

Editörler

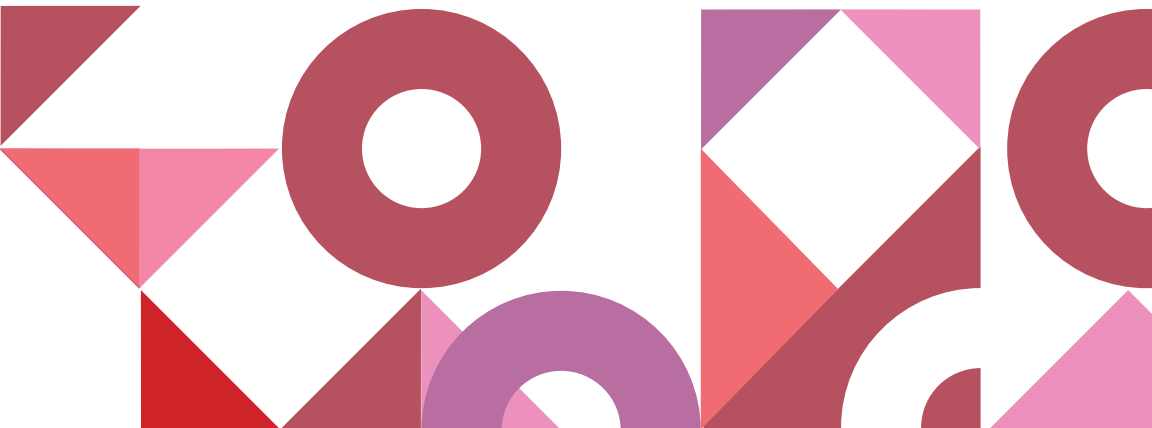
Fikri SALMAN

Fatma GÜRSOY

Gelenekselden Geleceğe Değişim ve Gelişim

Moda, Tekstil ve

El Sanatları Çalışmaları



Gelenekselden Geleceğe Değişim ve Gelişim Moda, Tekstil ve El Sanatları Çalışmaları

Editörler

Prof. Dr. Fikri SALMAN
Doç. Dr. Fatma GÜRSOY



İZMİR
KÂTİP ÇELEBİ
ÜNİVERSİTESİ

2010

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yayın No: 34

Bu eserin, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yönetim Kurulu'nun 06.09.2023 tarih ve 2023-27 sayılı toplantısında alınan 6. kararı uyarınca, elektronik kitap olarak yayımlanmasına karar verilmiştir.

Her hakkı saklıdır.

© İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yayınları
2023

Sertifika No: 46629

Editörler: Fikri SALMAN
Fatma GÜRSOY

ISBN: 978-605-72469-5-0

Gelenekselden Geleceğe Değişim ve Gelişim: Moda, Tekstil ve El Sanatları Çalışmaları /
Editör: Fikri Salman, Fatma Gürsoy.-- İzmir : İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, 2023.
Çevrimiçi (277 sayfa : resim, şekil) . -- (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi; Yayın No: 34)
E-ISBN: 978-605-72469-5-0

1. Tekstil – 2. Moda Tasarımı – 3. El Sanatları - Türkiye
I. Salman, Fikri – II. Gürsoy, Fatma

Adres : İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Rektörlüğü, Balatçık Yerleşkesi, 35620 Çiğli
İzmir, Türkiye

Telefon : +90 232 329 3535 / 1255

E-posta : ykb@ikc.edu.tr

Belge-geçer : +90 232 386 0888

Web : ykb.ikc.edu.tr

Eserin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlara aittir. Tüm hakları saklıdır. Bu kitabın yayını hakkı İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi'ne aittir. İzinsiz kopyalanamaz ve çoğaltılamaz.

İçindekiler

Bölüm 1

Seramik Kapların Evlilik Geleneklerindeki Rolü

Ali Temel Köseleler, Füsün Çövenoğlu

1

Bölüm 2

Bauhaus Öncülerinden Oskar Schlemmer'in İnsan Vücut Oranı Denemeleri ve Giysi Kalıp Sistemi ile Bağlantıları

Aylin Özcan

21

Bölüm 3

Süleymaniye Kütüphanesi Hamidiye Bölümünde Bulunan Murakka'nın Kitap Sanatları Bakımından Değerlendirilmesi

Yeşim Aksoy Şaştım, Bilal Sezer

41

Bölüm 4

Çömlekçi Tornasında Minyatür Çömlek Üretimi ve Sanatçı Örnekleri

Canan Güneş

53

Bölüm 5

Çağdaş Ayakkabı Tasarımında Evrilen Ayakkabı Kavramı ve Yansımaları

Cengiz Kastan

67

Bölüm 6

Tekstil ve Moda Tasarımı Üzerine Çalışmalarıyla Heykeltıraş-Ressam: Sarah Lipska

Dilek Yurt, Kemal Yanmaz

77

Bölüm 7

Roma Dönemi Terra Sıgıllata A Grubu Bir Tabağın Tıpkı Üretimi

Füsün Çövenoğlu, Halil Yoleri

97

Bölüm 8

Moda Endüstrisinde Yenilikçi Malzemelerin Ayakkabı ve Çanta Tasarımında Kullanımı ve Özellikleri

H. Meryem İmre

123

Bölüm 9

Üç Boyutlu Sanal Moda Tasarım Programları İle Sıfır Atık Moda Tasarımı

Mine Yıldırım

139

Bölüm 10***Geçicilik Kavramında Kil Malzeme Üzerinden Sanatçı ve Yapıt Okumaları***

Nalân Danabaş

155

Bölüm 11***Modadaki Sanatsal Eğilimler Ekseninde Gerçeküstü Yaklaşımlar:
Elsa Schiaparelli Takı ve Aksesuarları***

Özge Erbilgen Yalçın

171

Bölüm 12***Harbiye Askeri Müzesinde Bulunan 19. ve 20. Yüzyıl
Osmanlı Askeri Üniformalarından Örnekler***

Selda Güzel , Sinem Asarlı

197

Bölüm 13***Kadın Emegine Dayalı Geleneksel Bez Üretiminin
Sürdürülebilirliği Üzerine***

Sinem Budun Gülas, Emine Kanberoğlu

225

Bölüm 14***Giyisi Tasarımını Değerlendirmede Temel Kriterler:
Red Dot Tasarım Ödülleri Örneği***

Tuğba Şener

235

Bölüm 15***Kültür ve Sanatın İlişkisel Sürdürülebilirliği***

Seda Dilay

249

Bölüm 16***Baskılı Kumaş Deseni Tasarımında Dijitalleşme:
Procreate Programında Örnek Bir Uygulama***

Fikri Salman, Fatma Gürsoy

259

Önsöz

Sevgili Okurlar,

Antik çağlardan günümüze sanat yapıtlarında döngüsel olarak tekrarlanan moda ve moda olgusunun salt giyim kuşamın ötesine geçtiği açıktır. Moda trendleri, yaşanan çağdan, orada yaşayan insanlardan, inançlarından ve en önemlisi kültürden büyük ölçüde etkilenmektedir. Moda, bir grup insan arasında popüler olan bir şey olarak kavramsallaştırılabilirken, kültür, bir grup insan tarafından paylaşılan bir yaşam biçimidir. Tasarımcılar, geleneksel sosyal yapılarıyla yorumladıkları daha geniş bir küresel sanat perspektifi içinde dünya çapındaki sonsuz sayıda ilham kaynağı olan kültürel kodları yorumlayarak küresel kültürü keşfetmektedir. Tarih boyunca çeşitli sanat akımlarının ve modaların desen, renk ve figürleri bugün giydiğimiz giysi ve aksesuarlarda görülebilmektedir. Bu kitap, tarihsel süreç içinde moda, tekstil ve el sanatları ürünlerinin ve sanatsal eğilimler ile yaratıcılık arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır.

Bu kitabı hem görsel sanatlara merak duyanlara hem de bu alanda faaliyet gösteren tasarımcılara, sanatçılara ve profesyonellere yönelik hazırladık. İçeriğimiz, yazarlarımızın farklı sanat pratiklerine dair yenilikçi fikirlerinden oluşmaktadır. Umarız, bu kitap sizin için bir ilham kaynağı olur ve görsel sanatların sonsuz dünyasında yeni keşifler yapmanızı sağlar. Değerli katkılarıyla öne çıkan yazarlarımız başta olmak üzere, bu kitabın oluşumunda emeği geçen herkese içtenlikle teşekkür ediyoruz.

Keyifli okumalar dileriz.

2023- İzmir

Prof. Dr. Fikri SALMAN
Doç. Dr. Fatma GÜR SOY

Bölüm 1

Seramik Kapların Evlilik Geleneklerindeki Rolü

Ali Temel Köşeler, Füsün Çövenoğlu

Özet:Arkeologlar tarafından bulunan ve günümüzden yaklaşık yirmi dokuz bin yıl önceye tarihlenen pişmiş toprak heykelcikler, kendilerini şekillendiren insanların duygu ve düşüncelerini yansıttığı seramikler olmuştur. Seramikler, kap olarak da yerleşik yaşamın başladığı neolitik evrede, yiyecek ve içecekleri pişirmek, taşımak ve saklamak gibi ihtiyaçlarını karşılamak üzere insanoğlunun yaşamında yer almaya onlara eşlik etmeye başlamıştır. İnsan ve seramiğin birlikteliği o zamandan günümüze dünyanın farklı bölgelerinde gelişerek sürmüştür.

Seramikler özellikle kap olarak insan yaşamının hemen her evresinde, doğumdan ölüme kadar yer alırken, insanın birlikte yarattığı ve kendinden sonraki nesillere aktardığı geleneklerin içinde de kültür nesnesi olarak yer almıştır. Seramik kaplar çanak, tabak, güveç, küp, kavanoz ve benzerleri gibi çok çeşitli biçimlerde mutfak kültürü içinde yer alırlar. Dinsel törenlerde ise farklı biçimlerde sunu kapları, buhurdanlıklar ve benzeri seramikler olarak yer aldığı görülmektedir. Birbirinden farklı ölü gömme geleneklerinde karşımıza ölü küpleri, ölü çömlekleri, kül kapları, ölüye ait organların koyulduğu urnalar, kemik kutuları, mezar hediyeleri ve benzerleri olarak çıkarlar. Hediye vermek hemen hemen her toplumda hediye verilen kişiye duyulan sevgi ve saygıyı gösteren bir gelenektir. Seramikler hediye olarak da verilir. Örneğin Çanakkale Yöresinde akıtacak ağızları bebeğin cinsiyetine göre farklı şekillendirilmiş doğum testileri hediye olarak verilir. Çin İmparatorlarının Avrupalı Hükümdarlara verdiği değerli porselenler de diplomatik hediye olarak hediye verme kültürünün içinde yerini alır.

Bu çalışmada insan yaşamının en önemli aşamalarından biri olan, toplumun temelini oluşturan aile birliğinin kurulduğu evlilik geleneklerinde seramiklerin rolü araştırılmıştır. Zaman ve coğrafya sınırlaması olmadan bulunan örnekler üzerinden yapılan araştırmada evlilik geleneklerinde seramiklerin rolüne dair heyecan verici öykülere, ilgi çeken adetlere ulaşılmıştır. Ayrıca evlilik törenlerine özel biçimli seramik kaplara, yüzeyinde evlilik törenlerinin betimlendiği seramiklere de rastlanmıştır. Samsun Çarşamba'da evlenmek isteyen ergen erkek beğendiği kızın evinin damındaki testinin boynunu sapanla kırarak anne babasına, o kızı bana isteğin mesajı verir.

Dr. Öğr. Üyesi Ali Temel Köşeler, Öğr. Gör. Füsün Çövenoğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü,
temel.koseler@deu.edu.tr

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü,
fusun.covenoglu@deu.edu.tr

Almanya'da şans ve bereket getirmesi, kötülükleri uzak tutması için seramik tabak ve fincanlar gelinin ayaklarının dibinde kırılır.

Aydın Karacasu'da gelin testisi adı verilen çok ağızlı özel testi gelinlerin çeyizlerinde yer alır ve ilgi çekici de bir öyküsü vardır. Kuzey Amerika'nın güneyinde yaşayan Pueblo Yerlileri ise evlilik törenlerinde evlilik vazosu adı verilen çift ağızlı özel bir seramik kap kullanırlar. Kabin içine koyulan içki gelin ve damadın aileleri tarafından içilir. Yukarıda verilen örnekler ve diğerleri ışığında seramik kapların insanla birlikteliğini, evlilik adetleri bağlamında da sürdürdüğü söylenebilir.

The Role of Ceramic Vessels In Marriage Traditions

Abstract: The fired clay figurines which were discovered by archaeologists and labelled with a history which depends about twenty nine thousand years ago have occurred to be the emotional and ideal reflections of the ones who crafted these very ceramics. Ceramics had come up as vessels to meet with the needs of the humankind to cook, carry and save their food at the beginning of sedentary life in the Neolithic era. So, the relationship between man and ceramic has developed continuously at different territories in the world through the time that has passed from then.

The ceramics, especially in its vessel crafted form, had been a cultural object that carries its own time's cultures and traditions to the next generations also taken part of various stages of human life through birth and death. The ceramic vessels take part in the culinary culture with their various forms such as pots, dishes, marmites, amphoras, jars, etc. Those ceramic vessels could also be seen to play a different role in religious rituals with their different crafted forms like ritual vessels, censers, etc. On the other hand, in burial customs which have different rituals from each other we confront them such as grave pits, grave vessels, cinerariums, urns which contain the organs of a dead body, bone boxes, grave gifts, etc.

Giving a gift is a tradition that shows the love and respect for the person given the gift in almost every society. Also ceramic gifts are given. For example, in the Çanakkale region births that are shaped differently according to the gender of the baby are given as gifts. The precious porcelains given by the Chinese Emperors to the European rulers are also included in the culture of giving gifts as diplomatic gifts.

In this study, the role of ceramics in marriage traditions, where family unity, which is one of the most important stages of human life and which forms the basis of society has been searched. Exciting stories about the role of ceramics in marriage traditions and interesting customs have been reached in the research conducted on the samples found without any limitations on time and space. In addition, ceramic vessels specially shaped for marriage ceremonies and ceramics which have descriptions of marriage ceremonies on its surface were found.

The boy who wants to get married in Samsun, Çarşamba, breaks the neck of the jug which is on the roof of the house of the girl he likes with a sling, and gives the message to his parents asking for the girl's hand. In Germany, ceramic plates and cups are broken at the bride's feet to bring luck and abundance and also to keep evil away.

In Aydın, Karacasu, the special multi spouted, also called as the bridal jug, is included in the dowry of the brides Pueblos, local people of that area, living in the south of North America use a special double spouted ceramic vessel called a marriage vase in marriage ceremonies. The drink placed in these vases is drunk by both of the families of the bride and groom. In the light of the examples mentioned above and others, it can be said that ceramic vessels continue to be associated with people in the context of marriage customs.

GİRİŞ

Kilin biçimlendirilip pişirilmesiyle başlayan ve binlerce yıldır süren insan seramik birlikteliği insanın ihtiyaçları doğrultusunda günümüze kadar sürmüştür. İnsana doğumdan ölüme kadar hatta ölüm sonrasında bile eşlik eden seramik kaplar evlilik geleneklerinin de bir parçası olmuştur. Evlilik insan yaşamının önemli aşamalarından biridir ve çiftin yaşamında büyük değişiklikler yaratan bir durumdur. Evlilikler her toplumda farklı olmakla beraber birtakım adetlerin yerine getirildiği törenlerle gerçekleşir. Aslında evlilik öncesi başlayan evlilik töreninde devam eden süreç çifte destek vermek ve bu mutlu ana şahitlik etmek üzere aile, akraba ve arkadaşlarla birlikte bir eğlence ortamında kutlanır. Bu çalışmada zaman ve mekân kısıtlaması olmadan örnek kaplar üzerinden, seramik kapların evlilik geleneklerinde olan rolü araştırılmıştır. Araştırma sonucu, bazı seramiklerin evlilik törenlerinin doğrudan bir parçası olarak, bazılarının törene ait bir anı nesnesi olarak, bazıları genç kızların çeyizi olarak ve bazılarının da yüzeylerinde evlilik törenlerine dair betimlemelerle belgeleyici olarak rol üstlendiği gözlemlenmiştir. Çalışmada da seramik kaplar bu rolleri üzerinden gruplandırılıp örnekleri verilmiştir.

Evlilik Töreninin Bir Parçası Olan Seramik Kaplar

Bu grup içinde yer alan seramik kapların evlilik töreninde veya öncesi hazırlıklarında doğrudan bir rol üstlendiği görülmektedir. Bu kapların bazılarının düğün hazırlığında olan gelinin banyosunda kullanıldığı, bazılarının içine gelin çiçeğinin koyulduğu, bazen içinden törende kullanılan kutsal suyun, çayın veya şerbetin içildiği görülür. Bazen de kaplar kırılarak geleneğe katkıda bulunurlar.

Antik Yunanda Gelin Banyosunda Kullanılan Kaplar (Lebes Gamikos, Loutrophoros)

Antik Yunanda evlilik törenleri öncesi gelin banyosunda kullanılan özel seramik kaplar vardır. Kendilerine özel biçimlere sahip olmalarının yanında, kapların yüzeyleri düğün anı veya düğün öncesi hazırlıklarını anlatan betimlemelerle bezenmiştir.

Lebes Gamikos (Evlilik Vazosu)

Kelimenin tam anlamıyla, evlilik vazosu anlamına gelir. Gelin banyosunda kullanılacak suyu taşımakta kullanılır. Lebes gamikoslar farklı biçimlerde olsa da genelde bir kaide ayağa, bunun üzerinde suyu alacak geniş karınlı bir gövdeye ve omuzlarını üzerinde dik çıkarak kıvrım yapan iki tutamağa sahiptir. Bazıları gövde üzerinde bir kısa dudağa bazıları da bir boyuna sahiptir ve üzerlerinde de bir kapak bulunur (lebes gamikos, ty.).

Gövdelerin yüzeyinde astarla bezenmiş betimlemeler ve bitkisel motifler vardır. Betimlemelerin, düğün öncesi ve esnasındaki gerçek hayata ait; gelinin ve arkadaşlarının tören hazırlığı sahnesi olduğu gibi, Yunan Mitolojisine ait kahramanların evlilik törenlerine de dair olduğu görülmektedir. Özellikle Yunan Mitolojisinden Peleus ve Thetis'in düğünü, Helen ve Menelaus'un düğün alayı gibi efsanevi düğün betimlemelerine sıklıkla yer verilmiştir (Lebes Gamikos, 2022).

Şekil 1' deki Hizmetçili Gelin diye adlandırılan, MÖ 5. yüzyıla ait bu **lebes gamikosta**, gelin evininden bir sahne görülmektedir. Gelin elinde bir müzik aletiyle otururken diğer kadınlar ellerindeki nesnelere yanında ayakta durmaktadır. Bu sahenin düğün öncesi gerçekleşen gelin banyosuna ait olduğunu nedime veya hizmetçilerin elinde olan nesnelere biri kanıtlar. Gelinin hemen arkasındaki figürün elindeki nesne, **loutrophoroi** adı verilen ve gelin banyosunda kullanılan farklı biçimdeki bir diğer seramik kaptır. Bu örnekte kabın ayağının altında ayrıca uzun bir kaide vardır ve üzerindeki betimlemede de banyoda su taşımaya yarayan başka bir seramik kap vardır (Scenes of Everyday Life in Ancient Greece, 2002).



Şekil 1. Düğünlerde kullanılan lebes gamikos, yükseklik 51,1 cm, çapı 22,2 cm, yaklaşık M.Ö 430–420 (Scenes of Everyday Life in Ancient Greece, 2002).

Bu örnekte kabın ayağının altında ayrıca uzun bir kaide vardır ve üzerindeki betimlemede de banyoda su taşımaya yarayan başka bir seramik kap vardır (Scenes of Everyday Life in Ancient Greece, 2002).

Loutrophoros (Banyo Suyu Kabı)

Bir diğer gelin banyosu seramiği de Loutrophoros'lardır. Loutrophoros, banyo suyu taşımaya yarayan karekteristik uzun boyunlu ve iki kulplu antik Yunan Vazosudur. Evlilik öncesi gelin banyosu törenlerinde kullanılan bu kaplar lebes gamikoslardan farklı olarak evlenmemiş kızların cenaze törenlerinde kullanıldığı gibi yeraltı dünyasının tanrısı Hades ile olan birlikteliklerini işaretlemek için de mezarlarına yerleştirildi. Bu nedenle kapların bir yüzünde evliliğe ve gelin banyosuna ait betimlemeler bulunurken diğer yüzünde cenaze törenine ait betimlemeler bulunmaktadır (Loutrophoros, 2021).

Şekil 2'deki Loutrophoros, sadece Apulia'da üretilmiştir, silindirik uzun bir gövdesi, ince uzun bir boynu ve spiral kulpları vardır. Yüzeyinde yer alan betimlemeler oldukça zengin ve detaylıdır. Evlilik öncesine ait betimlemeler iki ayrı bant içinde yer almıştır. Her bir bant içinde güzel giyimiyle, takılarıyla oldukça bakımlı dört kadın ayakta durur ve bir arkadaşıyla sohbet eder durumdadır. Dönüşümlü olarak içlerinden biri oturmaktadır. Kadınlar birbirlerine vermek üzere hediyeler taşımaktadırlar. Vazonun diğer yüzünde ise cenaze tapınağı benzeri yapı içinde bir kadını tasvir edilmektedir (Loutrophoros (Container for Bath Water), 2021).



Şekil 2. Loutrophoros, Kırmızı figürlü, MÖ 350, yükseklik 88 cm çap 26 cm (Loutrophoros, 2021).

Şekil 3'teki bu örnekte yüzey üzerine astarla betimlenmiş geleneksel düğün sahnesi benzer örneklerdeki gibi olmasına karşın biçimsel farklılık göstermektedir. Özellikle oranlarda önemli değişikliklere uğramıştır. Belirgin şekilde uzamış boyun ve ayak loutrophoros'u belki daha zarif hale getirirken küçülen gövde içine alabileceği su miktarını azaltır. Bu nedenle şekildeki örnek ve benzerleri muhtemelen işlevselden daha çok sembolik olduğunu düşündürmektedir (Terracotta loutrophoros, ty).



Şekil 3. Gelin ve damatlı Loutrophoros, ön ve arka yüzleri, MÖ 400, yükseklik 54,3 cm. (Terracotta loutrophoros, ty).

Amerikan Pueblo Yerlilerinin Düğünlerinde Kullanılan Düğün Vazosu

Amerikanın güneybatısında yerleşik yaşayan Pueblo Yerlileri, kıtanın en

eski topluluklarından biridir. İspanyolca köy, kasaba anlamına gelen pueblo kelimesi, 16. yüzyılın başında gelen istilacı İspanyollar tarafından bölgede köyler halinde yaşayan yerli halk için kullanılmıştır. Günümüzde Santa Fe, Santa Clara, Acoma, Zuni gibi çok bilinenlerin yanında yüzün üzerinde pueblo vardır. Her ne kadar modern toplumun bir parçası olsalar da yüzlerce yıldan beri sürdürdükleri geleneklerine sahip çıkmaktadırlar. Bu geleneklerinden biri de evlilik törenleridir. Evlilik törenlerinde kullanılan en önemli nesnelere biri de seramik düğün vazolarıdır. İki ağızlı ve onları birleştiren bir kulpu olan geniş karınlı seramik düğün vazoları, bezeme ve biçimlerindeki küçük farklılıklarına rağmen birbirinden farklı puebloların vazgeçilmez evlilik sembolleridir (Legends of America, 2021) Günümüzde düğün vazoları hediye veya dekoratif amaçlarla üretilip satılmaktadır ancak geleneksel pueblo evlilik törenlerinde kullanılacak olanlar satın alınmazlar.

Araştırmacı yazar Betty Le Free pueblo evlilik gelenekleri dair araştırmasından yola çıkarak evlilik ritüeli ve düğün vazosunun ritüeldeki yeri hakkında şunları söyleyebiliriz. Bir flört döneminden sonra, bir erkek ve kız evlenmeye karar verir, ancak belirli geleneklere uyulmadan bunu yapamazlar. Oğlan önce tüm akrabalarını bir araya getirip onlara belli bir kızla evlenmek istediğini söyler ve akrabalar kabul ederse, kızın ebeveynlerini aramak için en yaşlı erkeklerden iki veya üçü seçilir. Kızın ailesi ile buluşan aile büyükleri, beraber edilen duaların ardından niyetlerini söylerler. Daha sonra kızın ailesi kız ve ebeveynleri toplanıp cevaplarını alır ve oğlan tarafına iletirler. Cevap evetse oğlan evlilik töreninde kullanılacak düğün vazosunu yapmak ve içine koyulacak kutsal suyu hazırlamak için pueblosundan aile büyüğü bir kadın ve erkek seçer (LeFree, B.,2020).

Seçilen aile büyüğü kadın pueblo yakınındaki toprağı ve suyu kullanarak hemen düğün vazosunu yapmaya başlar ve düğüne kadar bitirir, aile büyüğü erkekte kutsal suyu hazırlamak üzere publoya yakın bir dereden toplanan taşlar üzerine kutsal semboller koyarak suyun içerisine bırakır. Törende gelin ve damadın önüne içi kutsal su ile dolu düğün vazosu koyulur. Evlilik akdi kesildikten sonra gelin düğün vazosunu bir ağzından kutsal suyu içer ve damada verir, o da içtikten sonra aynı anda birlikte içerler, vazo ebeveynlerin ve konukların da kutsal sudan içmesi için elden ele dolaştırılır. Günümüzde bu gelenek de kutsal su yerine farklı içecekler konularak da gerçekleştirilir. Bazı puebloalarda bu ritüel, nişan ve evlilikte olmak üzere iki kez uygulanır (LeFree, B.,2020).

Şekil 4' deki düğün vazosunda görüldüğü gibi, vazosunun üzerindeki bir ağız erkeği temsil ederken diğeri, kadını temsil eder. İki ağız birbirine bağlayan sap, bir köprü gibi düğün gününde bir araya geldiklerinde elde edecekleri birliği temsil eder. Düğün vazosunun iki ağız ve sap arasında kalan boşluk ve oluşan çember ise karı ve kocanın yaşam döngüsünün bir temsildir (Native American Wedding Vases, 2018)



Şekil 4. Siyah üzerine siyah Düğün Vazosu, Maria Martinez, 1930, yükseklik 26 cm.
(Native American Wedding Vases, 2018).

Fransız Düğünlerinde Düğün Vazosu (Vase De Mariee)

Düğün vazoları, Fransa'da 1850 ve 1930 arası çok popüler olan düğünlerin vazgeçilmez sembolü seramik vazolardır. Düğünden bir gün önce ailenin yakın akrabalarından biri tarafından hediye olarak verilir ve düğünde içine çiçek koyularak kullanılır. Günümüzde de az da olsa sürdürülen bu gelenekte düğün vazosu özellikle Katolik kilisesinde rahip tarafından kutsandıktan sonra, içine koyulan çiçek buketi ile beraber Katolik Bakiresi' ne adanmış bir niş içinde kilisenin girişine yerleştirilir. Bazen düğün vazolarının yanında nedimelere de vazo hediye edildiğinden üçlü set halinde olabilir (Les vases de mariée, 2021).



Şekil 5. Düğün Vazosu, Fransa Paris Porselen tarafından üretilmiş el dekorlu, 19. Yüzyıl (Etsy, ty.).

Düğün vazoları bir kaide üzerine yerleştirilmiş açık bir yelpaze veya deniz kabuğu biçimindedir. Gelin ve damat arasındaki evlilik sadakatini sembolize ederken üzerine sembolik anlamı olan kabartmalar ile dekore edilir, genellikle porselen olur yükseklikleri 15 ile 30 cm arasında değişmektedir. Kabartmalarda çiçekler, kurdeleler, parşömenler aşk ve sadakatle bağlantılı semboller vardır; örneğin uzun ömrü sembolü meşe yaprağı, barışın sembolü güvercin, bağlılığın sembolü sarmaşık kullanılmıştır. Üzerinde bir çift kuş ve yavruları olanlar mutlu ve çok çocuklu bir evliliği sembolize eder. Farklı boyutlardaki bu beyaz porselen vazoların sırlı yüzeyleri renklendirildiği gibi altın lüsterli de olabilir (Les vases de mariée, 2021).

Çin Evlilik Çay Törenlerinde (Gaiwen)

Tam tarihi bilinmemekle birlikte, çay törenlerine ait en eski yazılı kayıt Tang Hanedanlığı Dönemine aittir. MS 641'de Tang prensesi Wencheng evlendiğinde, çay çeyiz listesinde yer almıştır. MS 960-1279 arasında hüküm süren Song Hanedanlığı Döneminden itibaren çay törenlerinin, evlilik sürecinin vazgeçilmez bir parçası olduğu da bilinmektedir (Pang,K., 2021).

Evlilik çay töreni ile herkesçe bilinen geleneksel gongfu çay töreni birbirinden ayrı törenlerdir. Evlilik çay töreni, Çin evlilik töreni sürecinin önemli bir aşamasıdır. Evlilik töreninin ertesi günü, çiftler sabah damadın ailesini öğleden sonra gelinin ailesini ziyaret ederler. Bu ziyaretlerde gelin ve damat birlikte çay demleyerek ebeveynlerine ve akrabalarına sunarlar. Bu ebeveynlere saygı ve evlilik boyunca kendilerine gösterecekleri sevgi ve bakım için şükran göstermenin önemli bir yoludur. Bunun yanında çay töreni saflığın, istikrarın ve doğurganlığın da sembolüdür. Çayın saflığı, aşkın saf ve asil olduğunu; çayın istikrarı, sadık aşk anlamına gelir; çayın doğurganlığı, yeni çiftin birçok çocuğu olacağı anlamına da gelir (The Chines Wedding Tea Ceremony Guide, 2022).

Çin evlilik törenlerinde çay gaiwen adı verilen ve genelde porselen olan özel kaplarda demlenerek hazırlanır. Gaiwen üç parçadan, kâse, tabak ve kapaktan oluşur. Çay yaprakları ve sıcak su gaiwenin içine koyularak demlenir ve içilir. Gelin demlediği çayı ebeveynlerine dizleri üzerinde oturarak saygıyla takdim eder. Günümüzde geleneksel yapıdaki ailelerin sürdürdüğü bu gelenekte kırmızı renkli gaiwenler kullanılır (The Chines Wedding Tea Ceremony Guide, 2022).



Şekil 6.Çin evlilik törenlerinde kullanılan bir çift Gaiwen (Amazon, t.y.).

Çanakkale Yöresinde Şerbet Boducu (Küçük Testi)

Çanakkale'nin bazı köylerinde nişan sürecinde şerbet boducu diye adlandırılan küçük şerbet testisi kullanılır. Bu testiler, üretiminin Çanakkale' de 19. yüzyılın ortalarında başladığı düşünülen, geniş karın üzerinde ince boynu olan çift kulplu testilerdir. Halk arasında eli belinde olarak da adlandırılan bu testilerin bazıları tek renk sırlı veya akıtma sırlı bazıları da ekleme dekorludur. Yaklaşık 25 cm. yüksekliğindeki testilerin gövdelerindeki eklemelerde genellikle stilize bitkisel bezemeler, rozet şeklinde çiçekler, yapraklar kullanılmıştır. Sıçratma sırlı olanlarda kahverengi, sarı, yeşil renklerin görüldüğü demir veya bakır içerikli sırlar kullanılmıştır (Aydos, 2022). Takaoğlu'nun aktardığına göre nişan sürecinde kız tarafını ziyarete giden damat ve ailesine bu testilerin içerisinde şerbet ikram edilmiştir. Damat tarafı ise şerbeti içtikten sonra bu testinin boynuna beş veya daha fazla altın asıp testiye tekrar iade edermiş (Aydos, 2022).



Şekil 7.Çanakkalenin bazı köylerinde şerbet boducu olarak nişan sürecinde kullanılan çift kulplu testiler, Suna & İnan Kırış Koleksiyonu (Aydos, 2022).

Kına Gecesinde Testi Kırmak

Anadolu' nun birçok yerinde kına gecesinde veya gelini evden alma töreninde, içinde bereketi sembolize eden buğday, şeker ve para bulunan dışı kurdeleler teller ve boncuklarla süslenmiş testi kırma geleneği vardır.

Sema Yalçın ve Sibel Arık, "Bereket" Kavramının Trakya Bölgesi Düğün Törenleri Geleneği İle İlişkilendirilmesi adlı çalışmasında bir testi kırma geleneğini şöyle anlatır.

"Pomak kültüründe evlilik çok önemli bir yer tutmaktadır. Günler geceler boyunca süren düğün törenleri düzenlerler. Pomaklarda düğün çarşamba gecesinin saçının boyanması ile başlar. Perşembe gecesini kayınvalidenin hazırlığının yapıldığı gecedir. Cuma günü Cuma namazı saatinde gelin, babasının evinden damadın anne ve babası tarafından alay eşliğinde alınır. Eğer aile büyüğü hayatta ise büyüğün alması öncelikli olarak tercih edilir. Cuma günü hayırlı gün olarak kabul edildiği için gelinin yatak, yorgan ve yastıktan oluşan yatak çeyizi de aynı gün alınır. O gün gelinin sandığı (yüklüğü) düzülür. Cuma akşamı 'Kına Gecesi' yapılır. Gelin sarı veya kırmızı renklerde ipek şalvar, üzerine ise bordo, mavi veya lacivert renkli üzeri sim sırma işlemeli bindallı giyer. Davul, zurna ve ince çalgı eşliğinde eğlence yapılır ve gelinin eline kına vurulur. Kınadan sonra damat gelini kucağına alır ve tavanı 3 kere öptürür. Damat gelini aldıktan sonra kayınvalide de yeni evlilerin bereketli olması inancıyla evinin önünde içinde buğday, şeker ve para bulunan testi kırdırır" (Yalçın, S., Arık, S., 2017).

Bir Alman Evlilik Geleneği; Polterabend

Polterabend, düğünden önceki gece, konukların çiftin evliliğine şans getirmek için seramikleri kırdıkları bir Alman düğün geleneğidir. Bunun yanında Polonya' nın batı kesimlerinde ve Alman göçmenlerin yaşadığı İsveç ve Finlandiya' nın bazı kırsal bölgelerinde de düğün hazırlıklarının bir parçası olmuştur. Bu geleneğin "Parçalar şans getirir" Alman atasözü bağlantılı olduğu söylenir. Ancak parça karşılığında kullanılan kelime atasözünün çıktığı dönemdeki çömlekçiler tarafından kırık olmayan seramik kaplar için kullanıldığı ve aynı kelimenin içinde geçtiği "bir seramik kaba sahip olan ne kadar şanslı kişidir" diye bir söz olduğu bilinmektedir. Kökeni tam bilinmemekle beraber kötü ruhları kovmak için gürültü yapma inancına dayandığı söylendiği gibi aynı köyde geline talip olmuş adayların damada duydukları öfkeyi seramikleri kırarak çıkardıkları, böylece köyde huzurun sağlandığı da söylenir (en academic.com, t.y.).

Polterabend gelinin veya ebeveynlerinin evinin önünde gerçekleşir, birçok çift bunu düğüne davet edemeyecekleri kişileri dahil etmenin bir yolu olarak kullanır ve bireysel davetiye gönderilmeden herkese duyurulur. Konuklar için hazırlanan davette çift ve konuklar beraber yemek yer ve eğlenir. Şekil 8 de görüldüğü gibi, Geleneğin asıl doruk noktası, misafirler tarafından getirilen seramiklerin gelin ve damadın önünde yere atılarak kırılmasıdır. Şekil 9 de görüldüğü gibi; Ertesi gün çift beraberce kırıkları

süpürerek toplar bu da hayattaki zor koşullar ve durumlar boyunca birlikte acı çekmek zorunda kalacaklarının farkında olmalarını sağlar (en academic. com, t.y.).



Şekil 8. Alman polterabend geleneğinde davetliler gelin ve damada şans getirmesi için beraberinde getirdiği seramikleri kırarlar (Germans wedding tradition of breaking porcelain:Polteraben, 2023).



Şekil 9. Alman polterabend geleneğinde, gelin ve damat beraberce kırıkları süpürerek toplar bu hayattaki zor koşullar ve durumlar boyunca birlikte acı çekmek zorunda kalacaklarının farkında olmalarını sağlar (Warum der Polterabend heutzutage eigentlich sinnlos ist, 2016).

Üzerinde Evlilik Töreni Betimlemeleri Olan Seramik Kaplar

Evlilik töreniyle doğrudan ilişkili olmamakla beraber evlilik törenlerine ait betimlere sahip seramik kaplar vardır. Bunlar yüzeylerinde düğüne ait betimlemelerle yapıldığı dönemin düğün geleneği, giyim tarzı ve davranışları hakkında bilgi veren dönemine şahitlik eden aslıkta belge

özellği taşıyan seramik kaplardır. Seçilen örnekler arasında İnandık Vazosu, 13. yüzyıl lüsterli İran Tabağı görülmektedir.

İnandık Vazosu

İnandık veya Kutsal evlilik vazosu, Çankırı'nın 22 km. güneyinde bulunan İnandık Tepe höyüğünde gün ışığına çıkarılan Hitit Sanatının önemli örneklerinden biridir. Kutsal evlilik törenini anlatılan vazoda, Hitit Dönemi'nin giysileri, çalgıları, yaşam tarzı ve gelenekleri görülmektedir. MÖ 1600'lere tarihlenen 82 cm yüksekliğinde ve 43 cm. çapında, dört geniş kulpu olan vazonun üzeri kırmızı renkte astarlı ve perdahlıdır. Dört geniş friz içine kutsal bir evlilik törenini betimlenmiştir. Törenle ilgili iş bölümünü gösteren betimlemeler ekleme yöntemiyle yapılmış kabartmalar halindedir. Yukarıdan aşağıya birinci friz içinde törene katılan müzisyenler ve akrobatlar görülmektedir. Kral ve kraliçenin yatakta karşılıklı oturduğu ikinci frizde, yine müzisyenler vardır ve damat gelinin duvağını açmaktadır. Üçüncü frizde kral fırtına tanrısına kurban edilen hayvanın kanını sunmaktadır. Dördüncü frizde ise tanrıların yemeği betimlenmiştir bir yanda müzisyenler lir çalarken, diğer yanda yemekler hazırlanmaktadır (İnandık Vazosu ve Kutsal Evlilik, t.y.).



Şekil 10. İnandık Vazosu, MÖ 1600, Anadolu Medeniyetleri Müzesi Ankara yükseklik 82 cm. çap 43 cm. Hitit geleneklerine göre düzenlenmiş bir “kutsal evlilik” törenini anlatmaktadır (Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, t.y.).

Düğün Yemeği Tasvirli Lüsterli Tabak

Bu büyük yivli tabak, İslam Seramiğinde on ikinci yüzyılın sonlarından itibaren görülen Kashan tarzı seramiklerinin en parlak döneminde üretilmiş güzel bir örnektir. 41 cm çapındaki Tabağın merkezinde oturan peçeli kadın

muhtemelen gelin ve etrafında kırk dört figürün olduğu bir düğün yemeği betimlenmiştir (The Art of the Seljuqs of Iran, t.y.).



Şekil 11. Düğün yemeğini tasvir eden lüsterli tabak, 13. yüzyıl, 41 cm. (The Art of the Seljuqs of Iran, ty.).

Çeyizlerde Yer Alan Seramik Kaplar

Çeyiz geleneği geçmişten günümüze birçok toplumda görülen önemli bir gelenektir. Genç kızların ve ailelerinin evlendikten sonra kullanılmak üzere evlilikten çok önce topladığı eşyaların tamamıdır. Bunların bir kısmı satın alınırken bir kısmı hediye olarak gelir bir kısmı ise genç kız tarafından üretilir. Yataklar, yorganlar, örtüler, mutfak eşyaları ve benzeri eşyaların yanında seramik kaplarda önemli bir yer tutar.

Bu başlıkta altındaki güzel bir örnek Aydın Karacasu'ya özgü biçimi ve öyküsü olan gelin testileridir. Diğer örnekler ise günümüzde olduğu gibi geçmişte de genç kızların çeyizlerinde önemli yer tutan porselen yemek takımlarıdır. Şekil 12'deki örnekte 1825-1855 arası Imperial Porselen Fabrikasında üretilmiş Büyük Düşes Olga Nikolaevna' nın çeyizinden bir porselen yemek takımı görülmektedir.



Şekil 12. 1825-1855 arası Imperial Porselen Fabrikasında üretilmiş, Büyük Düşes Olga Nikolaevna' nın çeyizinden bir porselen yemek takımı (Sothebys, ty).

Gelin Testisi

"Aydın Karacasu' ya özgü, kendine has hikayesi olan bir testidir. Geçmiş zamanın erkekleri savaşlarda şehit olmaları sebebiyle nüfusun çoğalması amacıyla bir erkeğe üç kadını evlenme izni verilmiş ve ilk eş den sonra gelen diğer eşlere kuma adı verilmiştir. Karacasu' lu bir gelin kumalarından rahatsız olunca Eşimin çocukları benden olsun, kumalarımın arasında ezilmeyeyim, diyerek Allah' tan bir dilekte bulunmuş. Bu gelin, Karacasu' lu bir çömlek ustasına hissettiklerini anlatarak bir testi yapmasını istemiş. Usta da almış çamuru eline ve bir testi tasarlamış ve Gelin Testisi bu şekilde ortaya çıkmış. Bu testi her genç kızın çeyizinde bulunan bir süs eşyasından ziyade, kuma istememenin bir göstergesi olmuştur" Yardımcı, İ., Bardak, M., (2019).



Şekil 13. Karacasu' lu Çömlek Ustası Hüseyin Kocabıyık'ın yaptığı gelin testisi (Yardımcı, İ., Bardak, M., 2019).

“Testi’ nin gövde ile bütün halde yapılan ağız kısmı gelini, kulpları üzerine sonradan yapılmış olan iki ağız ise kumaları temsil etmektedir. Kulplar üzerine yapılan iki ağzın kapalı ve işlevsiz olması kumaların kısır olduğunun, ana gövde üzerindeki gelini temsil eden ağzın açık olması ise ilk eşin doğurgan olduğunun göstergesidir. Yine ana gövde üzerinde ve testinin boyun kısmına bağlı bulunan altı adet emzik ise gelinin çocuklarını temsil etmektedir. Gelin tacına benzetilen emziklerin, testinin gövdesinde ve çevresindeki zincirler ise dileği yerine gelmiş olan gelinin evlatlarının gölgesinde huzurlu bir yaşam içinde olduğunu göstermektedir”

Düğün Evi tarafında Verilen Anı Amaçlı Seramik Kaplar

Evlilik geleneklerinde yer alan bir başka grup seramik ise düğüne çağırılan davetlilere anı olarak verilen tabaklar, sürahiler, şeker kutuları ve benzeri kaplardır. Bu seramiklerin bazılarının üzerinde evliliğe ait semboller, evliliğe dair sözler ve benzeri bezemeler, gelin ve damadın isimleri ve düğün tarihi yazılır. Bu seramik tabaklara örnek, Belçika Cinquantenaire Müzesi’nde sergilenen 18.Yüzyıl Hollanda Delf işi evlilik tabağı şekil 14’de görülmektedir (Marriage plate, Netherlands, 18th century, Delftware - Cinquantenaire Museum, 2016).



Şekil 14. 18.Yüzyıl Hollanda Delf işi evlilik tabak (Marriage plate, Netherlands, 18th century, Delftware - Cinquantenaire Museum, 2016).

Şekil 15’ deki bir diğer örnekte 1837’ye tarihlenen düğün sürahisidir. Yüksekliği 19 cm, çapı15 cm. olan sürahi üzerinde karı ve kocanın adları ve tarih yazılıdır. İnce elle boyanmış kır çiçekleriyle bezenmiştir bu da bunun bir kır düğünü olabileceğini düşündürmektedir (Antique1837 Pottery Wedding Jug, With Bride and Groom Names, t.y.).



Şekil 15. 1837'ye tarihlenen bir düğün sürahisi(Antique1837 Pottery Wedding Jug, With Bride and Groom Names, t.y.).



Şekil 16. Prens Charles ve Lady Diana' nın evlenmeleri onuruna üretilen seramikler (Vintage Ringtons Trinket Tray Wedding Diana & Charles, t.y.).

Günümüzde de şekil 16'da görülen, 1981 yılına ait Prens Charles ve Lady Diana' nın evlenmeleri onuruna üretilen seramikler gibi veya evlilik geleneğinin belki de en sembolik kapları olan seramik nikah şekeri kutuları gibi seramik kap örnekleri görmek mümkündür.

Sonuç

İnsan, ihtiyaçlarını karşılamak için ürettiği seramik kaplara farklı anlamlar yükleyerek onları yarattığı kültürün bir parçası haline getirmiştir. Kendilerine yüklenen anlamlarla beraber sıradanlıktan kurtulan seramik kaplar da geleneklerin nesiller arası taşıyıcısı olmuştur. Araştırmada

bulunan örnekler evlilik geleneklerinde de seramik kapların işlevlerinin üzerinde bir güçle insanın yanında yer aldığını gösterdiği düşünülmektedir. Ayrıca zengin seramik kültürünün, kapların insan yaşamındaki farklı rollerini araştırmak isteyenler için oldukça geniş alana sahip olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adobe Galleri. (2020, Aralık 11). What is the Purpose of a wedding Vase. <https://www.adobegallery.com/blog/wedding-vase-purpose-defined>
- Arkeokur. (t.y.).İnandık Vazosu ve Kutsal Evlilik. <https://arkeokur.tumblr.com/post/14721946757/inand%C4%B1k-vazosu-ve-kutsal-evlilik>
- Art Institutvte Chicago. (t.y.). Loutrophoros (Container for Bath Water). <https://www.artic.edu/artworks/102080/loutrophoros-container-for-bath-water>
- Aydos, E. (2022) Geleneksel Çanak kale seramiklerinde Testi ve Sürahi Formları [Yüksek Lisans Tezi] Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Chez Leontine. (2021). Les vases de mariee. <https://chezleontine.fr/les-vases-de-mariee/>
- En academic. (t.y.). Polterabend. <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/7681695>
- GreekandRomanArt.(t.y.).Terracottaloutrophoros.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/244821>
- Kachina House. (2018, Mayıs 11). The Meaning Behind the Native American Wedding Vase. <https://blog.kachinahouse.com/the-meaning-behind-the-native-american-wedding-vase/>
- Legends of America. (2021, Kasım). Pueblo Indians–Oldest Culture in the U.S.<https://www.legendsofamerica.com/na-puebloindians/>
- Metmuseum.(t.y.).DishdepictingaWeddingProcession. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453209>
- Pang,K.,(2021),ChinesWeddingTeaCeremony, <https://www.chinahighlights.com/travelguide/chinese-tea/wedding-tea-ceremony.htm#:~:text=The%20earliest%20written%20record%20of,part%20of%20the%20marriage%20process.>
- PerseusEncyclopedia. (t.y.).lebesgamikos.<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0004:id=lebes-gamikos>
- Scenes of Everyday Life in Ancient GreeceArthttps. (t.y.). Terracotta lebes gamikos<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247915>
- Teasenz. (2022, Mayıs 10). The Chines Wedding Tea Ceremony Guide. <https://www.teasenz.com/chinese-tea/chinese-wedding-tea-ceremony.html>

- Yardımcı, İ., Bardak, M., (2019), Geleneksel Karacasu Çömlekçiliği ve Gelin Testisinin Gelişimi ve Günümüz yorumlamaları, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 12, Sayı 2, 82-98
- Yalçın, S., Arık, S., (2017), “Bereket” Kavramının Trakya Bölgesi Düğün Törenleri Geleneği ile İlişkilendirilmesi, Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Cilt 2, Sayı 4, 73-86
- Wikimediacommons. (2017, Şubat 8). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marriage_plate,_Netherlands,_18th_century,_Delftware_-_Cinquantenaire_Museum_-_Brussels,_Belgium_-_DSC08544.jpg
- Wikipedia. (2022, Ekim 25). Lebes Gamikos. https://en.wikipedia.org/wiki/Lebes_Gamikos
- Wikipedia. (2021, Temmuz 23). Loutrophoros. <https://en.wikipedia.org/wiki/Loutrophoros>
- Worthpoint. (t.y.). Antique1837 Pottery Wedding Jug, With Bride and Groom Names. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/antique-1837-pottery-wedding-jug-1778445801>

Bölüm 2

Bauhaus Öncülerinden Oskar Schlemmer'in İnsan Vücut Oranı Denemeleri ve Giysi Kalıp Sistemi ile Bağlantıları

Aylin ÖZCAN

Özet: Almanya'nın en ünlü modern sanat tasarımı ve mimarisi okulu olan Bauhaus, 1919'da Weimar'da kurulmuştur. Kurucu Walter Gropius, yeni bir "mimari" yaratma hayalinin peşinden giderek; sanat ve zanaat birleştirilmeli ve bu sanata, okulunun adı gibi "Bauhaus" adı verilmeli demiştir. Bauhaus okulunun amacı zanaatkârlık, teknoloji, sanat ve endüstri arasındaki sınırları ortadan kaldırmaktı. "Form işlevi takip eder" ifadesi, Bauhaus'un temel fikri haline gelmiştir. Gropius bu işbirliği biçimini yeniden canlandırmak istemiştir. İlk başta tanınmış sanatçıları, Bauhaus'un öğretmenleri olarak onları kazanmayı başarmıştır. Bauhaus'un önemli sanatçılarından biri de Oskar Schlemmer'dir. Alman asıllı sanatçı geçimini sanatıyla sürdürmüştür. Bauhaus'ta sahne tasarımında sorumludur. Schlemmer, Bauhause Okulunda desen çalışmalarıyla insan vücut formunun tüm oranlarının en iyi şekilde anlaşılması için dersler vermiştir. Böylece, insan vücudunun oran-orantısı ile insan ve onu çevreleyen tüm nesnelere uyumu, konforu en iyi şekilde sağlanabilecektir. Sanatçının bu konuda yaptığı çalışmaların gerek sahne tasarımında gerekse sanayileşmeyle gelişen teknoloji-sanat-zanaat bağlamında, insan bedenine uyan giysilerin üretilmesinde kullanılan kalıpların en iyi formda insan bedenine uyumunda öncü olabildiği düşünülmektedir. Giysi kalıplarının da insan bedenine en uygun formlarda hazırlanması ve giysi üretimi günümüzün en önemli konuları arasında yer almaktadır. Bu çalışmada, Schlemmer'in Bauhause okulunda yaptığı önemli çalışmalar literatür taranarak ele alınacak ve günümüzün giysi kalıp sistemlerinin oluşumundaki öncü rolü yorumlanıp değerlendirilecektir.

Bauhaus Pioneer Oskar Schlemmer's Human Body Ratio Trials and Connections with The Garment Pattern System

Abstract: Bauhaus, Germany's most famous school of modern art design and architecture was founded in Weimar in 1919. Founder Walter Gropius pursued his dream of creating a new "architecture". The aim of the Bauhaus school was to dissolve the boundaries between

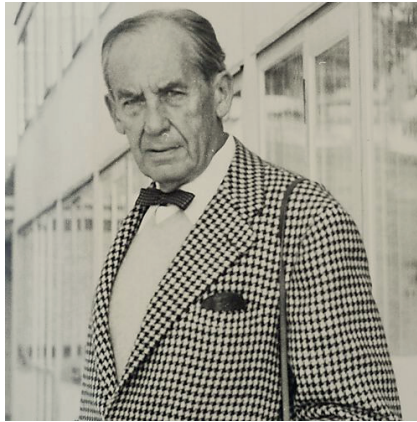
Doç. Dr. Aylin Özcan

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü
aylinozc@comu.edu.tr

craftsmanship, technology, art, and industry. The phrase “form follows function” has become the core idea of Bauhaus. Gropius wanted to revive this form of cooperation. At first, well-known artists managed to win them over as teachers of the Bauhaus. Among the significant artists of the Bauhaus is Oskar Schlemmer. The German-born artist made a living from his art. He was responsible for the stage design at Bauhaus. Schlemmer gave lectures at the Bauhaus School for the best understanding of all proportions of the human body form through pattern studies. Thus, the harmony and comfort of the human body with the proportion of the human body and all the objects surrounding it would be provided in the best way. It is thought that the works of the artist on this subject, both in stage design and in the context of technology-art-craft, developed with industrialization, can be a pioneer in the adaptation of the patterns used in the production of clothes that fit the human body. The preparation of clothing patterns in the most suitable forms for the human body and the production of clothing are among the most important issues of today. In this study, Schlemmer's important studies in Bauhaus school will be discussed by reviewing the literature and his leading role in the formation of today's clothing pattern systems will be interpreted and evaluated.

GİRİŞ

Almanya'nın en ünlü modern sanat tasarımı ve mimari okulu olan Bauhaus, 1919'da Weimar'da kurulmuştur (1926'da Dessau'da yeniden açılmış ve 1933 yılında kapatılmıştır). Kurucu Walter Gropius (**Şekil 1**), yeni bir “mimari” yaratma hayalinin peşinden giderek; *sanat ve zanaat birleştirilmeli ve bu sanata, okulunun adı gibi “Bauhaus” adı verilmeli* demiştir.

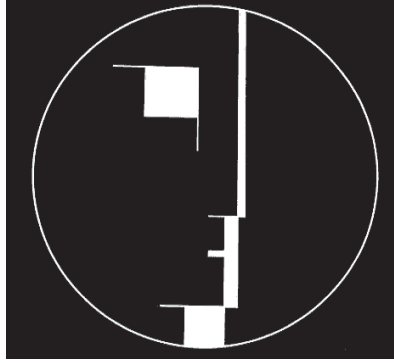


Şekil 1. Kurucu Walter Gropius, Almanya 1955
https://sv.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius

Bauhaus, daha sonra Adolf Loos ve Mies van der Rohe gibi mimarlarla etkili bir kurum olmuştur. Bu okul sanat akademisi ile uygulamalı sanat okulunun bütünleşmesinden doğmuştur. O döneme kadar da benzeri olmadığı için de özgün bir niteliktedir. Sanat akademileri salt estetik odaklı olduklarından uygulamalı sanat okullarıyla beraber dekoratif ve işlevsel ağırlıklı kurumlar haline gelerek bütünleşme sağlanmıştır. Sanat akademileri mimarlık, resim, heykel sanatlarını içine alan güzel sanatlar akademileriyken uygulamalı sanat okullarında seramik, grafik, tekstil ve mobilyacılık gibi işlevsel ve dekoratif sanatlar yer almıştır. Bauhaus 1919 yılında kurulmasına rağmen, düşünsel olarak ortaya çıkışı 19. yüzyılın ortalarında İngiltere'de görülen Arts and Crafts hareketine dayanır. Bu hareketin kurucuları Henry Cole, William Morris ve John Ruskin'dir. Bu hareketin özü, İngiltere'de başlayan büyük endüstrinin seri üretimle ürettiği cam, mobilya vs. uygulamalara karşı yeni bir anlayışın öncülüğünü üstlenir. Bauhaus, sanat ve zanaat arasında orta bir yol bularak endüstrinin egemenliği karşısında el sanatlarının, zanaatın yok olmasının önlenmesini sağlamıştır (Tunalı, 2012: 73-75).

Bauhaus anlayışına göre, toplumun ihtiyaçlarına cevap verilerek hayata entegre edilmesi amaçlanmıştır. Bu okulun prensibi sadece eğitim kurumu olmak değil aynı zamanda öğrencileri gerçek hayatta üretim yapmaya yönlendirmektir. Üretimin tüm safhalarını öğrenen öğrencilerin aslında mükemmel birer tasarımcı olmaları için önemli bir adım atılmıştır. Temel Tasarım Dersi (Vorkurs), tasarım eğitiminde benimsenen atölye temelli bir yaklaşımla öğretim kadrosunda seçkin sanatçı ve mimarlara yer verilmesiyle sağlanmıştır. Öğrencileri, kullandıkları malzemenin özelliklerine göre alıştırmaya yapma yöntemini getirmiştir ve bu uygulama tüm dünyada sanat, mimarlık ve tasarım eğitimlerinin müfredatlarını oluşturmuştur. Bauhaus'ta öğrenciler Temel Tasarım Dersini aldıktan sonra bireysel atölyelere geçiyorlardı. Bauhaus'un hedefleri ağırlıklı biçimde estetik ve ütopyik mahiyet taşıyordu ama bu piyasaya karşıt oldukları anlamına gelmiyordu (e-skop.com).

Temel Tasarım Dersinde öğrencilerin bireysel çalışmalara geçmeden önce soyutlama ilkeleri konusunda eğitilmeleri benimsenen genel görüştü. Bauhaus, Yunan ve Roma heykellerinden veya canlı modelden desen çalışmaya dayanan geleneksel eğitim yerine, forma dayalı kompozisyon becerilerini geliştiren ve öğreten yöntemi seçti. Bauhaus okulunun logosu Şekil 2'de aşağıda gösterilmektedir.



Şekil 2. Bauhaus Logosu (<https://it.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>)

Bauhaus, Orta Çağ'da Alman inşaat, bina yapan zanaatların oluşturduğu bir birlik olan lonca ismidir. Bauhaus okulunun amacı zanaatkârlık, teknoloji, sanat ve endüstri arasındaki sınırları ortadan kaldırmaktı. Diğer bir ifadeyle, sanat ve mimari kamuya hizmet etmeliydi. Bu nedenle Bauhaus'un ele aldığı temel sorulardan biri "gelecekte nasıl yaşamak istiyoruz?" sorusuydu. Bauhaus, güzel sanatlar ve işlevsel tasarımı birleştirmeye, sanat eserlerinin ruhuyla pratik nesnelere yaratmaya çalıştı. Bauhaus, geleneksel görsel eğitimin birçok yönünü reddetmiş olsa da konunun entelektüel ve teorik yaklaşımlarını yoğun bir şekilde ele almıştır. Sanat ve tasarım pedagojisinin çeşitli yönleri bir araya getirildi ve Rönesans'tan beri uygulanan sanatların hiyerarşisi oluşmaya başladı. Pratik el sanatları, mimari ve iç tasarım, sahne tasarımı, tekstil ve ahşap işleri, heykel ve resim bunlar arasında yer almaktaydı (<https://artvise.me/bauhaus-kunst-merkmale-kuenstler-kunstmarkt-rekorde/#bauhaus-und-kunstmarkt>).

Güzel sanatlar ve işlevsel işçiliğin birlikteliği Bauhaus'un en etkili ve kalıcı başarılarından. "Form işlevi takip eder" ifadesi, Amerikalı mimar Louis Sullivan tarafından icat edilmiş (<https://tr.eferrit.com/louis-sullivan-hakkinda-mimar/>) ve Bauhaus'un temel fikri haline gelmiştir. Bu ifade özünde, tasarımda bir formun estetik profile göre değil, her zaman işlevine göre geliştirilmesi gerektiğini belirtir. Kullanım her zaman önce gelmeli ve aşırı süslemeden kaçınılmalıdır. Bu nedenle Bauhaus, belirli bir sanat stilinden çok, ortak bir amaç için farklı stillerden sanatçıların bir araya gelmesiyle ilgilidir. Gropius bu iş birliği biçimini yeniden canlandırmak istemiştir. İlk başta tanınmış sanatçıları, özellikle de ressamı fikri için kazanmayı ve Bauhaus'un öğretmenleri olarak onları kazanmayı başarmıştır

Bauhaus Sanatçıları

Bauhaus okulunun açılmasının ardından Gropius, iş birliği içinde sanat ve zanaat fikri için Bauhaus ekoluna kazandırdığı öncü sanatçılar Şekil 3,4,5 ve 6'da belirtilmektedir.



Şekil 3. Oskar Schlemmer Şekil 4. Paul Klee Şekil 5. Johannes Itten
(<https://www.kunst-zeiten.de/Bauhaus-Zeitgeschehen>)

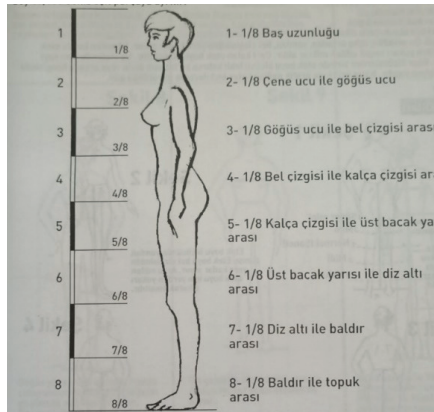


Şekil 6. Gunta Stölzl (https://sv.wikipedia.org/wiki/Gunta_St%C3%B6lzl)

İnsan Vücut Oranı ve Giysi Kalıbı

Bilinen en eski insan vücut ölçümünde standart M.Ö. 3000'de Memfis Piramidinin mezar odasında bulunmuştur. O zamandan bu yana bilginler, sanatkârlar insan oranlarını incelemişlerdir. Firavunlar çağının Ptolemaios Hanedanlığı döneminde Yunan ve Romalıların Polikletin, Albert, Leonardo da Vinci ve Michelangelo ile Ortaçağ insanlarının oran çalışmaları ve Dürer'in

Yapıtları bilinmektedir. Tüm bu sayılan çalışmalarda insan vücudu; baş, yüz ve ayak uzunluklarına göre hesaplanmış, daha sonra bunlar bölünmüş ve birbirleriyle olan ilişkileri bulunmuştur. Böylece günümüzde kullanılan insan vücut ölçü standartları ortaya çıkmıştır. Tarihte de insan oranları ve ölçüleri önemli konu olmuş ve insanın önemli ihtiyacı olan giyim konusu da çözüme kavuşabilmiştir. İnsan vücudu ile kalıp formları arasında uyumun en optimal seviyede olması sağlanmıştır denebilir. Günümüz giyim endüstrisinde geliştirilen vücut ölçüm standartları üretim miktarlarını ve çeşidini artırmakta, ekonomik girdi sağlamaktadır. Vücut oran ve ölçülerinin bilinmesiyle beden numaraları oluşturulmuş ve bu sayede bireyler kendi vücut ölçülerini tanıyarak vücutları ile uyumlu giysileri kolaylıkla satın alabilmektedirler. Endüstriyel giyimde kullanılan kumaş, yardımcı malzeme gibi unsurların da verimli şekilde kullanılması ve fire oranlarının azaltılması da sağlanmaktadır. Vücut oranlarının artık manuel olmaktan çıkarak dijital ortamlarda kolayca tespit edilmesi ve CAD/CAM sistemleri ile üretim faaliyetlerinin yapılabilmesi mümkün hale gelmiştir. Örneğin Gerber, Lectra gibi kalıp çizim programlarıyla kitle üretimin önemli özelliği olan seri üretim kolaylıkla istenilen nitelik ve niceliklerde gerçekleştirilebilmektedir. Çağdaş modanın hedef kitlesinin farklı yaş grupları ve cinsiyetlerde olması ve taleplerinin de çeşitlenmesi en doğru, en seri ve en ekonomik giysi yelpazelerinin sunulmasıyla mümkündür. Bu da ölçü, oran ve giysi kalıpları sayesinde olur. Bireye kusursuz uyan bir kalıp, kullanılan kalıp sisteminin gerektirdiği esaslara uygun tam alınmış ölçülerle hazırlanabilir. Günümüzün giyim endüstrisinde oluşturulan vücudun standart ölçülendirilmesinin kitlesel üretime katkısı çoktur. Endüstriyel giyimde ve siparişe dayalı giyimde yaygın kullanılan bu dağılıma altın kesit kuralı denir. İnsanların vücut oranlarının giyim endüstrisinde kullanımında en uygun olan dağılımdır (Seyhun, 2005). Baş uzunluk ölçüsü tüm vücuda oranlanarak oluşan kanonlar, temel beden kalıbının omuz, beden, bel, kalça ve giysi boyu hatlarının tespitinde kullanılır (**Şekil 7**).



Şekil 7. Baş Ölçü Biriminin Kullanıldığı 8'li Dağılım (Seyhun, 2005).

İnsan vücudunun oran-orantısı ile insan ve onu çevreleyen tüm nesnelerin uyumu, konforu en iyi şekilde sağlanabilir. Oskar Schlemmer'in bu konuda yaptığı çalışmaların gerek sahne tasarımında gerekse sanayileşmeyle gelişen teknoloji-sanat-zanaat bağlamında, insan bedenine uyan giysilerin üretilmesinde kullanılan kalıpların en iyi formda insan bedenine uyumunda öncü olabildiği düşünülmektedir. Giysi kalıplarının da insan bedenine en uygun formlarda hazırlanması ve giysi üretimi günümüzün en önemli konuları arasında yer almaktadır. Bu çalışmada sanatçının insan figür çizimleri ve sahne için giysi tasarımlarında ölçü, oran ve insan bedenine uyum konusunu gözettiği kanaatiyle günümüz giyim endüstrisinin önemli bir çalışma alt grubunu oluşturan giysi kalıpcılığının önemi ortaya çıkmaktadır. Bu araştırmanın bu yönüyle literatüre yeni bir bakış açısı sunduğu düşünülmektedir. Schlemmer'in da insan vücudunun çizimlerinde ve kumaş, metal ahşap gibi diğer malzemelerle yaptığı diğer denemelerde ve çalışmalarda aslında vücudun en uygun şekilde tanımlanabilmesi için uğraştığı anlaşılmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması, araştırma çalışmalarında önemli bir süreçtir. Doğru yönetilmeyen bir tarama araştırmacının çok zaman kaybetmesine ve hatta yeterli içeriğe ulaşamamasına yol açabilir. Literatür taraması, sadece akademik çalışmalarda değil, yenilikçi her alanda başvurulması gereken ilk adımlardan biridir. Gash (1999), bu süreci, belirli bir konuda yayınlanmış olabildiğince çok eserin derinlemesine ve sistematik olarak araştırılması ve belirlenmesi olarak tanımlamıştır (Köroğlu, 2015). Schlemmer'in Bauhaus okulunda yaptığı önemli çalışmalar literatür taranarak ele alınmış ve günümüzün giysi kalıp sistemlerinin oluşumundaki öncü rolü yorumlanıp değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Oskar Schlemmer'in İnsan Vücut Oranı Denemeleri

Bauhaus öncülerinin çalışmaları; dar gelirli, ekonomisi zayıf kitlelerin dönemin endüstriyel üretim koşullarına göre estetik, işlevsel ve ekonomik ürünler ile ihtiyaçların karşılanmasını hedeflemeleriydi. Bu misyon doğrultusunda endüstriyel üretim araçlarını kabiliyetlerine göre insan odaklı üretimler yapabilmek için insan bedenini temel geometrik biçimler olarak değerlendirerek dönemin ve günümüzün çağdaş endüstriyel tasarımlarını gerçekleştirdiler. Bu konuda öncü oldular. İnsanı temel geometrik biçimler ile algılanmasının, değerlendirilmesinin en büyük yararı, endüstriyel giyimin temellerini oluşturur. İnsan beden ölçülerini temel geometrik biçimlerde algılanmaları doğrultusunda verilen eğitimin

dönemin endüstriyel üretim araçlarının kabiliyetleri doğrultusunda en güzel, en işlevsel ve en ekonomik giysilerde üretilmesi düşüncesi yer almaktaydı. Bu yaklaşımla insan bedeninin standartları olmalıdır. Yoksa tek tek insan vücut ölçülerinin alınamayacağı açıktır.

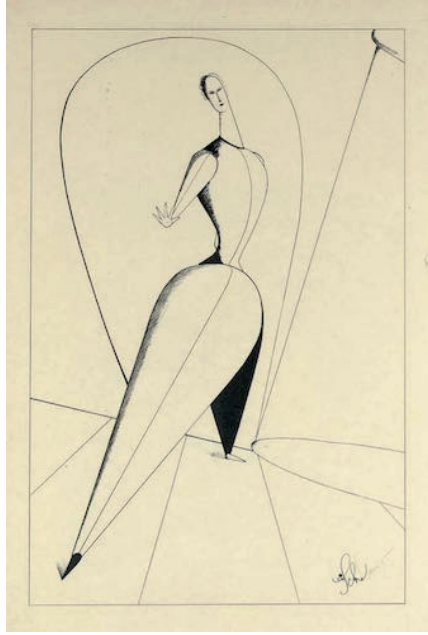
Bauhaus'un söz edilen önemli sanatçılarından biri de Oskar Schlemmer'dir (Şekil 3) (Doğum: 4 Eylül 1888, Stuttgart, Almanya; Ölüm: 13 Nisan 1943, Baden, Almanya). Alman asıllı sanatçı geçimini sanatıyla sürdürmüştür. Birinci Dünya Savaşı'na gönüllü olarak girmiş ve her molasını sanatla uğraşarak değerlendirmiştir. Bauhaus'ta sahne tasarımından sorumludur. Onun aracılığıyla tiyatro, yalnızca oyuncularla değil, aynı ölçüde onları çevreleyen sahnelerde de yaşar. Schlemmer, Bauhause okulunda desen çalışmaları yaptırarak insan vücut formunun tüm oranlarının en iyi şekilde anlaşılması için dersler vermiştir. Oskar Schlemmer, Bauhaus okulu ile ilişkili bir Alman ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve koreografıdır. Heykel atölyesinde çalıştıktan sonra 1923 yılında Bauhaus tiyatro atölyesinde Form Ustası olarak işe alınmıştır. Oskar Schlemmer, insan formunun soyut ama kesin resimlerinin yanı sıra avangard bale prodüksiyonlarıyla tanınır. En ünlü eseri, kostümlü aktörlerin "biçim ve renk partisi" olarak tanımladığı insan vücudunun geometrik temsillerine dönüştüğünü gösteren Triadisches Ballet'tir (Triadic Ballet) (<https://artwizard.eu/the-bauhaus-style-of-oskar-schlemmer-ar-57>).

Oskar Schlemmer, 1928'te Bauhaus'ta Der Mensch dersi için tasarlanan bir erkek şablonu olan Vordruck'u (form) ele almaktadır. Kökenleri hem eski emsallere hem de bir kadın figürüne dayanan Vordruck; masum, sade, görünüşte sessiz ve ifadesiz bir figürdür. Bu şablonun birçok kopyası ders için basılmış olsa da Vordruck, Schlemmer'in çizimleri, kostüm tasarımları ve performansları için uzayda insan vücudunu ele aldığı yapıtında öncüdür. Aynı zamanda Vordruck, Bauhaus'un seri üretim için modelleri tasarlama felsefesini temsil ediyordu (Feuerstein, 2019).

Schoenberg'in Pierrot Lunaire'inden ve Birinci Dünya Savaşı sırasındaki gözlemlerinden ve deneyimlerinden ilham alan Oskar Schlemmer, insan vücudunu yeni bir sanatsal ortam olarak tasarlamaya başladı. Bale ve pandomimi, tiyatro ve operadan bağımsız olarak gördü. Her sanatın ortamının yapay olduğunu vurguladığı gibi, kuklaların hareketini estetik olarak insanlardan üstün gördü. Bu yapaylık, stilize hareketler ve insan bedeninin soyutlanmasıyla ifade edilebilirdi. İnsan formunu (vücudun soyut geometrisi, örneğin boyun için bir silindir, baş ve gözler için bir daire) dikkate alması, tüm önemli kostüm tasarımına, 'heykelci' dediği şeyi yaratmasına yol açtı (Şekil 8). Ardından müzik ve sonrasında dans hareketlerine karar verildi (https://en.wikipedia.org/wiki/Triadisches_Ballett).

Schlemmer, biçim ve renk arasındaki ilişkiyi keşfetmeye devam etti ve daha çok Kübizme yöneldi. Alman sanatçıların sanattaki yeni trendlerini öğrendi. Schlemmer, Stuttgart'taki Kunstgewerbeschule'de (Uygulamalı

Sanatlar Okulu) dersler aldı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçı, Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki müfredatı çağdaşlaştırmak için bir hareketin öncülüğünü yaptı. Sanatçı en çok hareket, biçim, geometri ve ritmi araştıran çalışmalarıyla tanınmıştır. Schlemmer ayrıca sahne tasarımları yapmıştır.



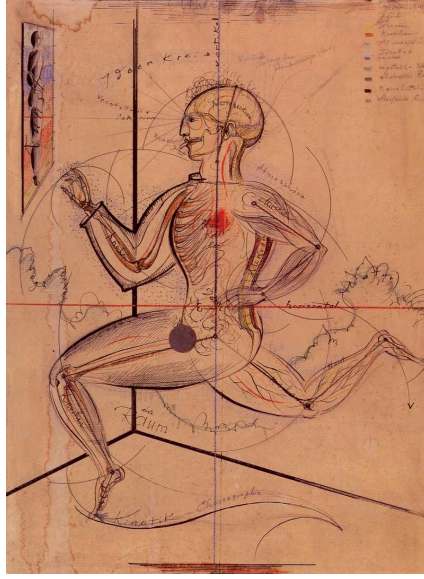
Şekil 8. Oskar Schlemmer, Tänzerin, Litografi, 1923

(<https://artwizard.eu/the-bauhaus-style-of-oskar-schlemmer-ar-57>).

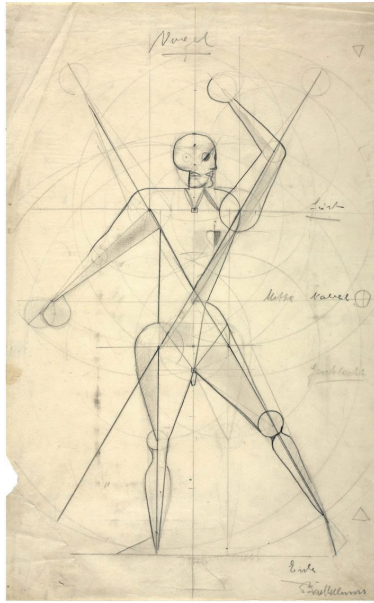
Oskar Schlemmer'in Önemli Eserleri

A. İnsan (1928–1929)

1928'de Schlemmer; biçimsel (form), biyolojik ve felsefi bölümlere ayrılan "insan" üzerine çalıştı. Grafik-biçimsel bölümde; orantı teorilerini, fiziksel mekanik ve kinetik yasalarını ve antik ve modern sanatta çeşitli temsil sistemlerini ve figür tiplerini ele aldı. Biyolojik bölümün odak noktası vücudun biyolojik, fizyolojik ve anatomik durumları ve yaşam fonksiyonları üzerine teorik dersler içeriyordu. Felsefi bölüm, estetik, etik ve metafizik meseleleri aydınlatmak için antik çağlardan modern çağa kadar uzanan düşünme biçimlerine genel bir bakış aktardı. Şekil 9, 10'da Schlemmer'in insan figürüne ait çizimleri gösterilmektedir.

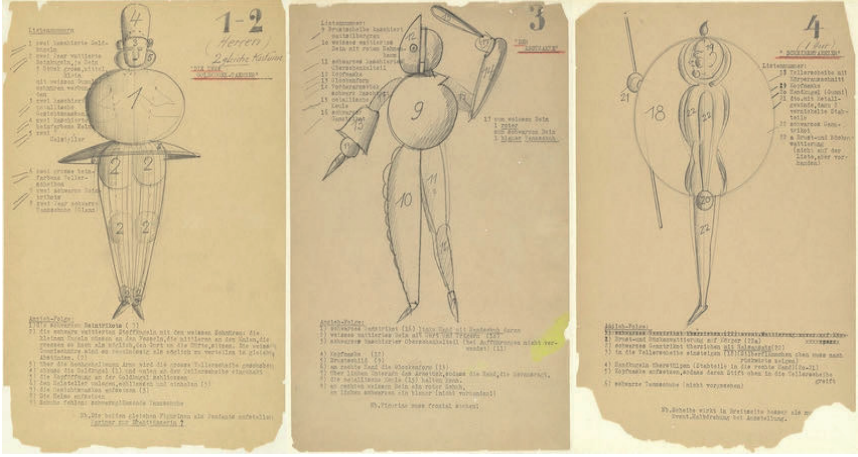


Şekil 9. Schlemmer_Oskar-Erkek-1928(https://thecharnelhouse.org/2015/10/31/metaphysical-theater/schlemmer_oskar-man-1928-m/#main)



Şekil 10. Schlemmer'in Figür Çizimi (<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/training/curriculum/classes-by-oskar-schlemmer/>).

Sanatçı, sahne tasarımları için de çizimler yaptı. Bu çizimlerde silindirik, daire gibi geometrik formları basit ve anlaşılır olarak kullanırken insan bedeni ve oranları arasındaki dengeyi gösteren statik ve dinamik figürlerin çizimlerini yaptı ve bunu kostüm tasarımlarına aynen aktardı. Bu çalışmaları Şekil 11, 12, 13 ve 14'te görülmektedir.



Şekil 11. Das Triadisches Ballett için Yapılan Eskizler ve Hareket Çalışmaları, Oskar Schlemmer, 1910'ların Sonu (<https://artwizard.eu/the-bauhaus-style-of-oskar-schlemmer-ar-57>).



Şekil 12. Schlemmer'in Figür Çizimi (<https://thecharnelhouse.org/2015/10/31/metaphysical-theater/oskar-schlemmer-1888-1943-title-sketch-for-a-figure-for-das-triadisches-ballett-work-type-costume-design-date-1919/>).



Şekil 13. Schlemmer'in Kostüm Tasarımları (<https://artwizard.eu/the-bauhaus-style-of-oskar-schlemmer-ar-57>).



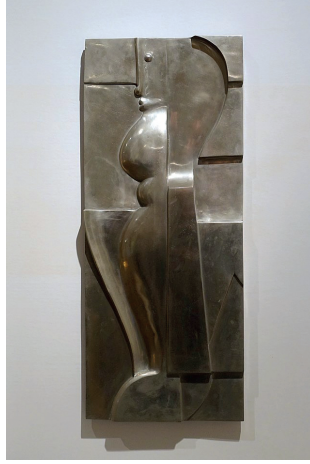
Şekil 14. Schlemmer'in Triadisches Ballett'inden Kostümler, 1922 (<https://artwizard.eu/the-bauhaus-style-of-oskar-schlemmer-ar-57>).

Schlemmer, 1929'da Bauhaus'tan ayrıldı. 1920'lerde Schlemmer, ilerici Bauhaus okulunda çeşitli ortamlarda çalışan ve öğreten ustalardan biriydi (<https://artwizard.eu/the-bauhaus-style-of-oskar-schlemmer-ar-57>).

B. Relief H-6 PA 1919

Schlemmer'in rölyefleri, insan vücudunu iki boyutlu resimlerden üç boyutlu heykellere doğru keşfetmesini göstermektedir. Kübizm ile ilgili çalışmalar insan figürünü geometrik bölümlere ayırmasıyla da belirgindir. İzleyici figürü önden görür. Baş, gövde ve bacakları ifade eden yuvarlak şekiller yatay ve dikey ızgara çizgileriyle kesişir. Gövdenin bu unsurları yüzeyden yükseltilmiş, ancak aynı zamanda siyah, kahverengi, gümüş

ve bronz metalik boya kullanılarak çizilmiştir. Desenli bölümler, figürün yüzeyden ayrılmasını sağlar ve kabartmaya daha fazla derinlik sunar. Rölyef H-6 PA Schlemmer'in Avrupa avangartını ve özellikle Kübizmi insan figürüne olan saplantısı doğrultusunda yeniden yorumlama girişimi olarak görülebilir. Deneysel rölyefleriyle heykele yönelen sanatçı, bedenın mekanla olan ilişkisini yeniden gözden geçirebilmiş ve geometriyi soyut amaçlardan çok antropomorfik amaçlar için kullanabilmiştir. Bu çalışma, Schlemmer'in performatif sanat ve tiyatrodada, özellikle Triadik Bale'de geometri kullanımının habercisidir (Şekil 15).



Şekil 15. Relief H-6 PA 1919

Cast Nickel- Museum für Angewandte Kunst Köln- Cologne, Germany
(<https://www.theartstory.org/artist/schlemmer-oskar/>).

C. Figura Astratta (Soyut Figür) 1921-23

Soyut Figür'ün boru biçimindeki şekilleri, kollarını açmış ayakta duran insan formuna benzer. Aerodinamik vücut, bronz ve nikelin kullanımı çalışmaya makine benzeri bir estetik kazandırmıştır. Bu fikir, Schlemmer'in o sırada ders verdiği Bauhaus okulundaki personel ve öğrenciler tarafından keşfedilmiştir. Okulun disiplinler arası ortamı, Schlemmer'in bu parçayı oluşturmak için metal atölyesinin kaynaklarına ve malzemelerine kolayca erişebildiğini göstermektedir. Soyut Figür, Schlemmer'in insan figürünü üç boyutlu olarak ifade etmeye yönelik ilk girişimlerinden biriydi. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Schlemmer, sanatına ve insan vücudunun dinamiklerinin heykel ve tiyatro aracılığıyla nasıl sergilenebileceğine daha fazla vurgu yapmıştır (**Şekil 16**).



Şekil 16. Figura Astratta (Soyut Figür) 1921-23, Bronz ve Nikel- Chicago Sanat Enstitüsü(<https://www.theartstory.org/artist/schlemmer-oskar/>).

D. Triadisches Balesi (Üçlü Bale)

Schlemmer'in balesinin prömiyeri Eylül 1922'de Stuttgart Landestheater'da Alman besteci Paul Hindemith'in müziğiyle yapılmıştır. Yapım, 1920'lerde Weimar, Frankfurt, Berlin ve Paris gibi şehirleri gezerek Bauhaus'un modern sanat fikirlerini yaymıştır. Balenin bir konusu yoktu. Bunun yerine Schlemmer'in "biçim ve renk partisi" olarak tanımladığı farklı ruh halleri ve renklere sahip üç perde vardı. Birinci perde sarıydı, ikinci perde pembeydi ve son perde siyahtı. Bale, iki kadın ve bir erkek olmak üzere toplam 18 kostüm giyen üç dansçı tarafından icra edilmiştir. Kostümler, insan vücudunun formlarını aşırı vurgulayarak dansçıları geometrik yapılara dönüştürmüştür. Işık ile vücutların belirli kısımları ve yapısal öğeleri daha da vurgulanmıştır. Schlemmer bu eserde, uzayda soyutlamayı keşfetmesiyle dans ve modernizmi birleştiren ilk sanatçı olmuştur. Aynı zamanda dansa kolektif bir yaklaşımı vurgulamıştır. Schlemmer, beden, şekil, renk ve mekân arasındaki ilişkiyi keşfetme girişimlerini "sanatsal metafizik matematik" olarak tanımlamıştır. Dansın fiziksel hareketinin yanı sıra kostümler, Schlemmer'in önceki heykelsi ve resimsel çalışmalarının canlı birer somutlaşmış hali olarak görülebilir. Bu eserde bale sanatçıları, yüz­süz kostümleri içinde makine gibi görünmüşlerdir (Şekil 17).



Şekil 17. Orijinal Triadik Bale Kostümler

Kostümler, ağırlıklı olarak metal ve kumaş olmak üzere karışık teknik ile üretilmişlerdir (<https://www.theartstory.org/artist/schlemmer-oskar/>).

E. Grotesk I 1923

Schlemmer'in Grotesk I çalışması, diğer çalışmalarının çoğundan daha yüksek düzeyde bir soyutlama gösterir. Bu eser, yalnızca büyük fildişi göz ve ağzın dikkate alınmasıyla insan olarak ayırt edilebilir. Schlemmer tarafından tasarlanan ve Bauhaus'taki taş heykel ve ahşap oyma atölyelerinin teknik ustası Josef Hartwig tarafından cevizden oyulan bu yapının yaratılış süreci, okuldaki ortak çalışma uygulamalarını göstermektedir. Heykel, üst ve alt gövdeyi betimleyen geniş bir S şeklindedir. Çalışma; ahşabın sertliği, sağlamlığı, cilalı yüzeyin desenli damarı ve figürün kavisli şekli ile zıtlık oluşturmuştur. Omurga görevi gören metal bir direk üzerine inşa edilen figür, vücut ile ayak benzeri tabanı arasındaki ilişkiyi değiştirerek dönebilir. Heykeli çeşitli açılardan görebilme yeteneği, izleyicinin insan figürünü ve çevresiyle olan ilişkisini akıcı ve dinamik bir şekilde değerlendirmesini sağlar. Başlık aynı zamanda onu diğer çalışmalarından ayırmaktadır. Çünkü bu çalışma, yarı-insan niteliklere doğrudan atıfta bulunmaktadır. Schlemmer, şekillerin nasıl yorumlandığına bağlı olarak hem çekici hem de itici bir heykel yaratmak için doğal malzemeleri abartılı formlarla karıştırmaktadır (Şekil 18).



Şekil 18. Grotesk I, Ceviz, Fildişi ve Metal- Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, Berlin (<https://www.theartstory.org/artist/schlemmer-oskar/>).

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmada bulgular doğrultusunda şu sonuçlar çıkarılabilir:

- Bauhaus öncülerinin çalışmaları; dar gelirli, ekonomisi zayıf kitlelerin dönemin endüstriyel üretim koşullarına göre estetik, işlevsel ve ekonomik ürünler ile ihtiyaçların karşılanmasını hedeflemeleri idi. Bu misyon doğrultusunda endüstriyel üretim araçlarını kabiliyetlerine göre insan odaklı üretimler yapabilmek için insan bedenini temel geometrik biçimler olarak değerlendirerek dönemin ve günümüzün çağdaş endüstriyel tasarımlarını gerçekleştirdiler.

- İnsanı temel geometrik biçimlerle algılanmasının, değerlendirilmesinin en büyük yararı, endüstriyel giyim temellerini oluşturur.

- İnsan beden ölçülerini temel geometrik biçimlerde algılanmaları doğrultusunda verilen eğitimin dönemin endüstriyel üretim araçlarının kabiliyetleri doğrultusunda en güzel, en işlevsel ve en ekonomik giysilerde üretilmesi düşüncesi yer almaktaydı. Bu yaklaşımla insan bedeninin standartları olmalıdır.

- Bauhaus'un söz edilen önemli sanatçılarından olan Oskar Schlemmer

insan vücudu oranları ve giysi tasarımlarına odaklanmıştır.

- Oskar Schlemmer, insan vücudunu yeni bir sanatsal ortam olarak tasarlamaya başlamıştır. Kuklaların hareketini estetik olarak insanlardan üstün görmüştür. İnsan formunu (vücudun soyut geometrisi, örneğin boyun için bir silindir, baş ve gözler için bir daire) dikkate alması, kostüm tasarımını ortaya çıkarmıştır.

- Schlemmer, biçim ve renk arasındaki ilişkisi kullanmıştır ve Kübizme sanatından ilham almıştır. Bunun yanısıra hareket, biçim, geometri ve ritim öğelerini çalışmalarında kullanmıştır.

- 1928'de Schlemmer; biçimsel (form), biyolojik ve felsefi bölümlere ayrılan "insan" üzerine yaptığı çalışmada grafik-biçimsel bölümde; orantı teorilerini ele almıştır.

- Sanatçı, sahne tasarımları için de çizimler yapmıştır. Bu çizimlerde silindir, daire gibi geometrik formları basit ve anlaşılır olarak kullanırken insan bedeni ve oranları arasındaki dengeyi gösteren statik ve dinamik figürlerin çizimlerini yapmış ve bunu kostüm tasarımlarına aynen aktarmıştır.

- Schlemmer'in Relief H-6 çalışmasında insan vücudunu iki boyutlu resimlerden üç boyutlu heykellere doğru keşfetmesini göstermektedir. Kübizm ile ilgili çalışmalar insan figürünü geometrik bölümlere ayırmasıyla da belirgindir. Bu eserde figür önden görüldüğü için baş, gövde ve bacakları ifade eden yuvarlak şekiller yatay ve dikey ızgara çizgileriyle kesilir. Deneysel rölyefleriyle heykele yönelen sanatçı, bedenin mekanla olan ilişkisini yeniden gözden geçirebilmiş ve geometriyi soyut amaçlardan çok antropomorfik amaçlar için kullanabilmiştir. Bu çalışma, Schlemmer'in özellikle Triadik Bale'de geometrik unsurları kullanmasını sağlamıştır.

- Sanatçının Soyut Figür çalışmasında boru şekilleri, kollarını açmış ayakta duran insan formuna benzer. Soyut Figür, Schlemmer'in insan figürünü üç boyutlu olarak ifade etmeye yönelik ilk girişimlerinden biridir.

- Schlemmer'in Triadisches Balesi (Üçlü Bale) çalışmasında "biçim ve renk partisi" olarak tanımladığı farklı ruh halleri ve renklere sahip üç perdede sunulan üç dansçının 18 kostümüyle bir bale gösterisi tanıtılmıştır. Kostümler, insan vücudunun formlarını aşırı vurgulayarak dansçıları geometrik yapılarla dönüştürmüştür. Işık ile vücutların belirli kısımları ve yapısal öğeleri daha da vurgulanmıştır. Schlemmer bu eserde, uzayda soyutlamayı keşfetmesiyle dans ve modernizmi birleştiren ilk sanatçı olmuştur. Aynı zamanda dansa kolektif bir yaklaşımı vurgulamıştır. Bu çalışmada Schlemmer, beden, şekil, renk ve mekân arasındaki ilişkiyi keşfetme girişimlerini "sanatsal metafizik matematik" olarak tanımlamıştır. Dansın fiziksel hareketinin yanı sıra kostümler, Schlemmer'in önceki heykelsi ve resimsel çalışmalarının canlı birer somutlaşmış hali olarak görülebilir. Bu eserde bale sanatçıları, yüzüstü kostümleri içinde makine gibi görünmüşlerdir. Kostümler, ağırlıklı olarak metal ve kumaş olmak üzere karışık teknik ile üretilmişlerdir.

- Schlemmer'in Grotesk I çalışması, yarı-insan niteliklere sahip bir soyutlama gösterir. Bu eser, yalnızca büyük fildişi göz ve ağız dikkate alınmasıyla insan olarak ayırt edilebilir. Heykel, üst ve alt gövdeyi betimleyen geniş bir S şeklindedir. Figürü kavisli bir forma sahiptir ve metal bir direk üzerine inşaa edilmiştir. Schlemmer bu eserde doğal malzemeleri abartılı formlarla sentezlemiştir.

Sonuç olarak; Schlemmer'in insan vücudunun çizimlerinde ve kumaş, metal ahşap gibi diğer malzemelerle yaptığı diğer denemelerde ve çalışmalarda aslında vücudun en uygun şekilde tanımlanabilmesi için uğraştığı anlaşılmaktadır. Oskar Schlemmer'in desen çalışmaları yaparak insan vücut formunun tüm oranlarının en iyi şekilde anlaşılması için verdiği dersler sayesinde Bauhaus eğitimi endüstriyel üretime önemli katma değer sunmuştur. İnsan figüründe baş uzunluk ölçüsü, tüm vücuda oranlanarak oluşan kanonlar, giysi temel beden kalıbının omuz, beden, bel, kalça ve giysi boyu hatlarının tespitinde kullanılır. Günümüz giyim endüstrisinde geliştirilen vücut ölçüm standartları, üretim miktarlarını ve çeşidini artırmakta, ekonomik girdi sağlamaktadır. Vücut oran ve ölçülerinin bilinmesiyle beden numaraları oluşturulmuş ve bu sayede bireyler kendi vücut ölçülerini tanıyarak vücutları ile uyumlu giysileri kolaylıkla satın alabilmektedirler. Endüstriyel giyimde kullanılan kumaş, yardımcı malzeme gibi unsurların da verimli şekilde kullanılması ve fire oranlarının azaltılması da sağlanmaktadır. Oskar Schlemmer'in yaptığı çalışmaların gerek sahne tasarımında gerekse sanayileşmeyle gelişen teknoloji-sanat-zanaat bağlamında, giysilerin üretilmesinde kullanılan kalıpların en iyi formda insan bedenine uyumunda öncü olabildiği düşünülmektedir. Bu çalışmada sanatçının insan figür çizimleri ve sahne için giysi tasarımlarında ölçü, oran ve insan bedenine uyum konusunu gözettiği kanaatiyle günümüz giyim endüstrisinin önemli bir çalışma alanı olan giysi kalıplılığının önemi ortaya çıkmaktadır. Giysi kalıplarının hazırlanmasında antropometrik ölçümler, bu ölçümlere dayalı yardımcı ölçüler ve oranlar iki boyutlu kalıpların hazırlanmasında etkili olmaktadır. Ayrıca iki boyutlu kalıpların çeşitli dikiş teknikleriyle birlikte üç boyutlu hale getirilerek giysiye dönüştürülmeleri endüstriyel bağlamda büyük bir öneme sahiptir.

KAYNAKÇA

- F. Feuerstein, M. (2019). *Oskar Schlemmer's vordruck: an absent woman within a Bauhaus canon of the body*. Theatre and Performance Design, Vol.5, 24.
- Gash, S. (1999). *Effective literature searching for research (2nd ed)*. Aldershot: Gower Publishing.
- Köroğlu, S. A. (2015). *Literatür taraması üzerine notlar ve bir tarama tekniği* (s.61-69). GİDB Dergi. Sayı (1).
- Seyhun, G. (2005), *A'dan Z'ye modelistlik*. İstanbul: Umut Matbaacılık.
- Tunalı İ. (2012). *Tasarım felsefesi tasarım modelleri ve endüstri tasarımı*, İstanbul: Yem Yayın.

İnternet Kaynakları

- <https://artvise.me/bauhaus-kunst-merkmale-kuenstler-kunstmarkt-rekorde/#bauhaus-und-kunstmarkt>
- <https://artwizard.eu/the-bauhaus-style-of-oskar-schlemmer-ar-57>
- <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/training/curriculum/classes-by-oskar-schlemmer/>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Triadisches_Ballett
- e-skop.com
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>
- https://sv.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius
- https://sv.wikipedia.org/wiki/Gunta_St%C3%B6lzl
- <https://www.theartstory.org/artist/schlemmer-oskar/>
- <https://thecharnelhouse.org/2015/10/31/metaphysical-theater/oskar-schlemmer-1888-1943-title-sketch-for-a-figure-for-das-triadisches-ballett-work-type-costume-design-date-1919/>
- https://thecharnelhouse.org/2015/10/31/metaphysical-theater/schlemmer_oskar-man-1928-m/#main
- <https://tr.eferrit.com/louis-sullivan-hakkinda-mimar/>
- <https://www.kunst-zeiten.de/Bauhaus-Zeitgeschehen>

Bölüm 3

Süleymaniye Kütüphanesi Hamidiye Bölümünde Bulunan Murakka'nın Kitap Sanatları Bakımından Değerlendirilmesi

Yeşim Aksoy Şaştım, Bilal Sezer

Özet: Süleymaniye Kütüphanesi yazma eser bakımından ülkemizdeki en zengin kütüphanelerden biridir. Kütüphane yazma eserler yanında, hat, tezhip, cilt, ebru ve minyatür gibi geleneksel sanatların nâdide örneklerini de barındırır. Kur'ân-ı Kerîm ve cüzlerden sonra hat ve tezhip sanatının en çok kullanıldığı alanlardan biri de murakkaalardır. Murakka'lar kıt'alardan oluşan yazı albümleridir. Hattatların seçkin yazılarını, tezhip, cilt ve ebru sanatlarının en güzel örneklerini bu albümlerde görmek mümkündür. İncelenen murakka' Hamidiye Bölümünde bulunan 31 envanter numaralı albümdür. Bir hadis albümü olan murakka' sülüs-nesih yazı türleri ile yazılmıştır. Ketebe kaydı olmadığından kime ait olduğu belli değildir. Ancak cildinde "Şeyh muhtemeldir lâkin Dede'dir" ibâresi bulunmaktadır. İlgililerin tespiti yerinde olup, eser kuvvetle muhtemel Şeyh Hamdullah'ın oğlu Mustafa Dede (ö.1539)'ye aittir. Kıt'alardaki satır istif yapısı Mustafa Dede'nin yazılarıyla büyük bir benzerlik göstermektedir. Albüm kitap sanatları bakımından önem teşkil eden örneklerden biridir. Murakka'nın sayfa düzeni, kullanılan renkler, tasarımlar ve tezyinat özellikleri bakımından klâsik dönem etkileri taşımakla beraber batılılaşma sürecinde yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Tezyinat unsurları bakımından klâsik dönem etkilerini yansıtmakla beraber yazı ve tezyinat tarihleri arasında farklılıklar olduğu düşünülmektedir.

Evaluation of Murakka In The Hamidiye Section of The Süleymaniye Library In Terms of Book Arts

Abstract: Süleymaniye Library is one of the richest libraries in our country in terms of manuscripts. In addition to manuscripts, the library also contains rare examples of our traditional arts such as calligraphy, bookbinding, marbling and miniatures. After the Qur'an and cüz, one of the most used areas of calligraphy and illumination art is murakka'. Murakkas are writing albums consisting of kıt'a. It is possible to see the distinguished writings of calligraphers and the best

Öğr. Gör. Dr. Yeşim Aksoy Şaştım, Prof. Dr. Bilal Sezer,

Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
yesimaksoy52@gmail.com

Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
bilal.sezer@usak.edu.tr

examples of illumination, binding and marbling arts in these albums. The examined murakka' is the album with inventory number 31 in the Hamidiye Section. Murakka', which is a hadis album, was written in sülüs-nesih script. It is not known to whom it belongs, as there is no record on the line. However, there is the phrase "Şeyh is possible, but he is Dede" on its binding. The identification of the persons concerned is appropriate and the work probably belongs to Mustafa Dede (d.1539), son of Şeyh Hamdullah. The line stacking structure in the kıt'a shows a great similarity with the writings of Mustafa Dede. Album is one of the important examples in terms of book arts. It is thought that Murakka may have been made in the process of westernization, with the effects of the classical period in terms of page layout, colors used, designs and decoration features. Although it reflects the effects of the classical period in terms of decoration elements, it is thought that there are differences between the dates of writing and decoration.

GİRİŞ

Murakka kelimesi sözlükte yama üzerine yama dikilmiş veya kâğıt parçası gibi anlamlara gelmektedir (Derman, 2006: 204). Terim olarak murakka'a, hüsn-î hat ile yazılmış, kıt'a adı verilen ve daha çok hattatların meşklerinde bulunan yazı örneklerinin mukavva üzerine yapıştırılmasıyla meydana gelen mecmualara verilen addır (Devellioğlu, 1993: 684).

Kıt'a ise parça, cüz, bölük, kısım manalarına gelir. Hüsn-ü hatla yazılmış küçük levhalara denilmektedir (Arseven, 1965: 1071). Kıt'alar, genellikle Murakka'nın parçalara ayrılmasıyla meydana gelmiştir (Derman, 1995: 506).

Murakka'ların tercih edilme nedeni, yazıların bir arada toplanmasına olanak sağlamak ve yıpranmadan uzun süre saklanabilmesidir. Murakka'ların kabından çıkarılarak camlı bir çerçeve içerisine konup duvarlara asılması da son altmış yılda kullanılmaya başlamıştır (Derman, 1995: 45).

Süleymaniye Kütüphanesi yazma eser bakımından ülkemizdeki en zengin kütüphanelerden biridir. Kütüphane yazma eserler yanında, hat tezhip, cilt, ebru ve minyatür gibi geleneksel sanatlarımızın nâdide örnekleri de barındırır.

Süleymaniye Kütüphanesinde Süleymaniye ve Hamidiye bölümlerinde murakka'lar bulunmaktadır. Hamidiye bölümü murakka'ları ekseriyetle mürettebtir. Yazı çeşidi bakımından çoğunlukla sülüs- nesih yazılarıyla yazılmıştır. İncelenen murakka' da Hamidiye bölümü 31 Envanter numaralı sülüs- nesih hadis murakka'ıdır. Murakka'nın cildindeki "Şeyh muhtemeldir, lâkin Dede'dir" ibaresinden albümün Şeyh tarzında yazıldığı anlaşılmaktadır. Albümde imza olmadığından Şeyh'in kendisine mi âit, yoksa oğlu Mustafa Dede'ye mi âit olduğu belli değildir. Ancak ilgililerin notu ve yazı tarzına bakıldığında albümün Şeyh'in oğlu Mustafa Dede tarafından yazıldığı kuvvetle muhtemeldir.

Şeyh Hamdullah Tarzı ve Mustafa Dede

II. Bâyezid'in ilim ve sanata verdiği değer sayesinde Şeyh Hamdullah (ö. 1520) Hat sanatında Türk klasizminin temellerini atmıştır. Şeyh Hamdullah, 250 yıldan beri devam etmekte olan Yâkut'un estetik anlayışını ortadan kaldırarak yazıya yeni riyâzi ve hendesi ölçüler getirdi. Yâkut'daki sert görünüm izâle edildiği gibi, harflerin anatomik ve fizyolojik güzelliği temin edilmiştir (Alpaslan,1999: 34).

Şeyh Hamdullah'ın açtığı bu yolda birçok hattat yetişmiştir. Bunlardan birisi de oğlu Mustafa Dede'dir. Mustafa Dede 900 (1495) yılında Amasya'da doğdu. Anadolu'nun yedi büyük üstadından biri olarak kabul edilir. Eniştesi Şükrullah Halife ile birlikte Şeyh Hamdullah yolunu ve silsilesini talebe yetiştirerek devam ettirmiştir. Mustafa Dede aklam-ı sitteyi babasından öğrendi. Ancak babasının vefatından sonra yazısını Abdullah Amâsî'ye devam etmek suretiyle geliştirdi. Mustafa Dede Üsküdar'da talebe yetiştirmekle meşgul iken yanlış bir tedavi sonucu 945/1538 yılında genç yaşta vefat etti. Kabri Üsküdar Karacaahmet'de babasının yanındadır. Mustafa Dede'nin hattı metîn, üslûbu zarîf idi. Babası seviyesinde yazardı (Serin, 1992: 49; 2006: 293).

YÖNTEM

Kur'ân-ı Kerîm ve cüzlerden sonra hat ve tezhip sanatının en çok kullanıldığı alanlardan biri de murakka'lardır. Murakka'lar kıt'alardan oluşan yazı albümleridir (Derman,1995: 43). Hat, tezhip, cilt ve ebru sanatlarının en güzel örneklerini bu albümlerde görmek mümkündür. Araştırmada Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Hamidiye Bölümünde bulunan otuz bir envanter numaralı murakka'nın cild, hat ve tezhip sanatı bakımından değerlendirmesi yapılmıştır. Analizi yapılırken Murakka'nın cildi, hattı, hattatı, yılı, kâğıdı ve tezhibi birlikte değerlendirilmiştir. Eserde hattat imzası bulunmasa bile cilt üzerinde buluna *Şeyh muhtemeldir lâkin Dede'dir* ifadesinden ve hattı incelendiğinde hattat hakkında bir yoruma ulaşılabilmektedir. Beş kıt'anın her biri tezhip özellikleri ve sayfa düzeni bakımından değerlendirilmiştir. Çalışmanın mevcut araştırma süresince "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" çerçevesinde hareket edilmiştir.

BULGULAR

İncelenen murakka' Hamidiye Bölümünde bulunan 31 envanter numaralı albümdür. Bir hadis albümü olan murakka' sülüs-nesih yazı türleri ile yazılmıştır. Ketebe kaydı olmadığından kime ait olduğu belli değildir. Ancak cildinde "Şeyh muhtemeldir lâkin Dede'dir" ibâresi bulunmaktadır. İlgililerin tespiti yerinde olup, eser kuvvetle muhtemel Şeyh Hamdullah'ın oğlu Mustafa Dede (ö.1539)'ye aittir. Kıt'alardaki satır istif yapısı Mustafa

Dede'nin yazılarıyla büyük bir benzerlik göstermektedir.

Albüm kitap sanatları bakımından önem teşkil eden örneklerden biridir. Murakka'nın sayfa düzeni, kullanılan renkler, tasarımlar ve tezyinat özellikleri bakımından klâsik dönem etkileri taşımakla beraber batılılaşma sürecinde yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

HAMİDİYE BÖLÜMÜ 31 ENVANTER NUMARALI MURAKKA'

Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi
Bölüm	: Hamidiye Bölümü
Envanter No	: 31
Eser Adı	: Murakka'
Hattatı	: Mustafa Dede
Yazıldığı Tarih	:Bilinmiyor.
Yazı Çeşidi	: Sülüs- Nesih
Kıt'a Adedi	: 5
Ebadı	: 24 X 21,5-17,5 X 14,5 cm



Görsel 1. Murakka'nın Cildi

Cild: Murakka' bordo renkte deri ciltlidir. Cilt 24 x 21,5-17,5 x 14,5 cm ebatlarındadır. Murakka'nın cildinde "*Şeyh muhtemeldir lâkin Dede'dir, adet 5, numara 31*" ifadesi ve vakıf mührü bulunmaktadır. Cildin ortasında şemse beyzî formdadır. Şemse ve salbekler dendanlarla çevrelenmiş, içerisine hatâyî grubu motiflerle desen tasarlanmıştır. Tezyînatın tamamında altın kullanılmıştır. Ciltte zencerek yer almaktadır (Görsel 1).



Görsel 2. Murakka'nın zahriye sayfası

Murakka'da zahriye sayfasında Süleymaniye Kütüphanesine ait vakıf mührü ve vakıf kaydı bulunmaktadır. Zemin tamamen ebru ile kaplanmıştır. Sol kapakta vakıf mührünün altında hatip ebru, sağ kapakta ise şal ebru yer almaktadır (Görsel 2).



Görsel 3. Murakka'nın 1. kıt'ası

1. Kıt'a: Sülüs-nesih-sülüs kıt'a ahârlı kâğıt üzerine bir satır sülüs, üç satır nesih bir satır sülüs hattı ile yazılmıştır. Sülüs hattın etrafında bulunan boşlukta beyne's sûtûr, satır arası tezhibi, yapılmıştır (Ayverdi, 2008; 551). Bismelenin bulunduğu alandaki boşluğa hatâyî grubu motiflerle serbest formda tasarım yapılmıştır. Motiflerde altının yanı sıra mavi, pembe, sülyen ve beyaz renkler kullanılmış. Motiflerin tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Nesih hattın yanında bulunan boşluklara koltuk tezhibi yapılmış, koltuk tezhibi murakka' estetik bir görünüş ve bütünlük kazandırmıştır (Biol, 2002; 151). Koltuk tezhiplerinin etrafına bordo renkte cetvel çekilmiştir. Koltukların ebatları aynı olmasa bile aynı gibi görünen 1/4 oranında tasarım uygulanmıştır. Tasarımda penç ve goncagül motifleri kullanılmıştır. Zemin ayrımı, ayırma rûmî motifleri ile yapılmış içleri tamamen altın ile sıvanmıştır. Diğer kısımlar lacivert renkte boyanmıştır. Motifler altın, pembe, sülyen ve beyaz renktedir. Nesih hattın arasına yapılan beyne's sûtûrlarda ve duraklarda yalnız altın kullanılmıştır. Alt kısımda bulunan sülüs yazı boşluklarında kullanılan motiflerde altın üzerine sülyen renkte sulandırma tekniği ile gölgelendirme yapılmıştır. Kıt'anın tamamına cetvel çekilmiş bordüre ebru uygulanmıştır. Altın cetvel dışında kalan alan gel-git ebruludur (Görsel 3).



Görsel 4. Murakka'nın 2. kıt'ası

2. Kıt'a: Sülüs-nesih kıt'a altın cetvelli olup ahârlı kâğıt üzerine bir satır sülüs, dört satır nesih yazı ile yazılmıştır. Sülüs yazının etrafında bulunan boşlukta beyne's sûtûr yapılmıştır. Altın dendanlar ile yazı ve bezeme alanı birbirinden ayrılır. Nesih hattının iki yanına yapılan koltuk tezhibi 1/4 oranında tasarlanmış borda renkte cetvel ile çevrelenmiştir. Tasarımın orta kısımda rûmî motifleri yer alır, fakat tasarımın tamamına peç motifi hakîmdir. Rûmî motifi dendanlarla çevrelenmiş, altınla tezyin edilmiştir.

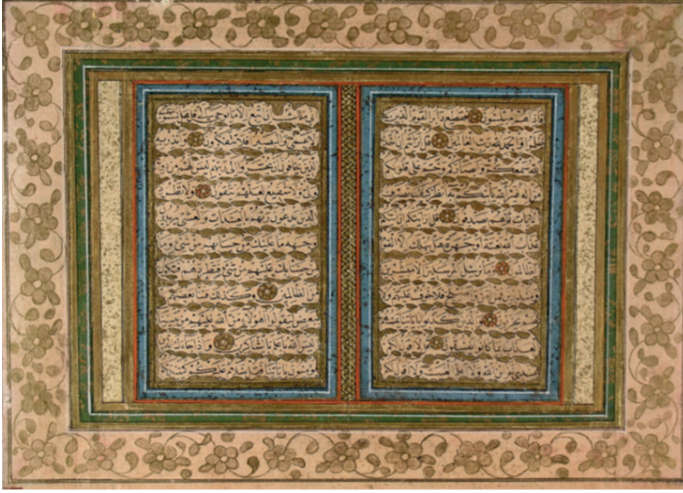
İç zemin ise lacivert renkte boyanmıştır. Dendanların dışında kalan alanın zemini altınla sıvalıdır. Motifler yavruağzı ve beyaz renktedir. Nesih hattı içerisindeki boşluklara satır arası tezhibi yapılmış duraklar penç motifi şeklinde altın ile tezyin edilmiştir. Kıt'anın alt ve üst kısmında üst üste iki bordür yapılmış altın cetvel üzerine zencerek bulunmaktadır. İç kısımdaki bordürün zemini mavi renktedir. Dış kısımdaki bordürün zemini nohudi renkte olup üzerine zerefşân yapılmıştır. Kıt'ayı tamamen çevreyen bordür ebru ile tezyin edilmiştir. Altın cetvel dışında kalan ebru ile kıt'a tezyinatı sonlandırılmıştır (Görsel 4).



Görsel 5. Murakka'nın 3. kıt'ası

3. Kıt'a: Sülüs-nesih-sülüs kıt'a ahârlı kâğıt üzerine bir satır sülüs, altı satır nesih bir satır sülüs hattı ile yazılmıştır. Sülüs hattın etrafında bulunan boşlukta beyne's sûtûr yapılmıştır. Motif zeminlerinde altın kullanılmış üzerlerine gölgelendirmeler yapılmıştır. Motiflerin tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Nesih hattın yanına koltuk tezhibi yapılmıştır. Koltuk tezhiblerinin etrafına bordo renkte cetvel çekilmiştir. Koltukların tezhip tasarımları $\frac{1}{4}$ oranında olup tasarımlar ve ölçüleri birbirinden farklıdır. Sol koltuk tezhibinde alt ve üste sağ koltuk tezhibinde sağa ve sola ikinci bir altın cetvel çekilmiştir. Sağ koltukta altın zeminli cetvel üzerine zencerek yapılmıştır. Koltuk içerisinde tezhip tasarımının zemin ayrımı rûmî motifleri ile yapılmıştır. Rûmî motiflerinin iç zemini lacivert renkte rûmî motifi ve dış zemini altın ile sıvanmıştır. Tasarımda penç goncağül ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Motifler altın, pembe, sülyen, mavi

ve beyaz renktedir. Altın zeminli yapraklarda ve rûmî motiflerinde iğne perdahı kullanılmıştır. Nesih hattın arasına yapılan beyne's sutürlarda altın ve duraklarda altınının yanısıra turuncu renkte kullanılmıştır. Motiflerde zemin boyası üzerine sulandırma tekniği ile gölgelendirme yapılmıştır. Kıt'anın tamamına cetvel çekilmiş iki yanına yapılan bordür rengi mavidir. Dış pervazda altınla sulandırılıp altınla tahrir çekilen halkârî bulunmaktadır. Altın cetvel dışında kalan alan ebruludur (Görsel 5).



Görsel 6. Murakka'nın 4. kıt'ası

4. Kıt'a: Sülüs kıt'a ahârlı kâğıt üzerine on bir satır sülüs hattı ile yazılmıştır. Murakka'da bulunan kıt'aların tertibinden farklıdır. Yazı alanı altın cetvelle çevrelenmiş orta alana zencerek uygulanmıştır. Altın cetvelin yanına mavi renkte kuzu bulunmaktadır. Sağ ve sol kenarda bordür ahârlı kâğıt üzerine zer-efşan tekniği ile tezyin edilmiştir. Satır aralarına beyne's sutür yapılmış, duraklarda pençhane durak kullanılmıştır. Kıt'anın tamamı altın ve yeşil cetvellerle çevrelenmiş yeşil zemin üzerine de zer-efşan uygulanmıştır. Dış pervaz yalnızca penç motifleri kullanarak tezyîn edilmiştir (Görsel 6).



Görsel 7. Murakka'nın 5. kıt'ası

5. Kıt'a: Sülüs-nesih-sülüs kıt'a ahârlı kâğıt üzerine bir satır sülüs, beş satır nesih bir satır sülüs hattı ile yazılmıştır. Sülüs hattın etrafında bulunan boşlukta beyne's sûtür yapılmıştır. Üstteki sülüs yazının mürekkebinde dağılmalar bulunmaktadır. Nesih hattın iki yanına koltuk tezhibi yapılmıştır. Koltuk tezhiplerinin etrafına altınla cetvel çekilmiştir. Koltuk tezhibine ulama tasarım yapılmış ikisinde de tasarımlar ve kullanılan renkler aynıdır. Tasarımda kullanılan penç ve yaprak motifleri pembe, mavi ve beyaz renktedir. Zemin tamamen altın ile sıvanmış üzerine iğne perdahı uygulanmıştır. Nesih hattı arasına yapılan beyne's sütürlarda altın ve motifler üzerinde mavi ve bordo renkler kullanılmıştır. Kıt'anın tamamına cetvel çekilmiş iki yanına yapılan bordür rengi yeşil olup üzeri altınla tezyin edilmiştir. Dış pervazda dördüncü kıt'ada bulunan halkârının aynısı uygulanmıştır. Altın cetvel dışında kalan alan ebruludur (Görsel 7).

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Murakka'lar hat, tezhip, cilt ve ebru gibi kitap sanatlarının bir arada sunulduğu yazı albümleridir. İslam medeniyetinin yüksek sanat seviyesini gösteren bu albümler, devrinin sanat anlayışını ve zevkini de gösterirler. Günümüzde, bu kıymetli sanat eserleri kütüphane ve müzelerde özenle muhafaza edilmektedir.

Bu çalışmaya konu olan murakka' Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Hamidiye bölümünde 31 (otuz bir) envanter numarasıyla yer almaktadır. Murakka' nohûdî renk ahârlı kâğıt üzerine, sülûs-nesih hattı ile yazılmış ve beş kıt'adan oluşan bir hadis mecmuasıdır.

Murakka'ın ketebe kaydı bulunmadığından kim tarafından yazıldığı bilinmemektedir. Ancak kütüphane yetkililerinin kaydı ve yazı tarzı göz önüne alındığında Şeyh Hamdullah'ın oğlu Mustafa Dede (ö.1539), tarafından yazıldığı düşünülmektedir. Mustafa Dede, aklâm-ı sitteyi babasından öğrenmiş olup babası seviyesinde bir hattattır. O babasının yolundan yürüyerek metin ve zarif bir üslûbun sahibi olmuştur.

Murakka'ın cildi bordo renktedir. Cilt zencirekli, şemseli, salbekli, tezyin edilmiş fakat köşebent yoktur. Şemse, zemin ve motiflerde iki ayrı renkte altın kullanılarak müllema şemseli cilt olarak tezyin edilmiştir. Cildin üst kısmında "Şeyh muhtemeldir lâkin Dede'dir, adet 5, numara 31" ifadesi bulunmaktadır. İç kapakta ise ebru ve vakıf mührü yer almaktadır. Kıt'alarda yer alan koltuk tezhiplerinin ölçüleri yazı tertibi ve satır sayısına göre değişiklik göstermektedir. Tüm kıt'alar koltuk tezhipli olup dördüncü kıt'a ise Kur'ân-ı Kerîm'den bir sahife olarak tertip edilmiştir. Kıt'alar tamamı altın cetvelli, duraklar, koltuklar ve beynez sutûr tezhiplidir. Koltuklar hatâyî grubu motifler ve rûmî motifleri kullanılarak tezyin edilmiştir. Tezyinatta altın dışında pembe, beyaz, sülyen, mavi ve bordo renkler kullanılmıştır. İlk iki kıt'anın ara pervaz ve etrafı ebrudur. Diğer üç kıtanın etrafında ise halkârî yer almaktadır. Halkârî altınla sulandırılıp yine altınla tahrir çekilmiştir. Bu albümde bazı kıt'alarda zerefşân tekniği kullanılmıştır. Tezyinat unsurları bakımından klâsik dönem etkilerini yansıtmakla beraber yazı ve tezyinat tarihleri arasında farklılıklar olduğu düşünülmektedir.

Albüm kitap sanatları bakımından önem teşkil eden örneklerden biridir. Murakka'ın sayfa düzeni, kullanılan renkler, tasarımlar ve tezyinat özellikleri bakımından klâsik dönem etkileri taşımakla beraber batılılaşma sürecinde yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Alpaslan, A. (1999). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arseven, C.E. (1975). **Kıt'a**. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (s.1071). Milli Eğitim Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2008). Beyne's sütün. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (Cilt 1, s.358). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Biol, İ. A. (2002). Koltuk Tezhibi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 26, s.151-153). İstanbul: TDV Yayınları.
- Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe Lûgat* (2.Basım). Ankara: Aydın Kitapevi Yayınları.
- Derman, M. U. (1995). Kıt'alar. *Sabancı Koleksiyonu* içinde (s.43-45). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Derman, M. U. (1995). Hat Sanatında Osmanlılar. *Sabancı Koleksiyonu* içinde (s.506). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Derman, M. U. (2006). Murakka. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 31, s.204-205). İstanbul: TDV Yayınları.
- Serin, M. (2012). *Hattat Şeyh Hamdullah*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Serin, M. (2006). Mustafa Dede. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 31, s.293). İstanbul: TDV Yayınları.

Bölüm 4

Çömlekçi Tornasında Minyatür Çömlek Üretimi ve Sanatçı Örnekleri

Canan Güneş

Özet: Seramik, insanoğlunun varoluşundan beri yaşamın her alanında yer alan önemli bir malzeme olmuştur. Günlük hayatta kap-kacak olarak kullanılan seramik ürünler dinsel törenlerde, mimaride ve sağlık araç gereçlerinin yapımına kadar birçok farklı alanda kullanılmıştır. Kolay şekillendirilen esnek bir yapıya sahip olan bu malzeme ateş ile dayanıklılık kazanarak geçmişten günümüze yapılan tarihi yolculukta insanlara rehber olmuştur. İlk başlarda elle şekillendirme yöntemi ile başlayan bu serüven zaman içerisinde çömlekçi tornası ile şekillendirmenin gelişmesiyle günümüze ulaşmayı başarmıştır. Çömlekçi tornası kendi ekseninde dönen bir tablaya sahip şekillendirme aracıdır. Bu araç seri üretime olanak sağlaması nedeniyle kullanıcılar tarafından tercih edilmektedir. Çömlekçi tornası kullanıcılarının farklı boyutlarda ürünler üretebilmesine olanak sağlamaktadır. Bazen günlük kullanım eşyası bazen de sanatsal ifade aracı olarak kullanılan çömlekler, kimi zaman devasa kimi zaman ise çok küçük boyutlarda üretilerek alıcının dikkatini çekmiştir. Günümüzde ise 'minyatür' olarak nitelendirilen ve seramik sanatında bir yenilik olan bu çömlekler izleyicisi üzerinde küçük boyutlarına rağmen büyük bir ilgi, merak, şaşkınlık ve hayranlık duygusu uyandırmaktadır. Bu araştırma kapsamında sadece çömlekçi tornasında veya mini çömlekçi tornasında minyatür çömlek üreten sanatçıların çalışmalarına ve kişisel uygulamalarına yer verilmiştir.

Production of Miniature Pottery and A Potters Lathe and Example of Artists

Abstract: Ceramics has been an important material in all areas of life since the existence of mankind. Ceramic products used as containers in daily life have been used in many different fields, ranging from religious ceremonies, architecture and the construction of medical devices. This material, which has a flexible structure that is easily shaped, has become a guide for people on the historical journey from the past to the present by gaining durability with fire. This adventure, which started with the manual shaping method at the beginning, has managed to reach today with the development of shaping with

Canan Güneş

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
canan.gunas@dpu.edu.tr

the potter's lathe over time. The potter's lathe is a forming tool with a table that rotates around its axis. This tool is preferred by users due to the fact that it allows mass production. The potter's lathe allows its users to produce products of different sizes. Pottery, which is sometimes used as a daily use item and sometimes as a means of artistic expression, has attracted the attention of the buyer by being produced in sometimes gigantic and sometimes very small sizes.

Nowadays, miniature pots, which are an innovation in ceramic art described as 'miniature pots', arouse a great sense of interest, curiosity, surprise and admiration on the viewer, in contrast to their small size. Within the scope of this research, only the works and personal practices of artists who produce miniature pottery on the potter's lathe or mini potter's lathe have been included.

GİRİŞ

Geçmişten günümüze kadar fonksiyonel ya da estetik amaçlı üretilen seramik objelerin yapımında kullanılan en eski yöntemler el ile şekillendirme tekniğidir. Bu şekillendirme tekniğini, zaman içinde çömlekçi tornası ile şekillendirme tekniği takip etmiştir. Küresel formların elle şekillendirilmesinin zor ve zaman alıcı olduğu bilinmektedir. Çömlekçi tornasının icadıyla bu zorluk ortadan kalkmış ve yerini seri üretime bırakmıştır. Bununla beraber çömlekçi tornasındaki üretim zaman içinde sistemli bir şekilde gelişmiştir. İlk başlarda kaba görümlü olan çömlekler, çömlekçi tornasının geliştirilip yaygınlaşmasıyla birlikte daha zarif bir görünüm kazanmıştır. Çömlekçi tornası üretilen formlarının yapısal özellikleri, onlara şekil veren kişinin eğitimi, kültürel birikimi, iç dünyasındaki yansımalarıyla oluşmaktadır. Bir nesnenin boyutunu değiştirerek sanat eserine dönüştürmek sanatçıların kullandığı yöntemlerden biri olmuştur. Sanatçının içsel dokunuşu ve yaratıcı tasarımı ile şekillenen seramik formlar bazen çok büyük ve görkemli iken, bazen şaşırtıcı ölçüde küçük ve etkileyici olmuştur.

Günümüzdeseramiksanatında '*minyatür çömlekler*' olarak nitelendirilen seramik çalışmalar yaygınlaşmaya başlamış ve sanatta kategori olarak görülmekten ziyade sanatta bir yenilik olmuştur. Minyatür tanım olarak normalden daha küçük boyutlarda üç boyutlu yapılan çalışmalara verilen addır (Kenny, C., & Kenny, J. B. 1979). Bu eserler, izleyici üzerinde küçük boyutlarının aksine büyük bir ilgi, merak, şaşkınlık ve hayranlık duygusu uyandırmaktadır. Çömlekçi tornasında yapılan minyatür çömlekler üretim zorluklarına rağmen sanatsal açıdan taşıdıkları estetik değer, kendilerine yüklenen sanatsal ifadeler ve izleyicide oluşturdukları güçlü etkileri nedeniyle alıcılarının ilgisini çekmektedir. Dünyada az sayıda sanatçı tarafından ustaca üretilerek sanat boyutuna taşınmıştır.

Bu araştırma kapsamında "çömlekçi tornasında üretilen minyatür çömlekler" konusunda sınırlı sayıda çalışma olduğu gözlemlenmiştir.

Günümüz seramik sanatında ‘minyatür çömlek’ olarak değerlendirilen minyatür çalışmalara ve bu alanda çömlekçi tornasıyla eserler üreten sanatçılara değinilmiştir. Araştırma da incelenen sanatçılar ve ürettikleri minyatür çömlekler eserlerin literatür taraması yapılmış ve araştırma boyunca sınırlı sayıda kitap, dergi ve makaleye ulaşılmıştır. Araştırmaya derinlik katmak amacıyla sanatçıların bir kısmıyla mail yoluyla iletişime geçilerek ürettikleri seramik minyatürlerin fikrinsel anlamda çıkış noktaları ve kendileri hakkında kısa bilgiler vermeleri istenmiştir. Andrea Fabrega, Jon Almeda, Troy Schmid, Yuta Segawa, Susan Van T, Cielo Vianzon gibi çömlekçi tornasında üretim yapan minyatür çömlek sanatçılarının eserleri incelenmiş ve kişisel uygulama yer verilmiştir.

Çömlekçi Tornasında Minyatür Çömlek Üretimi ve Sanatçı Örnekleri

Minyatür yapımı son yıllarda birçok, zanaatkârların, seramik tasarımcısı ve seramik sanatçısının ilgisini çekmiştir. Bazı üreticiler el ile şekillendirme yöntemiyle minyatür seramikler üretirken, bazı üreticiler kalıp ile şekillendirme yöntemiyle minyatür çömlekler üretmişlerdir. Çömlekçi tornasında minyatür çömlek üretimi iki farklı şekilde yapılmaktadır. Bunlardan birincisi hump tekniğidir, bu tekniğe deve hörgücü de denmektedir (Carter, 2016: 92). Tornanın tablası üzerine konulan büyük bir parça çamurun en üst kısmında küçük bir parçanın şekillendirilerek bir çömlek oluşturulması ve bir bıçak yardımıyla kesilmesiyle yapılmaktadır (Görsel: 1). İkinci teknik ise mini çömlekçi tornasının metal tablasına şekillendirilecek minyatür seramik parça kadar küçük çamur parçalarının teker teker üretilmesi tekniğidir (Görsel: 2)



Görsel 1: Hump (Deve Hörgücü)Tekniği ile Minyatür Çömlek Şekillendirme



Görsel 2: Mini Tornada Minyatür Çömlek Şekillendirme

Seramik sanatçısı Fabrega'nın minyatür çömlek üretiminde başarısının, çok çalışmak ile sağlanabileceği savunduğu makalesi, Obreza Elizabeth Palo Alto Weekly Weekend Edition "The Whole World In Her Hands", 2007 sayısında yayınlamıştır. Sanatçı, aynı makalede, minyatür tarzındaki küçük şeylerin, oran-orantı ilkesi ile ilgili olduğunu söylemektedir. Oran orantı ile elde edilecek farklılığın minyatür objeye doğru bir şekilde yansıtılabilmesi, esere büyük değerler katmaktadır. Bu değeri esere kazandırmak, seramik minyatür yapımında karşılaşılan zorluğun ve zevkin bir arada yaşanması ile mümkün olacağını dile getirmiştir.

İlk minyatür çömleğini 14 yaşındayken yapan Andrea Fabrega minyatür çömlek sanatına büyük katkılar sağlamıştır. Sanatçı, farklı tipte yaptığı minyatür çömlekler ile çok farklı eserler ortaya koymuştur. Ekonomi eğitimi almasına rağmen, ruhunu seramik sanatında bulan sanatçı, yıllar sonra mutluluğu ve başarıyı, çocukken oynamak için yaptığı minyatür çanak, çömlek ve mobilyalara geri dönerek yakaladığını söylemektedir. Saha sonra San Jose Eyalet Üniversitesi'nde kuyumculuk, gümüşçülük, seramik ve sır kimyası eğitimi almıştır (Hayes, 2007).

Fabrega, yıllar içinde minyatür çömleklerde ustalaşmaya başlamıştır. Sanatçı, bu tekniğin çok sabır gerektirdiğini ancak kendisinin sabırlı olduğu için değil, küçük parçalarla uğraşma tekniğinin zorluğunu sevdiği için bu işi yaptığını belirtmektedir. Sanatçı minyatür çömlek objelerin yanı sıra minyatür büstler de yapmaktadır. Fabrega "insan yüzlerinin heykelini yapana kadar bir sanatçı olduğumu düşünmüyordum" diyerek, işin zorluğunu, eşsizliğini ve sanatıyla duyduğu gururu dile getirmektedir. Sanatçı minyatür çömlek objelerin büyüsünü; "Küçük bir alanda seramik objelerle kendini ifade edebilmek için, ellerini ortadan kaldırmak yeterlidir" sözleri ile ifade etmiştir. Minyatür sanatının büyüsünü keşfeden sanatçı, eserlerini üretirken, çömlekçi torna formlarını daha iyi bir bakış açısıyla görebilmek ve araç gerecini daha iyi konumlandırabilmek için bir ayna kullanmış, aynanın karşısında oturarak minyatür çömleklerini şekillendirmiştir (Obreza, 2007: 9).



Görsel 3: Andrea Fabrega

Fabrega, minyatür çömlekçilikte başarının, çok çalışmak ve kullanılan tekniğe bağlı kalmak ile mümkün olduğunu savunmaktadır. Sanatçı, “küçük şeylerle uğraşmanın oranlarla ilgili olduğunu fark ederek yansıtılmak istenen şeyin minyatür boyutlarda sunulmasının çok değerli olduğunu” vurgulamıştır. Minyatür tekniğinin zorluğu ve zevki aynı anda yaşatan bir sanat dalı olduğunu kastetmiştir. Sanatçı “Ne kadar küçük parçalarla uğraşıyorsanız, o parçaları o kadar iyi tanımış olursunuz, küçük farklılıklar büyük etkiler yaratır” diyerek, herkesi minyatür dünyasına davet etmektedir (Obreza, 2007: 10-11).



Görsel 4: Andrea Fabrega'nın Minyatür Çömlekleri

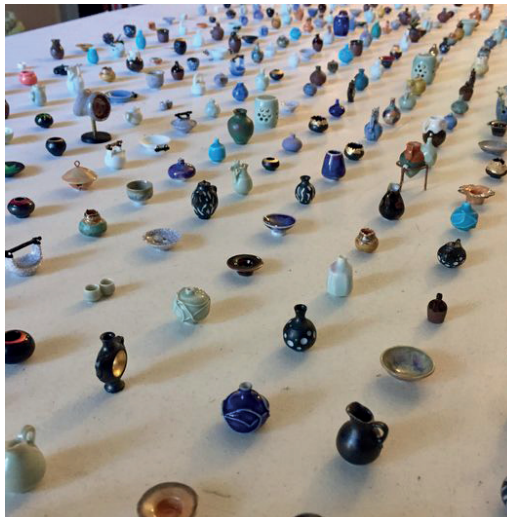
Seramik sanatçısı Troy Schmidt (Resim 4), seramik yapmak için akademik bir eğitim almamıştır. 13 yaşındayken çalıştığı bir mücevher atölyesinde değerli taşları kesmeyi, parlatmayı ve oymayı öğrenmiştir. 1993

yılında minyatür seramiklerle ilgili bir kitap okuyarak minyatür çömlekler yapmaya karar veren sanatçı, mücevher yaparken alıştığı detaycılık ve ince işçiliği seramiklerinde uygulamaya başladığını ifade etmiştir.



Görsel 5: Troy Schmidt

Marta Puff Doll house miniature dergisinin Mart 2007 sayısında yer alan Troy Schmid ve eserleri ile ilgili makalesinde Troy'un seramik çömleklerini 19.yüzyılın sonlarında üretilmiş Kuzey Caroline ve Georja çömlekçi sürahilerinden ve geleneksel Grotesk sürahilerinden esinlendiğini dile getirmektedir. Ayrıca sanatçı, seramik minyatür çalışmanın zorluğunun onu heyecanlandırıldığını anlatmaktadır (Puff, 2007: 28).



Görsel 6: Troy Schmidt'in Minyatür Çömlekleri

Jon Almeda (Resim 5), Washington da yaşayan bir minyatür çömlek sanatçısıdır. Uzun yıllar boyunca çamur tornasında büyük formlar üreten sanatçı, bir gün bir kitap mağazasında gezerken karşılaştığı “seramik minyatür oluşturma” adlı kitap sayesinde minyatür seramikler üretmeye karar vermiştir. Minyatürlerini üretirken küçük parça ve forma odaklanmanın heyecan verici olduğunu dile getirmektedir (<http://almedapottery.com/> Erişim Tarihi: 20.07.2021.).



Görsel 7:Jon Almeda

Sanatçı minyatür çömleklerini sergilerken günlük hayatta kullanılan diğer objelerle minyatürlerini yan yana getirme yolunu tercih etmiştir. Çünkü bu formların küçüklüklerini her gün kullandığımız objeler ile yan yana geldikleri zaman daha iyi algılayabileceğimiz düşüncesindedir. Onları sergilerken bozuk para, kalem, kibrit kutusu, meyve, pil, bisküvi, bant gibi nesnelerin yanında sergileyerek, izleyicinin seramik minyatürlerinin küçük büyük ilişkisi içinde daha iyi anlamlandırmasını sağlamıştır (Resim 6).

Bu minik seramikleri tornada şekillendirmenin büyük boyutlu seramiklere göre çok daha zor olduğunu belirten sanatçı; bu zorluğu biraz olsun kolaylaştırmak için, ortalama 1-5 cm arası formları rahatlıkla şekillendirmeye yarayan “Curio Wheel/Tuhaf Torna” adını verdiği, pil ile çalışabilen kendi minik seramik tornasını üretmiştir (Yıldırım, 2020: 581). Curio Wheel adını verdiği mini çömlekçi tornasının satışını yaparak bu sanata ilgi duyan insanlara ulaşmasını sağlamıştır.



Görsel 8: Jon Almeda'nın Minyatür Çömlekleri

Minyatür çömlekler üreten Yuta Segawa Japon seramik sanatçısıdır. Japonya ve Çin de geleneksel sanat eğitimini tamamladıktan sonra Londra'da üretimine devam etmiştir. Minyatür çömlekler için farklı sır seçeneklerine sahip bir koleksiyon oluşturmuştur. Seramik ve porselen gibi malzemeleri kullanan sanatçı, küçük ölçekli seramiklerin insan bedeni ile arasındaki ölçek ilişkisinden yola çıktığını dile getirmiştir (<https://www.yutasegawa.com/> Erişim Tarihi: 03.09.2022.)



Görsel 9: Yuta Segawa



Görsel 10: Yuta Segawa'nın Minyatür Çömlekleri

Çömlekçi tornası ile şekillendirme yöntemiyle minyatür çömlekler üreten Susan Van T minyatür çömleklerin kendisi için bir tutku olduğunu onları üretirken çok mutlu ve sakin olduğunu uzun boyunlu ve küre şeklindeki vazoları sevdiğini, minyatür seramiklerinde aynı görünüm ve aynı yüzey hissini yaratmaya çalıştığını, kristal ve parlak sırları, bazense altın dekoru yaptığını genellikle porselen malzeme kullandığını dile getirmiştir (<https://tr.pinterest.com/sue0392/> Erişim Tarihi: 17.07.2022.).



Görsel 11: Susan Van T'nin Minyatür Çömlekleri

Minyatür sanatçısı Cielo Vianzon "Minyatürlere gerçekten çok tatlı olduğunu mühendis, bilgisayar programcısı, aşçı, çiçekçi gibi farklı mesleklerden her insanın bu sanatla uğraşabileceğini belirtmiştir. Minyatür çömlekler üretmenin biraz zaman alan, deneyim ve bol sabır isteyen bir iş" olduğunu vurgulamıştır.

Sanatçı "Aslında çocukluğundan bu yana minyatürlere karşı çok ilgilim

vardı ve hatırladığım kadarıyla o zamanlarda da en favori oyuncaklarım minyatür şeklinde olan yemek pişirme eşyaları ve çay setlerimdi. Altı yaşlarımdan beri mimar veya iç mimar olmayı istedim çünkü babamın mimarlıkla ilgili kitaplarını hep araştırır bakar okumaya çalışırdım. Muhafazakâr bir Asyalı aileden geliyorum ve seçebileceğim mesleklere baktığımızda tek seçeneğim mühendislik, sağlık veya avukatlıktı. Bu yüzden ölçekli modellere olan aşkıma askıya aldım. İşte sonra mühendis oldum ama sonradan yolumu bilgi teknolojisine döndürdüm ve on iki yıldır da bilgisayar programcılığı yapıyorum. Buradaki alışveriş merkezine girdiğimde ve minyatür satan Japon mağazasını gördüğümde askıya aldığım aşkıma geri döndü. Birkaç tane minyatür oyuncak aldım ve hikayenin gerisi belli yani minyatür koleksiyoncusu oldum. On beş yıldır biriktirdiğim devasa bir minyatür koleksiyonum var” sözleriyle minyatür ile olan bağının ne kadar kuvvetli olduğunu belirtmiştir.

Minyatür çömlek üretimi için sanatçı “Bana göre sanat stresi azaltır, zihnimizi temizler ve rahatlatır. Çömlek yapıyorken kendimi zen anında gibi hissediyorum. Sanki kendi kabarcığının kendi dünyamın içindeymişim gibi çok huzurlu oluyorum. İnsanlar minyatür sanatına daha çok ilgi göstermeye başladılar ve bence bu harika bir duygu. Her ırk, her renk ve her cinsiyet ayrımı olmadan. Herkes kendi sanatını oluşturabilir ve bağlanabilir. Bu yüzden sanat bütün dünya ve bütün insanlık için önemlidir.” sözleriyle duygularına değinmiştir.



Görsel 12: Cielo Vianzon Mimyatür Çömlekleri

Bütün sanatsal üretimlerini Çömlekçi Tornasında şekillendirme ile sağlayan Canan Güneş, 2012 yılında minyatür seramiklere ilgi duymaya başlamıştır. Sanatçı minyatür seramik üretiminin çömlekçi tornasında

üretilen normal boyutlu eserlere göre daha zor ve zaman alıcı olduğunu üretim sırasında seramik minyatürleri için kendi üretimi özel el aletleri ve yine kendi üretimi mini bir çömlekçi tornası kullandığını belirtmiştir.



Görsel 13: Canan Güneş'in Minyatür Çömlekleri

SONUÇ

Minyatür çömlekler son yıllarda sanatta bir yenilik olarak görülmektedir. Sanatçılar tornada yapılan minyatür çömleklerin görüldüğü ve düşünüldüğü kadar kolay üretilmediğini belirterek, torna sanatında belli bir birikime sahip olunduktan sonra ancak bu kadar kontrollü ve bilinçli yapılabileceği belirtmişlerdir.

Seramiğin günlük işlevselliği dışlanarak fikirsel olarak farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Alıcısı tarafından küçük ve sevimli bulunan bu seramikler her zaman ilginç ve dikkat çekici olmuştur. Andrea Fabrega, Jon Almeda, Troy Schmid, Yuta Segawa gibi sanatçıların eserleri bu yönde bir değişim ve gelişimi gözler önüne sermiştir.

Bu araştırma sonrasında yazar “Kullanıcı Odaklı Tasarım ve Çömlekçi Tornası: Taşınabilir Mini Çömlekçi Tornası Üzerine Bir Tasarım Çalışması” başlıklı sanatta yeterlilik tezi üzerinde çalışmıştır. Üretilen mini çömlekçi tornasında Türk kültür hazinemizi, tarihimizi, geleneklerimizi yansıtan örnekler üretilmiştir.

KAYNAKÇA

- Carter, B. (2016). *Mastering the Potter's Wheel: Techniques, Tips, and Tricks for Potters*. Mastering Ceramics.
- Güneş, C. (2021). *Kullanıcı odaklı Tasarım ve Çömlekçi Tornası: Taşınabilir Mini Çömlekçi Tornası Üzerine Bir Tasarım Çalışması*. Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Hayes, H. (2007). San Jose Mercury News, “Meet Andrea Fabrega, Master of Miniatures” Cover story in Lifestyle section.
- Kenny, C., & Kenny, J. B. (1979). *Creating Ceramic Miniatures*.
- Obreza, E. (2007). Palo Alto Weekly Weeknd Edition “The Whole World in Her Hands”, July, 9.
- Puff, M. (2007). Dollhouse miniatures “Ceramic Art by TroySchmidt”, 28.
- Yıldırım, B. (2020). 2. Uluslararası Sosyal Bilimler Ve Eğitim Bilimleri Sempozyumu (Usves) Tam Metin Kitabı. Tarih, E. A., & Yayınevi, A, 578
- Foy, D. (20.11.2022). Miniature Artist & Collector - Cielo Vianzon.- Duncan Foy[Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=b56cvwr9ajU>

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1:** <https://www.fineprintart.com/incredibly-tiny-thrown-pottery-by-jon-almeda/>
- Görsel 2:** <https://www.blurb.com/b/8667628-building-your-miniature-potter-s-wheel>
- Görsel 3:** <http://www.tinypots.com/>
- Görsel 4:** <http://www.tinypots.com/>
- Görsel5:** <http://goodsamshow.blogspot.com.tr/2015/09/dealer-troy-schmidt-red-dragon-pottery.html>
- Görsel 6:** <https://tr.pinterest.com/pin/97460779428083370/>
- Görsel 7:** <http://www.onelovephoto.com/blog/category/almeda-pottery/page/2/>

Görsel 8: <http://ink361.com/app/users/ig-832982359/welly.mix/photos>

Görsel 9: <http://www.vsopprojects.com/yuta-segawa-bio>

Görsel 10: <http://www.vsopprojects.com/yuta-segawa-bio>

Görsel 11: <https://www.etsy.com/shop/VanTpotter>

Görsel 12: <https://www.dthomasfineminiatures.com/single-post/multi-miniaturist-open-studio-event>

Bölüm 5

Çağdaş Ayakkabı Tasarımında Evrilen Ayakkabı Kavramı ve Yansımaları

Cengiz Kastan

Özet: Bildiride; çağdaş modada ayakkabı fenomeninin, aksesuardan giysinin temel imlerinden birisine dönüşümünün adımları irdelenmektedir. Ayrıca bu evrimin moda giysi ve ayakkabı tasarım öğretimlerinde olası yıkıcı inovatif yansımaları betimlenmektedir. Çalışmanın oluşumunda; alan yazımı taranmakta, moda şovları incelenerek alan araştırması yapılmaktadır. Moda tasarım ve ayakkabı tasarım bölümlerinin ders programları ve içerikleri araştırılmaktadır. Ayakkabı kullanımının primitif aşamasında amaç, ayakları ve bacakları korumaktır. Yerleşik hayata geçilmesi devamında toplumsal basamakların oluşumu ile birlikte diğer giysi parçaları benzeri ayakkabı da toplumsal statüyü belirleyici önemli imlerden birisine dönüşmüştür. 20. yüzyılın sonlarına kadar süren bu evrede, ayakkabı giysinin aksesuarlarından birisi olarak kabullenilmiş; kullanıcılar giysilerini seçtikten sonra bunlara uygun ayakkabılar satın almışlardır. 21. yüzyılda moda giysi tasarımcıları, ayakkabı fenomenini giysinin parçalarından birisi olarak kabullenmeye yönelmişlerdir. A. McQueen'in "Platon'un Atlantisi" isimli 2010 ilkbahar defilesi ile I. v. Herpen'in 2022- 2023 sonbahar-kış defilesinde bu paradigmanın yansımaları görülmektedir. Ayakkabı fenomeni ile ilgili moda tasarım evrenindeki bu avangard anlayış değişikliği, eğitim-öğretim kurumlarında önemli sonuçlara yol açacaktır: Moda tasarımı öğretiminde, özel bir alan olan ayakkabı tasarımı derslerine yer verilecektir. Bir sonraki aşamada ayakkabı tasarım bölümleri moda tasarım bölümlerine eklenilebilir.

Evolving Footwear Concept And Its Reflections In Contemporary Clothing Design

Abstract: In the statement; the steps of the transformation of the shoe phenomenon in contemporary fashion from an accessory to one of the basic symbols of clothing are examined. In addition, the possible destructive and innovative reflections of this evolution in fashion clothing and footwear design teaching are described. In the formation of the study; field writing is scanned, fashion shows are examined and so field research is carried out. Curriculum and contents of fashion design and footwear design departments are researched. In the primitive phase of footwear use, the purpose was

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Kastan

İstanbul Aydın Üniversitesi, Anadolu Bil MYO
ckastan@aydin.edu.tr

to protect the feet and legs. Along with the formation of social steps in the continuation of the settled life, footwears like other pieces of clothing have also turned into one of the important signs that determine the social status. In this phase, which lasted until the end of the 20th century, footwears were accepted as one of the accessories of clothing; after users had chosen their clothes, they bought footwears suitable for them. In the 21st century, fashion clothing designers have tended to accept the footwear phenomenon as one of the parts of clothing. Reflections of this paradigm can be seen in A. McQueen's 2010 spring fashion show called Plato's Atlantis and I. v. Herpen's 2022-2023 autumn/winter fashion show. This avant-garde change of understanding in the fashion design universe related to the footwear phenomenon will lead to important results in educational institutions: Footwear design lessons, which is a special field, will be included in fashion design teaching. In the next stage, footwear design departments can be added to fashion design departments.

GİRİŞ

Binlerce yıldır giyinen insan, acaba her zaman diliminde, aynı güdüler doğrultusunda mı bu eylemi tekrarlamaktadır? 170 bin yıl önce Afrika savanlarında avlanan insan ile 16 bin yıl önce Asya'dan Amerika'ya yürüyenler ya da 30-40 bin yıl önce Asya bozkırlarında at binenler ayak ve bacaklarını neden örtmekteydiler? Sonraki yıllarda Sümerler (M.Ö. 4 bin-2 bin), Antik Yunanlılar (M.Ö. 756- 146), Hintliler (M.Ö. 200'ler), Ortaçağ'da zengin ve soylu Avrupalıların ayak ve bacak kapları kullanma amaçları nelerdi? Günümüzde ayak ve bacak kapları hangi güdüleri tatmin etmek amacıyla seçilmektedir? 30-40 yıl önce bir mağazadan giysi alan kadın başka bir mağazadan bu giysisi ile kombin edebileceği form ve renkte ayakkabı, çanta satın alıyordu. Günümüzde alışveriş alışkanlıkları bu paradigma doğrultusunda mı sürmektedir? Yoksa kullanıcı giysi aldığı mağazadan paralel form ve renkte ayakkabı da edinmekte midir? Bu sorunsalların yanıtları, benzer mi yoksa kökten ayrılmış bir yapı mı ortaya çıkarmaktadır?

Ayak ve bacak koruyucularını ifade etmek için Türkçede "ayakkabı" kelimesi kullanılmaktadır. Kelime, ayrıca açıklamaya ihtiyaç duyulmayacak biçimde anlamını net olarak yansıtmaktadır. Ayakkabı (footwear); ayağın kabı, genel bir kelime olup iç ortamlarda kullanılan terlikten ayak ile bacağı birlikte örten çizmeye kadar tüm ayak giysilerini (çorap ve benzerleri dışında) kapsayıcı (Akalin vd.'leri, 1993: 32) niteliktedir.

Ayakkabı kullanımının 170 bin yıl kadar önceye uzandığı kabul edilmektedir (Kastan ve Kastan, 2022: 18). Neden ayaklara kap giyilmeye başlandığı sorusunun net bir cevabı olmamakla birlikte temel amacın; soğuk iklimin etkilerinden (Rouse, 1999: 15, 16) ve kötü zemin koşullarından korunmak olduğu düşünülmektedir. Önceleri ayakları ve bacakları korumak

amacıyla giyilen ayakkabılar, avcı-toplayıcı yaşam tarzının yerleşik düzene evrilmesi sonucu ortaya çıkan ordu, bürokrasi, toplumsal sınıflar, moda gibi kurum ve kavramlar ile birlikte toplumsal statü göstergesine dönüşmüştür. 21. yüzyılda ayakkabının kullanım amacında bir kırılma daha yaşanmış; artık ayak giysileri vücut giysilerinin ayrılmaz bir parçası konumuna gelmiştir.

Bu holistik yapının altının çizilmesi bağlamında çalışma alanında ilk olma özelliği taşımaktadır. Bildiride; çağdaş modada, giysiler tasarlanırken ayakkabı simgesinin tasarımcının tinsel ufkunda imgelediği giysi parçalarından birisi konumuna gelişi; ayakkabının, aksesuardan giysinin temel imlerinden birisine dönüşümünün adımları irdelenmektedir. Ayrıca fenomenin bu evrim çizgisini toplumsal yapıya uzatarak moda giysi ve ayakkabı tasarım öğretimlerindeki olası yıkıcı inovatif yansımaları betimlenmektedir. Yaşanan gelişmeler perspektifinde yakın gelecekte olası senaryolar tartışılmaktadır.

YÖNTEM

Çalışmanın oluşumunda nitel araştırma yöntemi kullanılmaktadır. Moda tasarımını da kapsayan toplum bilimlerinde tek bir doğru bulunmamaktadır. Araştırma sorusunun cevabı farklı bakış açılarından farklı görünmektedir (Baş ve Akturan, 2013:14). Bu bakış açısı; olayların ve olguların kendine özgü ortamlar ve koşullar içerisinde ayrıntılı ve derinlemesine incelenmesi, yorumlanmaya çalışılmasını gerektirmektedir. Bu noktada nicel araştırma yöntemleri yerine nitel yönelimli araştırmalar öne çıkmaktadır. Nitel araştırma, birey ve grubun deneyimleri, düşünceleri gibi öznel verileri ele alıp olayları doğal ortamı bağlamında anlamaya ve açıklamaya çalışmaktadır. Nitel araştırma desenleri arasında örnek olay araştırması, etnografik araştırma, yazın taraması sayılabilir (Gürbüz ve Şahin, 2015:374, 379- 389).

Bildiri hazırlanırken alan yazımı taranmakta, moda şovları incelenerek alan araştırması yapılmaktadır. Moda şovlarında içinde yaşadığımız yüzyılda, giysi tasarımları ile ayakkabı tasarımlarını birlikte aynı paradigma perspektifinde, olabildiğince aynı malzemeler ve renkler ile tasarlayıp podyuma çıkararak moda tasarımcılarının defilelerinden örnekler mercek altına alınmaktadır.

Giysi pazarlaması alanındaki ünlü markaların web siteleri gözden geçirilmektedir. Bir çoğu ülkemizde de kullanıcılar ile buluşan giysi perakende pazarlaması yapan 18 uluslararası ünlü markanın web sitelerinde giysiler yanında aynı tasarım çizgisinde olmasa da ayakkabıların sunulup sunulmadığı değerlendirilmektedir.

Giysi ve ayakkabıyı bir potada eriten holistik paradigmanın moda öğretimine olası etkilerini öngörmek amacıyla moda tasarım ve ayakkabı tasarım bölümlerinin ders programları ve içerikleri araştırılmaktadır.

Ülkemizde çalışmalarını yürüten devlet ve vakıf üniversitelerinin bu alanlardaki ders programları incelenerek ortak noktalar belirlenmektedir. Böylece ayakkabı tasarımı ile ilgili özellikli konuların moda tasarım bölümlerine entegrasyonu sorunsalına çözüm önerileri sunabilmek amaçlanmaktadır.

Gözlemler ve incelemeler değerlendirilerek bulgular ortaya konulmaktadır. Çalışmanın son bölümünde yakın geleceğe yönelik beklentiler sıralanarak bu doğrultuda öneriler sunulmaktadır.

BULGULAR

Ayakkabı kullanım gerekçelerinin felsefi paradigmalardaki evrim, bu fenomenin ortaya çıkmasından günümüze süregelmektedir. Reed ve arkadaşları (2016: 204, 205) giysi biti ile vücut bitinin genetik ayrışmasından yola çıkarak insanların 170 bin yıl kadar önce giyinmeye başladıklarını belirtmektedir. Aynı dönemde ayak giysilerinin de kullanılmaya başlandığı tahmin edilmektedir (Kastan ve Kastan, 2022: 18) Trinkaus (2005) da Orta Paleolitik Dönem'de (200 bin-40 bin yıl öncesi) Batı Avrupa'da seyrek te olsa ayakkabı kullanıldığı sonucuna ulaşmaktadır. İlk ayak giysilerinin ayağı iklim ve coğrafyanın olumsuzluklarından koruma amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Yaşamak için avının peşinden koşmak ya da av olmamak için kaçmak, farklı coğrafyalara gitmek zorunda olan insan bu devinimini bacakları ve ayakları ile yapabilmektedir. Bu durumda farklı iklim koşullarında, farklı bitki örtüsü ve zemin yapısına sahip coğrafyalarda devinim içindeki insanın ayak ve bacaklarını koruması, önceliği olmaktadır. 16 bin yıl önce Asya'dan Amerika'ya yürüyen insanların, ayaklarını soğuktan korumak amacıyla deri ve kürkten ayak giysileri yapmaları (Harari, 2015: 80, 81) bu alandaki net örneklerden birisidir. 30-40 bin yıl önce bozkır ortamında yaşamını sürdüren, at binici proto Türklerin çizme (Çoruhlu, 2007: 160) kullanmaya başlama güdöleri benzerdir.

İnsanların yerleşik hayata geçmeleri; ekonomik ve teknolojik gelişmeler; devlet, ordu gibi kurumsal yapıların, toplumsal basamakların oluşumu ile birlikte diğer giysi parçalarında olduğu gibi ayakkabı da toplumsal statüyü belirleyici önemli imlerden birisine dönüşmüştür. Antik Mısır'da soylu ve zenginlerin değerli taşlar ile bezenmiş sandaletler giymeleri (Kastan, 2017: 17- 21) ya da Osmanlı'nın uyruğunda bulunan insanların dinleri bağlamında değişik renklerde ayakkabıları zorunlu kılan fermanlar çıkarması (Kastan ve Kastan, 2022: 33) gibi... Ortaçağ Avrupa'sında monarşiyi temsil eden saray mensupları, soylular, aristokratlar zenginliklerini giydikleri giysiler ve ayakkabılar ile topluma yansıtma yolunu benimsemişlerdi. VIII. Henry döneminde (1509- 1547) geniş omuzlu ve göğüs bölümünde büyük dolgu bulunan giysiler ile enleri genişlemiş mokasen (bağsız) ayakkabılar ortaya çıkmıştır (Kastan ve Kastan, 2022: 34) (Şekil 1).



Şekil 1. Gösterişli Kıyafetleri ve Ayakkabıları ile VIII. Henry.

Kaynak: Pratty L. ve Woolley L. 2008, Shoes. Imago Publishing Limited, China, 16.

Günümüze doğru yaklaştıkça ayakkabıyı giysinin bir parçası olarak algılayan tasarımcılar ve koleksiyonları sahneye çıkmaya başlamıştır. Bu avangard çalışmalardan birisi 1964 yılına damgasını vuran André Courrèges'in Ay Kızı Koleksiyonu'dur. Koleksiyonda dönemin başat ögesi uzay çalışmalarından çıkışlı giysi ve ayakkabılar (Şekil 2) tasarlanmıştır.



Şekil 2. André Courrèges, Ay Kızı Koleksiyonu'ndan, 1964.

Kaynak: <http://galacticjourney.org/tag/andre-courreges/>, 03.02.2023.

20. yüzyılın sonlarına kadar süren bu evrede, ayakkabı giysinin aksesuarlarından birisi olarak kabul görmüş; giysi ve ayakkabı birbirinden bağımsız alanlar olarak pratiklerini uygulamış; kullanıcılar giysilerini seçtikten sonra bunlara uygun ayakkabılar tercih etmişlerdir.

Aksesuar konsepti; isteğe bağlı olsa da olur olmasa da olur bir içeriği çağrıştırmaktadır. Oysa ayakkabı mutlaka giyilmesi gereken giyim imlerinden birisidir. 21. yüzyılda moda giysi tasarımcıları, tam da bunu, ayakkabı fenomeninin giysinin parçalarından birisi olduğunu keşfettiler. Bu farkına varış, holistik yaklaşım, giysi parçaları ile birlikte aynı felsefe, tarz ve malzeme düzleminde ayakkabı tasarımlarını ortaya çıkardı. A. McQueen'in "Platon'un Atlantisi" isimli 2010 ilkbahar defilesinde sergilediği biyomorfik giysi ve ayakkabıların bütünlüğü, bu çağdaş paradigmanın erken örneklerindedir (Şekil 3). I. V. Herpen'in 2022- 2023 sonbahar/kış defilesinde yine ayakkabının giysi parçalarından birisi olarak tasarlanıp sunulması (Şekil 4) inovatif paradigmanın genel kabul göreceğinin göstergesi olabilir.



Şekil 3. Alexander McQueen, Platon'un Atlantisi Defilesinden Detaylar, 2010.

Kaynak: <https://www.maramarietta.com/alexander-mcqueen-feminine-femininity-feminist/>, 13.03.2023.



Şekil 4. Iris van Herpen, 2022- 23 Sonbahar/ Kış Defilesinden, 2021.

Kaynak: <https://officiel-online.com/fashion-week/iris-van-herpen-haute-couture-ss-2021/>, 13.03.2023.

Değişim rüzgarları moda perakende markaları tarafından henüz tam olarak algılanmamış olsa da ayakkabı iminin giyim parçalarından birisi olma gerçeği kabullenilmiştir. Tablo-1’de sıralanan ünlü markaların tamamında giysiler yanında ayakkabılar da kullanıcılara sunulmaktadır. Ancak giysi ayakkabı paralelliği henüz tam anlamıyla uygulanmamaktadır.

Tablo-1. Bazı Ünlü Moda Markalarının Giysi ve Ayakkabı Bağlamında Pazarladıkları Ürünler

Markalar	Ürünleri
Adidas	Spor ayakkabı, spor giysi
Calvin Klein	Giysi, ayakkabı
Chanel	Giysi, ayakkabı
Dior	Giysi, ayakkabı
Dolce&Gabbana	Giysi, ayakkabı

Giorgia Armani	Giysi, ayakkabı
Givenchy	Giysi, ayakkabı
Gucci	Giysi, ayakkabı
Hermes	Aksesuar, ayakkabı, giysi
Louis Vuitton	Giysi, ayakkabı
Nike	Spor ayakkabı, spor giysi
Prada	Giysi, ayakkabı
Ralph Lauren	Giysi, ayakkabı
Tommy Hilfiger	Giysi, ayakkabı
U.S. Polo	Giysi, ayakkabı
Valentino	Giysi, ayakkabı
Versace	Giysi, ayakkabı
Zara	Giysi, ayakkabı

Tasarım paradigmasındaki köklü değişimin ayak izlerinin koleksiyonlarda ve podyumlarda net olarak ortaya konulması, moda pazarlamasına belli ölçüde yansımaya rağmen henüz akademide moda tasarım ile ayakkabı tasarımı öğretim programlarına etkileri görülmemektedir.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Bir bölüm moda tasarımcısı, moda markası ve eğitim kurumu evrime uyum sağlamak isteksiz olabilir. Ayakkabıyı giysiden ayrı tutma biçimindeki konvansiyonel paradigmayı sürdürmek isteyebilir. Ancak ayakkabı fenomeni ile ilgili moda tasarım evrenindeki anlayış değişikliğinin toplumsal kurumları ve süreçleri derinden etkilemesi olasıdır.

Geleceği şekillendiren eğitim-öğretim kurumlarında bu köklü değişim dalgası önemli sonuçlara yol açacaktır. Avangard yaklaşımın ilgili iki öğretim programına yansımaları şöyle özetlenebilir: Moda tasarımı öğretiminde, özel bir alan olan ayakkabı tasarımı derslerine yer verilecektir. Bunun için ders programlarının güncellenmesi; ayakkabı malzemeleri, üretim yöntemleri, ayak anatomisi ve fizyolojisi ile giysi ve ayakkabı tasarımı, prototip üretimini bilen öğretim elemanlarının yetiştirilmesi, gerekli makine-teçhizat, bilgisayar donanım ve yazılımı gerekecektir. Ayakkabı tasarımı programlarında ise giysi tasarımının temelleri ve giysi tasarımı çıkışlı ayakkabı tasarımları hazırlama yöntemleri ile ilgili dersler, öğretim elemanlarının bu dersleri verebilecek yetkinliklerinin geliştirilmesi gündeme gelecektir. Bu süreçlerin sonunda, bir aşama sonrasında, bazı ayakkabı tasarım programları moda tasarım programlarına entegre edilebilir.

KAYNAKÇA

- Akalın, S., Yılgör, A. & Seyhan, N. (1993). *Ayakkabıcılık Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Baş, T. & Akturan, U. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri*, (2. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Çoruhlu, Y. (2007). "Orta ve İç Asya'da Kazı ve Araştırmalarda Elde Edilen Materyale Göre Erken Devir Türklerinde Çizme." E. G. Naskali (Ed.) *Ayakkabı kitabı* içinde (s. 159- 200). İstanbul: Kitapevi.
- Gürbüz, S. & Şahin, F. (2015). *Araştırma Yöntemleri*, (2. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık. Harari, Y. N. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens* (Çeviren: E. Genç) İstanbul: Kolektif Kitap.
- <http://galacticjourney.org/tag/andre-courreges/>. (Erişim Tarihi: 03.02.2023).
- <https://officiel-online.com/fashion-week/iris-van-herpen-haute-couture-ss-2021/>. (Erişim Tarihi: 13.03.2023).
- <https://www.maramarietta.com/alexander-mcqueen-feminine-femininity-feminist/>. (Erişim Tarihi: 13.03.2023).
- Kastan, C. (2017). *Ayakkabı Teknolojisi*, (2. Baskı). Konya: Ocak Grafik.
- Kastan, C. & Kastan, D. (2022). "Tarih Öncesi Dönemden Günümüze Evrilen Ayakkabı Tasarımları." *Electronic Journal of Vocational Colleges* June/ Haziran 2022: 12: 15-53.
- Pratty L. & Woolley L. (2008). *Shoes*. China: Imago Publishing Limited.
- Reed, D. L., Allen, J. M., Toups, M. A., Boyd, B. M. & Ascunce, M. S. (2016). The study of primate evolution from a lousy perspective. <https://www.researchgate.net> (Erişim Tarihi: 24.08. 2017).
- Rouse, E. (1999). *Understanding Fashion*. Great Britain: Blackwell Science.
- Trinkaus, E. (2005). Anatomical Evidence for the Antiquity of Human Footwear Use. *Journal of Archaeological Science*, 32: 1515- 1526.

Bölüm 6

Tekstil ve Moda Tasarımı Üzerine Çalışmalarıyla Heykeltıraş-Ressam: Sarah Lipska

Dilek Yurt, Kemal Yanmaz

Özet: Sarah Lipska, 19. yüzyılın sonlarında dünyaya gelen, Polonyalı heykeltıraş ve ressamdır. Bir kadın sanatçı olarak, çok yönlü çalışmalar yapmıştır. Yaşamı boyunca, disiplinler arası iş birliği ve karşılıklı etkileşimi benimseyen sanatçı, başta resim ve heykel olmak üzere, tekstil tasarımı, sahne, dekor ve kostüm tasarımı, grafik, seramik gibi birçok alanda eserler üretmiştir. Ulusal ve uluslararası pek çok sergi ve sanat fuarında, eserleri ödül almış ve sergilenmiştir. Bu çalışma ile eserleri ve yaşamı hakkında çok fazla bilgiye sahip olmadığımız; fakat yaptığı çalışmalarla sanat dünyasına katkıda bulunmuş bu kadın sanatçının, tekstil ve moda tasarımı üzerine vermiş olduğu eserleri, döneminin sosyo-ekonomik dinamikleri, öne çıkan değerleri ve sanat anlayışı üzerinden ele alınarak incelenmeye çalışılacaktır.

BSculptor-Artist Working on Textile and Fashion Design: Sarah Lipska

Abstract: Sarah Lipska is a Polish sculptor and painter born in the late 19th century. As a female artist, she has done versatile works. Adopting interdisciplinary cooperation and mutual interaction throughout her life, the artist has produced works in many fields such as painting and sculpture, textile design, stage, decor and costume design, graphics and ceramics. Her works have been awarded and exhibited in many national and international exhibitions and art fairs. With this study, we do not have much information about her works and life; however, the works of this female artist, who contributed to the art world with her works, on textile and fashion design, will be tried to be examined by considering the socio-economic dynamics of the period, prominent values and understanding of art.

Doç. Dilek Yurt, Öğr. Gör. Kemal Yanmaz

Ege Üniversitesi Bayındır Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Programı

dilek.yurt@ege.edu.tr

Ege Üniversitesi Bayındır Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Programı

kemal.yanmaz@ege.edu.tr

GİRİŞ

20. yüzyıla birlikte dünya teknolojide, üretimde ve sanayi alanında yaşanan gelişmelerle yeni bir sürece girmiştir. Endüstriyel gelişim, kentlerin giderek büyüyüp nüfusunun artmasına, çalışma şartlarının değişmesine, yeni bir sosyal sınıfın oluşmasına yol açmış; sosyolojik değişimlere neden olmuştur. Bu süreç makineleşmeyi ve buna bağlı olarak düşük maliyette daha fazla üretimi egemen kılarken, tasarımı ve deseni ikinci plana atmıştır. Söz konusu durum tasarımcıların geleneksel desen anlayışından uzaklaşmalarını ve yaratıcılık kaygısını gütmeyen niteliksiz, birbirine benzer ürünlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Var olan tarzların özensiz, yaratımdan uzak ve yapmacıklı taklitleri sanayileşmiş Batı dünyasında tepkilere neden olmuştur. Pek çok sanatçı, felsefeci ve entelektüel bir araya gelerek çeşitli yazılar ve kitaplar yazmışlar; dönemi sorgulayarak düşüncelerini eserleriyle ifade etmeye başlamışlardır.

20. yüzyıl değişim ve dönüşümlerin olduğu kadar, büyük yıkımların da yaşandığı bir yüzyıl olmuştur; savaşlar, krizler, göçler ve travmalar insanın gerçeklik algısını farklılaştırmıştır. Dönemin bu zor ve kaotik şartları altında ve savaşın tam ortasındaki bir konumda, kızıyla birlikte tek başına ve bir kadın olarak Sarah Lipska, farklı alanlarda çeşitli eserler vererek yaşam ve varoluş mücadelesini devam ettirmeye çalışmıştır.

Bu çalışma ile Sarah Lipska'nın tekstil ve moda tasarımı üzerine vermiş olduğu eserleri, döneminin sosyo-ekonomik-kültürel yapısı, öne çıkan değerleri ve sanat anlayışı üzerinden ana hatlarıyla değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Sarah Lipska'nın Polonya Yılları

Sarah Lipska, 1882 yılında muhafazakâr Yahudi bir ailede dünyaya gelmiştir. Çocukluk yıllarını, Rus işgali altındaki Polonya'nın küçük bir kasabası olan Mława'da geçirmiştir (Ziemińska, 2015). Zamanla bu kasaba, oldukça etkileyici ve mücadeleci bir karaktere sahip olan sanatçının kişiliğine uymamaya başlamış ve ihtiyaçlarını karşılayamamıştır. Çok geçmeden ailesi, 22 yaşındaki kızlarının yetenek, ilgi, yönelimlerinin ne olduğunu anlamış ve Sarah'yı Varşova Güzel Sanatlar Okulu Heykel Bölümü'ne eğitim alması için göndermişlerdir (Świecicka, 2022). Heykel bölümü, sadece fiziksel efor nedeniyle değil, aynı zamanda dönemin ahlaki yapısı açısından da genç bir kadın için zorlayıcı bir bölüm olmuştur (Ziemińska, 2015). (Şekil 1)

1904 yılında Varşova Güzel Sanatlar Okulu Heykel bölümüne başlayan Lipska, o sırada tanınmış heykel sanatçısı ve üniversitede profesör olan hocası ve ustası Xawery Dunkowski'nin atölyesinde eğitim görmüştür. Kısa bir süre içerisinde gelişen ve kısa bir süre devam eden birlikteliklerinden, 1908 yılında, Maria Xawera adını koydukları kızları dünyaya gelmiştir (Puzio-Dębska, 2014).

Erken Dönem Çalışmaları

Lipska, yaşamı boyunca heykel, resim, seramik, grafik tasarımı, gibi çeşitli sanat dallarında eserler üretmiştir. Başta resim ve heykel olmak üzere, ulusal ve uluslararası pek çok sergi ve sanat fuarında eserleri yer almıştır. Özellikle 1911 ve 1912 yıllarında, Varşova'da bulunan ve o zamanki adı Güzel Sanatları Teşvik Derneği olan Zacheta Ulusal Sanat Galerisi'nde, eserlerinin sergilenmiş olması onun için bir dönüm noktası olmuştur (<http://ecoledeparis.org/sarah-lipska/>, Erişim Tarihi: 21.02.2023). İlk olarak 1860 yılında kurulan ve inşasına 1900 yılında başlanılan bu derneğin asıl amacı, Polonya'nın bağımsız bir devlet olarak var olmadığı bir dönemde Polonya sanatını ve sanatçıları tanıtmak ve desteklemek olmuştur. Topluluğun kurucuları ve üyeleri arasında ressamlar, yazarlar, bankacılar ve hayırseverler gibi Varşova'nın sosyal ve kültürel yaşamının en önde gelen temsilcileri yer almıştır. Dernek sadece ulusal bir sanat koleksiyonu oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda yeni nesil sanatseverleri eğiterek ve ilham vererek döneme damgasını vurmuştur. Sarah Lipska kendi döneminde, bu önemli kuruluştaki eserleri sergilenen tek kadın sanatçı olarak başarılı bir şekilde yer almış (<http://tzsp.art.pl/en/>, Erişim Tarihi: 21.02.2023) ve 1912 yılında Zacheta Ulusal Sanat Galerisi'nde sergilenen "Güvercinler" isimli tablosu ile (Şekil 2) "Gazeta Warszawska"nın yazarı tarafından büyük takdir görerek, beğeni toplamıştır (<https://www.weranda.pl/sztuak-new/slawni-artysty/sara-lipska-nie-tylko-muza-dunikowskiego>, Erişim Tarihi: 21.02.2023).



Şekil 1: Sara Lipska, yaklaşık 1904, Varşova Güzel Sanatlar Okulu, özel koleksiyon. (<https://www.weranda.pl/galeria/sara-lipska-nie-tylko-muza-dunikowskiego/21534>)



Şekil 2: Sara Lipska, 1915. Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Meudon

(<https://artdone.wordpress.com/2012/11/02/lipska/#jp-carousel-7966>)

Lipska aynı zamanda, Polonyalı Pediatrist Janusz Korczak'ın "Moška, Joska i Srule" adlı kitabı için çeşitli illüstrasyonlar yapmıştır (Orzeszyna, 2022).

Paris Yılları

Sarah Lipska, Xawery Dunkowski'den ayrıldıktan sonra, kızı Maria Xawera ve Varşova Güzel Sanatlar Okulu'ndan ressam arkadaşı Zofia Piramowicz ile Varşova'dan taşınmış, I. Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre önce, hayatının geri kalanını geçireceği Paris'e yerleşmiştir. Kızı ile tek başına mücadele ettiği bu zorlu koşullar tam aksine onu daha çok motive etmiş ve farklı arayışlar içine girmesini sağlamıştır. 1920'li yıllardan itibaren moda ve iç dekorasyon alanlarına yönelerek kumaş, cam, ahşap, seramik, alçı gibi çeşitli malzemeler üzerinde çalışmalar ve tasarımlar yapmıştır (<http://ecoledeparis.org/sarah-lipska/>, Erişim Tarihi: 21.02.202).

Bu dönemde, Rus Sergei Diaghilev'in Paris'te kurduğu ve sanatsal yönetmenliğini yaptığı önemli bir gösteri grubu olan Ballets Russes ile iş birliği yapmış; Rus sanatçı ve Ballets Russes denildiğinde akla ilk gelen kostüm ve dekor tasarımcısı Leon Bakst'ın (1866-1924) ekibinde yer alarak Doğu'ya göndermeler yapan kostümler tasarlamıştır (Şekil 3) (<https://www.dwutygodnik.com/artykul/4025-nagolenniki-i-kamizela.html?print=1>, Erişim Tarihi 20.02.2023).



Şekil 3: Sarah Lipska'ya atfedilen tekstil tasarımı (sol) ve Chinoiserie etkili abiye ceket (sağ), 1920 -1929. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu, Erişim Numarası: 2009.300.3549a, b, (Sol); 2009.300.3556a-c, (Sağ).

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158506?sortBy=Relevance&pf=Sarah+Lipska&offset=0&rpp=40&pos=23>)

Paris'teki yaşamı boyunca Lipska, çok sayıda ulusal ve uluslararası sergilere katılmaya devam etmiştir. 1919 yılında öncü ve yenilikçi fikirlerin tanıtıldığı, bağımsız sergilerin düzenlendiği, 20. yüzyılın sanat akımlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlayan Paris'in önemli sergi salonlarından Salon d'Automne'da eserleri sergilenmiştir (<https://www.salon-automne.com/en/historique>, Erişim Tarihi: 21.02.2023). 1925 yılında Exposition des Arts Decoratifs'te, 1931 yılında Exposition Coloniale'de ve 1937 yılında Dünya Fuarı'nda birçok madalya almıştır (<http://ecoledeparis.org/sarah-lipska/>, Erişim Tarihi: 21.02.2023).

Tekstil Tasarımı Üzerine Çalışmaları

Varşova Güzel Sanatlar Okulu'nda kostüm tasarlama konusundaki deneyimi, ona bu alanda temel bir beceri kazandırmış ve moda tasarımının Lipska'nın yaşamında en büyük tutkusu olmasını sağlamıştır. Bu sayede Fransız avangardı ve Paris'in tiyatro dünyası ile yakın temas içerisinde bulunmuştur (<http://www.polishfashionstories.com/we-love-1/2021/09/06/sara-lipska>, Erişim Tarihi: 21.02.2023). Opera Garnier'in direktörü Jacques Rouche, Fransız besteci Arthur Honegger, dansçı ve koreograf Serge Lifar ile bale setleri, kostümler ve sahne dekoru üzerine çeşitli çalışmalar yapmıştır (<http://ecoledeparis.org/sarah-lipska/>, Erişim Tarihi: 21.02.2023).

Entelektüel çevre tarafından büyük beğeni ile karşılanan bu özgün tasarımların çoğu güçlü bir oryantalist etkiyi yansıtmış ve moda dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur (Bespalova, 1997). Dönemin Doğu'ya yönelik atmosferi içerisinde kostüm, dekor ve koreografileri hayranlık kazanan bu

gösteriler, Doğu'dan Batı'ya taşınan kültürel ve sanatsal değerlerin de bir yansıması ve mirasçısı olmuştur (Şekil 4)



Şekil 4: Sara Lipska, “Fatima” Kostüm Tasarımı, 1922 (Sol). Sara Lipska Kostüm Tasarımı, 1926 (Sağ). (<https://artdone.wordpress.com/2012/11/02/lipska/#jp-carousel-7975>)

1922 yılında Paris Theatre Femina’da sahnelenen “Annabelle” operetinin tasarım ve kostümlerini, ünlü Fransız modacı Paul Poiret ile dönemin önemli moda evi olan Myrbor Moda Evi’nde hazırlamıştır (Şekil 5).



Şekil 5: Sara Lipska, Paris'teki Théâtre Femina'daki “Annabelle” Oyunu için “Kadi” Kostüm Tasarımı, 1922. Özel Koleksiyon, Varşova Ulusal Müzesi.

(<https://natemat.pl/26049,sara-lipska-kochanka-xawerego-dunikowskiego-wychodzi-z-cienia-odkryjmy-kobieca-sztuke>)

Fransız modaevi olan Myrbor, 1922 yılında Marie Cuttoli tarafından Paris'te açılmış; 1936 yılına kadar faaliyet göstermiştir. Bu modaevinde, Picasso, Matisse, Miro dahil olmak üzere Leon Bakst, Fütürist sanatçı Natalia Goncharova ve Sarah Lipska gibi önde gelen Avrupalı ve Rus sanatçıları, iç dekorasyon ve giysi tasarımları oluşturmak için çalışmıştır (Berry, 2018). Moda tasarımı Sara Lipska'nın büyük tutkusu olmuş ve bu eğilim onu 1924'ten itibaren kıyafetlerini ve iç dekorasyonlarını tasarladığı Myrbor Modaevi ile iş birliği yapmaya yöneltmiştir (Ziemińska, 2012). Lipska ve Natalia Goncharova'nın Myrbor Modaevi için yaptıkları giysi tasarımları genellikle nakış örnekleri şeklinde temsil edilmiştir (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158164>, Erişim Tarihi: 21.02.2023).

Siyah zemin üzerine canlı renkli yapraklardan oluşan, işlemeyle desenli bu elbise Myrbor Modaevi'ne ait önemli bir örnektir (Şekil 6). Yaprak damarları, zarif bir şekilde parıldayan lame şeritlerle vurgulanmıştır. Motiflerin eteğin etrafına sıra dışı yerleştirilmesi, sanatçıların Myrbor'un nakış ve giysi tasarımlarına katkılarının güzel bir kanıtı olmuştur (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158164>, Erişim Tarihi: 21.02.2023).



Şekil 6: Tasarımı ve desenlendirilmesi Sarah Lipska ve Natalia Goncharova tarafından yapılan Myrbor Modaevi'ne ait ipek gece elbisesi, 1924. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu, Erişim Numarası: 2009.300.3248. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158164>)

Aynı motifin bir başka çeşidi, Brooklyn Müzesi kostüm koleksiyonunda yer alan ve 1920-1929 yılları arasına tarihlendirilen tül üzerine yapılmış tekstil örneği olmuştur (Şekil 7). Sarah Lipska'ya atfedilen bu ipek kumaş parçası, renkli stilize yaprakların belirgin geniş aralıklarla ve teyel dikişi tekniği kullanılarak kumaş üzerine aplike edilmesi ile desenlendirilmiştir.



Şekil 7: Sarah Lipska'ya atfedilen tekstil tasarımı, 1920-29. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu, Erişim Numarası: 2009.300.1890.

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156655>)

Tekstil üzerine yaptığı çalışmalarda genellikle geleneksel olmayan soyut, kübist esinli motifler kullanmıştır. Şekil 8'de solda yer alan parça, Lipska'nın adının bulunduğu el yazısı bir etiket taşıması ve aplikelerinde kullandığı dikiş tekniği açısından karakteristik bir çalışma olarak kabul görmüştür (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156640>, Erişim Tarihi: 21.02.2023).



Şekil 8: Sarah Lipska'nın Myrbor Modaevi için yaptığı tekstil tasarımı, 1920-29 (Sol) ve yarım kalmış korse tasarımı, 1925-29 (Sağ). Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu, Erişim Numarası: 2009.300.1877 (Sol), 2009.300.1886 (Sağ).(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156650?searchField=All&a>)

Sarah Lipska'ya atfedilen, Myrbor etiketli bir başka tekstil tasarımı, Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu'nda yer alan, 1923 yılı tarihli ipek kumaş parçasıdır (Şekil 9). Kumaş üzerinde yer alan motifler, tarih öncesi mağara çizimlerinden ilham almıştır. Bu parça, Myrbor Modaevi ile tiyatro tasarımcıları arasında bir bağlantı olduğunu göstermiştir (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156639>, Erişim: 7 Mart 2022).



Şekil 9: Sarah Lipska'ya atfedilen tekstil tasarımı, 1923. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu, Erişim Numarası: 2009.300.1876.

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156639?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Myrbor&offset=0&rpp=20&pos=2>)

Şekil 10'da yer alan ipek kumaş parçasının grafik etkisi, kalitesi, karakteri ve parlak renkleri, Sarah Lipska'nın Myrbor modaevi için yaptığı çalışmaları ile güçlü bir şekilde ilişkilendirmiştir. Aplikeleri parlak mavi şifon üzerine uygulamak için kullanılan teyel dikişi, Lipska'nın tasarımlarının imzası niteliğinde olmuş ve bu ayırt edici özellik Brooklyn Müzesi koleksiyonundaki diğer Myrbor tasarımlarında da sıklıkla görülmüştür (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158817>, Erişim: 7 Mart 2022).



Şekil 10: Sarah Lipska'ya atfedilen, Myrbor Modaevi'ne ait ipek kumaş, 1923. Metropolitan Sanat Müzesi- Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu. Erişim Numarası: 2009.300.3837. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158817>)

Myrbor etiketi taşıyan oldukça nadir bu ipek pelerin, çoğu Myrbor parçasının soyut kalitesini sergilemiştir (Şekil 11). Parıldayan metalik işlemeli geometrik motifler ustalıklı işlenmiştir. Pelerinin sanatsal yapısı ve işlemeli motifleri, Kübizm ve Fütürizm akımının izlerini taşımaktadır. Giysinin silueti, Doğu Avrupalı sanatçı ve tasarımcıların Myrbor'un tasarımları üzerindeki etkisinin bir örneği olarak kabul görmüştür (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158225>, Erişim: 7 Mart 2022).



Şekil 11: Sarah Lipska'ya atfedilen akşam pelerini. Metropolitan Sanat Müzesi- Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu. Erişim Numarası: 2009.300.3302

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158225?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Myrbor&offset=0&rpp=20&pos=1>)

Çeşitli yerlerde kazandığı deneyimler, önemli sanatçı ve modacılarla yaptığı iş birlikleri sonucunda 1925 yılında Sarah, Montparnasse semtindeki

Belloni Caddesi'nde tasarımlarını kendi yaptığı ilk butiğini açmıştır. Lipska bu butiğinde, görsel olarak ilginç renkler ve motiflerden oluşan, boncukların yanı sıra metalik iplikler kullanılarak el işlemeli detaylarla zenginleştirdiği kendine ait tekstil tasarımlarını üretmeye başlamıştır (Şekil 12) (Lesso, 2021).



Şekil 12: Sarah Lipska'ya atfedilen tekstil örnekleri, 1920–29. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu. Erişim Numarası: 2009.300.3546 (Sol), 2009.300.3550 (Sağ). (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158500?who=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska&ft=*&offset=0&rp-p=40&pos=25)

Kısa süre içerisinde önemli müşteri kitlesine sahip olan ve popülerlik kazanan bu butiğini, aynı cadde üzerinde Jeanne Lanvin ve Giovanni Schiaparelli gibi ünlü tasarımcıların mağazalarının yer aldığı Champs-Élysées'e taşımıştır. Müşterileri arasında Fransız oyun yazarı Sidonie-Gabrielle Colette, 1920'lerin ünlü Rus-Amerikalı film yıldızı Alla Nazimova, Fransız aktris Cécile Sorel, ünlü zengin Marchesa Luisa Casati, Polonyalı opera sanatçısı Ganna Walska, dönemin dünyaca ünlü kuaförü Antoni Cierplikowski ve Polonyalı asıllı Amerikalı iş kadını Helena Rubinstein'ın bulunduğu butiğini 1939 yılına kadar işletmeyi sürdürmüştür (Şekil 13) (Ziemińska,2012).



Şekil 13: Lipska tarafından tasarlanan Buda elbiseli Antoine Cierplikowski'nin portre-

resi, Kees van Dongen. 1927, Varşova Ulusal Müzesi, (Sol). Antoni Cierplikowski, Paris Operası'ndaki sanatçıların balosunda Lipska'nın tasarladığı kostümü içinde, (Sağ).

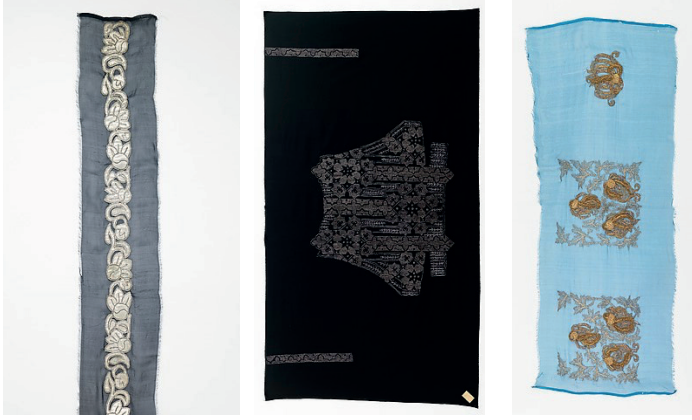
(<http://www.polishfashionstories.com/we-love-1/2021/09/06/sara-lipska>, (Sol); <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kees-van-dongen-portret-antoniego-cierplikowskiego-w-stroju-wschodnim/>, (Sağ).)

Tekstil üzerine yaptığı çalışmalarında Lipska'ya esin veren çeşitli kaynaklar olmuştur. Örneğin, Kübizm ve Fütürizm gibi dönemin sanat akımlarından ilham aldığı tasarımlarında çoğunlukla modernist eğilimler dikkat çekmiştir. Zarif ve sofistike özellikteki çalışmalarında kıvrımlı, eğrisel bir estetik yerine köşeli, sert açılı, geometrikleştirilmiş, kübist formlara ağırlık vermiştir. Geometrik ve soyut motifleri kullanma tutkusunu, çeşitli formları yapı bozumuna uğratarıp; geometrik ve grafik yapılarla dönüştürerek göstermiştir (Şekil 14).



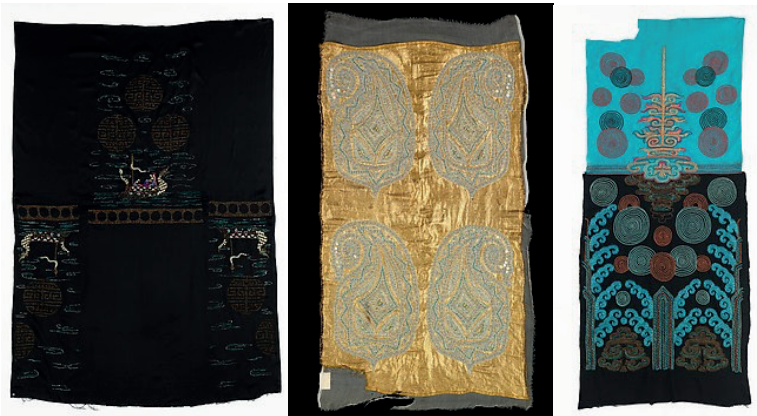
Şekil 14: Sarah Lipska'ya atfedilen ve Kübist etkiler taşıyan tekstil örnekleri, 1920–29. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu. Erişim Numarası: 2009.300.1891 (Sol), 2009.300.3558(Orta), 2009.300.3539 (Sağ). (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>)

Çağdaş diğer sanatçılar gibi, Sarah da tekstil tasarımlarında antik dönem ve halk sanatı etkilerini, avangart sanatın basitleştirilmiş geometrisiyle birleştirmiş ve bu yaklaşımı ile 20. yüzyılın başlarında yoğun bir ilgi uyandırmıştır (Şekil 15).



Şekil 15: Sarah Lipska'ya atfedilen tekstil örnekleri, 1920–29. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu. Erişim Numarası: 2009.300.1887 (Sol), 2009.300.3554 (Orta), 2009.300.3540 (Sağ). (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>)

Teknolojinin gelişmesi, ulaşımı kolaylaştırmış ve özellikle Avrupalıların dünyayı gezebilmesine olanak tanımıştır. Ünlü Şark Ekspresi'nin Paris-İstanbul arasında seferlere başlaması ile Batı'nın, ihtişamı ve gizemi çağrıştıran Doğu'ya karşı merak ve hayranlığı gittikçe artmıştır. Dünya kültürlerine açık olan ve bu kültürleri merak eden Avrupalılar gördükleri yeni kültürlerin zenginliğinden etkilenerek bunu kendi kültürel değerlerine, sanat ve tasarım anlayışlarına yansıtmışlardır (Mackrell, 2005). 1920'lerin Avrupa'sının egzotizme ve Batılı olmayan kültürlerle olan ilgisini Lipska, eski Mısır ve Çin sanatına, Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin süsleme unsurlarını tasarımlarında yer vererek ifade etmiştir (Şekil 16).



Şekil 16: Sarah Lipska'ya atfedilen tekstil örnekleri, 1920–29. 1920'lerin egzotizmine

ve Uzak Doğu-Asya kültürlerine olan ilgiyi yansıtıyor. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu. Erişim Numarası: 2009.300.3544 (Sol), 2009.300.3545 (Orta), 2009.300.3541 (Sağ).

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>)

Sarah Lipska'ya ait olan her iki kumaş örneğinde, Osmanlı İmparatorluğu dokuma ve çinilerinde sıklıkla görülen çintemani ve lale motiflerinden esinlendiği dikkat çekmektedir. Sol tarafta yer alan kumaş parçasında “leopar lekeleri” olarak bilinen çintemani motifi; sağ tarafta yer alan kumaş parçasında ise lale motifi, Lipska tarafından kendine özgü bir biçimde yorumlanmıştır (Şekil 17) (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158495>, Erişim: 7 Mart 2022).



Şekil 17: Sarah Lipska'ya ait tekstil tasarımları, 1920-1929. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu. Erişim Numarası: 2009.300.3547 (Sol), 2009.300.1880 (Sağ). (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>)

1922 yılında Tutankhamun'un mezarının keşfedilmesiyle Doğu'ya olan bu ilgi, Mısır kültürüne doğru yönelmiş ve Batı pazarında Mısır tekstilleri ve şalları yüksek talep görmüştür. Tutankhamun'un mezardan çıkan canlı renklerde parıltılı kumaşlar Avrupa'da dönemin cesur renklerine esin kaynağı olmuştur. Şekil 18'de yer alan işlemeli örnekler hem teknik hem de motif açısından Mısır tekstillerine olan ilgiyi yansıtmışlardır. Tasarımların düzeni, kullanılan geometrik formlar ve pastel renkler Mısır şallarından izler taşımaktadır.



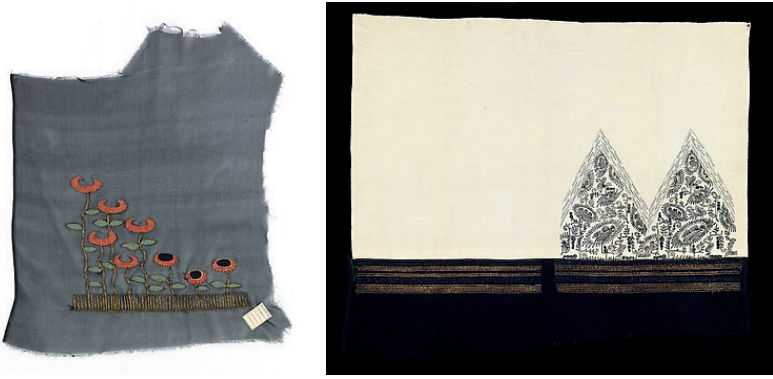
Şekil 18: Sarah Lipska'ya ait, işleme ile desenlendirilmiş tekstil tasarımları, 1920-1929. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu Erişim Numarası: 2009.300.1878 (Sol), 2009.300.3543 (Sağ). (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>)

Sarah Lipska diğer taraftan bu tarihi dilleri, kendine ait bir biçimde yorumlamış; Kübist ve Fütürist sanatın köşeli ve düzleştirilmiş formlarını Art Deco'nun yalın modernizmiyle kaynaştırarak bir dizi radikal, ileriye dönük tasarımlar üretmiştir (Şekil 19) (Lesso, 2021).



Şekil 19: Sarah Lipska'ya atfedilen, işlemeden desenlendirilmiş ipek-yün tekstil tasarımları, 1920-1929. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu. Erişim Numarası: 2009.300.3553(Sol), 2009.300.1883 (Orta), 2009.300.1882 (Sağ). (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>)

Tüm bu etkileşimlerinin yanı sıra Lipska, doğduğu topraklara olan bağını devam ettirmiş; Polonya halk sanatından esin aldığı süslü çiçek desenleri ve canlı renkleri tekstil yüzeylerine uyarlayarak özgün tasarımlar ortaya çıkarmıştır (Şekil 20).



Şekil 20: Sarah Lipska'ya atfedilen, işlemeden desenlendirilmiş ipek-yün tekstil tasarımları, 1920-1929. Metropolitan Sanat Müzesi-Brooklyn Müzesi Kostüm Koleksiyonu. Erişim Numarası: 2009.300.3552 (Sol), 2009.300.3557 (Sağ). (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>)

Lipska, ipek, yün ve pamuktan, deriye kadar çeşitli malzemeler üzerine metalik, ipek veya parlak renkli ipliklerle radikal ve deneysel işlemler yapmıştır. Yoğun dokunsal yüzeyler yaratmak için genellikle farklı iplik türlerini ve boncukları, kumaş yüzeylerine entegre etmiştir.

Lipska'nın nakışlarının popüleritesi, Parisli sanat çevreleri arasında sanatçının itibarını artırmıştır. Sonraki yıllarda prestijli müşteri için döşemelik kumaş ve duvar kağıtları tasarlayarak iç dekorasyon gibi farklı alanlarda da üretime devam etmiştir.

SONUÇ

Sarah Lipska, ipekten pamuğa kadar çeşitli kumaşlar ve farklı tekstil malzemeleriyle tasarımlar yapan avangart ve radikal bir tasarımcı olmuştur. Polonya'da başlayan ve Fransa'da devam eden, kızıyla birlikte tek başına verdiği yaşam mücadelesi onu farklı sanat dallarına yönlendirmiştir.

Dönemin sanat ortamı içerisinde aktif olarak yer alması, sanatçılar ve moda evleri ile iş birliği yapması, Lipska'yı çok yönlü çalışmalar verme konusunda desteklemiştir. Çalışmaları, tekstil tasarımının diğer sanat disiplinleriyle olan etkileşimini göstermesi açısından önem içermektedir. Zanaat, tasarım ve teknoloji ilişkilerinin sorgulandığı bir dönemde, geleneksel teknikleri modern sanat içerisinde ustalıkla yorumlamıştır. Çağının sanatındaki soyutlamayı kendine özgü estetik bir dille tekstil yüzeylerine yansıtmıştır. Sanat eğitiminden kazandığı birikimini tekstil tasarımı ile birlikte ele alması, tasarıma yenilikçi bir katkı sağlamıştır.

Günümüzde çalışmaları ve yaşamı hakkında kapsamlı bir bilgiye sahip olmadığımız sanatçı, yıllarca özgün üretimler yaparak tekstil tasarımının doğasını şekillendirmiş; modern kadının temsilcisi olmuştur.

KAYNAKÇA

- Ziembińska, E. (2012). Sara Lipska — artystka wszechstronna. Wyjątkowa uczennica Dunikowskiego. *Archiwum Emigracji* (2012): 82–89. <https://doi.org/10.12775/AE.2012.007>
- Ziembińska, E. (2015). Sara Lipska i Adrianna Gorska : dwie drogi twórcze krzyżujące się w Paryżu, dom Barbary Harrison w Rambouillet, Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3 (2015): 255-260.
- Berry, J. (2018). *House of Fashion: Haute Couture and the Modern Interior*. London: Bloomsbury Academic.
- Bespalova, E. (1997). Leon Bakst's Textile and Interior Design in America. *Studies in the Decorative Arts*, 5(1) (1997): 2–28. <http://www.jstor.org/stable/40662598>
- “Evening Cape, 1925”, Erişim: 7 Mart 2022, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158225?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Myrbor&offset=0&rpp=20&pos=1>.
- “Evening Dress”, Erişim: 7 Mart 2022, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158164>.
- Lesso, R. (2021). “Glitz and Glamour: The Embroidered Textiles of Sarah Lipska”, Erişim: 7 Mart 2022, <https://blog.fabrics-store.com/2021/03/09/glitz-and-glamour-the-embroidered-textiles-of-sarah-lipska/>
- Mackrell, A. (2005). *Art And Fashion The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*. London: Batsford.
- Orzeszyna, M. (2022). “Sara Lipska. Polka, która oczarowała Paryż”, Erişim: 7 Mart 2022, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/sara-lipska-artystka-slawa-paryz/>.
- Pańków, L. (2012). “Nagolenniki I Kamizela”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4025-nagolenniki-i-kamizela.html?print=1>
- Puzio-Dębska, A. (2014). “Sara Lipska - rzeźba, malarstwo (1882-1973)”, Erişim: 7 Mart 2022, <https://www.mlawa.pl/artykul/sara-lipska-rzezba-malarstwo-1882-1973>.
- “Sarah Lipska”, Erişim: 23 Şubat 2023, <http://www.polishfashionstories.com/we-love-1/2021/09/06/sara-lipska>
- “Sarah Lipska, Mława (Poland) 1882 – Paris 1973”, Erişim: 7 Mart 2022, <http://ecoledeparis.org/sarah-lipska/>
- “Sara Lipska - nie tylko muza Dunikowskiego”, Erişim: 7 Mart 2022, <https://www.weranda.pl/sztuak-new/slawni-artysty/sara-lipska-nie-tylko-muza-dunikowskiego>.

Święcicka, O. (2012). "Sara Lipska- kochanka Xawerego Dunikowskiego, wychodzi z cienia. Odkryjmy kobietą sztukę", Erişim: 7 Mart 2022, <https://natemat.pl/26049,sara-lipska-kochanka-xawerego-dunikowskiego-wychodzi-z-cienia-odkryjmy-kobieca-sztuke>.

"Textile, 1922", Erişim: 7 Mart 2022, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158495?who=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska&ft=*&offset=0&rpp=40&pos=38

"Textile,1923", Erişim: 7 Mart 2022, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156639?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Myrbor&offset=0&rpp=20&pos=2>.

"Textile, 1923", Erişim: 7 Mart 2022, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158817?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Sarah+Lipska&offset=20&rpp=20&pos=26>.

"Textile, 1924", Erişim: 7 Mart 2022, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156640?sortBy=Relevance&ft=Sarah+Lipska&offset=0&rpp=40&pos=9>.

"The Salon In The History", Erişim: 7 Mart 2022, <https://www.salon-automne.com/en/historique>.

Towarzystwo Zachęty Sztuk Piğknych, Erişim: 7 Mart 2022, <http://tzsp.art.pl/en/>.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. <https://www.weranda.pl/galeria/sara-lipska-nie-tylko-muza-dunikowskiego/21534>

Görsel 2. <https://artdone.wordpress.com/2012/11/02/lipska/#jp-carousel-7966>

Görsel3. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158506?sortBy=Relevance&ft=Sarah+Lipska&offset=0&rpp=40&pos=23>

Görsel 4. <https://artdone.wordpress.com/2012/11/02/lipska/#jp-carousel-7975>

Görsel 5. <https://natemat.pl/26049,sara-lipska-kochanka-xawerego-dunikowskiego-wychodzi-z-cienia-odkryjmy-kobieca-sztuke>

Görsel 6. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158164>

Görsel 7. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156655>

Görsel8. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156650?searchField=All&sortBy=Relevance&who=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska&ft=*&offset=20&rpp=20&pos=30

Görsel9.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156639?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Myrbor&offset=0&rp-p=20&pos=2>

Görsel 10. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158817>.

Görsel11.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158225?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Myrbor&offset=0&rp-rpp=20&pos=1>

Görsel12.https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158500?who=-Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska&ft=*&offset=0&rp-p=40&pos=25

Görsel 13. [http://www.polishfashionstories.com/we-love-1/2021/09/06/sara-lipska,\(Sol\);](http://www.polishfashionstories.com/we-love-1/2021/09/06/sara-lipska,(Sol);) <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kees-van-dongen-portret-antoniego-cierplikowskiego-w-stroju-wschodnim/>, (Sağ).

Görsel14.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>

Görsel15.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>

Görsel16.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>

Görsel17.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>

Görsel18.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>

Görsel19.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>

Görsel20.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?artist=Lipska+Sarah%24Sarah+Lipska>

Bölüm 7

Roma Dönemi Terra Sıgillata A Grubu Bir Tabağın Tıpkı Üretimi

Fusun Çövenoğlu, Halil Yoleri

Özet: Seramik, arkeolojik materyaller arasında ele geçen en çok buluntu kategorisini temsil eder. Tüm uygarlıklarda olduğu gibi, Roma uygarlığında da kendine özgü seramik kültürü gelişmiştir. Roma Dönemi'nin günlük, ekonomik, sosyal, kültürel yaşamına dair bilgi edinilmesi açısından, seramik buluntular önemli bir kaynak oluşturmaktadır. "Terra Sigillata" terimi arkeoloji literatüründe, Roma Geç Cumhuriyet ve erken imparatorluk dönemine ait ince taneli, plastikliği yüksek kilden, kalıpta ya da çömlekçi çarkında biçimlendirilmiş, parlak kırmızı astarlı döneminin lüks kapları için kullanılmaktadır. Bu çalışmada; İzmir, Bergama, Aydın arkeoloji müzelerinden alınan izinlerle müsadere ve satın alma yolu ile müze envanterine kaydedilen Terra Sigillata grubu seramikleri incelenmiştir. Smyrna Agorası buluntularından, Roma Dönemi Terra Sigillata A grubu seramiklerinden seçilen applike bezemeli tabak ve bu tabağın yüzeyini kaplayan pekişmiş astarın antik dönemdeki tıpkı üretimini yeniden canlandırmak amaçlanmıştır. Seçilen tabağın tıpkı üretimi, seramikten üretilen kalıp kullanılarak şekillendirilmiştir. Tıpkı üretilen tabağın eksik ayak ve applike kısımları, aynı dönem üretilmiş benzer tabakların arkeolojik verileri referans alınarak tamamlanmıştır. Bu veriler doğrultusunda tabağın ölçülerine bünye kilinin küçülme payı eklenerek, tabağın dış kısmının şekillendirilmesinde kullanılacak yeni bir şablon hazırlanmıştır. Kalıp için hazırlanan çamur kütlesi bu şablon yardımıyla oyularak tabağın dış formunun kalıpta oluşması sağlanmıştır. Kalıp ve içinde şekillendirilen tabak için Menemen çömlekçi çamuru kullanılmıştır. Roma dönemi seramiklerinin karakteristik özelliklerinden biri de üzerlerindeki kırmızı renkli ipeksi parlaklıktaki pekişmiş astarlardır. Bakırçay havzasında, Roma dönemi de dahil olmak üzere binlerce yıl süren seramik üretiminin yapıldığı bilinmektedir. Tıpkı üretimi yapılan Terra Sigillata A grubu tabakta kullanılan astar, bu bölgede yer alan Kızılyokuş toprağından hazırlanmıştır. Pekişmiş astar, antik dönem teknikleri kullanılarak kilin en ince taneciklerinden elde edilmiştir. Astarlı seramiklerin kırmızı, parlak ipeksi görünümü, pişirim atmosferinin oksijenli ortamda yapılmasıyla sağlanmıştır.

Öğr. Gör. Fusun Çövenoğlu, Prof. Halil Yoleri

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
fusun.covenoglu@deu.edu.tr

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
halil.yoleri@deu.edu.tr

Reproduction of A Roman Terra Sigillata Group A of Plate

Abstract: Ceramic represents the most recovered category among archaeological materials. Like all civilizations, the Roman civilization developed its own unique ceramic culture. Ceramic finds constitute an important resource in terms of obtaining information about the daily, economic, social and cultural life of the Roman Period. The term “Terra Sigillata” is used in the archaeological literature for luxury vessels with a bright (shiny) red slip, shaped from fine clay, molded or on a potter’s wheel, from the Roman, Late Republican and early imperial periods. In this study; Terra Sigillata group ceramics, which were recorded in the inventory of the museum through confiscation and purchase with the permissions obtained from the Izmir, Bergama and Aydın archaeology museums, were examined. It is aimed to revive the antique imitation production of the appliqué decorated plate selected from the Smyrna Agora finds, the Roman Period Terra Sigillata Group A ceramics, and the reinforced slip covering the surface of this plate. Replica production of the selected plate was shaped using a ceramic mold. The replica manufacture’s missing feet and applique parts of the plate to be produced and it was completed with reference to the archaeological data of similar plates produced in the same period. In the direction of these data, a new template was prepared to be used in shaping the outer part of the plate by adding the shrinkage share of the body clay to the dimensions of the plate. The mud mass prepared for the mold was carved with the help of this template and the outer form of the plate was formed in the mold. Menemen pottery clay was used for the mold and the plate shaped in it.

One of the characteristic features of Roman ceramics is the red colored silky shine zinter slips on them. It is known that ceramic production was carried out in the Bakırçay basin, which lasted for thousands of years, including the Roman period. The lining used in the Terra Sigillata A group plate, of which replicas are produced, was prepared from Kızılyokuş soil (clay) in this region. The zinter slip was obtained from the finest particles of clay using ancient techniques. The red glossy silky appearance of the coated ceramics is achieved by making the firing atmosphere in an oxygenated environment.

GİRİŞ

Yaşam sürecinde insan hayatını kolaylaştıran en önemli buluşlardan biri de toprağın pişirilmesi sonucu oluşan seramik ürünlerdir. Günlük hayatın hemen hemen her alanında sıkça karşımıza çıkan seramikler, işlevsel ya da sanat objesi olarak günümüzde de güncelliğini sürdürmektedir.

Toplumsal yaşamın gereksinimleri doğrultusunda, her dönem farklı işlevler yüklenen seramikler, üretildikleri bölgelerde kurulan uygarlıkların sosyal ve kültürel yapıları hakkındaki bilgileri günümüze aktaran belge niteliği de taşımaktadır.

Arkeoloji literatüründe, Terra Sigillata grubu seramikleri olarak adlandırılan, Geç Hellenistik-Erken Roma çağının “kırmızı astarlı” karakteristik özelliği ile ön plana çıkan seramik kap grubudur. Kırmızı Astarlı seramik grubu ile ilgili ilk bilgileri antik yazar Pilinius vermektedir. Pilinius bu kaplardan, Romalıların kullandığı kırmızı astarlı lüks masa kapları olarak bahseder. Terra Sigillata grubu seramiklerinin çok sayıda üretimi, standartlaşmış biçimleri ve yaygın dağılımı bu seramik ürünleri, Roma dönemi seramiğinin ana gruplarından biri yapmıştır. Roma maddi kültürünün önemli bir parçası olan bu seramik grubu çoğunlukla yiyecek, içecek servisi yapmak ve tüketmek için masalarda kullanılan her türlü kabı içerir: kâseler, bardaklar, tabaklar, sürahiler vb.

Roma İmparatorluğu'nun doğu eyaletlerindeki terra sigillata seramikleri, Doğu Terra Sigillata olarak, Batı eyaletlerindeki seramikleri ise Batı Terra sigillata olarak isimlendirilmiştir. Her iki ana grubun seramikte kendi içerisinde farklı alt gruplara ayrılmaktadır. Çalışmanın ana konusunu; Doğu Terra Sigillata A grubundan, kalıpta üretilmiş seramik bir tabağın tıpkı üretimi oluşturmaktadır. Arkeolojik verilerde rölyef dekorlu kapların seramik kalıpları hakkında bilgiler mevcuttur. Ancak üretim için seçilen kalıpla şekillendirilmiş tabağın seramikten yapılmış kalıpları hakkında net bilgiye rastlanmamıştır. Tabağın yeniden üretiminde günümüz seramik şekillendirme yöntemleri referans alınmış, tıpkı yapım süreçleri detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Üretimde antik dönemde kullanılan yöntemlere benzer teknikler kullanılmıştır.

Terra Sigillata Grubu Seramikleri

“Kalıpta şekillendirilmiş figürinleri tanımlayan Sigillum sözcüğünden türetilen Terra Sigillata terimi, Roma Geç Cumhuriyet ve erken imparatorluk dönemine ait kaliteli kilden ve kalıpta yapılmış, parlak kırmızı astarlı lüks kaplar için kullanılmıştır” (Zoroğlu, 2003:121).

Roma'lı yazar Vitruvius'un gözlemi “sofralarımız gümüş kaplarla dolu, ancak herkes lezzet saflığı için toprak kap kullanıyor” demiştir. Terra sigillata grubu seramikleri günlük kullanılan diğer seramik ürünlerden ayrı tutmak gerekiyordu (Lund, 2013:1).

Terra Sigillata, antik dönemde kullanılan bir terim değildir. Kırmızı Astarlı seramik grubu ile ilgili ilk bilgileri antik yazar Pilinius vermektedir. Pilinius bu kaplar için, Romalıların kullandığı kırmızı astarlı lüks masa kapları olarak bahseder (Pilinius, 1967: 378-379). Antik dönem isimleri Pilinius'un tanımlamasından da anlaşılacağı üzere kesin olarak bilinmemektedir.



Şekil 1. Terra Sigillata Grubu seramik (Roman_pottery,t.y.)

Dragendorff ilk kez 1895 yılında Yunan ve Roma seramik tarihine bir katkı “Terra Sigillata” adını verdiği çalışmada, İtalyan ve Batı ağırlıklı seri üretilmiş, genellikle kırmızı ve tonlarının hâkim olduğu, parlak astarlı, mühürlü ve kabartma dekorlu çömlekler için “Terra Sigillata” terimini ilk kez kullanmıştır (Dragendorff, 1895: 19). Bu kapların ortak özelliklerinin rafine kırmızı kil kullanılması, ürünlerin çok temiz bir işçiliğe sahip olması, normal kırmızı kilden yapılan seramiklere göre daha yüksek derecede pişirilmiş olmaları, çoğunlukla biçimlerinin metal kapların taklidi görünümünde olmaları, kapların sadece dış yüzeylerinde kabartma bezeme ve sıkça çömlekçi ustalarının adlarını içeren mühürlere rastlanması olarak tanımlamıştır. Dragendorff; “Terra Sigillata” kapların ana özelliğinin ince taneli kilden hazırlanmış astarla kaplı, kırmızı renkte olduklarını ancak doğal görünümlü bu kapların prensipte üretimlerinin aynı olmasına rağmen kırmızı rengin, kapların hepsinde farklılık gösterdiğinden de bahseder.

Terra Sigillata grubu seramiklerinin çok sayıda seri olarak üretilmesi, standart biçimleri, geniş coğrafyada alıcı bulması bu seramikleri Roma seramik endüstrisinin ana gruplarından biri yapmıştır (Leon,2015:1). Roma maddi kültürünün önemli bir parçası olan bu seramik grubu, çoğunlukla insanların yemek ve içecek servisi yapmak ve tüketmek için masalarında kullandıkları farklı biçimlerdeki kapları içerir: kâseler, bardaklar, tabaklar, sürahiler vb.



Şekil 2. Terra Sigillata Grubu seramikler (commons.wikimedia, 2016)

Terra sigillata seramikleri ile ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Çalışmalarda seramik tiplerinin belirlenmesinde, sınıflandırılmalarında ve tarihlendirilmelerinde yeni gruplandırmalar yapılmış yeni tipler belirlenmiştir.

Seramik grubu ile ilgili ilk çalışmaları yapan araştırmacılardan H. Dragendorff 1895 yılında Avrupa Batı sigillatalarını teknik ve form gelişimi açısından inceleyerek form tipolojilerini yapmıştır (Dragendorff, 1895:20). Dragendorff 1897 de bu terimi Küçük Asya'nın (Anadolu) mühürlü ya da mühürsüz benzer çanak çömlek ürünleri için de kullanmıştır.

Dragendorff'tan sonra sigillatalarla ilgili çalışmalar artmıştır. Hartley, Stanfield ve Simpson tarafından 20. yüzyıl başlarında yapılan çalışmalarla Avrupa'daki Almanya, Fransa, İspanya gibi Roma eyaletlerinde önemli sigillata üretim merkezleri tespit edilmiştir (Williams 1989:10).

Terra Sigillata seramiklerinin üretim merkezleri ve tarihlendirilmeleri konularındaki problemlerin çözümü için en önemli çalışmalardan birisi Hayes tarafından yapılmıştır.

Hayes, ilk olarak 1972, 1976, 1980 ve 1985 yıllarında yaptığı çalışmalarda Roma İmparatorluğu'nun Akdeniz eyaletlerinde yaptığı çalışmalarda tüm terra sigillata türlerini çalışmış ve onların tipolojilerini yapmıştır (Erol, 2004: 14).

Yapılan bu çalışmalar sonucunda ortak bir terminoloji oluşturulabilmiştir. Bu bağlamda terra sigillata seramik grupları Doğu ve Batı olmak üzere iki ana gruba ayrılmıştır. Roma İmparatorluğu'nun doğu eyaletlerindeki terra sigillata'ları seramikleri, Doğu Terra Sigillata olarak, Batı eyaletlerindeki terra sigillata seramikleri ise Batı Terra sigillata'ları olarak isimlendirilmiştir. Her iki ana grup, kendi içerisinde bünye ve astar özelliklerine göre seramikleri farklı alt gruplara ayırmaktadır.

Doğu Sigillata Seramikleri; Doğu Sigillata A, Doğu Sigillata B, Doğu Sigillata C, Doğu Sigillata D (Kıbrıs), Pontic Sigillata alt gruplarına ayrılmaktadır. Batı Sigillata seramikleri; İtalyan Sigillataları, Gaul Sigillataları gibi alt gruplara ayrılmaktadır.

Batı Terra Sigillata Seramikleri

Batı'da ilk olarak M.Ö. 1.yy. ın son çeyreğinde İtalya'nın Toscana Bölgesi'nde yer alan Arretina (Arezzo) kentinde Terra Sigillata seramiklerinin üretimine başlanmıştır (Hayes, 1997: 52).

Doğu Sigillatalarının etkisi ve yerel seramik geleneğinin birleşmesi ile yepyeni bir sigillata türü ortaya çıkmıştır. Tiberius döneminde İngiltere, Fransa ve Almanya eyaletlerinde üretilmeye başlanmıştır. Roma İmparatorluğu'nun Batı Eyaletlerindeki üretimlerin tümüne Batı sigillataları adı verilmiştir.

Batı sigillataları temel olarak İtalyan ve Gal Sigillataları olarak iki ana gruba ayrılmaktadır. İtalyan sigillataları tabak, kâse ve fincan kap tiplerinde üretilmişlerdir. Kalıp ve çark tekniği kullanılarak yapılmıştır. İtalyan sigillataları, doğu sigillatalarından farklı olarak kabartma bezemelere sahiptir (Civelek, 2021:44). Bezemeler mitolojik sahnelerden ve gündelik hayatla ilgili sahnelerden oluşmaktadır. Sade kaplar da ise bezeme olarak rulet bantları ve aplike süslemeler kullanılmıştır. Özellikle tabakların ortasında (tondosunda) kabı yapan ustanın isminin yer aldığı baskılar bulunmaktadır. İsim baskıları genellikle dörtgen, daire biçimli çerçevelerin içinde tek sıra ya da iki sıra halinde yer almaktadır. İtalyan sigillatalarındaki isim baskıları genellikle usta ya da atölye isimlerinden oluşmaktadır.

Doğu Terra Sigillata Seramikleri

Birçok uygarlığın seramik kültürü ile zenginleşen Anadolu toprakları, erken dönemlerden bu yana seramik üretimi yapılan ve kendine özgü üretim geleneği olan önemli bir bölgedir.

Roma İmparatorluğu'nun doğu eyaletlerinin yer aldığı Anadolu'da üretilmekte olan sigillatalar için Doğu Sigillata nitelemesi kullanılmaktadır (Kenyon, 1957:281). Zoroğlu'na göre; parlak astarlı kırmızı seramiğin kaynağı Roma'nın Doğusudur. Terra Sigillata tipi olarak adlandırılan seramiklerin ilk örnekleri önce doğuda, yani Anadolu, Suriye, Filistin'deki yerel atölyelerde kendi koşulları ve özellikleri çerçevesinde yapılmaya başlanmıştır.

İlk kez 1957 yılında Kenyon'un Samaria Sebasta buluntularını değerlendirdiği çalışmasında bu karışıklığa son vermek amacıyla yeni bir terminoloji oluşturarak Doğu Sigillata (Eastern Sigillata) terimi kullanılmaya başlanmıştır (Erol, 2014:9).

Bu konuda araştırma yapan çoğu bilim insanına göre, Suriye'de M.Ö. 2. yüzyılın ortalarında görülmeye başlanan bu seramiklerin, Anadolu'da önceden var olan geleneksel yerel üretim kırmızı astarlı seramiklerin devamı olduğu düşünülmektedir (Tokuştepe, 2019: 30).

Doğu Sigillatalarında form olarak, tabaklar, kâseler ve çanaklar kullanılmıştır. Biçimlendirme tekniği olarak çoğunlukla çömlekçi çarkında, az miktarda da kalıpta şekillendirilmiştir. Bunların yanı sıra şekillendirmede çark ve kalıbın birlikte kullanıldığı seramik ürünlerde vardır. Doğu Sigillatalarında astar genellikle daldırma yöntemiyle yapılmıştır (Hayes, 1973:450).

DSA DSB DSC olarak üç ana gruba ayrılan doğu sigillata türlerinin dışında diğer yerleşimlerde zamanla yapılan kazılarda pek çok farklı üretim merkezi tespit edilmiştir. Kıbrıs (DSD), Pontus, Priene, Ephessos gibi yerleşimlerde terra sigillata seramiklerinin üretildiği merkezlerden bazılarıdır (Erol, 2022).

Doğu Sigillata A (DSA=ESA)

Doğu Sigillata A, sigillata türü seramiklerin ilk üretilen grubudur. Son yıllarda Hayes ve Gunnewag'ın yaptığı çalışmalar, çıkış yerinin Suriye ve çevresi olduğunu göstermektedir (Erol, 2014:20).

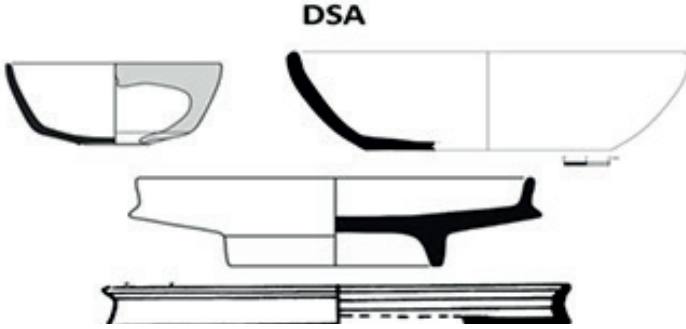
DSA grubu seramiklerin bilinen klasik parlak kırmızı formu, MÖ. 2. yüzyılın ortalarından kısa bir süre sonra ortaya çıkmıştır. Zamanın Doğu Akdeniz seramik repertuarında kök salan en eski geleneksel Levantan kap formlarından olan DSA'lar hızla Doğu Akdeniz ülkelerinde giderek artan sayılarda dolaşıma girerek İtalya'ya ulaşmıştır. DSA'ların malzeme ve biçim olarak son derece standart biçimde üretildiği edinilen bulgulardan görülmektedir (Lund & Poblome, 2006:492).

Bu bölgede, Samaria, Sebaste, Hama gibi yerleşimler önemli sigillata buluntu merkezleridir. Hemen hemen aynı tarihler içerisinde Antioch, Tarsus, Bergama gibi merkezlerde bu seramikler üretilmeye başlamıştır. Farklı coğrafyalarda üretilen DSA'ların bünye ve astar yapıları farklılık gösterirken, pişirim ve astarlama teknikleri aynıdır. Formlarda genel bir birlik bulunmasının yanı sıra yerleşimlere göre farklılıklar görülmektedir (Erol, 2014:20).

DSA grubu seramiklerin çoğu tabak, bardak, kâse gibi açık ağızlı formlardan oluşmaktadır. Bu grubun yüzey süslemelerinde genellikle, mühür, rület, çentik, kazıma, parça ekleme, rölyefli kalıp teknikleri kullanılmıştır. Formların iç orta (tondo) kısmında yer alan mühür dekorlarında genellikle isimler, mitolojik figürler yer almaktadır.

A grubu sigillataların erken form örneklerinde Helenistik dönemin etkisiyle formlar yumuşak ve yuvarlak profilde üretilirken, MÖ 1. yüzyılın ortasından itibaren İtalyan sigillata formlarının etkisi ile profiller keskinleşmeye başlamıştır (Hayes, 2008:21).

DSA grubu seramikleri; deniz ticareti ile birçok bölgede yayılım göstermiştir. Hellas, Girit, İonia, Lykia, Pamphylia, Kilikia, Kıbrıs, Komagene, Kuzey Afrika ve İtalya'da bu grup seramikler görülmektedir (Özdilek, 2017:340).



Şekil 3. Doğu Sigillata A Grubu seramik kap biçimleri (Willet, 2018)

Doğu Sigillata B (DSB=ESB)

Doğu Sigillata B seramikleri, ilk evresi kap tabanındaki epigrafik mühürlerle karakterize edilen Erken Doğu Roma'nın Büyük Menderes Vadisi'nde üretilmiş bünye kili mikalı, parlak kırmızı astarlı önemli bir seramik grubudur (Rotroff, 2018: 1).

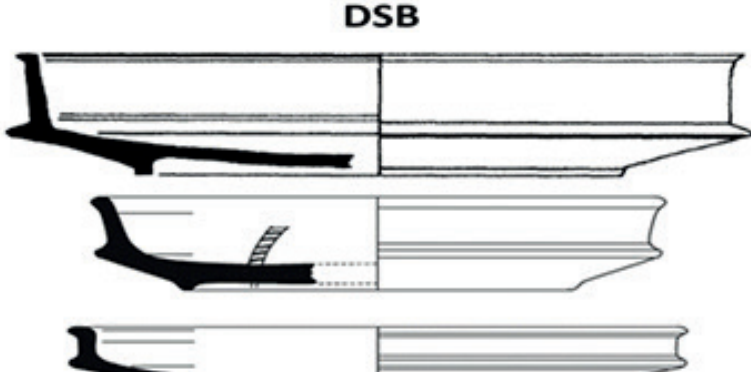
Bu grup sigillatalar ilk defa Zahn tarafından Samos sigillataları olarak tanımlanmıştır.

1959 yılında Kenyon'un Samaria'da yaptığı çalışmada bu sigillata türünü Eastern Sigillata B olarak nitelendirmiş, Hayes ise bu konudaki çalışmasında DSB grubunu ikiye ayırmış DSB 1- DSB 2 olarak isimlendirmiştir. Bu seramik grubunun üretim merkezinin neresi olduğu uzun bir süre tartışma konusu olmuştur (Erol, 2014:38).

Pliny'nin bu vadiye yer alan Tralleis'i kaliteli bir çanak çömlek üretim bölgesi olarak ifade eden yorumlarıyla uyumludur. Tralleis kentinde yapılan analizler neticesinde seramiklerin bu kentte üretildiği tespit edilmiştir (Erol, 2004: 29).

B grubu sigillatalarda yoğun olarak kâse, tabak ve fincan tipinde seramikler üretilmiştir. İtalyan sigillata etkisindeki B1 grubu seramiklerde kalıp kullanılarak üretildikleri için keskin hatlara sahiptirler.

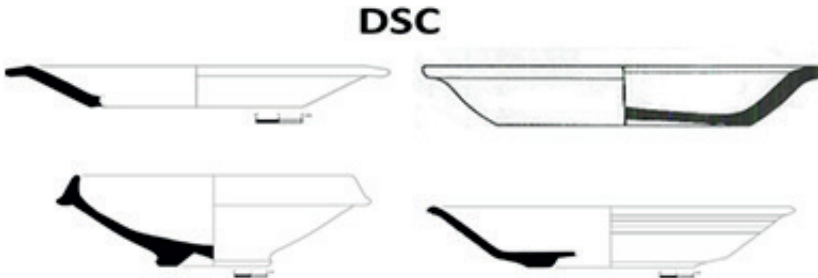
DSB grubu seramiklerin yüzey dekorlarında, rüet, çentik kazıma, parça ekleme, nadiren röllyefli kalıplar görülmektedir. Mühürler hemen hemen tüm DSB1 grubunda uygulanmıştır (Allen, 2020:32).



Şekil 4. Doğu Sigillata B Grubu seramik kap biçimleri (Willet, 2018)

Doğu Sigillata C (DSC=ESC)

Loeschke'nin 1911'de Çandarlı'da (antik Pitane) bulunan kazı malzemesiyle yapılan çalışma, antik Pitane'de üretilen üçüncü bir doğu terra sigillata sınıfının tanınmasına yol açmıştı (Hartman, 2020:6). 1957 yılında ise Kenyon Doğu Sigillatları için yaptığı çalışmada Çandarlı üretimi seramikleri Doğu Sigillata C (DSC) olarak gruplamıştır. Meyer-Schlichtmann Pergamon sigillatalarını incelerken iki ayrı seramik üretim merkezi yani iki ayrı seramik grubu olduğunu tespit etmiştir (Özdilek, 2017: 262). Çandarlı sigillatalarında bezeme çok kullanılmamıştır. Nadir olarak tekli rozet mühürler görülür. Erken DSC grubu seramikleri kuzeyde Güney Rusya'ya, güneyde Kyrenaika'ya kadar ithal edilmiştir. Ayrıca, Adriyatik Bölgesi'ne ve Karadeniz'e kadar ulaşmıştır (Hayes, 2008: 49).



Şekil 5. Doğu Sigillata C Grubu seramik kap biçimleri (Willet, 2018)

Doğu Sigillata grubu seramiklerinin şekillendirilmesi genel olarak gömlekçi çarkı ile yapılmıştır. Arkeolojik tespitlere göre kalıpta şekillendirilen

kâseler de bulunmaktadır. Bu kâselerin kalıp içinde şekillendirilmesi de çömlekçi çarkı yardımıyla gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında Doğu Sigillata A Grubunda yer alan kalıp yapımı tabağın yeniden üretimi, aşamaları detaylı olarak belgelenecek yapılmıştır. Seçilen tabak; üretildiği dönemin koşullarına uygun yöntemlerle biçimlendirilmiştir.

Kalıp Üretimi Tabak

Smyrna Agorası buluntusu tabak, kalıpta şekillendirilmiş DSA grubu seramiği dir. Kabın ağız bandı yüzeyinde applike bezeme bulunmaktadır. İç ve dış kısmı pürüzsüz ve parlak astarla kaplıdır. Tabağın çap ölçüsü R: 24cm dir.



Şekil 6. Applike Bezemeli DSA Tabak Ağız Profili, (Erol, 2014:155)



Şekil 7. Applike bezemeli DSA tabak kesit çizimi (Erol, 2014:155)

Seramik Kalıp Yapımı

Kalıp içinde şekillendirilen kabın yeniden üretimi için kesit çizimi referans alınmıştır (Şekil.7). Tabağın eksik olan ayak kısmı benzer dönem kaplarından örnek alınarak tamamlanmıştır. Bu veriler doğrultusunda, ölçülere bünye kilinin küçülme payı eklenerek kabın dış şablonu hazırlanmıştır. Kütle çamurdan eksiltme yöntemiyle şekillendirilmesi planlanan kabın ölçüleri ve kalıbın et kalınlığı göz önünde bulundurularak kil yığını (topağı) hazırlanmıştır. Kil yoğrularak homojen hale getirilmiş ve çömlekçi çarkında merkezlenmiştir. Bu aşamadan sonra adım adım kütle çamurdan eksiltme yapılarak, kabın dış şablonun bire bir oturacağı yatak oluşturulmuştur. Kabın ağız bandını sınırlayan pozitif yivler rötuş aleti ile kalıp içinde oyularak şekillendirilmiştir.



Şekil 8. Çamur kütesinin çömlekçi tornasında merkezleme işlemi (Fot. Füsun Çövenoğlu)



Şekil 9. Merkezlenen çamurun şablon kontrolü ile oyulması (Fot. Füsun Çövenoğlu)



Şekil 10. Seramik kalıbın şablon ile kontrolü (Fot. Fusun Çövenoğlu)



Şekil 11. Seramik kalıbın dış kısmının rötuşu (Fot. Fusun Çövenoğlu)

İç kısmı şekillendirilen kütle kalıbın et kalınlığının her yönden eşit olması için dış kısmında da formun biçimine göre eksiltme işlemi yapılmıştır. Şekillendirme işlemi tamamlanan kalıp kurumaya bırakılmıştır. 1000 °C derecede bisküvi pişirimi yapılan seramik kalıp kullanıma hazır hale gelmiştir.



Şekil 12. Seramik kalıba çamur basma işlemi (Fot. Füsun Çövenoğlu)

Seramik Kalıp çömlekçi tornasında merkezlenerek sabitlenir. Baskı yapılacak çamurun yüzeyinin kurumaması için kalıp süngerle ıslatılır. Öncelikle ayak oluşturacak kısım, kenar çizgileri düzgün dolacak biçimde seramik kalıp içine çamur sıkıştırılarak doldurulur. Kalıbın iç cidarı eşit kalınlıkta çamur plaka ile kaplanır.



Şekil 13. Kap, çömlekçi çarkında seramik kalıp içine çamur sıkıştırılarak şekillendirilir (Fot. Füsun Çövenoğlu)

Dönen çark üzerinde, seramik kalıp içine sıvanan çamur, nemli süngerle sıkıştırılarak kabın şeklini alması sağlanır. Kalıp ağız kısmına taşan fazla çamur kesilerek alınır (Şekil 13). Sıvama işlemi tamamlanan kalıp kurumaya bırakılır.



Şekil 14. Kalıp içine çamur sıvanması (solda), kalıp içinde Şekillendirilen amurun tabak Şeklinde kurumaya bırakılması (Fot. Fusun övenoğlu)



Şekil 15. Seramik kalıptan tabağın çıkarılması (Fot. Fusun övenoğlu)



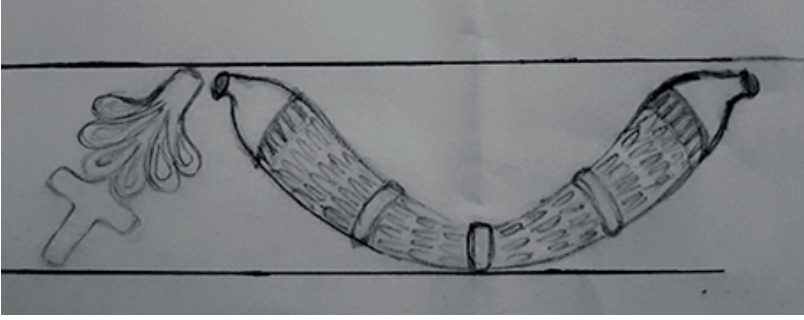
Şekil 16. Taban kısmı dolu olarak seramik kalıp içinde şekillendirilen tabağın ayak kısmının oluşturulması (Fot. Füsun Çövenoğlu)

Modellerin Kalıbı

DSA grubu tabağın yüzeyinde, netliği kaybolmuş girland aplike birebir çizimi, dönem örneklerinden referans alınmış (Şekil 19) ve kilden şekillendirilerek alçı kalıbı alınmıştır.



Şekil 17. Şekillendirme işlemi tamamlanmış tabak (Fot. Füsun Çövenoğlu)



Şekil 18. Tabak parçasında yer alan applike bez emenin izimi (Fusun övenoğlu)



Şekil 19. DSC kabından referans alınan Girland (Berlin, 2019:1)



Şekil 20. Applike modellerin alçı kalıbının alınması (Fot. Fusun övenoğlu)



Şekil 21. Alçı kalıba çamur basılarak applike birimlerin çoğaltımı (Fot. Füsün Çövenoğlu)



Şekil 22. Alçı kalıptan applike birimlerin çıkarılması (Fot. Füsün Çövenoğlu)



Şekil 23. Aplike birimin tabak yüzeyine monte edilecek alanının hazırlanması (Fot. Füsün Çövenoğlu)



Şekil 24. Aplike parçanın yüzeye balçık ile monte edilmesi (Fot. Füsün Çövenoğlu)



Şekil 25. Aplike montajı tamamlanmış tabak (Fot. Füsün Çövenoğlu)

Pekişmiş Astar Hazırlama

Astarların kullanım amaçları; bünyeyi oluşturan kilin pişme sonrası istenmeyen rengini değiştirmek, seramik bünyede bezeme amaçlı kullanmak veya pekişmiş astar gibi özelliklere sahip astarla seramik ürüne yarı geçirgenlik sağlama gibi pek çok farklı amaçlarla kullanılmıştır. Parlak ipeksi görünümlü olanlar bu astarlar, yabancı kaynaklarda zinter veya sinter, Türkçe kaynaklarda parlak ya da pekişmiş astar olarak tanımlanmaktadır. Pekişmiş astarların yapısı, sulandırılmış kil astarlarından farklıdır. Görünüm olarak normal astarlardan daha ince tanelidir, pişirim sonrası mumsu yarı parlak veya mat ipeksidir. Başlangıçta bazı killerden yapılan astarların parlak ve düzgün yüzeyler oluşturması rastlantısal olsa da zamanla çömlekçilerin deneyimleri ile bilinçli ve denetimli kullanılmaya başlanmıştır.

Terra sigillata kaplarında kullanılan pekişmiş astar, illitik karakterdeki minerolojik yapıları, zengin demir oksit içeriği ve yapısındaki kil partikül boyutlarının inceliği ile pişirim sonrası kırmızı ipeksi parlaklığa ulaşmaktadır. Birçok uygarlık tarafından seramik yüzeylerde kullanılan pekişmiş astarın, 1940'larda New York Metropolitan müzesinden Gisela Richter ve Almanya'dan Theodor Schumann tarafından yapılan araştırmalar sonucu aslında sır değil, astar olduğu kanıtlanmıştır (Çizer, Uludiñ, Yoleri, 1999:253).

Pekişmiş astar yapımında illitik yapıdaki kilerden daha iyi sonuçlar alındığı bilinmektedir. Su ile karışan kil çözülmeden su içinde çökmeden yüzebilir. Bu tip kolloidal çözeltide kil taneciklerinin suda çökmeden asılı kalabilmesi, elektrikle yüklü olmasından kaynaklanır. Killer su ile karıştığında negatif elektrikle yüklenirler, aynı cins elektrikle yüklenen kil tanecikleri birbirini ittiği için taneciklerin bir araya gelip toplanması önlenir. Bu kolloidal oluşum bazı kimyasal maddeler (Elektrolit) eklenerek daha da arttırılabilir (Mete, 1986:12).

Doğada bulunan killerden pekişmiş astar elde etmek mümkündür. Bu amaçla Bakırçay havzası Zeytindağ Kızılyokuş köyü Laleli mevkiinden alınan toprak ile herhangi bir hammadde katkısı yapmadan ön çalışmalar yapılmıştır. Yöre kilinin pekişmiş astar yapımına uygun olduğu tespit edilmiştir.

Alman araştırmacı ve seramikçi A. Winter yaptığı pekişmiş astar denemelerinde; astar yapımı için seçilen kil, az ya da çok kireç içeren (kuyu, kaynak, nehir) su ile karıştırıldığında, çökelti kabında suyun kısa sürede çamurdan ayrılarak karışımın yüzeyinde berrak bir tabaka oluşturduğundan, yağmur suyu ile hazırlandığında ise çökelti kabındaki kil taneciklerinin suyun içinde yüzer halde olması sebebiyle suyun bulanıklığından, suda yüzer halde bulunan bu taneciklerin de pekişmiş astarı oluşturduğundan bahseder (Winter, 1978:7). Bu bilgiler ışığında kullanılacak pekişmiş astarın hazırlanmasında yağmur suyu kullanılmıştır.

Bu çalışmada inorganik deflokülan olarak sodyum silikat kullanılarak pekişmiş astar hazırlanmıştır.

Astar reçetesi

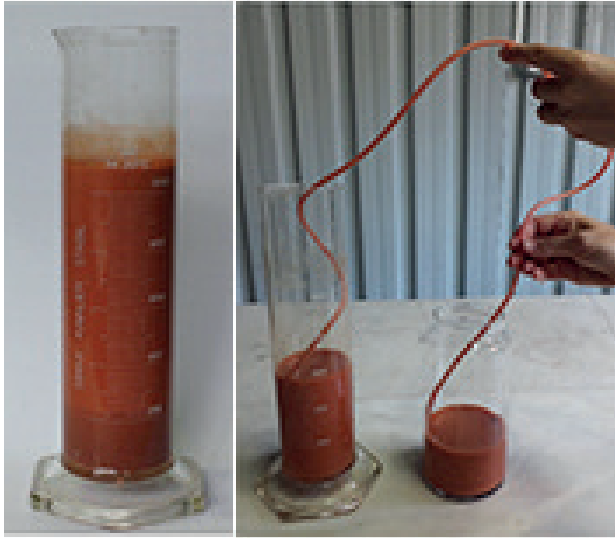
1 lt. Yağmur suyu

3 ml. Sodyum Silikat

300 gr. Kırmızı kil (Zeytindağ-Kızılyokuş)



Şekil 26. Kilin tartım ve deflokülanlı yağmur suyu içinde karıştırılması aşaması



Şekil 27. Dinlendirme sonrası iri tanelerin çökmesi (solda), sifonlama aşaması (sağda), (Fot. Füsün Çövenoğlu)

Mezür içinde 24 saat dinlenen karışım üç kısma ayrılmıştır. Kabın dip kısmında koyu renkli iri taneli kısım, orta bölümünde daha açık renkli ve ince tanecikli kısım ve en üstte de sulu kısım. Astar olarak kullanılacak olan orta tabaka, sifon yöntemiyle başka bir kaba aktarılmıştır. Bu işlem sonucunda ince kil taneciklerinden oluşan pekişmiş astar kullanıma hazır hale gelmiştir. Yapılan denemelerde kil karışımının yaklaşık 2/5'lik kısmı pekişen astar malzemesi olarak kullanılabilir. Daha uzun süre çöktürme ve dinlendirme ile astarın daha başarılı sonuçlar verdiği gözlenmiştir.

Astar Uygulama



Şekil 28. Tabanın iç kısmına akıtma yöntemi ile pekişmiş astar uygulaması (Fot. Füsün Çövenoğlu)



Şekil 29. Tabanın iç ve dış kısmının astarlanması (Fot. Füsün Çövenoğlu)



Şekil 30. Pekişmiş astarlı tabak (Fot. Füsun Çövenoğlu)



Şekil 31. Pekişmiş astarlı tabak (Fot. Füsun Çövenoğlu)



Şekil 32. Seramik pişirim fırını (Fot. Füsun Çövenoğlu)

Pişirim

Şekillendirilmesi ve astarlanması tamamlanan tabak kuruma işleminden sonra 30x60x40 cm. ölçülerindeki elektrikli fırında 1000 °C derecede pişirilmiştir. Zeytindağ-Kızılyokuş bölgesi kırmızı kilinden pekişmiş astarla akıtma yöntemi kullanılarak astarlanan tabağın, oksijenli (yükseltgen) atmosferde yapılan pişirimi sonucunda homojen turuncu renk ve ipeksi görünümüne sahip olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 33. 1000 °C de pişirimi yapılan pekişmiş astarlı tabak (Fot. Füsün Çövenoğlu)

SONUÇ

Roma Döneminin porselen sofrakapları olarak nitelendirilen Terra Sigillata seramikleri, döneminin bilinen, hatta en ünlü seramik grubudur. Arkeoloji terminolojisinde Batı ve Doğu Sigillataları olarak iki ana grupta toplanmıştır. Roma'nın doğu bölgesinde üretilen ve Doğu Terra Sigillataları olarak nitelendirilen bu grup seramikler, Batı Sigillatalarından önce üretilmiş olmasına rağmen bunlar hakkında çok az bilgiye rastlanmaktadır.

Anadolu, coğrafi ve jeopolitik konumuyla her zaman farklı kültürleri içinde barındıran önemli bir yerleşim bölgesi olmuştur. Bunun en önemli kanıtlarından biri de bu bölgede erken dönemlerden günümüze binlerce yıldır üretimi süregelen seramik ürünlerdir. M.Ö.1500'lerde Hitit seramiklerinde kullanılan mükemmel kırmızı pekişmiş astarlar da binlerce yıllık seramik geleneğinin Anadolu'daki önemli örneklerindedir. M.Ö. 129'da Romalıların Anadolu'yu hâkimiyetleri altına almalarından sonra da bu topraklarda seramik üretimine devam edilmiştir.

Yüzeyleri ipeksi kırmızı renkli, parlak ya da mat görünümlü pekişmiş astarlı Terra Sigillata seramikleri de bu geleneğin uzantılarından biridir. Sırı andıran, yarı geçirgen özelliğe sahip bu pekişmiş astar, seramikçiler tarafından her dönem ilgi görmüş ve araştırmalara konu olmuştur. Hatta bu pekişmiş astarlar bazı kaynaklarda Terra Sigillata olarak adlandırılmaktadır. Bu tanımlama, seramik literatüründe kavram karmaşasına neden olmaktadır. Ayrıca, pekişmiş astarların ipeksi parlaklığının perdahlama işlemi sonucu oluştuğu hakkında yapılan yayınlara da rastlanmaktadır. Oysa bu astarları oluşturan kil parçacıkları o kadar incedir ki pişirim

sırasında birbirlerine yakınlaşarak pekişirler. Kil taneciklerinin birbirine pekişmesi (camlaşma) sonucu perdelama işlemine gerek olmadan pişirim sonrası kendiliğinden ipeksi parlaklığa ulaşmaktadır. Arkeoloji literatürü okumalarında, Terra Sigillata seramiklerinin üretim teknolojileri hakkında net olmayan bilgilerle karşılaşmaktadır. Arkeolojinin önemli veri kaynaklarından biri olan seramiklerin üretildiği dönemin yanı sıra, üretim teknolojisi gibi pek çok açıdan daha doğru yorumlanması ve uygarlık tarihi açısından farklı bakış açılarının gelişmesinin, gelecekteki çalışmalara kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adam Hartman, S. A. (2020, Kasım 13). Roman Fine Ware Ceramics from Two Surface Scatters in Aegean Thrace: An Analysis of Distribution Patterns.
- Berlin, A. (2019, Kasım 4). Levantine ceramics. Nisan 23, 2021 tarihinde Pergamene Sigillata/Eastern Sigillata C (ESC): <https://www.levantineceramics.org/wares/612-pergamene-sigillata-eastern-sigillata-c-esc> adresinden alındı.
- Civelek, A. (2021). Phokaia Sahil Yolu Kırmızı Astarlı Seramikleri. ARMA I, s. 41-65.
- Çizer, S.-Uludiñç,F.-Yoleri,H. (1999, Ağustos). Terra Sigillata: A sintered slip in use since antiquity. *Tile & Brick International* Volume 15, s. 253-255.
- Derya Erol, R. D. (2004). Tralleis Kenti Kazılarında Ele Geçen Baskılı Terra Sigillata (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Anabilim Dalı.
- Dragendorff, H. (1895). Terra Sigillata Ein Beitrag zur Geschichte der Griechischen und Römischen Keramik, Classic Reprint Series. Bonn: Bonner Jahrbüher des Rheinischen Landes Museums in Bonn.
- Erol, D. (2014). Terra Sigillata ve Late Roman Ware Seramik Grupları. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Erol, D. (2022). Ödemiş Müzesinde Bulunan Doğu Sigillata B Seramikleri. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*,11(1), 44-51.
- Hayes, J. W. (1973). Roman Pottery From The South Stoa. *ascsa.edu*: <https://www.ascsa.edu.gr/uploads/media/hesperia/147465.pdf> adresinden alındı.
- Hayes, J. W. (1997). *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*. London: British Museum Press.
- W.Hayes, J. (2008). "Roman Pottery: Fine-Ware Imports", *The Athenian Agora* 32. New Jersey.
- Kenyon M.N., Crawfoot C. M., (1957). *Samaria Sebaste III Objects*. London.
- Leon, Y. S. (2015). *Evolution of terra sigillata technology from Italy to Gaul*

- through a multi-technique approach. *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, 30(3), 658-665.
- Lund, J., & Poblome, D. M. (2006). *Rhosica vasa mandavi* (CIC., Att. 6.1. 13): Towards the Identification of a major ceramic tableware Industry of the eastern Mediterranean: eastern Sigillata A. *Rhosica vasa mandavi* (CIC., Att. 6.1. 13): Towards the Identification of a major ceramic tablewa. academia.edu, 491-507.
- Lund, J. P. (2013). Pottery, Roman empire. In *The Encyclopedia of Ancient History*. Wiley-Blackwell, (pp. 5482-5489).
- Müslüme Tokuştepe, A. E. (2019, Haziran). Olba Nişli Alan I ve II Kazısı Terra Sigillata Buluntuları. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Özdilek, B. (2017, Aralık 14). Andriake Limanından Ele Geçen Doğu Sigillata C Grubu. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 14, sayı 40, s. 259-276.
- Özdilek, B. (2017). Andriake sinagogu'ndan ele geçen dsa grubu seramikler. *Cedrus-5*, 338-395.
- Pilinius. (1967). *Naturalis Historie*. Cambridge: Harvard University Press.
- commons.wikimedia. (2016, Haziran 11). Mayıs 27, 2022 tarihinde Terra sigillata, Gallo-Roman Museum of Tongeren, Belgium Roman_Museum_of_Tongeren, _Belgium_ (27032316984).jpg adresinden alındı
- Roman_pottery. (Tarih yok). Temmuz 14, 2022 tarihinde Cerámica romana antigua: https://hmn.wiki/es/Roman_pottery adresinden alındı
- Susan I. Rotroff, M. D. (2018). Eastern Sigillata at Sardis: Evidence for a Local Industry. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 380 (1), s. 133-204.
- Willet, R. (2018). Early Imperial Tableware in Roman Asia Minor: a perspective on the diachronic patterns and morphological developments, 50. *intarch.ac.uk*: <https://intarch.ac.uk/journal/issue50/17/toc.html> adresinden alındı.
- Williams, C., & Williams, C. H. (1989). *Anemurium: The Roman and Early Byzantine Pottery* (Vol. 16). PIMS.
- Winter, A. (1978). *Die Antika Glanztonkeramik Praktische Versuche*, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz. s.7
- Zoroğlu, K. L. (Publications de l'Institut Français d'Études Anatoliennes, 15(1)). Doğu Sigillataların İmalat Yerleri ve Dağılımı Sorunu. 2003, 121-123.

Bölüm 8

Moda Endüstrisinde Yenilikçi Malzemelerin Ayakkabı ve Çanta Tasarımında Kullanımı ve Özellikleri

H. Meryem İmre

Özet: Günümüzde, yeni endüstri çağı ile birlikte teknolojik gelişmelerin yanında moda endüstrisinde tasarım, ürün ve üretimde olumsuz çevresel etkileri aza indirgeyecek, kaynakların verimli kullanımına katkı sağlayacak yeni malzeme arayışları önemli bir yer tutmaktadır. Teknolojinin gelişmesi, dünya nüfusunun artışı ile var olan küresel düzen içerisinde moda endüstrisinde yer alan tekstil ve ayakkabı tasarım ve üretiminde çevresel atık yönünden önemli bir artış olmuştur.

Moda Endüstrisinin önde gelen markaları, çevre örgütleri tüketicileri bilinçli, kaliteli, kullanım ömrü uzun ve fonksiyonel ürün satın alma davranışına yönlendirmek için çalışmalara başlamışlardır. Bu çalışmalar sonucunda oluşturulan raporlarda çevreye, insan yaşamının sürdürülebilirlik yapısına, kaynakların kontrolsüzce kullanılmasına yol açan nedenler, süreçler ve sonuçları gözle görülebilir hale getirilmiştir. Günümüzde moda endüstrisinin varlığını sürdürülebilir kılması yeni kaynak ve malzeme arayışları ve verimlilik üzerine çalışmalar hız kazanmıştır. Bu makale çalışmasında moda endüstrisi için yenilikçi malzeme çalışmaları konusunda literatür taraması yapılarak yenilikçi malzemelerin ayakkabı ve çanta tasarımında kullanım alanları ve özellikleri üzerine örnekler verilmiştir.

The Use and Properties Of Innovative Materials In The Design Of Shoes and Bags In The Fashion Industry

Abstract: Today, with the new industrial age, besides the technological developments, the search for new materials that will reduce the negative environmental effects in design, product and production in the fashion industry and contribute to the efficient use of resources has an important place. With the development of technology, the increase in the world population and the existing global order, there has been a significant increase in textile and shoe production in the fashion industry in terms of environmental textile waste.

Leading brands of the fashion industry and environmental organizations have started to work to direct consumers to conscious, high quality and longer useable product purchasing behaviour. In the reports

Dr. Öğretim Üyesi H. Meryem İmre

Istanbul Aydın University
meryemimre@aydin.edu.tr

created as a result of these studies, the reasons, processes and results that lead to the environment, the sustainability of human life, and the uncontrolled use of resources have been made visible. Today, the search for new resources and materials, and studies on efficiency have gained momentum, making the existence of the fashion industry sustainable. In this article, a literature review on innovative material studies for the fashion industry has been made and examples of the usage areas and properties of innovative materials in shoe and bag design are given.

GİRİŞ

Moda endüstrisinde son yıllarda hakim olan sentetik elyafın çevreye, doğaya ve doğal kaynaklara olan olumsuz etkilerinin ardından doğa kendini yenilemek için harekete geçerek yenilikçi malzeme arayışını gündeme getirmiştir. Bu arayış bitkisel menşeli yeni malzemeler ve laboratuvar ortamında üretilen biyo malzemelerin işlenmesi ve yönlendirilmesi temelini esas almaktadır.

Endüstride tasarımdan başlayarak üretim aşaması ve sonrasında ortaya çıkan atıklar yalnızca çevreyi kirletmekle ve dünyadaki çöplükleri doldurmakla kalmamakta, aynı zamanda çok değerli doğal kaynakların tükenmesine de sebep olmaktadır (Wang,Y.2006). 21.Yüzyılın en büyük sorunu doğal hammaddelerin kıtlığı olarak ortaya çıkmış ve bu kaynak yetersizliği yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı birçok endüstrinin yanında Moda Endüstrisinde de etkisini göstermiştir (Telli,A,2012).

Endüstri devrimi, makineleşme ve teknolojik ilerlemeler ile birlikte sentetik malzemeler üretimi hızlandıran ve hayatı kolaylaştıran malzemeler olarak ortaya çıkmıştır. Bu sebeple endüstrinin her alanında kullanılması sonucunda doğal malzemeler endüstride etkin olamamıştır. 21.yüzyıl ile beraber kenara bırakılan, bitkilerden, hayvanlardan ve diğer canlı organizmalardan elde edilebilen biyo-tabanlı malzemelerin çevreye olumlu etkileri tekrar araştırılıp analiz edilip güncellenmektedir. İnsanoğlu artık bu yenilikçi malzemeleri kullanarak çevreye duyarlı tasarımlar ve üretim süreçleri ile dünyayı yeniden inşa etmenin yollarını aramaktadır.

Biyo teknoloji moda işbirliği ile araştırmalar günümüzde büyük yatırımlar ve büyük ölçekli ar-ge çalışmaları şeklinde hızla ilerlemektedir. Bu araştırma kapsamında, tekstil ve deri sektöründe bilinen anlamda kumaş ve derinin yerini alacak çözümlere, malzemelere, ilgili teknolojilere güncel kaynaklar bağlamında yer verilecektir.

Tasarımda Kullanılan Malzemelerin Tarihsel gelişimi

Ayakkabı öncelikle el işçiliği açısından üretim çok farklı aşamaların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Farklı aşamalar çanta üretiminde daha az başlık ile ele alınmaktadır. Üretim ve üretim süreçleri endüstri devrimiyle beraber yeni arayışlara ve süreçlerin iyileştirilmesine yönelik çalışmaların

hızlandığı bir dönem olmuştur. İnsanın var oluşuyla beraber kendini dış etkilerden koruma içgüdüleriyle başlayan giyinme macerasında deri sonra doğal tekstil malzemeleri geleneksel malzemeler olmuştur. Gelişen ve değişen teknoloji ve ile birlikte doğal kaynak ve malzemeler tasarımda daha etkin hale gelmiştir. XX. yüzyıl ile gelişen ve değişime açık sanat anlayışı beraberinde malzeme kullanımının sanat içindeki yerini de etkilemiştir. 1911-1912 yıllarında Figüratif Sanat alanında da malzeme sorunu gündem oluşturmuştur. Öncü çalışmaları ile sanat alanında etkin olan sanatçı Picasso“stil life with a chair” çalışmasında tekstili kullanarak o güne kadar estetik ve kullanılabilir bulunmayan tekstil malzemelerini benimsenmeye başlamıştır. Sonia Delaunay kolaj çalışmalarında tekstil kullanarak sanat ve tasarım alanında farklı malzemelerin kullanılabilceğini göstermiştir. Bu yeni anlayış ile ayakkabı ve çanta tasarımında yeni doku ve malzeme arayışları başlamıştır. Böylece tasarımcının sadece veri toplayan değil farklı açılardan bakabilen bir birikime sahip olması bununla beraber, malzemeyi tasarımında nasıl kullanacağı konusunda yeni fikirlere öncülük yapması konusunda fikir birliğine varılmıştır (Ricci, 1997).

Araştırmaya dayalı ve yeni malzeme anlayışını benimseyen tasarımcı Salvatore Ferragamo 1930’lu yıllarda ayakkabı tasarımı ve üretiminin sadece zanaat olmadığını düşünerek devrimci bir yaklaşım ile malzeme ve renk konusunda yenilikçi arayışlarına başlamıştır. Geleneksel malzemeler üzerinde araştırmalar yaparak ayakkabı üzerinde nasıl kullanacağı konusunda çalışmalara hız vermiştir. Dantel, işleme, el oyası, rafya gibi kendi coğrafyasına özgü geleneksel malzemeleri, tasarımda nasıl güncel hale getireceği konusunda ki ilk çalışmalarını farklı derileri geometrik formlarda keserek patchwork (kırkyama) tekniği ile birleştirerek ayakkabı sayasında kullanmıştır.

Doğal malzemelerden yarı sentetik ve sentetik malzemelere geçiş ise, malzeme olan nitroselüloz (guncotton) olarak bilinen yarı sentetik malzemenin İsveçli kimyacı Christian Friedrich Schoenbein’in (1799-1868) 1848 yılındaki keşfinden sonra gelişimi hızlanmıştır. Bu keşif kauçuğun kükürtle işlenmeye başlanması doğal malzemelerin plastiğe dönüştürülmesi çalışmalarına başlanmıştır. Üretimde kullanılan ilk plastik malzeme 1862 yılında İngiliz mucit Alexander Parkes tarafından nitroselülözün bitkisel yağlar ve çok az kâfur ile yumuşatarak elde edilmiş ve “parkesin” adı ile bilinmektedir. Gelişen teknoloji ve malzeme araştırmaları ile 1909’da ABD’li kimyacı Leo Hendrik Baekeland fenol ve formaldehiti kullanarak insan yapımı plastik malzeme olan bakaliti üretmiştir. Tüketim ve üretim hızla artarken, tasarımda farklı malzeme kullanımları, fonksiyonel tasarım arayışları doğal malzemelerden çok daha üstün nitelikli malzeme çalışmalarını polivinil klorid (PVC) (1926), polietilen (1933), poliüretan (1937), teflon (1938), naylon (1939), silikonlar (1945), polipropilen ve polikarbonatlar (1956) gibi pek çok başka plastik türü geliştirilmiştir (Purde, 2007). Bu gelişmeler özellikle endüstrinin her alanında doğal kaynakların

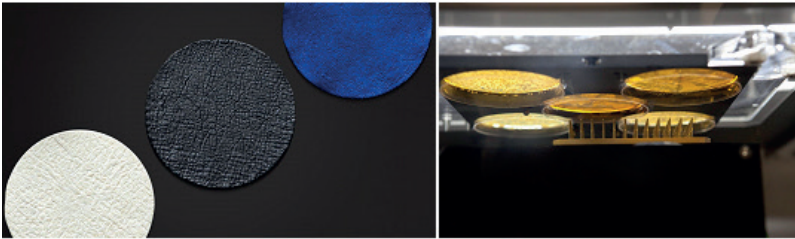
da verimsiz ve bilinçsiz kullanımının yollarını açmıştır. Bu değişimin insan, çevre ve doğa üzerindeki etkileri üzerinde çalışmalar XX. yüzyılın sonlarına doğru daha belirgin hale gelmiştir. Tasarımda sürdürülebilir ve çevre dostu malzemelerin yanı sıra kaynakların verimli kullanılması veya az tüketim konusunda bilinçli tasarım ve malzeme kullanımı moda endüstrisinin öncelikli konuları arasında yer almıştır.

Moda Endüstrisinde Yenilikçi Malzemeler

Endüstri 4.0 ile tasarım, malzemeler ve üretim süreçlerini oluşturan teknolojilerden etkilenmektedir. Teknolojik gelişmelerin etkisi ile moda sektöründe de kendini yenileyen üretim yapısındaki gelişmeler tasarımın oluşma süreçlerinin de tekrar ele alınmasına olanak sağlamıştır. Tasarım fikri oluştuğunda malzeme özellikleri de ortaya çıktığından, doğal kaynaklara alternatif malzemeler, tekstil malzemelerinin kullanım alanları ve özellikleri yeniden ele alınarak güncellenmesi çok boyutlu olarak ele alınmaya başlamıştır. (Wang, 2006).

Çanta ve Ayakkabı Tasarımında Kullanılan Biyolojik Malzemeler

New York Brooklyn'de 2011 yılında biyolojik deri üretimi için girişimci (start-up) olarak kurulan Modern Meadow bugün laboratuvarında deri ar-ge'si ve üretimi yapan en önemli şirketlerden biridir. Şekil 1 de görüldüğü gibi, laboratuvar ortamında hayvan derisinde bulunan proteini bakteriler ile etkileşimini kalojen bazlı deri üretmiştir. Kurdukları bakteri çiftliklerinde hiçbir hayvana zarar gelmeden ürettikleri bio-deri ile Zoa markasını 2017 yılında lanse etmiş üretime başlamışlardır (URL-1).



Şekil 1: Biyo deri Modern Meadow Lab. ([URL-1](#))

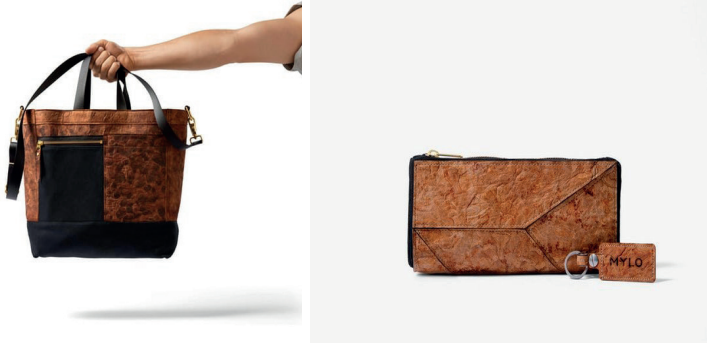
Yeni nesil gelişmiş malzemeler üzerinde çalışan San Fransisco merkezli Bolt Threads şirketi biyo mühendisler ile örümcek ağlarını inceleyerek, örümcek ağının protein yapısının DNA'sını kopyalama işleminde başarılı olmuşlardır. Şekil 2 de ise, yüksek çekme mukavemeti, elastikiyet, dayanıklılık ve yumuşaklık gibi olağanüstü özelliklere sahip olarak üretilen ipek lifleri görülmektedir. Laboratuvar ortamında genetiği değiştirilmiş maya, şeker, su ve tuz bileşimine bu DNA'yı enjekte ederek örümcek ipeğinin

yapısını taklit ile “mikro ipek” adı verilen yeni elyaf türü ile ilk ürün olan örme kravatı sınırlı sayıda üretmiştir (URL-2).



Şekil 2: Bolt Thread Laboratuvarında üretilen örümcek ipeği “mikro ipek”

Mantar kökleri toprak altında küçük iplikler şeklinde bir araya gelerek geniş ağlar oluşturmaktadır. Miselyum olarak adlandırılan yapı mantarların toprak altındaki kök yapısıdır. Bolt Thread firması mantarların kök yapısından yola çıkarak mantarın köklerinden kopyaladıkları DNA ile yeni deri üretmiştir (URL-3). Mylo adı verilen sürdürülebilir yenilikçi malzeme ile kaliteli ve fonksiyonel ürünleri tüketici ile buluşturmuştur.



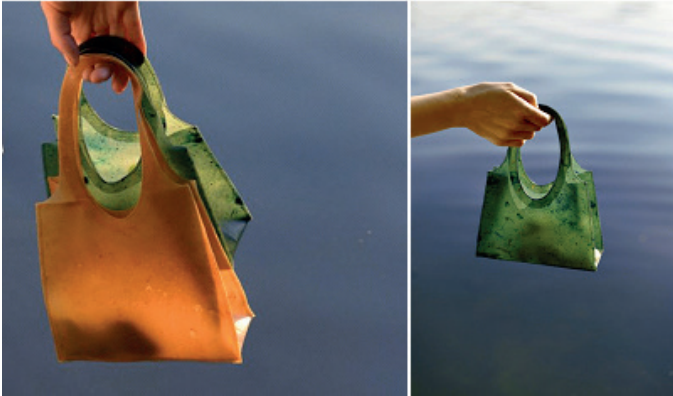
Şekil 3: Miselyum dan üretilen deri Mylo Çanta (URL-4).

Fransız lüks çanta markası Hermés, Victoria adını verdiği çantasını yeniden tasarlariken deri alternatifi olarak miselyumun üretimi için biyo malzeme konusunda çalışmalar yapan MycoWorks ile bir araya gelmiştir (URL-4). Miselyumdan üretilen Sylvania adını verdikleri alternatif deri, Hermés tabakhanelerinde bitim işlemleri yapılarak renk ve kalitesi son hali şekil 4 de görülmektedir. İki yan paneli Miselyum olan çanta kehribar rengindedir. Fermentasyon işlemi ile tepsilerde üretilen (yetiştirilen) Miselyum homojen yapısı ve dayanıklılığı ile yenilikçi malzeme konusunda önemli bir gelişme olarak bilinmektedir.



Şekil 4: Sylviana (Miselyum) Hermés çanta (URL-4).

Almanya'nın Berlin şehrinde Bio Design üzerine eğitim alan iki tasarımcı Lobke Beckfeld ve Johanna Hehemeyer-Cürten, suda çözünen ve kullanımı bittikten sonra toprakta gübreye dönüşen bitki bazlı kağıt malzeme geliştirmişlerdir. Şekil 5, sonnet155 adını verdikleri malzeme olan meyve suyu üretiminden arta kalan meyve kabukları ve tekstil fabrikası üretim atığı selüloz lifleri ile tasarlanıp üretilen çanta modelidir (URL-5). Malzeme kompostlaştırılmadan veya geri dönüştürülmeden aşınma ile doğal olarak bozunabilecek şekilde tasarlanmıştır.



Şekil 5: Sonnet155 malzeme ile çanta tasarımı (URL-5).

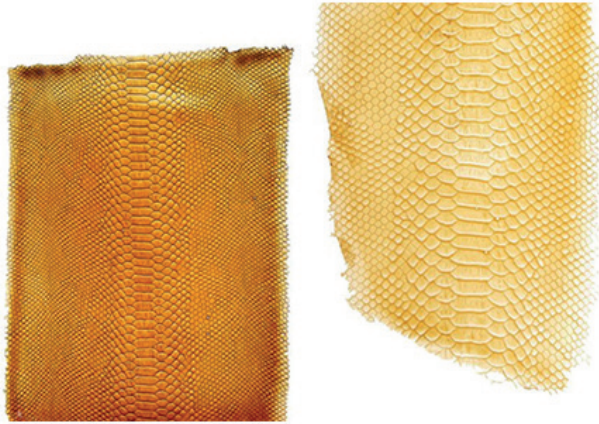
Tasarımcılar malzeme hakkında “yerel olarak temin edilebilen iki hammaddenin birleşiminden yapıldığı için suda veya toprakta tamamen biyolojik olarak parçalanabilen ve tekstil endüstrisinden gelen selülozik üretim atığı ve pektin, bitki bazlı bir polisakkarit ve meyve suyu

üretiminden gelen bir yan ürün ile üretildiğini ve malzemenin tamamen gübrelenebilir biyolojik bir yaşam döngüsüne entegre edilebilir ” diye açıklamaktadır.

Sentetik malzemelere ve deriye sürdürülebilir bir alternatif olarak Vietnamlı tasarımcı Uyen Tran, hayvan derilerinin dokusuna uygun çeşitli desenlerle oluşturulan gıda atıklarından yapılmış deriye alternatif TômTex adlı esnek bir biyo-materyal geliştirmiştir. Tekstil yüzeyi oluşturmak için kahve telvesi ile karıştırılmıştır. Tran'a göre, biyolojik olarak parçalanabilen malzeme dayanıklıdır ve elle dikilecek veya makinede dikilecek kadar yumuşak dokuda üretilmiştir.

TômTex, iki temel bileşenden oluşturulmuştur, yeni nesil %100 biyo-bazlı bir malzemedir; deniz kabuğu atığı ve mantar. Malzemenin temel özelliklerinden biri tabaklama işleminin yapılmamasıdır. Toksik kimyasalların kullanımını azaltan şeffaf üretim süreci, geri dönüştürülebilirlik ve %100 doğal biyolojik olarak parçalanabilir olması önemli bir aşama olarak kaydedilmiştir.

TômTex derinin yüksek performans ve dayanıklılık yanında yumuşak dokusu diğer özelliklerindedir. Suya dayanıklılığını arttırmak için doğal balmumu ile kaplanabilmektedir. Doğal deri dokuları ile farklı desen ve dokular ile değişik yüzeyler tasarlanmasına olanak sağlayan geleceğin hammaddesi olarak kabul edilebilir (URL-6).

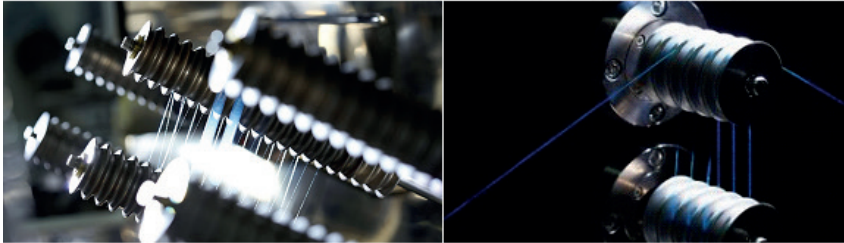


Şekil 6: Tomtex biyo-malzeme deri (URL-6).



Şekil 7: Tomtex biyo-malzeme deri cüzdan (URL-6).

Japon şirketi örümceğin ağını yapmada kullandığı “spidroin” proteinini laboratuvar ortamında fermente ederek ve farklı yönlendirerek “Qmonos” isimli sentetik ipliği yapmıştır (URL-7). Sıvı çözelti içinde spidroin proteini çoğaltılmaktadır. Daha sonra bir tanka yerleştirilerek oksijen, sıcaklık ve şeker ile yapı sertleşerek bir bütün haline getirilir. Tamamen sertleştikten sonra lifler halinde bükülerek kumaş üretimine hazırlanmaktadır (URL-8). Örümcek ipeği liflerinin çelikten beş kat daha güçlü olduğu bilinmektedir. Doğal lifler içerisinde en güçlü olan bu liften hafif ve esnek bir yüzey oluşturulmaktadır, ayrıca %100 biyolojik olarak parçalanabilir özelliğindedir (URL-9). İplik üzerinde sürdürülebilir, güçlü ve esnek yapıyı oluşturma araştırmalar devam etmektedir.



Şekil 8: Qmonos sentetik iplik, Spiber Japonya. (URL-7) <http://www.spiber.jp>

İpek proteininden elde edilen biosteel iplik üreticisi Alman AMSilk firması Adidas ile işbirliği yaparak spor ayakkabı üretmiştir. Sıya kısmında kullanılan biosteel lif ile daha hafif, esnek ve güçlü bir yapı ile üretilen ayakkabı şekil 9 da görülmektedir. Geleneksel ipek liflerinden %15 hafif

olan lif %100 biyolojik olarak parçalanabilmektedir. Adidas'ın strateji yönetimi sorumlu başkan yardımcısı James Carnes yaptığı açıklamada, “Ürünlerimizde Biosteel elyafı kullanarak rakipsiz bir sürdürülebilirlik düzeyine ulaştık. Kapalı döngünün ötesine ve sonsuz bir döngüye geçiyoruz hatta hiç döngü yok. Bu, sürdürülebilirliğin ötesinde yeni bir biyonik yenilik alanına doğru atılmış öncü bir adımdır” diye açıklamıştır (URL-10).



Şekil 9: Adidas firması tarafından üretilen biosteel kullanılan ayakkabı (URL-11).

Yenilikçi ve bio bozunur malzemeler üzerinde çalışmalar geliştirirken moda tüketicisinin ürüne, tasarıma ve malzeme konusunda beklentilerinde de farkındalık oluşmasına yol açmaktadır. Tekstil giyim ve ayakkabı endüstrisinde, tüketicinin duygusal ihtiyaç ve isteklerini dikkate alan tasarımlar hikayeleri ile tüketicileri, malzeme ve tasarım konusunda bütünleştirecek çalışmalara ağırlık vererek, gelişerek devam etmektedir (Conolly, J., Prothero, A., 2008).

Çanta ve Ayakkabı Tasarımında Kullanılan Bitkisel Malzemeler

Ananas hasadından kalan yaprakların yıkanıp, güneşte kurutulduktan sonra Piñafelt'e dönüştürmek için uzun lifleri çıkarılarak, kullanılabilir bir malzemeye dönüştürür. Bu malzeme daha sonra renkli, dayanıklı ve su geçirmez vegan deri oluşturmak için pigmentler kullanılır özel terbiye işlemlerinden geçirilerek kullanıma hazırlanır. Ananas üretiminde yan ürün olan yaprakların bu şekilde kullanımı ile yılda havaya 264 ton karbondioksitin salınımını önlemektedir (URL-12).



Şekil 10: Ananas yaprakları ve Hugo Boss spor ayakkabı Pinateks malzeme (URL-12)

Ananas endüstrisinin atık bir ürünü olan meyve yaprağı liflerinden üretilen deriye vegan alternatif olan Piñatex'i kullanarak Hugo Boss sınırlı vegan spor ayakkabı üretmiştir, şekil 10. Siyah, sarı, mavi ve kahverengi olarak üretilen spor ayakkabıyı İspanyol tasarımcı Carmen Hijosa tasarlamıştır. Biyolojik olarak parçalanabilen malzeme ile üretilen spor ayakkabıları "Gezegen üzerinde minimal iz bırakan ve şık bir BOSS görünümü sunan ayakkabılar" olarak tanımlamıştır.

Atletik marka Nike, Şekil-11'deki ikonik Air Force 1 ayakkabı modeline deri alternatifi olan Piñatex'e vegan deri görünümü kazandırmıştır. Yeni Air Force 1 stili, Nike'ın Air Max 90, Air Max 95 ve Air Zoom Type modellerini de yeniden tasarlayarak Happy Pineapple koleksiyonunu hazırlamıştır. Bu koleksiyonda Air Force 1 için Piñatex'i ayakkabının diğer parçaları için mantar bazlı malzemeleri kullanmıştır (URL-13).



Şekil 11: Pineapple vegan deri Nike sneakers (URL-13).

Ağaçların ölü veya zayıf olan dalları üzerinde yaşam sürdüren ağaç mantarının Trama denilen bölümünden elde edilen hammadde el ile toplanmaktadır. Tekstil malzemesine dönüşme süreci iki yılı bulan üretim aşaması sonunda kimyasal içermeyen anti-bakteriyel bir malzeme elde edilmektedir. Bu malzemeyi Alman spor ayakkabı markası Nat-2, Zynder markasının tasarımcısı Nina Fabert ile işbirliği yaparak çevre dostu ayakkabı tasarlamıştır ve şekil 12 de görülmektedir. Saya kısmında bu malzeme kullanılırken dış taban, iç taban ve astar gibi bölümlerde de ekolojik pamuk, geri dönüşüm pet şişelerden elde edilen microfiber ve şişe mantarı gibi malzemeleri de kullanmıştır.



Şekil 12: Ağaç mantarından elde edilen Trama (URL-14).

2025 yılına kadar polyester kullanımını azaltma hedefini koyan Reebok firması 2017 yılında Hint fasulyesini tekstil haline getirip spor ayakkabıda kullanmak üzere çalışmalara başlamıştır. Bu malzemeyi iç tabanda kullanmış, biyo bozunur özelliği olan okalıptüs ağacı liflerini spor ayakkabının sayasında kullanmak için örme kumaş tasarlamıştır. Terleme ile oluşan kokuyu önlemek için iç tabanda BLOOM yosun köpüğünü kullanmıştır. Japon Sekisui Corporation firması ile çalışan Reebok Forever Floatride GROW spor ayakkabının dış tabanında, esnek ve dayanıklılığı üst seviyede olan doğal kauçuğu tercih etmiştir (URL-15).



Şekil 13: Reebok GROW spor ayakkabı (URL-16).

Kaktüs bitkisinden vegan deri konusunda tecrübeli olan DESSERTO firması Los Angelens'da spor ayakkabı konusunda çalışan CLAE ile işbirliği yaparak, ilk kaktüs deri spor ayakkabısı Bradley'i tasarlamıştır. Meksika, Zacatecas'ta yetiştirilen kaktüsten elde edilen derisi, zararlı böcek veya otlara karşı hiçbir ilaçlama yapılmadan yetiştirilir ve her altı ila sekiz ayda bir sürdürülebilir döngülerde hasat edilmektedir. Bu süreç tamamen yenilenmesi için gereken en uygun süreç olmaktadır.

Yeşil, beyaz veya siyah renklerde sunulan bu PETA (People for the Ethical Treatment of Animals) tarafından onaylı ve USDA (U.S. Development of Agriculture) sertifikalı malzeme ile CLAE spor ayakkabının üst kısmını (saya) oluştururken, tabanında Hevea ağacının lateks öz suyundan elde edilen %100 doğal kauçuk kullanılmıştır. Ayakkabı bağcıkları ise geri

dönüştürülmüş naylondan elde edilmiştir. Organik ve sürdürülebilir malzeme ile tasarlanan ayakkabı tamamen el yapımı olarak üretilmiştir (URL-17).



Şekil 14: Bradley model, kaktüs deriden spor ayakkabı (URL-17).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Tekstil ve Moda endüstrisinde çevreci hareketlerin etkileri 1980'li yılların başından itibaren somut olarak görülmeye başlamıştır. Küresel ısınma, tekstil atıkları, kimyasal atıklar, iklim değişikliği çevreyi, beraberinde doğayı ve insan yaşamını belirgin bir şekilde etkilemiştir. Özellikle tekstil atıklarının yüksek boyutlara ulaşması, biyo çeşitliliğin azalması çevre-doğa ile ilgili konuları birinci sıraya getirmiştir. Markalar artık ürünlerinde malzemelerin kaynağını, süreçlerini anlatan sunumlar ile tüketiciyi konunun merkezine alan çalışmalara ağırlık vermeye başlamıştır. Tekstil ve Moda sektörünün tükenen doğal kaynaklara alternatif malzeme arama çalışmaları son yıllarda hız kazanmış ve bio-malzeme ile üretilen ürünler tüketicinin kullanımına sunulmuştur. Moda tasarımcıları, doku ve tekstil mühendisleri birlikte çalışarak yeni malzemeler üretmek konusunda tüm bilgilerini paylaşmaya, araştırma alanlarını farklı disiplinler ile genişletmeyi öncelikli konuma getirmişlerdir.

Tekstil sektörü içerisinde moda endüstrisinde ürünlerin üretim süreçleri ve tüketimi aynı şekilde devam ettiği sürece doğaya, çevreye ve insan yaşamına verilen zarar ve kaynakların tüketilmesi hızla artacaktır. Bu bütünlüğün korunabilmesi sadece çevre dostu üretimin yapılması ile değil, eş zamanlı olarak tüketici davranışlarının da değişmesi ve bu süreç içerisinde sorumluluk alması ile mümkün olacaktır. Geri dönüşüm ve ileri dönüşüm çalışmalarının yanında yeni malzeme arayışlarını coğrafi özellikleri açısından birçok farklılığı bulunduran ülkemizde her bölgede

bitkisel çeşitlilikler açısından araştırma ve örneklendirme çalışmalarına hız verilmesi gerekmektedir. Yapısal ve fiziksel özelliklerine göre analiz edilerek sınıflandırılmalı ve literatüre aktarılması sağlanmalıdır. Tasarımda yenilikçi malzemeler konusunda çalışmalar her bölgede kurulacak olan tasarım araştırma ofislerinde kayıtlara geçirilerek merkezi bir sistemde markaların ve tasarımcıların çalışmalarına katkı sağlayacak şekilde çalışma atölyeleri, seminer, konferans gibi etkinlikler ile tanıtılmalıdır. Yapılacak tüm çalışmalar insanoğlunun yaşamının devamlılığı için kullandığı kısıtlı ve tükenmeye başlayan kaynakları nesiller boyu kullanmaya devam edilebilmesi bir anlamda; tekstil sektörü ile beraber diğer tüm alanlarda yürütülen bu faaliyetlerin sürekliliğine ve başarı ölçütüne bağlıdır. Bu araştırma ve çalışmaların ülkemizin yenilikçi malzeme ve markalaşma faaliyetlerini uluslararası anlamda önemli ölçüde destekleyeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksu, C., Güney Ege Kalkınma Ajansı Raporu, (2011). "Sürdürülebilir Kalkınma ve Çevre".
- Connolly, J., Prothero, A., (2008). Green Consumption: Life-Politics, Risk and Contradictions, *Journal of Consumer Culture*, 117-145.
- Collet, C., (2015). *The New Synthetics: Could synthetic biology lead to sustainable textile manufacturing?*. In *Routledge Handbook of Sustainability and Fashion*. Routledge, Oxford, pp. 191-200
- Dyson, F., (2007). Our biotech future. *The New York Review of Books*, 54(12).
- Shui, S. and Plastina, A., (2013). World apparel fiber consumption survey. International Cotton Advisory Committee, Washington DC.
- Eckert, C., Potter, S., (2010)."Consumer behaviour towards sustainability in fashion", International Conference on Kansei Engineering and emotion research., Paris.www.researchgate.net/publication/48989722
- Ellen MacArthur Foundation, A new textiles economy: redesigning fashion's future, 2017.
- European Environment Agency Copenhagen, (2014)."Environmental Indicator Report"
- Hustedt, G., Dickson, M., (2011). "International Journal of Home Economics". "Sustainable fashion and the older consumer attitudes towards organic cotton" <http://search.information.com.au/document>

- Global Fashion Agenda & The Boston Consulting Group, The Pulse of the Fashion Industry, (2017).
- Muthu, S.S., Li, Y., Hu, J.Y., Ze, L., (2012). Carbon Footprint Reduction in the Textile Process Chain: Recycling of Textile Materials, Fibers and Polymers.
- Purde, Ö. (2007). Endüstri Ürünleri Tasarımında Kullanılan Çevre Dostu Plastik Malzemeler Ve Plastiğin Geri Kazanımı. İstanbul, Marmara Üniversitesi G.S.Enstitüsü: yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Telli, A., Özdil, N., Babaarslan, O., (2012). PET Şişe Atıklarının Tekstil Endüstrisinde Değerlendirilmesi ve Sürdürülebilirliğe Katkısı, Tekstil ve Mühendis, 19, 86, 4955.
- Wang, Y., (2006).Chapter 1. Introduction, in “Recycling in Textiles”, Ed. Wang Y., Woodhead Publishing Ltd., Cambridge, UK.

İNTERNET KAYNAKLARI

- URL-1 <https://www.amberoot.com/future-of-fashion-innovative-bioleather-zoa-by-modern-meadow>. Erişim 16.02.2019.
- URL-2 <https://www.fibre2fashion.com/industry-article/8305/vegan-fabrics-on-the-rise>. Erişim 27.03.2019.
- URL-3 <https://bolttthreads.com/technology/mylo>. Erişim 02.05.2019.
- URL-4 <https://www.dezeen.com/2021/03/18/hermes-mycelium-leather-victoria-bag-mycoworks/> Jennifer Hahn | 18 March 2021.
- URL-5 <https://www.thispaper.com/mag/sonnet155-lobke-beckfeld-and-johanna-hehemeyer-curten>.
- URL-6 <https://www.tomtex.co/>.Erişim 03.02.2022.
- URL-7 <https://www.kisco-net.com/spiber>. Erişim 02.05.2019.
- URL-8 <https://spiber.inc/academic-papers/>
- URL-9 <https://www.clotmag.com/design/james-carnes>. Erişim:04.02.2022.
- URL-10 <https://www.businessinsider.com/adidas-biodegradable-shoes-silk-2017-3> 11.
- URL-11 <https://www.amsilk.com>. Erişim:04.02.2022
- URL-12 <https://vegnews.com/vegan-fashion-beauty/hugo-boss-debuts-pineapple-leather-vegan-sneakers>. Buffy Flores May 15.2018
- URL-13 <https://vegnews.com/2021/6/nikes-iconic-air-force-vegan-pineapple-leather-makeover>. Anna Starostinetskaya, June 22.2021
- URL-14 <https://nat-2.eu/nat-2-fungi-line/>.

URL-15 <https://hypebeast.com/2019/12/reebok-forever-floatride-grow-unveil-release>. Erişim: 05.02.2022.

URL-16 <https://www.businessinsider.com/reebok-releasing-new-vegan-running-shoe-2019-12>. Erişim: 05.02.2022.

URL-17 <https://imboldn.com/clae-cactus-leather-sneakers>. Erişim: 04.02.2022.

Bölüm 9

Üç Boyutlu Sanal Moda Tasarım Programları İle Sıfır Atık Moda Tasarımı

Mine Yıldırım

Özet: Günümüzün en önemli gündem maddelerinden biri de hızlı tüketimin ekolojik açıdan sürdürülebilir olmamasıdır. Moda endüstrisi üretim ve tüketimin çok hızlı gerçekleştiği sektörlerdendir. Bu durum karşısında sürdürülebilir moda çözümleri üretilmekte ancak aşırı tüketim hızını kesmemektedir. Araştırma hızlı moda ile boyutları büyüyen moda endüstrisi atıklarını azaltmak amacıyla odaklanmaktadır. Moda endüstrisinde atıklar tüketici öncesi ve tüketici sonrası atıklar olarak iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Araştırmada tüketici öncesi atıklardan olan kesim atıkları üzerinde çalışılmaktadır. Kesim atıkları ile bir tasarım modeli geliştirilmektedir.

Zero Waste Fashion Design With Three-Dimensional Virtual Fashion Design Programs

Abstract: One of the most important agenda items of today is that fast consumption is not ecological sustainable. The fashion industry is one of the sectors where production and consumption take place very quickly. Against this situation, sustainable fashion solutions are produced, but excessive consumption does not slow down. The thesis focuses on the purpose of reducing the waste of the fashion industry, which is growing in size with fast fashion. In the fashion industry, wastes appear in two forms as pre-consumer and post-consumer waste. In this research, cutting waste, which is one of the pre-consumer wastes, is studied. It develops a design model with cutting waste.

Öğr. Gör. Mine Yıldırım

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
mineyildiran@akdeniz.edu.tr

GİRİŞ

Hızlı tüketimin olumsuz etkileri günümüzün en önemli gündem maddelerinden biridir. Özellikle moda endüstrisi üretim ve tüketimin çok hızlı gerçekleştiği sektörlerdendir. Bu durumun sürdürülebilir olmadığı görülmektedir. Sürdürülebilirlik çalışanlar, tüketenler, hayvanlar, toplum ve çevre üzerinde pozitif tesiri bulunan tasarımcı, tüketici veya üretim biçimlerine işaret eder (Akt. Atalay, 2015:31). Moda endüstrisinde hızlı tüketimin olumsuz sonuçlarını ortadan kaldırmayı, önlemeyi hedef alan çözüm önerileri sürdürülebilir moda başlığı altında tartışılmaktadır. Araştırmada bu çerçevede tasarım önerisi geliştirmek amaçlanmaktadır.

Moda endüstrisindeki hızlı tüketimin sonuçlarından biri de atıklardır. Hızlı moda ile moda endüstrisi atıklarının boyutları giderek büyümektedir. Moda endüstrisinde atıklar tüketici öncesi ve tüketici sonrası atıklar olarak iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Araştırmada tüketici öncesi atıklardan olan kesim atıkları ele alınmaktadır. Kesim atıkları pastal planında kalıplar arasında bulunan boşluklardan oluşmaktadır. Araştırmalar sonucunda sıfır atık moda tasarımı alanında, kesim atıklarının doğrudan bir giyside kullanıldığı tasarımların çok az olduğu görülmektedir. Araştırmada kalıplar arasındaki boşluklar kesim atığı haline gelmeden önce, endüstriyel sistemde üretimi mümkün olan giysi tasarımı yapılmaktadır. Giysilerin tasarımı için üç boyutlu sanal giysi tasarımı programları kullanılmaktadır.

Üç boyutlu moda tasarım programları moda endüstrisinde kullanılan dijital moda tasarım araçlarında yeni ortaya çıkan gelişmelerdendir. Moda endüstrisinin aksine, otomotiv, ürün tasarım ve mimari tasarım alanında üç boyutlu simülasyon teknolojileri 1990'lı yıllardan bu yana kullanılmaktadır. Üç boyutlu sanal giysi tasarımı programları daha çok tasarlanan giysinin sanal olarak prototipinin oluşturulmasında, tasarım, ürün geliştirme süreçlerinde yüksek fayda potansiyeline sahiptir.

Araştırmada öncelikle sıfır atıkla ilgili mevcut tasarımlar incelenmektedir. Devamında ise üç boyutlu moda tasarım programı ile bir tasarım modeli önerisi geliştirilmekte ve tasarım süreci anlatılmaktadır. Araştırma ve tasarım çalışması ile giderek önemi artan atık sorununün çözümüne katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Tasarım süreci ile sürdürülebilirlik yaklaşımına uygun bir model oluşturulmaktadır ve üç boyutlu sanal giysi tasarımı programlarının sıfır atık moda tasarımı alanına sağlayabileceği katkıların örneklendirilmesi amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Araştırmada tekstil atıklarının durumu ve sıfır atık moda tasarım çalışmalarının tasnif ve sınıflandırılması amacıyla nitel araştırma yöntemi kullanılmaktadır. Araştırmanın devam eden sürecinde ise tasarım çalışmaları yer almaktadır. Bu aşama 'uygulama temelli tasarım

araştırması' temeline dayanmaktadır. Sıfır atık moda tasarım alanında çalışmalar yürüten McQuillan (2019) tarafından uygulama temelli tasarım araştırması, sıfır atık tasarım uygulamaları geliştirmek amacıyla kullanılmaktadır.

Evren ve Örneklem

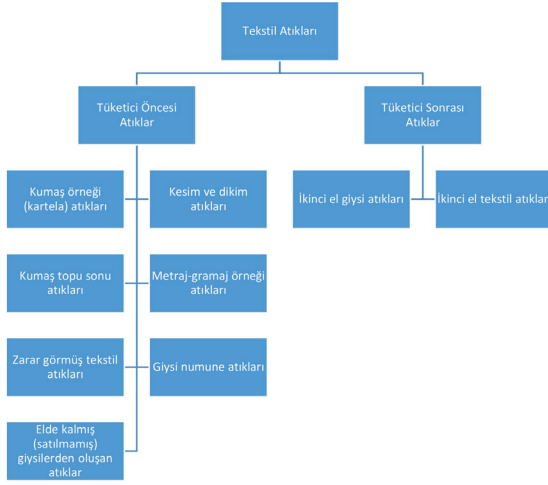
Tekstil atıkları çeşitli türlerde olabilir ve çeşitli şekillerde ortaya çıkmaktadır. Araştırma evreni tekstil atıklarından olan kesim atıkları ile sınırlandırılmaktadır. Kesim atıkları postal planında kalıplar arasında bulunan boşluklardan oluşmaktadır. Araştırmada kalıplar arasındaki boşluklar kesim atığı haline gelmeden önce, endüstriyel sistemde üretimi mümkün olan giysi tasarımı yapılmaktadır. Giysilerin tasarımı için üç boyutlu sanal giysi tasarımı programları kullanılmaktadır. Giysi tasarımları bilgisayar ile üç boyutlu moda tasarımı programlarından olan CLO 3D kullanılmaktadır.Çalışmada veri olarak yazlık kadın elbiseleri postal planları üzerinde incelemeler yapılmaktadır. Postal planları Minaz Tekstil A.Ş.'den alınmıştır.

BULGULAR

Araştırmada bir tasarım modeli ile kesim atıklarını değerlendirmek, önleyici yaklaşımla bir Araştırma ve tasarım çalışması ile giderek önemi artan atık sorunun çözümüne katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Tasarım süreci ile sürdürülebilirlik yaklaşımına uygun bir model oluşturulmaktadır ve üç boyutlu sanal giysi tasarımı programlarının sıfır atık moda tasarımı alanına sağlayabileceği katkıların örneklendirilmesi amaçlanmaktadır.

Tekstil Sektöründe Atıklar ve Değerlendirilmesi

Atıksız üretim teknolojileri tekstil endüstrisinin tamamına hâkim olamasa da, tekstil atıklarının yeni kullanımlarının geliştirilmesi, atık yönetimi konusunun üzerinde çalışmalar yürütülen gündemlerinden birisidir. Tekstil ve moda sektöründe atıklar farklı aşamalarda ortaya çıkabilmektedir. Bu atıklar daha detaylı bir şekilde ele alındığında moda endüstrisi tarafından ortaya çıkarılan tüketici öncesi atıklar ve tüketici tarafından ortaya çıkarılan tüketici sonrası atıklar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Şekil 1.).



Şekil 1. Moda Endüstrisinde Atıkların Sınıflandırılması (Ecochic Design Award, 2015)

Farklı aşamalarda çeşitli şekillerde ortaya çıkan bu atıkların değerlendirilmesi de farklı şekillerde gerçekleşmekte ya yakılarak ya da atık alanlarına bırakılarak bertaraf edilmektedir. Üretim atıkları, önemli kaynak ve enerji kayıplarına neden olur ve aynı zamanda bu atıkların yönetimi için ek masraflar (depolama, biriktirme gibi) ve çevresel birtakım sorunlar çıkarır (Akt. Doğan, 2012: 25). Fletcher (2008:103) atıkların değerlendirilmesi ile ilgili stratejilerini yeniden kullanma, geri dönüşüm, ve önleyici yaklaşımla atığı oluşmadan önlemeye dayanan atık azaltma olmak üzere üç başlık altında toplamaktadır (3Rs:; Reuse-yeniden kullanmak, Recycle-geri dönüştürmek Reduce-azaltmak).

Türemen vd. (2018:807) de araştırmalarında moda/tekstil ürünlerinde geri dönüşüm sürecini açıklamaktadır. Buna göre geri dönüşümde ilk yaklaşım, kullanılabilir durumdaki ürünlerin tekrar kullanılması şeklindedir. "Birincil yaklaşımda (reuse), kullanılabilir nitelikte olan atıklar belirli temizlik işleminden sonra ihtiyacı olanlara, özellikle gelişmekte olan ülkelere ya da afet bölgelerine gönderilmekte ve burada kullanıma sunulmaktadır" (Fletcher, 2008:103Akt. Türemen vd., 2018:807.). İkinci yaklaşım (recycling) kullanım dışı olarak sınıflandırılan tekstil ürünleri atıklarının yeniden lıfhaline dönüştürülmesine dayanmaktadır. Bu yaklaşımda tekstil atıklarının geri kazanımı için mekanik, termo-mekanik, kimyasal, enerji elde etme ve diğer yöntemler gibi çeşitli yöntemler uygulanmaktadır (Türemen vd., 2018:807). Mekanik yöntemde, toplanan atıkların kesme, şifonöz vb. makinalarla parçalama, taraklama ve diğer mekanik işlemler ile tekrar elyafa dönüştürülmesi sağlanabilmektedir. Geri kazanılan elyafın işlenmesi sonucunda temizlik ve keçe malzemesi yapılabilmekte, doğal hammaddeler ile iplik atıkları karıştırılarak yeniden prosese dâhil

olabilmektedir” (Akt. Türemen vd., 2018:807). Geri dönüşümde olumlu yönlerin yanı sıra bazı zorluklar da bulunmaktadır. Kumaşın parçalanması, liflerin geri kazanılması ve bir iplik haline getirilmesinde süreçler karmaşık ve maliyetlidir, aynı zamanda enerji ve lojistik ile yine olumsuz çevresel etkiler ortaya çıkarmaktadır (yine de bu olumsuzluklara rağmen yeni ürünlerin üretiminden daha az enerji kullandığı düşünülmektedir). Diğer bir önemli olumsuzluk ayrıştırma süreci liflerin kırılmasına ve boylarının kılmasına sebep olmasıdır, bu durum geri kazanılmış liflerden elde edilen ipliklerde kalitenin düşmesine neden olmaktadır (Fletcher, 2008:103). Termo-mekaniksel yöntemde, poliamid, poliester gibi termoplastik lifler tekrar granül haline getirilerek plastik ve lif üretiminde kullanılmaktadır (Akt. Türemen vd., 2018:807). Bu yöntemde geri kazanım eriyik hale getirme yoluyla olduğundan karışım ürünlerin bu yolla geri kazanımının yapılması zordur. Hollanda’da faaliyet göstermekte olan ve Hollanda, Belçika, Fransa ve atıklarının %75 gibi yüksek bir oranda toplayan Almanya gibi ülkelerde beş tesisi yöneten tekstil atığı geri kazanım işletmecisi Boer Group yöneticisi Jorik Boer atık dönüştürme işi ile karşılan zorlukları anlatmaktadır (Akt. Kunzig,2020:60). Bu zorluklar özetle:

İşe yarar nitelikte giysilerin öncelikle ayıklanması gerekmektedir. Boer’e göre toplam atık giysilerin %5’ini oluşturan bu iyi parçalar işin karının da esas büyük bölümünü oluşturmaktadır. Ancak hızlı moda hızla değişen trendler, ikinci el giysi piyasası için de tehdit oluşturmaktadır.

Bir giysinin nerede satılacağını bilmek için deneyim gerekmektedir.

Ayıklama işini yapan kişilerin modadan anlayan kişiler olması gerekmektedir. Boer bu işi yapan kişilerin günde 3 ton gibi yüksek miktarda giysi elden geçirdiklerini belirtmektedir (Şekil 2.).

Boer atık yükünün başa çıkılamayacak kadar fazla olduğunu kalifiye eleman bulmakta güçlük yaşadığını belirtmektedir.

Boer satılmayan giysilerin lif olarak dönüştürüldüğünü özellikle %100 yünlü materyallerin gevşek dokulu dokuma veya örme yüzeylerden oluşan parçaların İtalya’da (Prato) bulunan yünlü geri dönüşüm tesislerine satıldığını ancak pamuk ve sentetik mamullerden geri kazanılan liflerin boylarını kılmasından dolayı geri dönüşüm için uygun bulmamaktadır. Bu tür kalıntıların ancak temizlik bezi gibi ürünlerde kullanılabileceğini belirtmektedir

Atıkların geri kazanımı elbette kaçınılmaz bir gerekliliktir. Ancak geri kazanım süreçleri ve bu süreçlerde karşılaşılan sorunlar bulunmaktadır, bu durum aslında atık oluşturmamanın önemini ortaya çıkarmaktadır. Tekstil ve moda sektöründe atık sorunu bütüncül bir yaklaşımla çözülemez. Farklı aşamalarda ortaya çıkan farklı türlerdeki atıklara ayrı ayrı çözüm getirmek gerekmektedir. Araştırma özellikle değerlendirmeden atık haline dönüşen ancak aşağı dönüşüm (downcycle) yoluyla geri kazanabilen kesim atıkları üzerine odaklanmaktadır. Kesim atıkları sürdürülebilir moda

çalışmalarında sıfır atık çerçevesinde yer alan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 3.).

Karışım liflerin geri kazanılmasında da sorunlar yaşanmaktadır. Yünlü mamuller dikilmesinde kullanılan pamuklu dikiş ipliği bile elde edilen lifin kalitesini düşürmektedir.



Şekil 2. Kullanılmış Giysilerin Sınıflandırılması ve Kullanılabilir Durumda Olanların Ayıklanması (Kunzig, 2020:60).



Şekil 3. Tekstil atıklarından lif eldesi. (Kunzig, 2020:60).

Boer'in aktardığı bilgiler doğrultusunda tekstil ve moda atıklarının yeniden kullanımı ve geri dönüşümü atıklarla başa çıkma ve israfın önlenmesinde etkili yöntemler olsa da çeşitli zorluklarının olduğu

görülmektedir. Atık yönetimi stratejileri, atıkların bertaraf edilmesine yardımcı olurken, ilk etapta üretilmesini engellemezler. Bu durum sonuçta tekstil atıklarının kaçınılmaz son olarak yeniden kullanım ve geri dönüşüm sürecine girmeleri ile sonuçlanmaktadır. Fletcher'ın (2008:99) kitabında ele aldığı atık değerlendirme ile ilgili diğer bir yöntem ise 'azaltma' dır (3Rs:reduce). Atık azaltma geri dönüşüm ve yeniden kullanım yöntemiyle ortaya çıkan dezavantajları ortadan kaldıracabilecektir. Atık azaltmada asıl hedef hiç atık oluşturmamaktır. Bu durum sıfır atık terimiyle açıklanmaktadır.

"Sıfır Atık"; israfın önlenmesini, kaynakların daha verimli kullanılmasını, atık oluşum sebeplerinin gözden geçirilerek atık oluşumunun engellenmesi veya minimize edilmesi, atığın oluşması durumunda ise kaynağında ayrı toplanması ve geri kazanımının sağlanmasını kapsayan atık yönetim felsefesi olarak tanımlanan bir hedeftir (<https://sifiratik.gov.tr>, 2022).

Sıfır atık moda tasarımı da bu kapsamda yer alan güncel söylemlerden biridir. Araştırmanın problem durumu bu temel üzerine oturmaktadır. Buna dayanarak araştırmada önleyici yaklaşımla atıkların önlenmesi için çözüm geliştirmek amaçlanmaktadır. Araştırma bu yaklaşımla kesim atıkları ile sınırlandırılmaktadır. Kesim atıkları pastal planında kalıplar arasında bulunan boşluklardan oluşmaktadır (Şekil 4.). Araştırmalar sonucunda sıfır atık moda tasarımı alanında, kesim atıklarının doğrudan bir giyside kullanıldığı tasarımların çok az olduğu görülmektedir.



Şekil 4. Kesim planı (pastal planı) örneği (Lectra, 2023)

Sıfır Atık Moda Tasarımı:

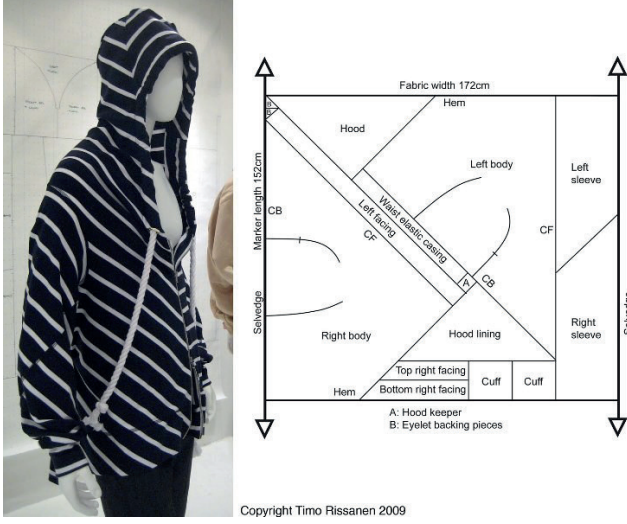
Sürdürülebilir moda tasarımında, sıfır atık odaklı tasarım fikrinin henüz tasarım aşamasında kumaşın etkin kullanımı ve kumaşın mikro ölçekte bile orijinal yaklaşımlarla kullanılmasına odaklanılması beklenir. Bu amaçla özellikle tasarım sürecinden başlayarak kesimde ortaya çıkan atığın ve kaynak israfının önlenmesine odaklanan ve bu kapsamda gerçekleştirilen giysi tasarımları 'Sıfır Atık Moda Tasarımı' ifadesiyle

karşımıza çıkmaktadır. Kullanıcı öncesi sıfır atık giysi tasarımı, geride çok az tekstil artığı bırakarak veya hiç tekstil artığı bırakmadan bir giysinin oluşturulması prensibine dayanmaktadır (Bursalıgil, 2019:83). Bursalıgil bu alanda yapılan çalışmalarla ilgili literatür bilgisi vererek sıfır atık moda tasarım yöntemlerini açıklamaktadır. Bursalıgil araştırmasında sıfır atık moda tasarım yöntemlerini sıfır atık kalıp tasarımı, kumaş manipülasyonu ve kırkyama yöntemlerini incelemektedir. Ek olarak Paralı (2021:1463) araştırmasında moda tasarımında sıfır atık yöntemlerini sınıflandırmaktadır. Sıfır atık giyim tasarımı alanında incelediği örnekleri aşağıdaki başlıklar altında toplamaktadır.

- Mozaik yöntemi (Tesellasyon),
- Yapboz (Jig Saw),
- Gömülü yapboz (Embedded Jig Saw)
- Minimal kesim yöntemi
- Tek Parça Giysi A-POC (A Pieces Of Clothes)
- Çoklu kumaş yöntemleri (Multiple Cloth Approach).

Kullanıcı öncesi sıfır atık giysi tasarımı oluşturulabilmesi için kullanılan bu yöntemler arasında keskin çizgilerle ayrımlar olmamakla birlikte zaman zaman birlikte kullanıldıkları da görülmektedir (Bursalıgil, 2019:86). Bu yaklaşımların açıklandığı çeşitli akademik araştırmalar bulunmaktadır (Rissanen ve McQuillan, 2016- Bursalıgil, 2019- Paralı, 2021). Temel amacın atık oluşturmamak olduğu bu yaklaşımları daha genel bir çerçevede değerlendirmek istersek tasarım sürecinden başlayarak kumaşın tamamının kullanıldığı sıfır atık kalıp tasarımı veya artan parçaların kırkyama (patchwork) veya applike tekniği ile değerlendirildiği iki eğilimde olduğu görülmektedir.

Kullanıcı öncesi sıfır atık giysi tasarımı yöntemlerinde örneklerle bakıldığında sıfır atık kalıp tasarımı (Zero Waste Pattern Cutting –ZWPC) öne çıktığı görülmektedir. Sıfır atık kalıp tasarımı atık kumaş bırakmayacak şekilde giysi kalıplarının kumaş üzerinde kurgulanmasıdır (Şekil 5.) (Akt. Bursalıgil, 2019:86). Bu yöntemde giysinin tasarımı kalıp ile paralel yürütülerek kumaştan hiç atık çıkarmadan bir ürün tamamlanmaktadır. Bu yaklaşım direkt olarak giysinin tasarımını etkilemekte dolayısıyla da sadece çizerek giysinin tasarlanması tek başına yeterli olmamaktadır (Bursalıgil, 2019:86). Bu yöntemin bir dezavantajı kesim ve dikim yapılmadan giysinin nasıl görüneceğinin tam olarak öngörülememesidir (Rissanen ve Mcquillan, 2016, s.77). Ayrıca bugün moda endüstrisinde halen sıklıkla üretilmekte olan standart özellikte giysi parçalarının (ceket, pantolon, gömlek, tişört...) üretiminde ürünün/tasarımın genel görünümü değiştirmeden bu yöntemin etkili bir şekilde kullanılabileceği yönünde yeterli örnekler bulunmamaktadır.



Şekil 5. Sıfır atık kalıp tasarımı (Zero Waste Pattern Cutting –ZWPC)

Sıfır atık moda tasarım uygulamalarında diğer bir yöntem de artan parçaların kullanımı ile ilgili olan eğilimdir. Bu yönetime uygun olabilecek öne çıkan yöntemler kumaş manipülasyonu, kırkyama (Şekil 6.) ve applike tekniği (Şekil 7.) ile yapılan çalışmalardır (Bursalgil, 2019:86).



Şekil 6. Daniel Silverstein'e ait sıfır atık kırkyama sweatshirt tasarımı (Silverstein, 2017)



Şekil 7. Alabama Chanin, Aplike Tekniği Kullanılarak Yapılmış Elbise
(Alabamachanin,2023)

Kumaşın kesimi aşamasında oluşan kumaş atığının, imalatta kullanılan toplam kumaşın yaklaşık %15'i kadar olduğu tahmin edilmektedir. Kumaş artıklarının kullanılması yoluyla atık yönetimine yönelik bazı çabalar olsa da, kumaş atıklarını yönetmek için gereken yatırım ile artıkların üreticiye bir maliyet getirebilecek değeri arasındaki uyumsuzluk nedeniyle sorun devam etmektedir (ElShishtawy vd., 2022:187). Yukarıda değinilen sıfır atık kalıp tasarımı ve diğer eğilimler ile her ne kadar atıkların önüne geçilebilecek çözüm önerileri geliştirilse de halen kesim atığı problemi devam etmektedir. ElShishtawy (2022:186-189) pastal planı hazırlamada kullanılan bilgisayarlı programlar ve kesim atığını azaltmaya yarayan yeni uygulamalara değinmekte buna rağmen kesim atıklarının tamamen ortadan kalkmadığına yer vermektedir. Araştırmada tasarım çalışması bu probleme odaklanmaktadır. Araştırmada kalıplar arasındaki boşluklar kesim atığı haline gelmeden önce, endüstriyel sistemde üretimi mümkün olan giysi tasarımı yapılmaktadır. Giysilerin tasarımı için üç boyutlu sanal giysi tasarımı programları kullanılmaktadır.

Üç Boyutlu Sanal Moda Tasarım Programları ile Sıfır Atık Moda Tasarım Süreci

Tasarım sürecinde öncelikle atıklardan yapılacak giysinin türüne karar verilmektedir. Atıktan tasarlanacak giyside üretilen bir giysinin artan parçaları kullanılacağı için kumaş türü yeni ürün için belirleyici bir niteliktedir, örneğin kalın bir kumaştan yazlık bir giysi tasarlanamaz, bu nedenle bu tasarım sürecinde kumaş özelliği tasarlanacak ürüne yön

veren temel unsurlardan biri olmaktadır. Çalışmada kullanılan pastal emprime kumaştan kesilecek V yaka yazlık elbisedir. Dolayısıyla tasarımda kesim atıkları kullanılarak yazlık yeni bir elbise tasarımı yapılması amaçlanmaktadır. Tasarımda 46-48 beden kalıplarından oluşan V yaka düz kesim yazlık elbise modelinin pastal planı kullanılmaktadır (Şekil 8.).



Şekil 8. Tasarımda kullanılan pastal planı (Minaz Tekstil, 2021)

Kesim planı %70 verimlilik oranına sahiptir. Tasarımda kullanıma uygun boşlukların oranı toplam yüzey alanının %30'udur. Kumaş 154 cm genişliğinde 392 cm uzunluğundadır. Tasarım sürecinde ikinci olarak seçilen pastal planı üzerinde bulunan boş alanlar ve şekilleri gözlemlenmektedir. Görselde görülen 46-48 beden kalıplarından oluşan kesim planı üzerinde bulunan boşluklardan CLO 3D programı ile yeni giysi parçaları elde edilmektedir (Şekil 9.).

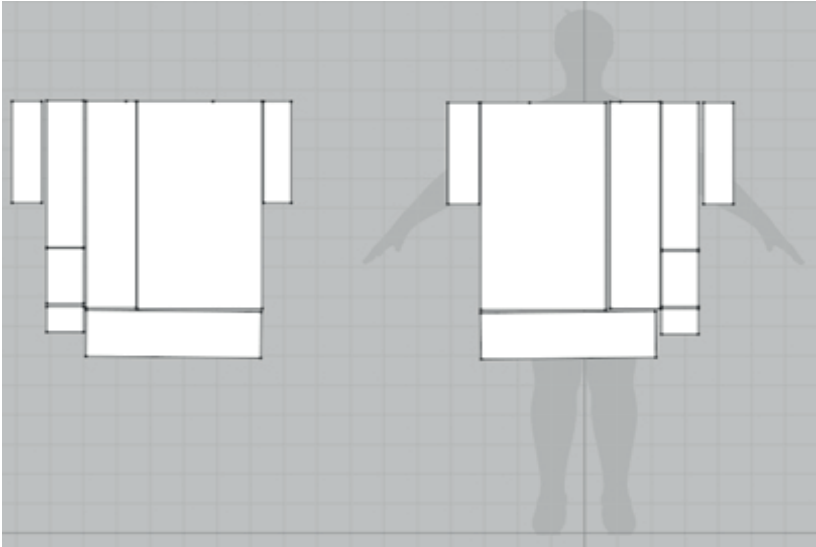


Şekil 9. Kesim Planı Üzerinde Bulunan Boşluklardan CLO 3D Programı İle Yeni Giysi Parçaları (Yıldıran, 2022)

Tasarım sürecinde öncelikle kesim planındaki boş alanlar üzerinde parçalar; yüzeyi tamamen değerlendirmek amacıyla, olabilecek en büyük halleriyle tasarlanmıştır. Bu esnada CLO programında çizim araçlarından “rectangle” aracı kullanılmıştır. Bu tamamen spontane bir şekilde yapılamamakta ancak birkaç denemeden sonra boyut olarak birbiri ile uyum sağlaması, dikişte sorunsuz bir şekilde birleşebilmesi gerekmektedir.

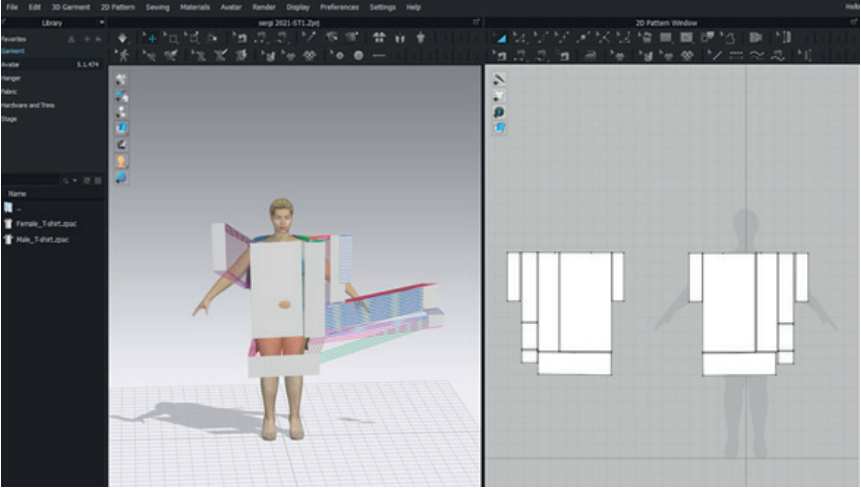
Büyük beden bir giysinin pastalı tasarımda kullanıldığı için ve pastal atık oranı yüksek olduğu için avatar bedeni de büyük beden (44 beden) tercih edilmiştir.

Kesim planı üzerindeki boşluklar kullanılarak uygun parçalar oluşturulmaktadır üç boyutlu sanal moda tasarım programında parçalar deneme yanılma yolu ile uygun bir giysi formuna dönüştürülmektedir. Bu aşamada oluşturulacak giysi kumaş türüne, kullanım yerine, zevke veya ihtiyaca ya da tasarımcının yaratıcılığına göre pek çok farklı biçimde tasarlanabilir. Program ara yüzünde ekranda iki bölüm bulunmaktadır, bir tarafta iki boyutlu diğer tarafta da üç boyutlu tasarım yapılabilmektedir. Bu tasarım çalışmasında iki boyutlu olan tarafta yerleştirme yapmak daha elverişli olmuştur (Şekil 10.).



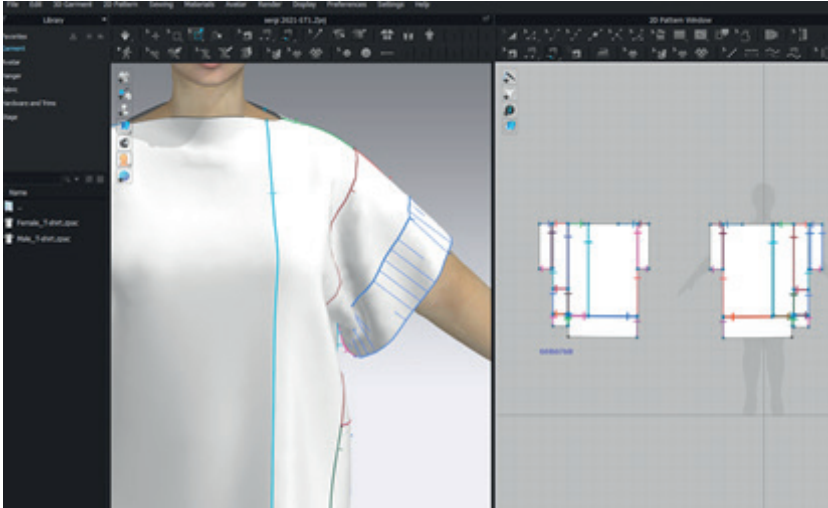
Şekil 10. Oluşturulan parçaların iki boyutlu model üzerinde yerleştirilerek giysinin tasarımı (Yıldırım, 2022)

Giysi değişen ebatlarda 16 dikdörtgen parçadan oluşmaktadır. Bu aşamada parçaların dikişte birbirine uyumlu olabilecek şekilde düzenlenmeleri gerekmektedir. CLO 3D içerdiği fonksiyonlardan birisi de “sewing” ve “edit sewing” fonksiyonlarıdır. Bu fonksiyonlar parçaları birleştirme ölçülerin kontrolü ve gerçekçi bir dikiş simülasyonu olanağı tanımaktadır. Bu aşamada sewing ve edit sewing fonksiyonları ile parçaların birleştirme işlemleri yapılarak kontrolleri gerçekleştirilmiştir (Şekil 11.).



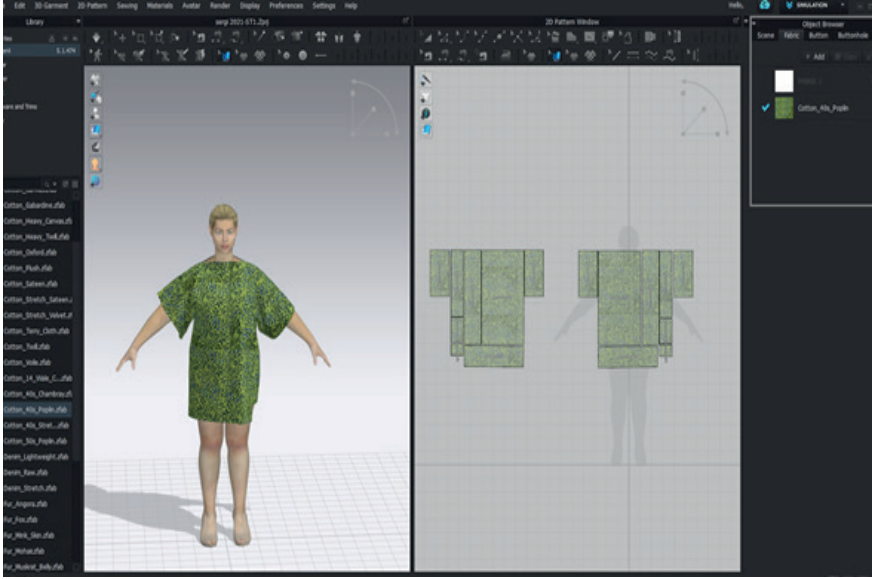
Şekil 11. Birleştirme fonksiyonları ile sanal dikim işlemi ve kontrol (Yıldırım, 2022)

Takip eden aşamada “Simulate” fonksiyonu ile üç boyutlu model oluşturulmuştur. Kontrol incelemeleri yapılmıştır (Şeki 12.).



Şekil 12. Üç boyutlu simülasyon oluşturma (Yıldırım, 2022)

Fabrics/ materials seçeneğinden poplin kumaş seçilerek “texture” fonksiyonu ile kumaş deseni tanımlaması yapılarak giysi son görünümü elde edilmiştir (Şekil 13.).



Şekil 13. Kumaşın yerleştirilmesi ve tasarımın üç boyutlu simülasyonu ve son görünümü (Yıldırım, 2022).

BULGULAR VE SONUÇ:

Araştırmada öncelikle sıfır atıkla ilgili mevcut tasarımlar ve üç boyutlu moda tasarımının bu alanda kullanımını incelenmektedir, bu alanla ilgili çalışmalar olduğu görülmektedir. Bu çalışmalar arasında özellikle kırkyama tekniği ile ilgili endüstriyel olarak uygulanabilecek çalışmaların azlığı göze çarpmaktadır. Araştırmada bu alana katkı sağlayabilecek bir tasarım geliştirilmiştir. Bu tasarımda kesim sürecinden önce atık olarak çıkacak boşluklar, şekillerine göre uygun giysi parçalarına dönüştürülmektedir. Bu sayede atık olacak bu parçalar da üretim sürecine girerek giysi yapımında kullanılabilir ve atık oluşturmayacaktır. Araştırma ve tasarım çalışması giderek önemi artan atık sorununun çözümüne katkı sağlamaktadır.

Ek olarak araştırmada tasarım sürecinde bilgisayarda üç boyutlu moda tasarımı programlarının sağlayacağı katkılarla ilgili bulgulara ulaşılmıştır. Örneğin program kalıp parçalarının şekillerini ve yerlerini kolayca değiştirerek uygun forma getirmeye olanak vermektedir. Bu özellik çok parçalı bir tasarımının üretim sürecinden önce, ürünün üretildiğinde nasıl bir görünümde olacağını göstermesi açısından fayda sağlamıştır. Üç boyutlu simülasyon üzerinden ön, arka, yan görünüm üzerinde kalıpların, parçaların duruşları incelenmekte kumaşla uygulama yapılmadan önce gerekli düzeltmeler yapılabilmektedir. Program ile giysi üzerinde renk değişiklikleri yapılabilen, çizgili, ekose, desenli kumaşlarda kumaş görseli yüklenerek gerçekçi görünüm sağlanabilmektedir. Kumaş inceliği, sıklığı, sertliği, cinsi kumaş kütüphanesinden seçilebilmekte böylece gerçekçi görünüm sağlanabilmektedir.

Araştırmada özetle kesim atıklarını kırkyama tekniği ile birleştirilmesi ile sıfır atık giysi tasarımında, üç boyutlu moda tasarım programlarının sürdürülebilir tasarımı desteklediği ve tasarım süreci ile sürdürülebilirlik yaklaşımına uygun sıfır atık giysi tasarımına yönelik bir tasarım modeli oluşturulabileceği sonucuna ulaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Andia, A. (2002). Reconstructing the effects of computers on practice and education during the past three decades. *Journal of Architectural Education*, 56(2), 7-13.
- Atalay, D. (2015) "Kendiliğinden Sürdürülebilir: Türkiye’de Etik Moda” Kıpöz, Ş. (Ed.). *Sürdürülebilir moda*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Bursalıgil, G. (2019). Giysi Tasarımında Sıfır Atık Yöntemlerinin Ve Uygulamalarının İncelenmesi. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4(7), 81-100.
- Doğan, Z. (2012). Tekstil Sektöründe Atık Ekolojisi Uygulamaları. *Akdeniz Sanat*, 4(8).

- Ecochic Design Award, 2015) Ecochic Design Award. (2015). Sourcing Textile Waste. Retrieved 05 30, 2015, from Ecochic Design Award: http://www.ecochicdesignaward.com/wpcontent/blogs.dir/3/files/2013/04/LEARN_2014_Sourcing_ENG-07.pdf
- ElShishtawy, N., Sinha, P., & Bennell, J. A. (2022). A comparative review of zero-waste fashion design thinking and operational research on cutting and packing optimisation. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 15(2), 187-199.
- Fletcher, K. (2008). Sustainable Fashion And Textiles: Design Journeys. Earthscan.
- Kunzig, R. (2020, Mart). Çöpün Sonu. National Geographic.
- McQuillan, H. (2019). Hybrid zero waste design practices. Zero waste pattern cutting for composite garment weaving and its implications. *The Design Journal*, 22(sup1), 803-819.
- Papahristou, E., & Bilalis, N. (2017). 3D virtual prototyping traces new avenues for fashion design and product development: A qualitative study. *J Textile Sci Eng*, 6(297), 2.
- Paralı, A. (2021). Sürdürülebilir moda kapsamında sıfır atık kalıp hazırlama tekniklerinin incelenmesi: Mozaik yöntemi örneği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(67), 1457-1474.
- Rissanen, T. ve Mcquillan H. (2016). Zero Waste Fashion Design. London: Bloomsbury
- Siersema, I. (2015). The influence of 3D simulation technology on the fashion design process and the consequences for higher education. In Digital Fashion Conference 2015, 28 November 2015, Seoul, Korea (pp. 9-13).
- Türemen, M., Demir, A., & Özdoğan, E. (2018). Tekstil endüstrisi için geri dönüşüm ve önemi. Pamukkale Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi, 25(7), 805-809.
- <https://sifiratik.gov.tr/sifir-atik/sifir-atik-nedir>

Bölüm 10

Geçicilik Kavramında Kil Malzeme Üzerinden Sanatçı ve Yapıt Okumaları

Nalân Danabaş

Özet: Geçicilik kavramı incelendiğinde kök kelimenin zaman kavramı ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Geçicilik bağlamında yapılan sanat yapıtları, geleneksel sanat objesine karşı olarak yerleştirme, yöntem ve biçimlendirme açısından farklıdır. Belli bir zaman aralığını belirten geçicilik kelimesi biçimin ya da malzemenin değişmesini/dönüşmesini ifade etmek üzere karşımıza çıkmaktadır. Sanat yapıtları geçicilik üzerinden sorgulandığında süreç ne olursa olsun mekânın belleğinde yaşanan anın daima iz bıraktığı görülmektedir. Geçicilik, sanat yapıtlarına izleyicinin de dahil edildiği, zaman olarak geçici fakat bellekte kalması açısından iz bırakan bir hareket olarak açıklanmaktadır. Geçicilik üzerine yapılan sanat yapıtları teknik, yöntem ve yerleştirme bakımından diğer sanat hareketlerine göre farklılık gösterirken, sanat nesnesinin sanatçının eyleminden daha önde olmasına karşı bir eleştiridir. Çalışmaların geçici ve taşınamaz olmaları nedeni ile müze ve galeri mekânlarının saklama fikrini sorgulamakla beraber sanat yapıtlarının ticari olarak tüketimine ve alınıp satılabilmesine de bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Günümüz sanatında sanatçı, düşüncelerini çeşitli malzeme ve onu biçimlendirme yöntemleri ile sanat yapıtlarında ifade edebilmektedir. Sanatın tanımlaması ve ifade biçimi dönemin anlayışına göre değişiklik gösterse de sanat günümüzde halâ tartışmalara açık olan ve üzerine pek çok söz söylenen bir alandır. Bir sanat yapıtında düşüncenin aktarımı için kullanılan malzeme ve biçimlendirme yöntemleri aslında bir araç olarak karşımıza çıkarken, malzeme düşünceyi ortaya koymak kadar önem kazanmaktadır. Geçmişten günümüze her malzemenin kendine ait bir dili olduğu düşünülürse, bu dil ortaya konulan sanat yapıtının dilini de etkilemektedir. Günümüz seramik sanatında teknolojinin gelişimi ile alternatif malzemelerin ve yöntemlerin kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Geçicilik kavramı üzerinden kil malzeme ile kurulan bağdan yola çıkılarak, sanatçı ve yapıtlarının düşünsel anlamda altını çizmek çalışmanın ilkelerindedir.

Kilin şekillendirilmesi plastik özelliğinden ötürü bir süreç gerektirir. Çağdaş sanat yapıtlarında sıklıkla kullanılan kil, izleyiciye devam eden ve tamamlanan bir süreci yaşatırken, kilin zamanla birlikte geçirdiği değişim ve dönüşüm sonucunda izleyicinin de yapıt ile iletişime geçtiği gözlenmektedir. Köklü bir tarihe sahip olan seramik sanatı kendi

Nalân Danabaş

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
nalan@marmara.edu.tr

Artist and Artwork Readings Through Clay Material On Transience Concept

Abstract : An analysis of transience concept reveals that origin of the word has, in time, been associated with the concept. Art masterpieces that are structured within transience concept are distinctive from traditional art objects in terms of using instalment, method and formatting as a reaction. Referring to a specific time period, the word transience stands before us as changing/ transformation of format or material. As we examine art masterpieces through transience it is detected that despite the nature of process, experienced moment always leaves its mark in the memory of space. Transience is explained as a movement in which viewers are integrated into the art masterpiece and despite being transient with respect to time, remains traceable in memory. Art masterpieces that are built upon transience differ from other art movements with respect to technique, method and instalment and also renders criticism to the idea that art object comes before the artist's act. While questioning the idea of museums and galleries to conserve, they emerged as a reaction against consuming and exchanging of art masterpieces commercially due to the transient and immobile nature of their works.

In modern art, an artist can express his thoughts on art masterpieces through using specific material and material-formatting methods. Although definition and expression of art vary according to the dominant approach of the era, in modern day, art is a much-talked domain that is open to discussions. In an artwork, material and formatting methods utilized for thought transference stand before us as a tool, and material gains as much value as expressing the thought. Considering that every material from past to present day has its own language, this language also affects presented artwork. In line with the advances in technology in modern ceramic art, it is seen that the use of alternative materials and methods has also gained impetus. Based on the link established with clay material through transience concept, underlining the artist and artworks in intellectual sense constitute one of the principles of the work.

Due to its plastic feature, clay formation requires a certain process. Ubiquitously used in modern art masterpieces, clay enables the viewers to experiment an ongoing and completed process, and as a result of the change and transformation experienced by clay in due course, it is observed that viewers also began to interact with the work. Having a deep-rooted background, ceramic art embodies in itself varied practices as well. As the primary material of ceramic art, clay truly symbolizes transience as it is left to time without firing and naturally experimenting the stages of drying, fragmenting, decaying, spoiling and melting. Although in the past the artist could produce time-resistant works by employing terra-cotta; in modern age clay material has, in accordance with the expression style of the artist, changed and transformed so as to become a symbol of changing art

practices too. In addition to numerous artistic materials employed in interdisciplinary art fields clay material has also become an artistic material to express thoughts. The aim of this study is not to redefine transience concept from past till now, but rather it aims to demonstrate different areas of use of clay material in its ceramic art journey and provide readings on selected artist and his/her artworks.

Giriş

Sigmund Freud, geçicilik üzerine doğadaki her şeyin çürüyerek yok olduğunu ve insanın bu yok oluşa verdiği iki tepki olan, umutsuzluk ve gerçeğin inkârı duygusunu saptadığını, güzelliklerin hiçliğe dönüşmesinin gerçek olmadığını, aksine duygularımızı güçlendirdiğini savunmakla beraber, doğanın kışın yok ettiği her şeyi bir sonraki sene yeniden var ederek sonsuz döngüsüne devam ettiğini söylemektedir. Freud, insan bedeninin ve yüzünün zaman içerisinde yavaşça yok olduğunu fakat bu geçiciliğin kişiye bir çekicilik kattığına inanır. Ayrıca bir sanat eserinin sürece ve zamana dayalı olarak sınırlılığı nedeniyle değerini kaybetmediğini savunmaktadır (Öztürk, 2006:14,15).

Geçicilik kavramı üzerine Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Sözlüğünde ifade ettiği gibi, geçicilik sürekli olmayan, kalıcı olmayan ve belli bir süre için olan anlamlarını dile getirir (Hançerlioğlu, 1994:124). Geçicilik kavramı incelendiğinde kök kelimenin zaman kavramı ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Hançerlioğlu zamanı, tüm var olanların birbirlerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süre olarak tanımlamaktadır (Hançerlioğlu, 1994:471). Geçicilik tüm yaşamımızı etkilediği gibi sanat alanlarını da etkilemiştir. Sanat alanında geçicilik, geleneksel sanat nesnesine karşı olarak farklı biçimlendirme ve yöntemleri içermekle beraber belli bir zaman aralığını belirten, malzemenin değişimini/dönüşümünü ifade etmek üzere gerçekleşmektedir. Geçicilik bağlamında geçen sürenin yaşandığı ve deneyimlendiği an sanatçıya özel bir özgürlük alanı yaratmaktadır (Karabey, 2017:315). Süreç ne olursa olsun sanat yapıtı izleyicinin de katılımıyla mekânın belleğinde iz bırakan, diğer sanat hareketlerine göre teknik ve yöntem açısından farklı olan bir hareket olarak açıklanmakta ve sanat nesnesinin sanatçının eyleminden daha önde olmasına karşı bir tepki niteliği taşımaktadır. Farklı anlayış ve yöntemleri uygulayan sanatçı, atölyesinde çalışmasını bitirip sonucu izleyiciye sunması yerine, yapım sürecinin izlendiği bir yöne doğru kaymıştır. Çünkü zamanın geçiciliğinin işareti, sürecin görsel bir hâl almasıyla sağlanabilmektedir (Atar, 2007:1,2,19). Geçicilik, Modern sonrası dönemde sanatın sorgulandığı ve çok sesli olduğu bir ortamın içerisinde yer alırken, sanat yapıtlarının hem geçici ve taşınmaz olması nedeniyle müze ve galeri mekânlarının saklama fikrine, hem de sanat yapıtlarının ticari olarak alınıp satılabilmesine karşı sorgulayıcı olmakta ve süreç gerektirdiği için belleklerde iz bırakan bir harekettir (Sullam, 2005:68,71).

Plastik sanatların ve seramik sanatının güçlü ve doğal bir malzemesi olan kil, plastikliği, yoğrulabilir hali, kuruma, kırılma, parçalanma, çürüme ve erime özellikleri bakımından farklı uygulama seçenekleri sunarken, geçicilik bağlamında araç olarak kullanımı anlık olma özelliği ile gerçeklik kazanmaktadır. Geçicilik bağlamında kil malzeme ile uygulanan sanat yapıtlarında, izleyicinin yapıt sürecini deneyimlemesi ifade, yöntem, değişim ve dönüşüm açısından yaşamın geçiciliğine dair de bir metafor etkisi yaratmaktadır (Karabey, 2017:317).

Sanatta Geçicilik ve Malzeme

Sanayi devrimi ile yeni bir döneme giren dünya, bireyin düşüncelerinin değişmesine neden olurken, bu değişim her alanı etkilediği gibi hem sanat alanını hem de sosyal ve siyasal alanı etkilemiştir. Geleneksel sanat nesnesinin dışlandığı, kalıcılığın yerine geçiciliğin bir hareket olarak kabullenildiği ve bitmiş bir sanat yapıtı yerine geçiciliğin ve anın önemli olduğu bir anlayıştır geçicilik (Antmen, 2008:205). Geçicilik bağlamında uygulanan sanat yapıtları süreç odaklı olduğundan izleyicinin belleğinde önce, sonra, geçmiş ve şimdi ilişkisinin sorgulanmasını amaçlanmaktadır (Atar, 2007:1). Geçicilik soyut dışavurum hareketiyle beraber ilk olarak aksiyon resminde görülmüş ve zamanın izlerini taşıması açısından boya tuval üzerine damlatılarak ya da dökülerek uygulanmıştır (Susamoğlu, 2010:16). Sanatçılar açık ve kapalı alanlarda çalışmalarını ortaya koyarlarken kullandıkları malzemeleri hava koşullarına, yerçekimine, ısıya, zamana ve kendi müdahalelerine maruz bırakmışlardır.

Disiplinlerarası tüm alanlarda kullanılan ve sanatın bir ifade dili olan malzeme, düşüncenin biçimsellikten kavramsallığa doğru evrilmesi sonucu sanat yapıtlarında kullanılır olmuştur. Sanatçı sanat yapıtını ortaya koyarken düşüncelerini ifade etmek ve izleyiciye ulaşmak amacıyla malzemelerden yararlanmaktadır. Milattan önce mağara resimlerine dayanan malzeme kullanımı yaşanan dönemlere göre değişim ve dönüşüm göstermektedir (Erdoğan, 2020:1). Kübizmin temsilcileri olan Braque ve Picasso çalışmalarında geleneksel yaklaşımların dışına çıkarak kullandıkları boyanın yanında farklı malzemeler de kullanmışlardır (Çevik, 2018:120). Boya kullanımı dışında kullanılan malzemeler sanat ortamında sorgulamalara neden olurken Andre Breton, sanat yapıtlarında malzemenin amaç değil araç olarak kullanıldığı savını ortaya atmıştır. Modern sanat tarihinin kırılma noktası olan 60'lı yıllar Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasıyla düşüncenin önem kazandığı, biçimin etkisini kaybettiği ve diğer tüm hareketlerin de önünü açan yıllardı. 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren sanat hareketlerinde sadece malzeme çeşitliliği değil, malzemenin geçicilik bağlamında izlenebilirliği ve deneyimlenebilirliği görünür olmaya başlamıştı.

Günümüz sanat ortamında seramik sanatı da diğer sanat disiplinlerinden

yararlanan ve malzeme çeşitliliği açısından zengin bir altyapıyı ortaya koymaktadır. Sanatın tüm alanlarındaki malzeme kullanımı ifade biçimlerinin çeşitlenmesiyle beraber sanatın sınırlarının da genişlemesine neden olmuştur. Modern sonrası dönem, sanat yapıtının tek ve kalıcı olduğu, müze ve galerilerde sergilendiği, ifade biçimlerinin ve çeşitliliğinin büyük değişim gösterdiği bir dönemdi. Bu değişimlerin doğrultusunda geçicilik bağlamında sanatın merkezi süreci belgeleme, kayıt oluşturma gibi anlayışları da beraberinde getirirken, geçicilik üzerinden değişime ve dönüşüme uğrayan malzemenin geçirdiği süreç izleyicinin de katılımıyla beraber gerçekleşmekteydi (Canbolat, 2021:787).

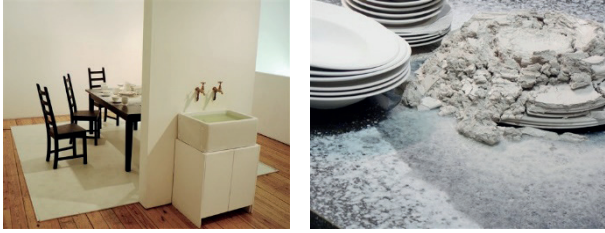
Kil Malzeme Bağlamında Geçicilik

Günümüz sanat anlayışında ağırlık kazanan disiplinlerarası diyaloglar, seramik sanatının gelişiminde de kendini etkili bir şekilde gösterirken, farklı disiplin alanlarından gelen sanatçılar da ifade aracı olarak kil malzemeyi yapıtlarında kullanmışlardır (Çevik, 2018: 113). Çalışmanın merkezini oluşturan ve tarihsel süreç içerisinde bir geçmişi olan, belleğin taşıyıcısı olarak zamanda iz bırakarak günümüze gelen ve çağdaş sanatla beraber kullanım alanı bulan kil malzeme seramik disiplininin temel malzemesidir. Kil malzeme, kolay şekil verilen, su ile temasında geri dönüşümü sağlanan, fırınlanmasıyla sağlamlık kazanabilen bir yapıya sahip olan ve geniş anlatımlara imkân sağlayan doğal bir yapıya ev sahipliği yapmaktadır. Malzemenin tarihsel sürecine bakıldığında, Modern sonrası dönemde geleneksel üretimlerin yanında kalıplaşmış uygulamalardan uzaklaşıldığı görülmektedir. Sanatçıların malzemeyi farklı teknik ve yöntemler ile kullanımı farklı bakış açıları da beraberinde getirerek ifade biçimini zenginleştirmektedir. Kil malzeme geçici olan sanat yapıtlarında doğasına bırakıldığında; kuruması, parçalanması, çürümesi ve erimesi gözlenirken, süreç ile değişime ve dönüşüme uğraması bakımından bir mekândan diğer bir mekâna taşınmamaktadır.

Geçicilik bağlamı üzerinden uygulanan sanat yapıtları, zaman odaklı olarak video kaydı ve an odaklı olarak fotoğraf kaydı teknikleriyle belgelenebilir, tekrarlanabilir, kaydedilebilir ve arşivlenebilir yöntemlerle tekrar tekrar izleyiciye ulaşması imkanlarını da sağlamaktadır. Sanat yapıtlarında geçicilik kavramını sorgulayan çoğu seramik sanatçısı, yapıtlarını şekillendirdikten sonra su ile temasını sağlayarak, kilin su emme sürecini de çalışmalarına dahil etmektedirler. Açık ve kapalı alanlarda sergilenen çalışmalar, fırınlanmadığı için geri dönüştürülebilir veya kalıcı olmayan sanat yapıtları olarak açıklanmaktadır. Çalışmalarında kil malzemeyi kullanan ve sanat yapıtının izleyici ile bulunduğu noktada yok oluş sürecini temel alan sanatçılar, genellikle yerleştirme odaklı projeler üretmektedirler (Canbolat, 2021:788,789). Ayrıca, doğanın sonsuz döngüsü ışığında varlık ve yokluk kavramı, sanat yapıtlarında geçiciliğe bağlı olarak

doğayla beraber yaşayan ve onunla yok olan bir organizmaya dönüşmektedir (Oğuz, 2013:25).

Geçicilik bağlamı kapsamında ilk olarak Caroline Tattersall, suyun sıvı ve katı hali olarak uyguladığı iki sanat yapıtıyla karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı daha önce ürettiği kapların doğa koşullarında kaldığında donduğunu deneyimleyerek kilin su ile buluşması ya da kapların buz ile doldurulması sonucunda ortaya çıkan etkinin çalışmalarına farklı bir yol çizdiğini belirtmiştir. Sanatçının “Aftermath”, “Sonrası/Sonrasında” isimli yerleştirmesi, bir toplantı sonrası görünümünde olan masanın üzerinde varlıkla yokluk imgelerini taşıyan, üst üste duran fırınlanmamış porselen malzemeden yapılmış tabak ve kâselerden oluşmaktadır. Sanatçı çalışmasında zamanı kullanarak süreci ön plana çıkaran yerleştirmeler ortaya koymaktadır.



Resim1, 2 (ayrıntı): Caroline Tattersall, “Aftermath”, “Sonrası/Sonrasında” 2009
<https://www.axisweb.org/p/carolinetattersall/workset/99000-the-aftermath/> - 06
 Mart 2022

Yerleştirme suyun kontrollü olarak akmasını sağlayan bir sistem üzerinden kurgulanarak, bütününde lavabo, musluk, su boruları ve kovadan oluşmaktadır. Kurgu, musluktan akan suyun lavaboyu doldurması sonucunda taşan suyun kovaya akması ve borular yardımıyla fırınlanmamış tabakların ve kâselerin içerisine damlamasıyla gerçekleşmektedir. Tabakların su ile buluşması sonucunda kil, süreç ile erimeye başlayan bir erozyon görünümü olarak video kaydı ile belgelenmiştir.

Sanatçının diğer çalışması ise, eski Spode fabrikasını işaret eden “Spode Towers”, “Spode Kuleleri” isimli yerleştirmesidir. Dökümlle şekillendirdiği fırınlanmamış formları buzla doldurarak, erime sürecini izleyicinin deneyimlemesini sağlamıştır. Buzla doldurulmuş formlar parlaklık oluşturarak sırlıymış gibi bir görünüm almış ve geçen zamanla birlikte formların üzerinde renk değişimleri oluşmuştur. Yerleştirmenin değişime uğraması neticesinde izleyicinin sanat yapıtında neler olduğunu anlaması için çalışmanın bir günlük süreci video kayıt altına alınarak belgelenmiştir.



Resim 3, 4 (ayrıntı): Caroline Tattersall, “Spode Towers”, “Spode Kuleleri”- 2011
<https://www.axisweb.org/p/carolinetattersall/workset/99002-spode-towers/> - 06
 Mart 2022

Sanatçı, birbirlerinin üzerine oturttuğu formlar ile oluşturduğu kuleleri, formların içlerine koyduğu buzun erimesi sonucunda kilin çökmesini sağlamış ve her bir çöküşün diğerini etkilediği gözlemlemiştir. Yavaş yavaş eriyen ve çöken formlar dünyadaki yok olup giden doğal kaynakların feryadını metaforik bir anlatımla ortaya koymaktadır (Canbolat, 2021:791,792).

Çalışmalarında özellikle doğaya önem veren dönüştürülebilir özelliği ile kil malzemeyi kullanan diğer bir sanatçı Clare Twomey, çoğu projesinde olduğu gibi izleyici katılımını sağlayan yerleştirmeleriyle dikkat çekicidir. Sanatçı “is it Madness. is it Beauty”, “Delilik mi Güzellik mi.” adlı çalışmasında 1500 adet formu, kurutarak masanın üzerine yerleştirmiş ve suyla doldurarak çökmelerini sağlayarak boşuna bir çabanın altını çizmeyi amaçlamıştır (Bağlantı 1).



Resim 5, 6 (ayrıntı), 7 (ayrıntı): Clare Twomey “Is It Madness. Is It Beauty.”, “Delilik mi, Güzellik mi.”, 2010, <http://www.claretwomey.com/projects.html> Sanatçının instagram hesabından – 15 Ocak 2022

Formların su ile doldurulması ani çatlamalara neden olurken diğer formları da etkilemektedir. Tabanları eriyen formlar düzenlemenin içerisinden alınarak geri dönüşüm kovaşına atılır ve eriyen formların yerine yenileri yerleştirilerek döngüsel eyleme devam edilir. **Yerleştirmede formların suyla teması sonucu yok olacağı bilinmesine rağmen, tekrar tekrar yapılan eylem delilik olarak düşünülebilir. Sonucun aynı olacağı bilinmekle beraber eylem sürekli devam eder.** İzleyen tarafından tanıklık

edilen bu süreçte çok büyük değişiklikler olmasa da sanatçının gösterdiği çaba, başarıma arzusu ve umut insana dair bir duygu olması açısından dikkat çekicidir (Canbolat, 2021:790,791).

Geçicilik bağlamındaki yerleştirmelere bir diğer örnek, disiplinlerarası alanlarda projeler üreten Rena Detrixhe'nin "Red Dirt Rug", "Kırmızı Toz Halı" isimli çalışmasını verebiliriz. Sanatçı kavramsal temelli çalışmalarında büyük ölçekli yerleştirmeler ve geçici heykeller yapmakta ve insanla toprak arasındaki kültürel ilişkiyi sorgulamaktadır. Detrixhe, kırmızı toz kili yabancı maddelerden arındırarak çiçek ve dantel benzeri desenlerle pürüzsüz bir yüzey oluşturur ve kil halının altında yatan karanlık gerçekleri metaforik olarak aramız gerektiğinin altını çizer. Sanatçı kil yüzeyinin kusursuz güzelliğini bize gösterirken aslında halının altında yatan karanlık gerçekleri sorgulamamızı amaçlamaktadır. Eylem düşündürücü olmakla beraber sanat yapıtı geçicidir. Detrixhe, bugün burada olduğumuzu ancak bir gün olmayacağımızı ve giderken arkamızda hatıralardan başka bir şey bırakmayacağımız düşüncesiyle çalışmalarını sürdürmektedir (Bağlantı 2).



Resim 8, 9 (ayrıntı), 10 (ayrıntı): Rena Detrixhe, "Red Dirt Rug", "Kırmızı Toz Halı", 2017 <https://www.renadetrixhe.com/> - 19 Mayıs 2022

Sanatçı yaşadığı coğrafyada insanın doğayı anlaşılmasız şekilde değiştirdiğini ve insanın doğa ile olan karmaşık ilişkisini nesnelleştirirken, sözcüklerle ifade edilemeyen bazı düşünceleri malzeme ile dile getirmektedir. Yaşadığı coğrafyaya ait kil malzeme ile sürece odaklı yerleştirmeler ortaya koyan Detrixhe, bir taraftan tarihe bir taraftan belleğe bir taraftan da coğrafyaya işaret etmektedir (Özeskici, 2021:45).

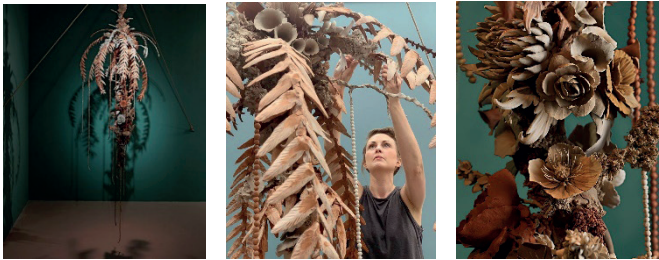
Konu bağlamındaki çalışmalara bir diğer örnek Linda Swanson'un "Templum Of A Precious Thing Of No Value, A Shapeless Thing Of Many Shapes", "Değersiz Kıymetli bir Şeyin Tapınağı, Pek Çok Şeklin Şekilsiz Şeyi" isimli yerleştirmesidir. Yapıt metaforik olarak, toz kil alanının üzerine asılı duran ve altındaki topografyaya yavaş yavaş sızan su dolu dört kumaş parçasından oluşur (Antik Roma döneminde kutsal düzeni yeryüzüne aktaran dört parçalı gökyüzü kubbesi). Üç ay boyunca su damlalarına maruz kalan kil çatlamış, pıhtılaşmış ve renk değiştirmiştir. Sanatçı değişen iklim olaylarının geleceğimizi nasıl etkileyeceğini ve insanın evrendeki konumunun ne olacağını altını çizmektedir (Bağlantı 3).



Resim 11, 12 (ayrıntı), 13 (ayrıntı): Linda Swanson, “Templum Of A Precious Thing Of No Value, A Shapeless Thing Of Many Shapes”, Değersiz Kıymetli bir Şeyin Tapınağı, Pek Çok Şeklin Şekilsiz Şeyi”, 2020 <https://www.concordia.ca/finearts/studio-arts/faculty.html?fpid=linda-swanson-> <https://www.quartzinversion.com/linda-swanson-> 11 Haziran 2022

Damlaların ne zaman düşeceğinin, yüzeyi nasıl etkileyeceğinin ve sonucunun ne olacağını belirlemesi imkansızdır, bilinen tek şey yüzeyin zamanla beraber değişeceğidir. Özellikle malzemenin dönüşümü üzerine yapıtlar üreten sanatçı, kil malzemenin de değişeceği ve dönüşeceği üzerinden insanın da evrendeki yerinin kontrolü dışında olaylarla karşılaşması sonucunda değişime uğrayacağını vurgulamaktadır (Bağlantı 4). Swanson malzemenin biçim değiştirmesinin, önce bir şey gibi görünüp sonra başka bir şey halini almasının gizemli olduğunu ve bu tür dönüşümlerin dünyadaki kendi varlığımız ve oluşumumuzla ilişkili olduğunu düşünmektedir (Bağlantı 5).

Tarihsel bir altyapıya sahip olan seramik sanatı kendi içerisinde çeşitli uygulamaları da beraberinde getirmektedir. Geçicilik bağlamında sınırları zorlayan Phoebe Cummings de kendi ifade biçimini oluştururken kil malzemeyi yerleştirmelerinde kullanan diğer sanatçılar gibi, kili pişirmeden malzemenin değişim olanaklarını sonuna kadar kullanan ve gelecek zamana ne bırakacağız söylemini sorgulayan bir sanatçıdır. Sanatçının yapıtları diğer sanatçılar gibi bir mekândan başka bir mekâna taşınmaz, satılamaz ve mekânda kalıcı olamaz. Cummings’in genellikle ayrıntılı, emek ve zaman harcadığı projelerinin sonunda, kilin çözünerek özüne dönmesi hem izleyeni hem de kendi yaşamını sorgulamasına neden olmaktadır (Bağlantı 6).



Resim 14, 15 (ayrıntı), 16 (ayrıntı): Phoebe Cummings, “Ornamental Chronology”, “Bezemeli Kronoloji” – 2019 [Sanatçının instagram hesabından](#)- 13 Mayıs 2022

Sanatçı 2019 yılında “Ornamental Chronology”, “Bezemeli Kronoloji” adlı yerleştirmesini İstanbul Galeri Meşher’de kurgulamıştır. Dünyanın gelip geçici olduğu düşünsel altyapısıyla, kil malzemeyi önce parçalar halinde oluşturup sonra birbirlerine sabitleyen sanatçı, kilin mekân içerisindeki ısı ve ışık faktörlerine bağlı dönüşümünü ve zaman içerisinde kalıcı olmayan çalışmasını izleyiciyle paylaşmıştır. Sanat yapıtlarının çoğunda yerçekimine karşı çalışan sanatçı, bu çalışmasını da bir ip üzerine çeşitli renkte kil malzeme kullanarak oluşturmuş ve sergi sonunda kilin süreçle birlikte kurduğunu, parçalanarak yere düştüğünü izleyici ile deneyimlemiştir (Canbolat, 2021:1453). Cummings sergi sonunda değişim ve dönüşüm gösteren kil malzemenin yere düşmesi sonucunda, parçalanan kili geri dönüştürerek doğum, yaşam, ölüm döngüsünü destekleyen ve asıl kahramanımızın doğa olduğu düşüncesini vurgulayan bir eylem gerçekleştirmiştir.

Geçicilik bağlamındaki sanat yapıtlarına diğer bir örnek olan ve çalışmalarında birçok yöntemi uygulayan David Cushway, kullandığı kil malzemenin insanlık tarihiyle iç içe olduğunu ve bizi dünyaya bağlayan bir olgu olduğunu savunmakla beraber kil malzemenin yaşam ve ölüm döngüsünü de içerisinde barındırdığını düşünmektedir. Sanatçı kili bir ifade biçimi olarak kullanırken geleneksel yöntemlerin dışında kilin fiziksel özelliklerine kendi bilgisini de katarak, çalışmalarında tarihsel özelliklere atıfta bulunarak malzemenin sınırlarını zorlamaktadır (Bağlantı 7). Cushway “Sublimation”, “Biçim Değiştirme” isimli çalışmasında kendi büstünü suyla dolu bir tanka batırarak, suyun içerisinde zamana bağlı olarak kilin eriyip yok olma sürecini, insanın da öleceği ve yok olacağı döngüsüyle bağdaştırmaktadır. Sürekli tekrar eden video kaydı ile belgelenen çalışma, malzemenin değişimiyle yaşamın da geçiciliğini vurgulamaktadır (Canbolat, 2021:789,790).



Resim 17: David Cushway, “Sublimation”, “Biçim Değiştirme” - 2001 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1696271-10> Temmuz 2022

Konu bağlamındaki çalışmalara bir diğer örnek Land Art sanatçısı Andy Goldsworthy dir. Doğal malzemelerle çalışan sanatçı, zamanın geçtiğini, yenilenmeyi, varlığı ve yokluğu simgeleyen mekâna özgü yapıtlarıyla tanınmaktadır. Goldsworthy, diğer Land Art sanatçıları gibi doğayı hem atölye hem de bir galeri mekânı olarak görmektedir. Sanatçıya göre estetik

oluşturulan çalışma değil süreçtir (Çapar, 2015:169,170). Goldsworthy, “White Walls”, “Beyaz Duvarlar” isimli yerleştirmesinde galeri duvarlarının tamamını sergi süresince kuruyarak yere düşecek olan ve insan saçları ile karıştırdığı porselen kil ile kaplamıştır. Sanatçının tüm çalışmaları yenilenme, varlık, yokluk ve zamanın geçişine dayanmaktadır.



Resim 18 (ayrıntı), 19 (ayrıntı), 20 (ayrıntı): Andy Goldsworthy, “White Walls”, “Beyaz Duvarlar” -2007 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andy_Goldsworthy_exhibition_%283807387300%29.jpg , <https://www.galerielelong.com/exhibitions/andy-goldsworthy3/installation-views?view=slider#3> – 29 Mart 2022

Goldsworthy'nin duvarları tamamen kille kaplama işlemi tamamlandığında ve galeri izleyici ile buluştuğunda mekân boş görünmektedir. Zaman içerisinde kil malzeme yavaş yavaş kurumaya, çatlamaya, dökülmeye başlamış ve fotoğraflarla belgelenmiştir. Kilin çatlama ve ardından duvardan düşme zamanı belli olmadığından, sergiye verilen beş haftalık süreç, kilin çoğunun yere düşmesiyle üç gün sürmüştür. Goldsworthy yerleştirmesinde sessiz olan mekânın minimalden dışavuruma doğru hareket ettiğini ve parçaların yere düşmesiyle mekânın aktif bir kent haline dönüştüğünü düşünmektedir (Bağlantı 8).

Geçicilik bağlamı kapsamında diğer bir örnek kil malzeme kullanımında oldukça deneyimli olan Güney Koreli Juree Kim, zamanın ve yaşamın geçici olduğunu vurgulayan çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı sürekli değişen dünyada kentleşme ile tarihin silindiğini sorgularken, yapıtlarında değişime ve dönüşüme elverişli olan kil, toprak ve su malzemeleri ile düşüncesini ifade etmektedir (Bağlantı 9). Kore mimarisi üzerinden oluşturduğu formlarına şekil verdikten sonra fırınlamayan sanatçı, suyu değişimin getirdiği durdurulamaz bir metafor olarak kullanması sonucunda çalışmalarının kendilerini yok etmeleri önemli bir özelliktir. Sanatçıya göre çözünen her tuğla, o mekânda yaşayan insanların umutlarını ve hayallerini taşıyan bir zaman parçasıdır (Bağlantı 10).



Resim 21, 22: Juree Kim, “A Moment in Time”, “Zamanda Bir An” - 2018 “Mid-way through the dissolve...”, “Çözülmenin Ortasında...” - 2015 <https://www.crimsonearth.co.uk/juree-kim?lightbox=dataitem-jrnkwn1b> <https://margaret21.com/tag/kim-juree/> - 15 Ocak 2022

Sanatçının “A Moment in Time”, “Zamanda Bir An” ve “Mid-way through the dissolve...”, “Çözülmenin Ortasında...” isimli her iki çalışması da sanayinin gelişmesiyle birlikte, geleneksel olan birçok binanın yok olmasına bir göndermedir. Sanatçı, tabandan su teması sonucu çalışmaların yavaş yavaş yumuşayarak çökmeye başlamasını ve kaybolmasını video kaydı ile izleyiciyle buluşturmuştur (Zümrüt, Ege, 2021:634). Çalışmalarında insan eliyle yapılan binaların çökmesini ve yok olmasını sağlayan sanatçı, aslında zeminin ayaklarımızın altından kaymasını vurgulamaktadır.

Bakıldığında aniden parçalanmış görüntüsü veren ancak şaşırtıcı derecede yavaş hareket eden ve malzeme çürümesini ortaya koyan enstalasyonlarıyla dikkat çeken bir diğer sanatçı Karin Lehman’dır. Lehman, “Sediment Sampling”, “Tortu Örneklemesi” yerleştirmesini 200 adet pişmemiş kil çömlek üzerinden kurgulamıştır. Kil çömlekler fırınlanmamış halleriyle suyla doldurulduğunda sergi süresi boyunca yavaş yavaş çöker, çatlar ve ayrışarak bir tortu oluştururlar. Geleneksel olarak sert ve kırılğan olan nesne, suyla beraber dönüşüme uğramaktadır (Bağlantı 11).



Resim 23, 24 (ayrıntı), 25 (ayrıntı): Karin Lehmann, “Sediment Sampling”, “Tortu Örneklemesi”- 2014 <https://trendland.com/sediment-sampling/> <https://cfileonline.org/exhibition-karin-lehmann-sediment-sampling/> - 19 Mart 2022

İzleyici kırmızı, beyaz ve sarı renklerde yerleştirilen kil formların geri dönüşümüne/tortu haline gelmesine ve çalışmanın başından sonuna kadar geçen süreye tanıklık ederek deneyimlemiştir. Süreçten ve bir şeylerin her zaman değiştiği gerçeğinden etkilenen Lehmann, malzemenin su ile buluşması sonucunda kilin özüne geri dönerek aslında doğada tekrar eden

bir döngüyü bizlere hatırlatmaktadır (Canbolat, 2021:793). Malzemeleri ve özelliklerini inceleyen sanatçı bir ay boyunca, tornada şekillendirdiği çömleklere suyun ilave edilmesiyle tamamladığı yapıtında ısı, basınç ve yerçekimi etkilerini de gözlemlemiştir (Bağlantı 12).

Çalışmalarını saçak altlarına, pencere kenarlarına ya da kuytu alanlara yerleştiren Charles Simonds, kendine has seçilmiş alanlarla tanınmış bir sanatçı olarak, var olmak ve yok olmak arasındaki yaşanmışlıklara işaret etmeyi amaçlamaktadır. Sanatçı, göçebe toplumların terk ettikleri yerleşim alanlarını izleyiciye göstermek adına “Dwelling”, “Konutlar” isimli bir dizi çalışma ortaya koymuştur. Simonds, doğanın organik bir malzemesi olan kil ile geçicilik üzerinden kurduğu bağ üzerine kısa ömürlü, minyatür boyuttaki yapıtlarını, uygarlıkların gelip geçici olduğunu vurgulamak için şekillendirmiştir. Çalışmalar tarihsel bir gerçekliği betimlemese de yapıtlardaki görünür bozulma, yaşanmışlığın geçmişle dolu olduğunu göstermektedir. Sanatçının çalışmaları çoğunlukla dış mekâna yerleştirildiğinden doğa koşullarına ve insan etkilerine maruz kaldığı için kısa ömürlü olmaktadır.



Resim 26, 27 (ayrıntı): Charles Simonds, “Dwellings”, “Konutlar” – 1981, 2003
<https://www.artsy.net/artwork/charles-simonds-dwellings-1> - 7 Mart 2022 <https://www.charles-simonds.com/dwellings.html> - 7 Nisan 2022

Sanatçı zorunlu veya isteğe bağlı olarak evlerini terk ederek göç eden insanlardan geriye kalan boş, harap, yıkılmış ve güvensiz hale dönüşen mekânlar üzerinden çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Barlas, 2021: 126,127,134). Konutlarını genellikle açık alanlarda geçici olarak sergileyen Simonds, müzelerde de yarı kalıcı eserler sergilerken, diğer taraftan müzenin penceresinden dışarıya bakıldığında görülen bir proje daha kurgulayarak izleyicinin müze duvarlarının ötesine bakmalarını işaret etmiştir. Çalışmalarında bir zamanlar buralarda birilerinin yaşadığını ve sonra yok oldukları duygusunu bir şekilde hissettiren sanatçı, yapıtı yeniden görmeye gelen izleyicinin çoğu izin kaybaldığını görmesi açısından gerçekle yüzleşmelerini sağlamaktadır.

Sonuç

Geçicilik kavramı, İzlenimcilik, Kavramsal Sanat ve Süreç Sanatı gibi sanat tarihinin içerisinde farklı dönemlerde yer alırken, modern sonrası dönemde zaman algısıyla beraber sanatçının kişisel deneyimleri ve algılama biçimleri doğrultusunda merkeze alınan bir harekettir. Malzeme ile yoğun bağ kurulan bu dönem sanatçıların yapıtlarında öne çıkmaktadır. Geçicilik kavramı doğrultusunda gözlemlenen ortak nokta ise kil malzemenin geri dönüştürülebilir olması açısından sanat yapıtının içeriğine ve yerleştirmelere kattığı ifade gücüdür. Kil malzemenin plastik olma özelliği ile her türlü biçime dönüştürülmesi sanatçıya sayısız olanaklar sağlarken, değişip dönüşen ve yıkıma uğrayan dünyada gerçek bir deneyimleme olanağı sunmaktadır. Kil malzeme kullanan sanatçıların yapıtlarında görülen geçicilik etkisi ile sürecin yaşanması, deneyimlenmesi hem sanatçıya hem de izleyene yaşamdaki her şeyin geçici olduğu düşüncesini hatırlatmaktadır. Kullanılan kil malzeme dokuya, kokuya, çürümeye, değişime ve dönüşüme elverişli bir malzemedir. Teknik ve üretim süreci açısından geçicilik ile kurduğu bağ sonucunda günümüz seramik sanatına farklı uygulama yöntemleri ile katkı sağlamaktadır. Konu bağlamında uygulanan ve seçilmiş çalışmaların hemen hemen çoğunda yaşamın geçiciliği ve döngüsü vurgulanmaktadır. Malzemenin çeşitli nedenler ile erime ya da geri dönüşümü, aslında doğanın içerisinde devamlı tekrar eden bir döngünün işaretidir. Sanatçının kil malzeme ile şekillendirdiği çalışmalar çeşitli yöntemler ile yok edilirken, ifade edilmek istenen kavram sanatçının vermek istediği mesaj ile doğru orantıdadır. Seramik sanatının çeşitli uygulamaları yanı sıra fırınlanmadan kullanılan kil, günümüzde sürece tanıklık eden geçici çalışmalar bağlamında giderek geniş bir alanı kaplamaktadır. Disiplinlerarası alanlarda sınırların ortadan kalktığı günümüz sanatında, kuralların dışına çıkılmasıyla beraber seramik sanatı da değişime uğrayarak sanatçının düşüncelerini ifade etme noktasında oldukça özgürleştiğini ortaya koymaktadır.

Diğer bir yanı ile kil, var olmaktan yok olmaya uzanan pek çok kavramı da içerisinde barındırmaktadır. Geçicilik bağlamı üzerinden neredeyse tüm çalışmalar video ve fotoğraf teknikleri ile kayıt altına alınmakta olup tekrara dayalı bir şekilde arşivlenmektedir. Sonuç olarak sanatçı bulunduğu döneme dair çalışmalar üretirken çağın getirdiği olanakları da kullanmaktadır. Kil yüzyıllar boyu çeşitli yöntemlerle kullanılan bir malzeme olurken günümüzde de yeni ifade biçimleri ile sanat yapıtlarında kullanılmaya devam etmektedir. Sanat, dönemin getirdiği değişimlerin birer işareti ise verilen örnekler de geçicilik bağlamında günümüz sanatından bir kesit olarak düşünülebilir. Kil malzeme ile örneklendirilen sanatçı yapıtları sosyal, siyasal ve kültürel konular çerçevesinde ele alınarak izleyicinin de algılama, deneyimleme ve düşünme yetilerini yeniden sorgulamalarına neden olmaktadır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayınları.
- Atar, N. İ. (2007). *Geçicilik Olgusu ve Kişisel Bir Sergi*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Barlas, M. (2021). Mekân ve Varoluş İlişkisi Bağlamında Charles Simonds'un Küçük İnsan Meskenleri, Süleyman Demirel Üniversitesi, *ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 14 (27), 124-144. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1552100> <https://doi.org/10.21602/sduarte.873377>
- Canbolat, A. (2021). Çamur Malzemenin Süreç Sanatında Kullanımı, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 11 (3), 786-796. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1696271>
- Canbolat, A. (2021). Phoebe Cummings: Çamur, Geçicilik, Performans, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 67, s. 1447-1456. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1640609040.pdf>
- Çapar, M. (2015). Andy Goldsworthy'nin Doğayı Sanatsal Bir Malzeme Olarak Kullanması Üzerine Bir Araştırma, *Çukurova Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), s. 165-177. <http://dx.doi.org/10.18560/cukurova.18>, https://cukar.org/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=43038
- Çevik, N. (2018). Disiplinler Arası Etkileşimler Kapsamında Alternatif Malzemeler ve Seramik-Baskı Resim Yakınlaşmaları Üzerine Bireysel Uygulamalar, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 22, 111-133. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/609718>
- Erdoğan, Z. (2020). *Çağdaş Türk Sanatında 'Malzeme' ve 'Anlam' İlişkisi*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Hançerlioğlu, O. (1994). Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitapevi.
- Karabey, B. (2017). *Çamur Malzeme ile Performans* [Bildiri Sunumu]. 2. Uluslararası Sanat Sempozyumu, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, 315-327. https://www.academia.edu/35316208/MSKU_Bodrum_G%C3%BCzel_Sanatlar_Fak%C3%BCltesi2_Uluslararası%C4%B1_Sanat_Sempozyumu_MSKU_Bodrum_Faculty_of_Fine_Arts_2_International_Art_Symposium
- Oğuz, D. (2013). *Çağdaş Sanatta Doğa*, [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özeskici, Ş.K. (2021). Seramikte Kavram, Biçim ve Kimlik İlişkisi, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:56, s. 41- 48. doi: 10.7816/ulakbilge-09-56-04 <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1609924708.pdf>

- Öztürk, Ş. (2006). Cogito Freud ve Kültür, Freud' un Ağıdı, Sayı:49, Yapı Kredi Yayınları.
- Sullam, B. (2005). *1960 Sonrası Kamusal Alanda Sanat ve "Geçicilik"*, [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Susamoğlu, F. (2010). *Sanat Yapma Eyleminde Sürece Odaklanan Yaklaşım*, [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Zümrüt, Y., Ege, T. G. (2021). Seramik Sanatında Ev Teması, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 14 (77). 627-639. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/home-theme-in-ceramic-art.pdf>

Bağlantı 1- <http://www.claretwomey.com/projects.html>, Erişim tarihi: 15 Ocak 2022.

Bağlantı 2- <https://www.renadetrixhe.com/>, Erişim tarihi: 19 Mayıs 2022.

Bağlantı 3- <https://cfileonline.org/feature-uncooked-earth-at-the-gardiner-museum/>, Erişim tarihi: 11 Haziran 2022.

Bağlantı 4- <https://www.artoronto.ca/?p=44988>, Erişim tarihi: 11 Haziran 2022.

Bağlantı 5- <https://www.lindaswansonstudio.com/>, Erişim tarihi: 11 Haziran 2022.

Bağlantı 6- <https://www.animamundigallery.com/phoebecummings>, Erişim tarihi: 13 Mayıs 2022.

Bağlantı 7- <https://www.davidcushway.com/bio-statement/>, Erişim tarihi: 10 Temmuz 2022.

Bağlantı 8- <https://www.galerielelong.com/exhibitions/andy-goldsworthy3/installation-views?view=slider>, Erişim tarihi: 29 Mart 2022.

Bağlantı 9- <https://www.crimsonearth.co.uk/juree-kim>, Erişim tarihi: 15 Mayıs 2022.

Bağlantı 10- <https://www.crimsonearth.co.uk/>, Erişim tarihi: 15 Ocak 2022.

Bağlantı 11- <https://trendland.com/sediment-sampling/>, Erişim tarihi: 19 Mart 2022.

Bağlantı 12- <http://www.seventeengallery.com/exhibitions/karin-lehmann-wiederganger/>-Erişim tarihi: 19 Mart 2022.

Bölüm 11

Modadaki Sanatsal Eğilimler Ekseninde Gerçeküstü Yaklaşımlar: Elsa Schiaparelli Takı ve Aksesuarları

Özge Erbilten Yalçın

Özet :“Sıradan olanın yeni ve çoğunlukla şaşırtıcı bir bağlama yerleştirildiği deneyim” olarak tanımlanabilecek Gerçeküstücülük ya da diğer adıyla Sürrealizmin modadaki en önemli temsilcisi olan Schiaparelli'nin Gerçeküstü imgelerinin, özellikle Salvador Dali ile olan işbirliğiyle doruğa ulaştığı ve sanatı modanın esin kaynağı konumuna taşıdığı izlenmektedir. Giysi tasarımlarındaki gerçeküstü yaklaşımlarının yanı sıra, şapka, ayakkabı, parfüm, eldiven, kolye ve düğmeleri içeren aksesuarlarla mizahi Gerçeküstü çalışmalar yaptığı izlenen Schiaparelli'nin çıkış noktaları çok yönlü olma özelliği taşımaktadır. Kimi zaman provokatif imgeler ve seksüel sembolizm Schiaparelli'nin aksesuar ve takı tasarımlarının unsurları olarak ön plana çıkmaktadır. Schiaparelli'nin, çoğu zaman kadınları güzelleştirmek gibi bir amacı olmasa da ince dokunuşlarla ve sıra dışı farklılıklarla kadınların eşit olabileceklerini ve bağımsızlıklarını kazanabileceklerini düşünmüştür.

Surreal Approaches on The Axis of Artistic Tendency in Fashion: Elsa Schiaparelli Jewelry and Accessories

Abstract: Surrealism, which can be defined as “the experience in which the ordinary is placed in a new and often surprising context”, or Schiaparelli's Surrealistic images, which is the most important representative of Surrealism in fashion, It is observed that it reached its zenith especially with the collaboration with Salvador Dali and brought art to the position of inspiration for fashion. In addition to his Surreal approaches in clothing designs, Schiaparelli's starting points are versatile, with humorous Surreal works with accessories including hats, shoes, bags, gloves, necklaces and hair clips. Sometimes provocative images and sexual symbolism come to the fore as elements of Schiaparelli's accessory and jewellery designs. Although Schiaparelli did not aim to beautify women, she thought that with fine touches and extraordinary differences, women could be equal and gain their independence.

Özge Erbilten Yalçın

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
zgeerbilen@gmail.com

GİRİŞ

Bu çalışma ile 20. yüzyılın başları itibariyle sanatın yanı sıra modada gerçekleşen köklü değişimde önemli bir dönüm noktası yaratan moda figürü Elsa Schiaparelli'nin Gerçeküstücü yaklaşımla şekillendirdiği takı ve aksesuarlarının yaratım ve kullanım biçimlerinin aktarılması amaçlanmıştır. Bu aktarımda dönemin “moda ve sanat, modacı ve sanatçı ilişkisi” bağlamı ile modadaki sanatsal eğilimlerin bütüncül olarak ele alınarak gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir. Elsa Schiaparelli'nin yenilikçi yaklaşımıyla şekillenen moda ve giyimdeki ilkleri ve Schiaparelli vizyonunun tasarımcıları etkileme biçimleri de araştırma konusunun diğer bir içeriğini oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Çalışmanın araştırma yönteminde; konu ile ilgili yerli ve yabancı kitaplar, moda ve sanat dergileri gibi literatürler incelenmiş, ilgili müzelerin koleksiyonları taranmış, konunun kuramsal ve tasarım yönü irdelenerek, bildirinin konusunu kapsayan çalışmalar ele alınarak değerlendirilmiştir. Ayrıca Elsa Schiaparelli markasının günümüzde süregelen çalışmaları da medya faaliyetlerinin verileri takip edilerek çalışmaya aktarılmıştır.

BULGULAR

Paris Haute Couture'ünün kurucusu Charles Frederick Worth'un yaşadığı dönemin normlarından farklı tavrının, modanın sanat dünyasına yönelim sağlamasına temel oluşturduğu aşikârdır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Fransız ressam Raoul Dufy'den kumaş desenleri tasarlamasını isteyen Paris'in en ünlü kadın giyimi terzisi Paul Poiret'in yaklaşımının sanat ve modanın birlikteliğini işaret etmeye başlaması ve 20. yüzyıl başlarında ise Poiret'in radikal tavrının Elsa Schiaparelli'yi etkilemiş olması göze çarpmaktadır.

20. yüzyılın erken dönemlerinde “bir nesneye sanat statüsünü sanatçısının verdiği”ni dile getiren Marchel Duchamp'ın ve Dadacıların hazır nesneyi tekilleştirerek sanat yapıtı düzeyine çıkartan deneyimleri, nesne imgesinin değerini çoğaltan Pop Art sanatçılarının çabalarının büyük bir etki alanı yarattığı görülmektedir. Bu bağlamda zamanla giysi, takı ve aksesuarların da nesnelere gibi gerçek işlevlerinin çok ötesine geçtiği izlenmektedir.

1930'lu yıllarda; özellikle Salvador Dali'nin anlayışından esinlendiği izlenen Elsa Schiaparelli'nin Gerçeküstücü tasarımlarının modada yeni bir çağın başlangıcını temsil ettiği ve bu yaklaşımın dönemin terzilerini cesaretlendirdiği izlenmektedir. Tasarladığı ayakkabı şeklinde şapka ya da üzerinde böcekler olan kolyesi gibi birçok tasarımı ile başarmak istediği ise; insanları burjuvazinin dar görüşlülüğüne karşı bir kışkırtma ya da

kadınların özgürleşmesi gerektiği düşüncesi olarak algılanmaktadır. Moda tasarımcılarının ve sanatçıların dönemin düşünce yapısını oluşturan değerlerinin paralel bir tavır sergilediği anlaşılmaktadır.

ELSA SCHIAPARELLI KİMDİR?

1890 yılında Roma'da doğan Elsa Schiaparelli Roma Üniversitesi'nde felsefe eğitimi almıştır. (Callan ve Glover, 2008:228) Londra'da bulunduğu süre boyunca boş zamanının çoğunu çeşitli müzeleri ziyaret ederek ve derslere katılarak spiritüalizm ve doğu felsefesiyle ilgilenmiştir. Aristokrat ve entelektüel bir ailede büyüyen Schiaparelli bir süre sonra, kendisini yaratıcılıktan ve sanattan alıkoyduğuna inanarak ailesinin ona sağladığı lüks yaşamdan uzaklaşmıştır. Schiaparelli'nin Amerika'ya yapmış olduğu bir gemi seyahati sırasında Dadaist ressam Francis Picabia'nın karısı Gabrielle Picabia ile arkadaş olması ise hayatında bir dönüm noktası yaratmıştır. Schiaparelli'nin Dada ve Sürrealist akımlara olan ilgisi ve Gabrielle Picabia ile olan dostluğu, Man Ray, Marcel Duchamp, Dali gibi New York'un yaratıcı ve sanatsal çevresine girmesini kolaylaştırmıştır. (Galambosova, 2023)

Marcel Duchamp ve Man Ray ile New York'ta (1919-1922) bulunduğu dönemde tanışan Schiaparelli, New York'tan ayrılarak Paris'e geri döndüğünde ise Fotoğraf Sanatçısı Man Ray'e Dada dergisi Soci  t   Anonyme'de yardımcı olmaya başlamıştır. Bu dönemde, gelecekteki tasarım ve moda kariyerini etkileyen   nl   terzilerden birisi olan Paul Poiret ile tanışmıştır. Poiret'in teşvikiyle kurmuş olduğu kendi işini 1926'da mali zorluklar nedeniyle bir dönem kapatmak zorunda kalsa da çalışmalarına devam etmiştir. (Galambosova, 2023)

Elsa Schiaparelli 1923 yılında Paris'e döndükten sonra ilk koleksiyonunu 1929 yılında Rue de la Paix'teki butiğinde sunmuştur. 1937 yılında moda evinin rengi haline gelen parlak fuşyayı ve Hollywood yıldızı Mae West'in gövdesi şeklinde olan Shocking adındaki parfümünü piyasaya sürmüştür. 1940 yılında moda alanında   st  n Hizmetler Neiman Marcus   d  l  n   kazanmıştır. İkinci D  nya Savaşı sırasında Schiaparelli Paris'i terk etmiş ve 1941-1944 yılları arasında New York'ta yaşamıştır. (Fogg, 2014:265)

1945 yılında Paris'teki moda evini tekrar a  an Schiaparelli ile Hubert de Givenchy ve Pierre Cardin gibi geleceğinin   nl   modacıları onun asistanı olarak çalışmıştır. (Fogg, 2014:265) Savaş yıllarını New York'ta ge  irdiğ  i d  nemin ardından 1954 yılında Fransa'ya d  nerek faaliyetlerine yeniden başlayan Schiaparelli'nin kariyeri Coco Chanel ile olan rekabeti ve Christian Dior'un New Look'unun ortaya   ıkması nedeniyle d  ş  şe ge  miş ve Schiaparelli evi faaliyetlerine son vermek zorunda kalmıştır. Paris'te "Shocking Life" adındaki otobiyografisini yazmaya başlayan (Watson, 2003:355) Schiaparelli'nin 1973 yılındaki   l  m  nden sonra Paris'teki Couture evi 2013 yılında aynı adreste yeniden a  ılmış ve 2019 yılından bu yana tasarımcı Daniel Roseberry ile tasarım d  nyasında ses getirmeye devam etmektedir.

Elsa Schiaparelli'nin Tasarım ve İlham Kaynakları

Schiaparelli'nin Paul Poiret'in radikal stilinden ilham alarak geliştirmiş olduğu devrimci tarzı tüm çalışmalarına yansımıştır. Onun modayı görsel bir sanat olarak görme vizyonunu, en önemli imzası olan Shocking Pink'in (Şok edici Pembe) yaratılmasından Salvador Dalí gibi Sürrealist ressamların sanat eserlerinden esinlenen tasarımlarına kadar tüm çalışmalarına etki etmiştir.

Rahatsız edici rüya temelli, hayali ve kışkırtıcı konseptlerini kendi yaratıcı süreciyle harmanlayarak, çağdaş olaylardan, erotik fantezilerden, geleneksel ve Avangart sanattan ve kendi ruhundan ilham alan temaları tasarımlarına dahil etmiştir. Elsa Schiaparelli'nin devrim niteliğindeki fikirleri ve tartışmalı tasarımları, sanatı ve modayı aynı seviyeye konumlandıran Sürrealistlerle moda iş birlikleri, moda ve sanatın birlikte anılmaya başlamasında büyük katkı sağlamıştır. Onun tarzı, sanat eserleriyle eş anlamlı hale gelmiştir. Schiaparelli, elbisenin duvardaki bir tablo gibi asılı kalamayacağını, uzun ve korunaklı bir yaşam sürmeyeceğini kabul etmesine rağmen, kendisini sanatçı olarak tanımlamıştır. (Blum, 2003)

Giysi tasarımının haricinde şapka, ayakkabı, çanta, eldiven, kolye ve saç klipslerini içeren aksesuarlarla hem mizahi hem de ironik Sürrealist çalışmalar yaptığı izlenen Schiaparelli'nin tasarımlarında kullanmış olduğu belli başlı konseptler; hayvanların olduğu sirk sahneleri, istakoz, kelebekler, ağustos böcekleri gibi hayvanlar, gazete baskıları, çoğunlukla göz yanılması etkileri, astrolojik öğeler, dudak ve el gibi uzuvlar olmuştur. (Wood, 2007:68)

Elsa Schiaparelli' nin Modaya Getirdiği Yenilikler

1926'daki ilk başarısızlığının ardından, 1927 yılı Schiaparelli'nin kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur. "Trompe l'oeil" (göz yanılması) görüntüleri ile kazaklar yaratarak o güne kadar görülmemiş yenilikçi bir triko koleksiyonu sunmuştur. (Blackman, 2013:126) İlk trompe l'oeil kazağını Ermeni bir kadına ördüren (Baudot, 1997:8) Schiaparelli'nin bu çalışması pek çok kesim tarafından sanatsal bir başyapıt olarak tanımlanmış, (Watson, 2003:355) kazaklar kısa sürede çok talep görmüştür. (Mackenzie, 2017:78)

Trompe l'oeil, kişiye boyalı bir tasvirden ziyade, gerçek nesnelere bakıldığı düşüncesine sevk etmektedir. İlk örnekleri resim sanatında görülen trompe l'oeil'in tekstil ve giyim modasında kullanılması Sürrealizm ve Elsa Schiaparelli ile başlamıştır. (Ruşan ve Ayrancı, 2022: 215, 222) Kazağın boyun kısmında yaka ve fiyonk gibi, kolunda da kıvrılmış manşet gibi duran örgü desenleri bulunmaktadır. Birçok tasarımında kullandığı trompe l'oeil'in en ikonik parçası olan bu suni fiyonklu triko ile tarzını geniş kitlelere ulaştırarak kariyerinde ilk başarısını yakalamış olan Schiaparelli (Martin, 1996:200) aynı yıl Vogue Dergisi'nde yer alarak bu başarısına bir yenisini

eklemiştir. (Blackman, 2013:126) Elsa Schiaparelli bu yaklaşımla, sanatsal bir etkinin moda ürünleri üzerinde de yorumlanabileceğini kanıtlamıştır.



Elsa Schiaparelli wearing her sweater, 1927. Maison Schiaparelli.



Elsa Schiaparelli's faux-bow sweater, 1927. Maison Schiaparelli.

Şekil 1-Elsa Schiaparelli ve Siyah Beyaz Suni Fiyonklu Yün Kazak, El Örgüsü, “Trompe L’oeil”, 1927

Schiaparelli, Haute Couture’da kumaşa kontrast renklerde, dışarıdan görünen fermuar kullanan (Martin, 1996:203) ve anvelop şeklinde bağlanan şal elbiseyi tasarlayan ilk modacılarından birisi olmuştur. (Mackenzie, 2017:79) 1930’larda ise bölünmüş bir etek gibi görünen ilk jupe-culotte’u tasarlayan Schiaparelli’nin bu tasarımı İspanyol kadın tenis yıldızı Lili Álvarez tarafından giyildiğinde protestolara sebep olmuştur. Schiaparelli’nin yenilikçi, cüretkâr tarzı ve “kadınlar için pantolon” sloganıyla ön plana çıkartmış olduğu bu tasarımında vurgulamak istediği konu ise; kadınların özgürleşmesi gerektiğidir.



Elsa Schiaparelli wearing her jupe-culotte on the streets of London, 1930s. Maison Schiaparelli.

Şekil 2-Lili Alvarez, Wimbledon Tenis Turnuvasında Schiaparelli’nin Tasarımı Olan Jupe-Culotte / Etek-Pantolonu Giyerken, Londra, 1931 (Sol), Elsa Schiaparelli Kendi Tasarımı Olan Jupe-Culotte Tarzı Pantolon ile Londra’da, 1930’lar (Sağ)

1935 yılında Schiaparelli’nin Amsterdam’a olan bir ziyaretinde şapka olarak gazete takan yerel kadınları fark etmesi yeni bir moda fikrini doğurmuş ve ilk gazete baskılı kumaş fikri ve bu kumaşla tasarlanan fular ortaya çıkmıştır. Schiaparelli kendi haberlerinden oluşan “Dur, Bak ve Dinle” isimli koleksiyon parçasındaki gazete kupürleri baskısıyla medyayı zekice referans almış ve ilgi çekmiştir. (<https://www.schiaparelli.com.html>)



Elsa Schiaparelli. The first newspaper print fabric, 1935. Maison Schiaparelli.

Şekil 3-Elsa Schiaparelli'nin İlk Gazete Baskılı Kumaştan Fularını Kullanan İngiliz Pilot Amy Johnson, 1936

1934 yılında ise Schiaparelli bünyesine kadın şapkası departmanı eklemeye karar vermiştir. İkonik şapka tasarımlarından birisi, Katharine Hepburn ve Ina Claire gibi ünlülerin giydiği “mad cap” “çılgın şapka” olmuştur. Başlı sıkıca saran ve sivri uçlu formdaki örme Schiaparelli şapkasının (Baudot, 2001:14) dönemsel olarak birçok tasarımcı ve terzi tarafından kopyalanması onun uluslararası bir başarıya dönüşmesinde etkili olsa da Schiaparelli bir süre sonra bütün mad cap'lerin imha edilmesini istemiştir. Ancak Schiaparelli'nin bu şapkası onun aksesuar tasarlama tutkusunu ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. (Galambosova, 2023) Tasarımlarının ses getirmesi sayesinde Elsa Schiaparelli Time'ın kapağında yer alan ilk kadın tasarımcı olarak tarihe geçmiştir. 1934 tarihinde yayımlanan haber dergisindeki makale Schiaparelli'den “Ultra modern Haute Couture'un söz sahiplerinden birisi” olarak bahsetmiştir. (<https://www.schiaparelli.com.html>.)



Man Ray, Elsa Schiaparelli wearing a mad cap, Paris, 1931. Maison Schiaparelli.



Katharine Hepburn wearing Schiaparelli's mad cap. Maison Schiaparelli.

Şekil 4-Elsa Schiaparelli, “Mad Cap” İsimli Şapka Tasarımı ile, Paris, 1931, Fotoğraf: Man Ray (Sol), Amerikalı Sinema ve Tiyatro Sanatçısı Katharine Hepburn, Schiaparelli'nin “Mad Cap” Tasarımıyla (Sağ)

Schiaparelli “Cash and Carry” koleksiyonu ile İkinci Dünya Savaşı sırasında Haute Couture’a faydacı bir yaklaşım getirmeyi amaçlamıştır. Sözcüleri bir el çantasının yerini tutması amacıyla büyük fermuar ve cepler yerleştirdiği tulumlar tasarlamıştır. Diğer taraftan hava saldırısı sırasında sığınaklara giderken kullanılmak üzere, kolaylıkla giyilip çıkartılabilen tek parça tulumlar tasarlayan Elsa Schiaparelli, kamuflaj baskısını da Haute Couture’a ilk kez entegre etmiştir. (<https://www.schiaparelli.com.html>.)

Elsa Schiaparelli 1951 yılında, püsküllü selofanla ve değerli taşlarla süslenmiş gözlük tasarımıyla gözlük dünyasına giriş yapmıştır. Bir vizyoner olan Elsa Schiaparelli önemli bir eğilimi öngörmüş ve markaların bugün hala uyguladığı önemli bir iş stratejisini yaratarak ilk kez 1952 yılında güneş gözlüklerinin lisansını almıştır. (<https://www.schiaparelli.com.html>.)

1930’ların başından Dior’un 1947’deki “New Look” Yeni Görünüm tarzına kadar moda egeyen olan geniş omuzlu ince belli silüet de Schiaparelli’ye atfedilmektedir. Aynı parçalardan uyumlu takım oluşturma, temalı koleksiyonlar, kendinden sutyenli sırtı açık mayo gibi uygulamaların izleri de ilkleri de Schiaparelli’ye uzanmaktadır. (Mackenzie, 2017:79)

Elsa Schiaparelli 1937 yılında, “Shocking Pink” adını verdiği renk ile aynı anda “Shocking life” parfümünü de piyasaya sürerek her ikisini de kendi markası haline getirmiştir. (Ewing, 2001:117) Kadın bedeni temasıyla tasarlanan şişenin omuzları boyunca bir mezura uzandığı görülmektedir. Amerikalı sinema sanatçısı Mae West’in cüretkâr bedeninden ilham alınarak tasarlanan parfümün şişe tasarımı da parfüm gibi ikonlaşmıştır. Schiaparelli, İkinci Dünya Savaşı’nı Amerika’da geçirdikten sonra Paris’e geri döndüğünde eski ününe kavuşmasa da adını kendisinin altına imzasını atmış olduğu pembe tonundan alan ikonik parfümü Shocking her zaman tercih edilmeye devam etmiştir. (Blackman, 2013:131) İkinci Dünya Savaşı sırasında New York’ta bulunduğu sırada bile, Elsa Schiaparelli ve Salvador Dali’nin iş birliği devam etmiş, Schiaparelli’nin özellikle “Şok Edici Parlak” kozmetik serisi için yaptıkları çalışmalar ses getirmiştir. Schiaparelli Couture Evi’nin tasarlayıp lanse ettiği parfümlerin başarılı olması, 1947 yılında Paris’in banliyölerinde bir fabrika inşa edilmesine gereksinim yaratmıştır. (<https://www.schiaparelli.com.html>.)



Şekil 5- “Shocking Pink” Renginde Bir Elbise, “Shocking” İsmi Parfümün Reklam Afişi Ve “Shocking” İsmi Parfüm Şişesi ve Kutusu, 1937

Kavram Olarak Sürrealizm, Moda ve Elsa Schiaparelli

Hançerlioğlu, savaşın yarattığı toplumsal sorunlara ve bunalımlara temellendirdiği Gerçeküstücülüğü tümüyle akla aykırı felsefi bir düşünce akımı olarak tanımlamaktadır. (Hançerlioğlu, 1993: 138) Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı travma karşısında, akılcı tutuma karşı tavır alan sanatçıların, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmeye başladığı izlenmektedir. (Parlak, 2006: 24) Bu noktada hayallerden, rüyalardan, bilinçaltı düşüncelerden, tutkularından ve fantezilerden beslendiği görülen Gerçeküstücülük; Dadaizm'in öğretileri, özellikle Freud'un kuramları ve Psikanaliz metodu, Otomatizm, meditasyon ve mistisizm aracılığıyla yaşamı değiştirmeyi ve dünyayı dönüştürmeyi amaçlamaktadır. (Ewing, 2001:136)

Zengin betimlemelerin ön planda olduğu Gerçeküstücülük; gerçeklerin çağdaş tanımını gözden geçirmeyi amaç edinen, çatışmacı ve deneysel bir sanat hareketi olmuştur. Şair ve ressam Andre Breton'un 1924 yılında Paris'te, batı toplumunun aşırı akılcılığının ve maddeciliğinin bir eleştirisi niteliğindeki ilk Gerçeküstücülük Manifestosunu yayımlaması ile kurulmuş ve 1930'larda Paris'i etkisi altına alarak yayılım göstermiştir. Freud'un psikoanaliz teorilerinden etkilenen Gerçeküstücüler bilinçaltının yaratıcı potansiyelini açığa çıkartma peşinde olmuş ve gerçekle hayal gücü ürünü görsel öğeleri yan yana getirerek şaşırtıcı bir etki yaratmışlardır. (Mackenzie, 2017:78)

Gerçeklerden kaçış ve hayal gücü eğilimlerinin ortaklığı yönüyle Gerçeküstücülüğün ve modanın doğal bir bağ içinde olduğu ve ortak paydada bulunduğu görülmektedir. Gerçeküstücü sanatçılar modayı ve giyim kuşamı, bilinç ile bilinçaltı arasındaki eşiği temsil etmek

üzere kullanmıştır. Modanın bazı temsilcileri de 1930'ların ikinci yarısında, "Gerçeküstücü obje ve görselleri alışılmadık ve karşıt yerlere konumlandırma" olarak tanımlayabileceğimiz "yer değişim" metodunu vitrinlerde, moda fotoğraflarında ve reklamlarda kullanmaya başlamıştır. (Mackenzie, 2017:78)

Sürrealist sanatçılar için New York'ta önemli bir sanat galerisi kurucusu olan Julien Levy'ye göre Elsa Schiaparelli "Sürrealizmi modada başarılı bir şekilde yorumlayan tek tasarımcı"dır. Schiaparelli, tasarım hayatı boyunca Salvador Dali ve Jean Cocteau gibi Sürrealizmin önde gelen temsilcileriyle birçok çalışmaya imza atarak modanın sunumunu doğrudan etkileyen ana figür olmuştur. Onun tasarımları moda anlamında tüm sınırları zorlayıcı özellikte olsa da giyilebilir olma özelliği ile de ön plana çıkarak dönemin tanınmış kişileri tarafından kullanılmıştır. (Wood, 2007:142)

Akımın şekillerin yerlerini değiştirme ve illüzyon yaratma eğilimi sayesinde nesnelere konvansiyonel yapısı değişime uğrayarak kimliği farklılaşmıştır. Başta Elsa Schiaparelli olmak üzere baskın bir hayal gücü temeline dayanan tasarımlar gerçekleştiren modacıların ana temaları ise; mecaz ifadeler, bedenün çeşitli kısımları, yer değiştirme, illüzyon, doğaya özgü görünümüdür. Özellikle insan bedenine olan imayı heykel formundaki cansız mankenlerle gerçekleştirmişler, giysi formunda da kadın bedeni arayışını devam ettirmişlerdir. (Ewing, 2001:138)

Gerçeküstücü sanatçıların imgelerini benimseyerek eserlerinde barındırdıkları temel unsurları çalışmalarına yansıtan Elsa Schiaparelli; aksesuar ve takı tasarımlarının çoğunda bedenün çeşitli uzuvlarını kullanarak özellikle parfüm şişeleriyle kadın bedeni arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır. Salvador Dali ile yapmış oldukları tasarımlarda ise gerçek ve hayali kadın imgesiyle kurdukları ilişkiyi Gerçeküstüçülüğün temel ilkesi olarak yansıtmışlardır. Ortak çalışmalar gerçekleştirdikleri süre boyunca beden kavramını Sürrealizm yoluyla sürekli ve yeniden yorumladıkları izlenen Dali ve Schiaparelli (Wood, 2007:72) tasarımlarında kullandıkları nesnelere gerçek anlamlarından bütünüyle uzaklaştırarak onlara yeni anlamlar yüklemişlerdir. Bedenün çeşitli kısımlarının ana düşünce olarak yer bulduğu çalışmalarda özellikle dudakların, ellerin ve gözlerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

1920'lerde ve 1930'larda Paris'te, savaş döneminde de Amerika'da çalışmalarına devam eden Elsa Schiaparelli modanın sanat olduğuna inanmış, Dadaizm ve Sürrealizmin arkasında yatan düşünceleri giysi ve aksesuar tasarımlarına uyarlamaya aralıksız devam etmiştir. (Crane, 2003:205) Schiaparelli Gerçeküstü olana eğilimini silüette değil ayrıntılarda ortaya koymuştur. Sirk akrobatı, böcek, gitar, çeşitli sebzeler ve lolipop şeklinde düğmeler, rodoit üzerine aspirin tabletleri, böceklerle süslenen kolyeler, tırnak kısımları renkli eldivenler, ayakkabı biçiminde şapkalar, maymun kılından yapılmış bot ve şapkalar onun sıra dışı çalışmaları arasında yer almıştır. (Mackenzie, 2017:78)

Elsa Schiaparelli'nin Dönemin Sanatçılarıyla Etkileşimi ve Modadaki Sanatsal Eğilimlere Etkisi

Elsa Schiaparelli dönemin birçok sanatçısıyla ortak çalışmalar gerçekleştirmiş ve etkileşimde bulunmuştur. Sözelimi Andy Warhol, Elsa Schiaparelli için eldiven çizimlerinin olduğu illüstrasyonlar tasarlamış, Picasso Elsa Schiaparelli'nin koleksiyonlarına ait takı ve şapka gibi aksesuarlar parçalarını kullanarak resimler çizmiştir. 1936 yılında, İsviçreli-Alman sanatçı Meret Oppenheim, Schiaparelli'ye bir kürk bileklik tasarımı önerisinde bulunmuş, Schiaparelli de tasarımı yaptırarak koleksiyonuna dahil etmiştir. Kürk bilezik tasarımından sonra "kürk malzemeden her türlü nesnenin yaratılabileceği fikri" ile Picasso da Meret Oppenheim'ın kürk kaplı bir fincan, tabak ve çay kaşığından oluşan ünlü eserinin ortaya çıkmasında ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışması ile Oppenheim New York'taki MoMA koleksiyonuna dahil edilen ilk kadın sanatçı başarısına ulaşmıştır. İki kadın sanatçının iş birliği sadece moda alanında değil, sanat tarihinde de köklü değişimler yaratmıştır. (Galambosova, 2023)



Şekil 6- Bilezik, Metal ve Kürk, 1936 (Sol), Kürklü Kahvaltı, Meret Oppenheim, 1936 (Orta), Ahşap Parmaklı Kürk Eldivenler, Meret Oppenheim, 1936 (Sağ)

Elsa Schiaparelli'nin pek çok çalışmasını fotoğraflamasıyla bilinen Amerikalı fotoğraf sanatçısı ve ressam Man Ray ile Schiaparelli yaratıcı ve etkileyici çalışmalara imza atmışlardır. Yeni bir şeyler yaratmak için adeta gerçekliğin çarpıtılarak ve değiştirilerek kullanıldığı fotoğraflar yeni bir kimlik ve anlam kazanarak yazarların dergilerde yayınlanan makalelerini resmetmek için kullanılmıştır.

Diğer taraftan Man Ray'in 1939 tarihli "İyi Zamanlar" adlı tablosunda, Elsa Schiaparelli'nin Commedia dell'Arte temalı Haute Couture İlkbahar koleksiyonundan esinlendiği açıkça görülmektedir. Bu tuvalde tasvir edilen renkli geometrik formlardaki Gerçeküstü karakter, Schiaparelli

koleksiyonundaki kabanına gönderme yapmıştır. Tablodaki palyaçonun başı, Schiaparelli'nin 1938 yılında piyasaya sürdüğü Sleeping parfümünün yanan bir mum şeklindeki şişesini bilinçli bir şekilde referans almaktadır. İki sanatçının birbirine atıfta bulunduğu bu çalışmaları Narzizm'in yükselişi ve İkinci Dünya Savaşı'ndan önce süre gelen istikrarsız siyasi duruma ironik imalar olarak karşımıza çıkmaktadır. (<https://www.schiaparelli.com.html>.)



Şekil 7- Man Ray'in İyi Zamanlar İsimli Tablosu, 1939 (Sol), Schiaparelli'nin Patchwork Kabanı, 1938 (Orta), Elsa Schiaparelli'nin Sleeping Parfümü, 1938 (Sağ)

Salvador Dali ve Elsa Schiaparelli'nin giysi, parfüm ve aksesuar gibi birçok ortak çalışması olduğu izlenmektedir. Giysi tasarımlarından en bilineni ise istakoz desenli organze elbisedir. Salvador Dali'nin 1936 yılında tasarlamış olduğu Lobster Telephone adlı çalışmasında istakoz formunu daha önce kullandığı ve istakozu erotik bir anlam yüklediği izlenmektedir. Schiaparelli'nin 1937 Haute Couture Yaz koleksiyonu için hazırladığı bu elbisenin beyaz organze kumaşının üzerinde maydanöz dallarıyla serpiştirilmiş bir istakoz motifi kullandığı görülmektedir. Elbisenin ana çizgileri çağın modasına uygun olmakla birlikte, istakoz ve maydanöz desenli ipek kullanılması şok edici olarak değerlendirilmiştir. Elsa Schiaparelli istakoz desenli elbiseyi, Eski Kral 8. Edward (Windsor Dükü) ile evlenmesi sebebiyle Wallis Simpson için tasarlamıştır. (Mackenzie, 2017:78) Çeyizinin 18 parçası arasında yer alan bu elbise ile Wallis Simpson, Cecil Beaton'ın Vogue'da yayınlamış olduğu 8 sayfalık makaledeki fotoğraflarıyla skandal yaratmıştır. Kabuklu deniz hayvanlarının elbise üzerinde stratejik bir şekilde kullanılması fikri giysiye erotik bir anlam yüklemiş ve kullanılan organzenin bakire beyazı ile bir tezat oluşturmuştur. (<https://www.schiaparelli.com.html>.)



Şekil 8- İstakoz Desenli Schiaparelli Elbisesi, 1937, Windsor Düşesi Schiaparelli'nin "İstakoz" Elbisesiyle, Fotoğraf: Cecil Beaton, 1937

1938 tarihli Sirk (Circus) koleksiyonundaki Schiaparelli ve Dali iş birliğiyle tasarlanan yırtmaçlı gece elbisesinin üzerindeki baskı desenler de Salvador Dali tarafından tasarlanmış Trompe-l'oeil uygulamasıdır. Soluk gri ipek kumaş üzerine yapılan derisi yırtılmış bir hayvan bedeninin göz yanılması yaratan desenlerin üzerine yapılan aplikelerle vurgu arttırılmıştır. Schiaparelli'nin "Tear Dress Illusion" isimli elbisesinin ilham kaynağı; Dali'nin 1936 yılında yapmış olduğu "Bir Orkestranın Derisini Kollarında Tutan Üç Genç Sürrealist Kadın" resmi olmuştur. (Mackenzie, 2017:79) Dali'nin bu resminde; bedenleri ve kıyafetleri erimiş kadınlar betimlenmektedir, bu nedenle kadınların derileri ile elbiselerinin kumaşındaki yırtıklar arasında ayırım yapmak imkansızdır. (Ewing, 2001:114)

Salvador Dali'nin elbiseye ilham veren tablosunda; siyah kayalıklar ve kumsalın bulunduğu Sürrealist manzarada kıvrımlı hatlara sahip, başları gül buketinden oluşmuş üç kadının Sürrealist orkestra enstrümanlarıyla ilişkilendirildiği görülmektedir. Üç Sürrealist kadını işaret eden kadınların başındaki güller, bu resimde kadını güzelliğe vurgu yapmaktadır. Resmin sol alt kısmında, yerde bir tuba enstrümanı yer alırken; buna tezat olarak orkestranın diğer iki enstrümanının içi boşalmış, deriden ibaret kalmış şekilde tasvir edilerek kadın figürleriyle ilişkilendirilmiştir. (Aydın, 2021: 10)

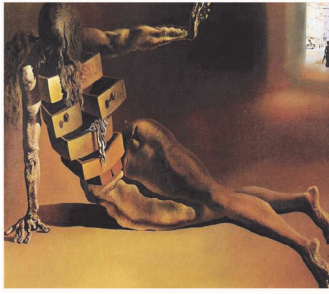
Schiaparelli'nin pahalı giysilerle yoksulların yıpranmış giysileri arasında ilişki kuran yapıdaki "Tear Dress Illusion" elbisesinin ve eldivenin tasarım unsurları giyimde yakın dönem Avangard denemelerin öncüsü olmuştur. Birçok eleştirmen, elbisenin İspanya İç Savaşı'na ve Faşizmin yayılmasına bir tepki olarak tasarlandığını düşünmektedir. (Crane, 2003:205)



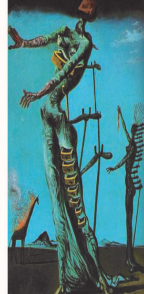
Şekil 9- Elsa Schiaparelli, Salvador Dalí Tasarımı Olan Gözyaşı İlüzyonu Elbisesi ve Eldiven, 1938 (Sol ve Orta), Salvador Dalí, “Bir Orkestranın Derisini Kollarında Tutan Üç Genç Sürrealist Kadın”, Salvador Dalí, 1936, 53x65 Cm (Sağ)

Birçok çiziminde kadın bedenini çekmeceleri olan dolap şeklinde tasvir eden Salvador Dalí'nin mobilya ve giyim arasında yer değiştirme metodunu kullanarak insani nitelikleri başka bir varlığa atfettiği izlenmektedir. Salvador Dalí ve Elsa Schiaparelli arasındaki işbirliği de bu noktada, Dalí'nin Elsa'ya benzer bir çizimini tarif ederek teklif getirmesiyle 1936 yılında gerçekleşmiştir. Sözü edilen çekmeceli dolap şeklindeki elbise çizimini Dalí “yarı sert ve yumuşak, doğal meşe çekmeceli elbise” olarak tanımlamıştır. Dalí'nin bu çizimi, Schiaparelli'nin 1936-1937 Kış Haute Couture koleksiyonunda sergilediği çekmece cepli takım elbise ve kaban serisini yaratmasına sebep olmuştur. Lacivert kadifeden yapılan takım, kulpları siyah plastik düğmeden oluşan beş çekmeceli ceple süslenmiştir. Fotoğraf sanatçısı Cecil Beaton da, 1936'da Vogue dergisinde yayınlanan bir dizi Sürrealist fotoğrafta bu kreasyonu ölümsüzleştirmiştir.

Bu bağlamda dönemin moda dergileri Gerçeküstücü yaklaşımın hem tasarım hem de moda alanında yayılımını sağlayan temellere unsurlardan birisi olmuştur. (Martin, 1996:218) Dalí'nin birçok resminde kadın bedenine yüklediği erotizmle birlikte bilinçaltına gönderme yapmak için çekmeceleri kullandığı, Schiaparelli'nin de moda tasarımlarında ceplere takıntılı olduğu görülmektedir. Cecil Beaton'un fotoğrafladığı olduğu modelin elinde Sürrealist dergi Minotaure'ün de olması iki sanatçı arasındaki önemli bağlantının güçlü göstergesi niteliğindedir. (<https://www.schiaparelli.com.html>.)



Salvador Dalí, Anthropomorphic Cabinet, 1936. [Gala-Salvador Dalí Foundation](#), Figueras, Spain.



Salvador Dalí, The Burning Giraffe, 1937, Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland.



Şekil 10- Salvador Dali, Antropomorfik Dolap, Yanan Zürafa,1936. Schiaparelli'nin Tasarımı ve Moda Çekiminden Bir Kare, 1936, Fotoğraf: Cecil Beaton

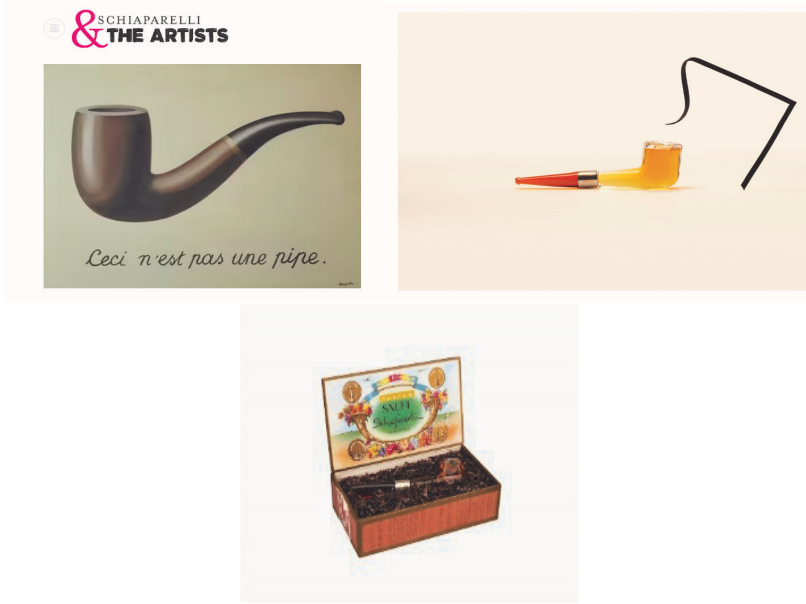
Elsa Schiaparelli, 1937 yılında lanse ettiği sonbahar koleksiyonu için Jean Cocteau'nun çizimini bir giysiye aktarmıştır. Gri keten bir abiye takımın ceketine yan profilden bir kadın yüzü işlenmiştir. Jean Cocteau'nun çiziminden uyarlanan silüette; gür sarı saçları sağ kol bileğine kadar inen altın yıldız işlemeli kadın silüetinin sol eli bir mendil tutuyormuş gibi betimlenmiştir. Bir tabloya imza atmış gibi, Jean Cocteau'nun imzası da ceketin üzerine işlenmiştir. Keten ve altın nakışın bir arada kullanılması ise geleneksel yaklaşımın dışında bir tavır olmuştur. Sergilenen bu yenilikçi yaklaşım giysiye sanat eseri statüsü kazandırması açısından önemlidir. (Ewing, 2001:143)

Profilden görünen ve saçları gece elbisesinin kolu üzerinden aşağıya dökülen kadın başının detaylı işlemleri Fransa'nın en ünlü nakış evi Lesage Nakış Atölyesi'nde yapılmıştır. (Mackenzie, 2017:76) Aynı nakış evi tarafından işlenmesi yapılan uzun mavi ipek jarse ceket ise 1937 yılı Haute Couture Sonbahar Koleksiyonunun bir parçası olarak sunulmuştur. Yaratılmak istenilen optik illüzyon sayesinde ceketin sırt bölümündeki, birbirine bakan iki yüz şeklindeki işleminin iç tarafında oluşturduğu boşluk, sütunun üzerine yerleştirilmiş ve şok edici renkteki pembe güllerle dolu bir vazo olarak da algılanmaktadır. (Galambosova, 2023)



Şekil 11- Jean Cocteau'nun Çizimleri, 1937, İşlemeli Schiaparelli Takım Elbisesi, Güllerle İşlenmiş Uzun Ceket, 1937

René Magritte'in ünlü tablosu La Trahison des Images (İmgelerin İhaneti) (1928-1929), ve onun altında yazan ikonik slogan "Ceci n'est pas une pipe" (Bu bir pipo değildir) Elsa'ya tek erkek parfümü Snuff'ın yaratılmasında ilham vermiş ve parfüm 1939 yılında lanse edilmiştir. Schiaparelli o dönemde, erkek olmanın önemli bir unsuru olarak görülen sigaraya ve sigara içmeye bu tasarımıyla cüretkâr bir gönderme yapmıştır. René Magritte resimlerinden ilham alınarak Sürealist bir temayı yansıtan pipo formundaki parfüm şişesinin kutusu ise bir puro kutusu şeklinde tasarlanmıştır. (Wood, 2007:338)



Şekil 12- René Magritte'in "İmgelerin İhaneti" İsimli Tablosu, 1928-1929 (Sol), Elsa Schiaparelli'nin Pipo Formundaki "Snuff" Parfüm Şişesi (Orta) ve Parfüm Şişesi Kutusu (Sağ)

René Magritte resminde negatif bir cümle ile imgeyi karşı karşıya getirmiştir. Bir pipo imgesinin yer aldığı resimde, "bu bir pipo değildir" sözcükleri imgenin doğruluğunu reddedercesine izleyiciye sunulmaktadır. Burada dolaylı olarak anlatılmak istenen ise, resimdeki imgenin hayali bir izden ibaret olduğu ve nesnelere karıştırılmaması gerektiğidir. (Çetin, 2017: 297) Elsa Schiaparelli'nin Snuff parfümünün yaratım süreci de René Magritte'in 1929 yılında (The Surrealist Revolution) Sürrealist Devrim dergisinde yayınlanan "Les mots et les images" (Kelimeler ve Görüntüler) makalesinde belirttiği gibi, "bir nesne asla adıyla ya da görüntüsüyle aynı işlevi yerine getirmez" teorisini örneklendirmiştir. (<https://www.schiaparelli.com.html>.)

ELSA SCHIAPARELLI'NİN GERÇEKÜSTÜ TAKI VE AKSESUAR YAKLAŞIMLARI

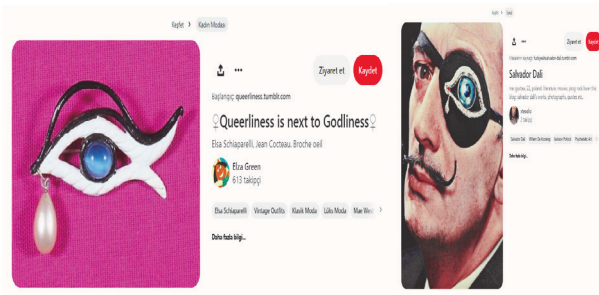
Gerçeküstüçülükte kadın bedeninin erotik bir ifadesi olarak kullanılan bir uzuv da el sembolü şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Picasso tarafından eldivenlere benzeyecek şekilde boyanan ve Man Ray tarafından fotoğraflanan eller, Elsa Schiaparelli'ye ilham vermiştir. Picasso'nun el boyamalarından esinlenerek tasarladığı ünlü siyah eldivenleri kırmızı piton derisi turnak ayrıntılarıyla tamamlamıştır. Daha sonra bu fikri altın pençeleri olan

eldivenlerle ve Trompe-l'oeil izler oluşturan koleksiyonlarla kullanarak çoğaltmıştır. (<https://www.schiaparelli.com.html>.) Schiaparelli'nin Siyah süet eldivenlerinde pençe gibi parmak uçları ve tırnaklar, elin kötü niyetli çekiciliğine sahiptir. (Martin, 1996:101)



Şekil 13- Picasso Tarafından Boyanmış Eller, Fotoğraf: Man Ray, 1935 (Sol), Kırmızı Yılan Derisi Tırnaklı Siyah Süet Eldiven, 1936-37 (Orta), Elsa Schiaparelli'nin Pençe Eldivenleri, 1938-39 (Sağ)

Gerçeküstücü yaklaşımda beden uzuvları arasında en çok kullanıldığı izlenen göz imgesi ise gerçek ve sahte olan arasındaki geçiş noktasını temsil etmektedir. Göz pınarından akan gözyaşı formundaki bir inci ile süslenmiş broş, 1937 yılında Jean Cocteau tarafından Elsa Schiaparelli için tasarlanmıştır. Schiaparelli'nin bu broşundaki gözyaşı damlalı göz figürünün bir benzerinin Salvador Dali'nin 1947 yılında kendisi için yaptığı elmas işlemeli göz bandında kullanıldığı görülmektedir.



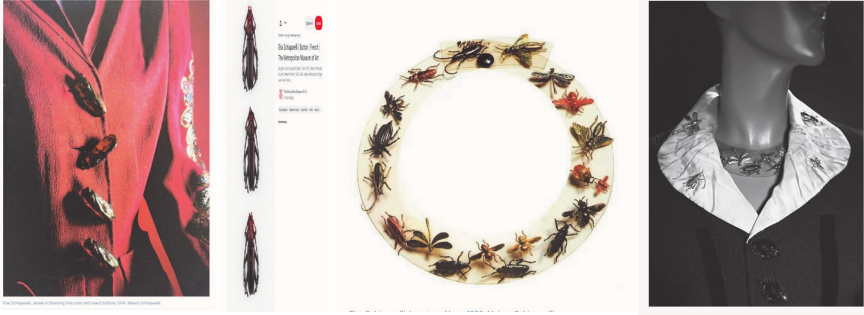
Şekil 14- Göz Şeklinde Broş, Jean Cocteau, 1937 (Sol), Siyah Göz Bantı, Salvador Dali, 1947, Fotoğraf: Philippe Halsman (Sağ)

Kadının erotizmini yansıtan dudak sembolü ise Gerçeküstü bir yaklaşım olarak Schiaparelli'nin tasarımlarında kimi zaman bir nesne olarak kimi zaman da giysinin üzerinde bir işleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Salvador Dalí'nin 1936 yılında Mae West'in dudaklarından esinlenerek tasarlamış olduğu kanepesi gibi Schiaparelli de 1937 yılında Mae West'in dudak formunu düğmelerinde kullanmış, böylelikle erotik dudak formu hem dekoratif hem de betimsel bir anlam kazanmıştır. Salvador Dalí'nin ilerleyen dönemlerde de ikonikleşerek sıklıkla kullanıldığı izlenen dudak kanepesi ilk olarak Schiaparelli'nin Vendome Butiği'nde yerini almıştır.



Şekil 15- Salvador Dalí'nin Mae West'in Dudaklarından Esinlenek Tasarlamış Olduğu Koltuk, 1936. Elsa Schiaparelli'nin Mae West'in Dudaklarından Esinlenek Tasarlamış Olduğu Düğmeler, 1937

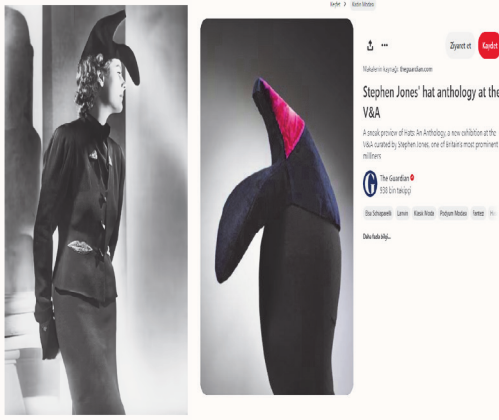
Elsa Schiaparelli asetat türevi plastik olan Rhodoid gibi bir malzemeyi, küçük birer heykel gibi düşünerek tasarladığı çeşitli formlarda takı ve özellikle düğmelerde kullanarak farklı ve alışılmadık bir etki yaratmıştır. Sade bir ceketin düğmesinde ya da kemer tokasında dudak, lolipop, hayvan maskeleri, el, mum, akrobat ve böcek gibi sıra dışı formlarda kullanarak tasarımına Avangard kaliteyi ve sürpriz unsurunu yüklemiştir. Sözelimi Schiaparelli'nin düğme tasarımlarında kullanmış olduğu böcek formu giysinin üzerinde gerçekten varmış gibi bir izlenim sağlayarak büyük bir etki yaratmıştır. (Ewing, 2001:117) Botticelli'nin yemyeşil resimlerinden ilham alan 1938 yılına tarihlenen Pagan Koleksiyonu'ndaki ikonik kolyede de bir moda ifadesi olarak kullanılan böcek fikri ve geleneksel olmayan malzeme kullanımı Schiaparelli'nin Sürrealist eğilimlerinin özeti niteliğindedir. Şeffaf malzeme sayesinde renkli böceklerin yine kullanıcının teninde duruyor gibi algılandığı izlenmektedir. (Schiaparelli, 1938)



Şekil 16- Böcek Formundaki Düğmeler, 1938 Kış Pagan Koleksiyonu, Elsa Schiaparelli Kolyesi, 1938

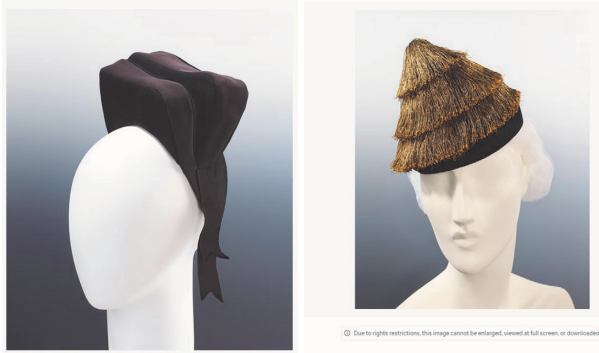
Sürrealizmde giysilerin aksesuarlara oranla daha kısıtlı bir ifade alanı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda aksesuar olarak şapkanın özellikle Schiaparelli tasarımlarında oldukça fazla yer bulduğu izlenmektedir. (Martin, 1996:123) Şapkaların temel yapısıyla oynayarak birçok tasarıma imza attığı izlenen Schiaparelli'nin formları ilginç tasarım anlayışının yanı sıra onun tasarımlarını tercih eden cesur kadın modelini de yansıtmaktadır. (Milbank, 2002:148) Sözgelimi Salvador Dali'nin taslağını çizdiği ve Schiaparelli tarafından son haline kavuşturulan ayakkabı şapka tasarımı 1937-38 Schiaparelli Kış Haute Couture koleksiyonu için lanse edilen ve oldukça ses getiren bir çalışma olmuştur. Ayakkabı burada Gerçeküstücü yaklaşımla yer değişim metodu kullanılarak bilinçaltımıza yüklenen anlamdan sıyrılıp farklı bir ifadeyle şapka olarak sunulmuş ve seksüel bir sembolizm olarak ses getirmiştir. (Martin, 1996:107, 202)

Dali'nin karısı Gala'nın kadın ayakkabısını şapka olarak kafasına tuttuğu bir fotoğrafından ilham alınarak tasarlandığı bilinen ayakkabı şapka tasarımı Amerikalı tiyatro ve sinema sanatçısı Mae West'e bir gönderme olarak; cepleri ve yakaları en provakatif sembollerinden birisi haline gelen parlak kırmızı dudaklarla işlenmiş bir ceketle fotoğraflanıp lanse edilmiştir. (Martin, 1996: 202) Şapka iki farklı tasarım olarak ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki tabanı ya da topuğu Schiaparelli'nin markalaşmış şok edici pembe renkli (Ewing, 2001:117) modeli, diğeri ise düz siyah modeldir.



Şekil 17- Shoe Hat ve Cepleriyle Yakaları Dudaklarla İşlenmiş Ceket, Fotoğraf: Man Ray, 1937. Topuk Kısmı Pembe Shoe Hat (Ayakkabı Şapka), 1937-1938

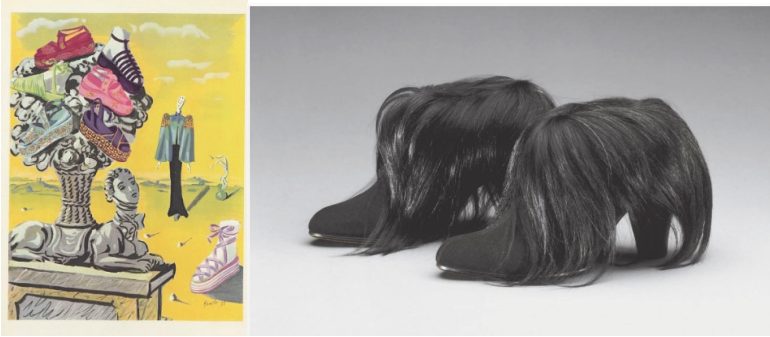
Schiaparelli'nin 1938 bahar koleksiyonunda lanse edilen bir diğer şapka tasarımının da birçok Sürrealist unsur içerdiği görülmektedir. Amerikalı moda ikonu Millicent Rogers tarafından da kullanılan "double slipper" isimindeki bu şapka, üç boyutlu bir forma sahip olması ve Schiaparelli'nin Sürrealizm ile olan ilişkisini yansıtmaya bakımdan ayakkabı şapkasına benzetilmektedir. Kullanıcının ve izleyicinin şapkanın tam olarak ne olduğunu sorgulamasına neden olan formu ilgi uyandırmıştır. Yine Millicent Rogers tarafından kullanıldığı bilinen diğer bir Schiaparelli kokteyl şapkası ise formu ve malzeme seçimiyle egzotik bir evin çatısını anımsatmaktadır.



Şekil 18- Elsa Schiaparelli'nin 1938 Bahar Koleksiyonu İçin Tasarlamış Olduğu "Double Slipper" İsimli Şapka Tasarımı, Yün, İpek, 1938. Elsa Schiaparelli'nin Kokteyl Şapkası, Yün, Metal, 1936-1937

Schiaparelli 1930'lu yılların sonlarına doğru platform ayakkabıların da yönünü belirlemiştir. Schiaparelli bu tasarımlarını Amerikalı ayakkabı şirketi Laird Schober için tasarlamıştır. 1920'lerin ve 1930'ların Vogue

kapak çizimleriyle tanınan İspanyol moda illüstratörü ve ressamı Eduardo Garcia Benito'nun Elsa Schiaparelli için yapmış olduğu bu çizimde platform tabanlı ayakkabı modelleri ön planda resmedilmiştir. Ayakkabılar, kadın formundaki bir sunu objesinin içinde çiçek demeti şeklinde betimlenmiştir. Ayakkabıları hayranlıkla izleyen arka plandaki bir kadın silüetinin ise Elsa Schiaparelli'nin tasarımı olan, omuzları metal işlemeli bir gece paltosu ile resmedildiği görülmektedir. (Persson, 2022) Elsa Schiaparelli'nin 1930'lu yılların sonuna doğru Fransız ayakkabı tasarımcısı André Perugia ile tasarlamış olduğu kadın botu ise gerçek maymun kılı kullanılarak üretilmiştir. Tıpkı eski tarihlerden beri kürk ve tenin yan yana gelişinin sanatsal ve erotik bir çağrışım olarak algılanması gibi Schiaparelli'nin bu tasarımı da Gerçeküstücülük akımına uyacak şekilde rahatsız edici ancak erotik görünümüne sahip bir tasarım olarak görülmüştür. (Blackman, 2013:130)



Şekil 19- Eduardo Garcia Benito'nun Çizimiyle Elsa Schiaparelli'nin Platform Ayakkabı Tasarımları, Temmuz 1938, Vouge (sol). Elsa Schiaparelli'nin Fransız Ayakkabı Tasarımcısı André Perugia ile Tasarlamış Olduğu Kadın Botu, Maymun Kılı, 1938, (sağ)

Schiaparelli Modaevi ve Elsa Schiaparelli'nin Günümüz Moda Tasarımcılarını Etkileme Biçimleri

Coco Chanel ile olan rekabeti ve Christian Dior'un New Look'unun ortaya çıkması nedeniyle kariyeri düşüşe geçen ve faaliyetlerine son vermek zorunda kalan Schiaparelli evi, 2006 yılında İtalyan deri ürünleri markası Tod's'un kurucusu Diego Della Valle tarafından satın alınmıştır. Schiaparelli Evi'nin 21 Place Vendome Paris'teki orijinal adresinde restore edilmesiyle başlayan yeniden canlanma sürecinin 2019 yılından bu yana tasarımcı Daniel Roseberry ile devam ettiği izlenmektedir.

Daniel Roseberry, Schiaparelli Couture Evi'nin kimi zaman en sevilen ve etkili kodlarından çoğunu dirilterek, kimi zaman ise ikonografileri alt üst ederek Elsa Schiaparelli'nin Surrealizm tutkusuna her zaman

saygı duymuştur. Teknik yenilikleri tasarımlarında kullanması ile bilinen Schiaparelli'nin kendisi gibi Roseberry de, özellikle yeni veya beklenmedik kumaşlarla denemeler yapmak ve Couture'un ne olabileceği veya olması gerektiği fikrini altüst etmekle ilgilenmektedir.

Bugün Schiaparelli Modaevi'nin Daniel Roseberry tarafından devam ettirilen sıra dışı tasarım unsurlarının birçok ünlü isim tarafından cesurca kullanıldığı izlenmektedir. Modaevinin 21. yüzyılın kadınlarına, geçmişten gelen bir mirası geliştirerek cesur bir stilin ve zamansız tasarımın özünü sunduğu, bu sayede de Elsa Schiaparelli'nin kendine özgü tasarım kimliğinin devam ettirildiği izlenmektedir.

Gerçeküstücülüğün bir sanat akımı olarak inişe geçmesine karşın modaya olan yansımalarının somut etkilerinin de günümüze kadar sürdüğü görülmektedir. Schiaparelli'nin özellikle aksesuar tasarımlarında kullanmış olduğu ironi kendisinden sonraki pek çok dönemde tasarımcılar tarafından sürdürülmüştür. Sözelimi Jean Paul Gaultier'ın 1993 yılındaki kadın bedeni formundaki parfüm şişesinin Schiaparelli'nin 1937 yılında piyasaya sürdüğü Shocking Parfümüyle benzer öğeler taşıdığı aşikardır. Alessandro Michele'in ise 2015 sonbahar Gucci koleksiyonu için tasarlamış olduğu suni kürk terliklerinde Schiaparelli'nin maymun kılından yapılmış botlarını refrans aldığı izlenmektedir. Farklı çizgilerdeki daha birçok tasarımcının koleksiyonunda yer değiştirme ve yan yana getirme özelliklerini kullanarak Elsa Schiaparelli'nin Gerçeküstücü tasarım unsurlarını yorumladığı görülmektedir. Gerek 1938-39 Zodiac Koleksiyonundan ilham alarak Schiaparelli'ye bir saygı duruşunda bulunan Yves Saint Laurent'in 1980 yılı sonbahar/kış koleksiyonu, gerek Jean-Charles de Castelbajac'ın 2011 Sonbahar-Kış Koleksiyonunda Schiaparelli'nin en bilindik Gerçeküstü imgelerini yorumladığı koleksiyonu, gerekse Christian Lacroix'un 2013 yılındaki Elsa Schiaparelli'ye adanmış 15 parçalık koleksiyonu ya da Jeremy Scott'un Moschino için tasarladığı 2022 sonbahar koleksiyonundaki izler Schiaparelli'nin günümüzdeki etkilerinin kanıtı niteliğindedir.

Paris'teki Musée des Arts Décoratifs'te 2023 yılının ocak ayına kadar sürmüş olan "Şok edici! Elsa Schiaparelli'nin Gerçek Üstü Dünyası" ismiyle düzenlenen sergi ile ise Schiaparelli'nin sofistike, özgürlükçü ve yenilikçi yaklaşımı yeniden hafızaları tazelemiştir. Yves Saint Laurent, Azzedine Alaïa, Galliano ve Christian Lacroix gibi moda ikonlarının Schiaparelli onuruna sunmuş oldukları kreasyonları da oldukça ses getirmiştir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Elsa Schiaparelli moda ve sanat arasındaki bağı en iyi özümseyen ve bunu çalışmalarına yansıtan tasarımcılardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Elsa Schiaparelli'nin özellikle 1920'li yılların sonunda plastik sanatların tüm biçimleriyle ve birçok sanatçıyla etkileşime girerek tasarladığı giysileri, takı ve aksesuarları onu Gerçeküstü moda tasarımında üstün bir figür

haline getirmiştir. Dönemin ve Gerçeküstücü akımın öne çıkan en önemli özelliği, sanatçıların birbirlerine olan sonsuz desteğiyle ortaklaşa yaptıkları çalışmaları ve fikir alışverişidir. Özellikle Salvador Dali ve Schiaparelli'nin aynı ilkeye dayanarak öğeleri kendi bağlamlarından koparttığı ve bambaşka bir konuma yerleştirdiği görülmektedir. Vizyonuyl 20. yy. modasına yaratıcı bir ruh aşıl ayan Elsa Schiaparelli'nin devrim niteliğindeki fikirleri ve tartışmalı tasarımları, sanatı ve modayı aynı seviyeye konumlandır an, Cocteau, Man Ray, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim, Elsa Triolet ve Marcel Vertes gibi Sürrealistlerle ve dönemin diğ er önemli sanatçılarıyla gerçekleştirdiğ i iş birlikleri, moda ve sanatın birlikte anılmaya başlamasına büyük katkı sağlamıştır. Onun moda tasarımındaki tarzı, sanat eserleriyle eş anlamlı hale gelmiştir.

Gerçeküstüçülüğün imkan tanıdığı bağlam dışı yer değıştirmeler ve tasarımın estetik bir öge olarak tamamlanabilmesinde Schiaparelli kullandığı her yüzeyin tuval gibi deneme alanı olabileceğini göstermiştir. Modadaki sanatsal eğilimlerin gelişmesine katkıda bulunan bu anlayışta önemli olan tek şeyin kişisel yorum ve iletilmek istenilen mesaj olduğı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda bir moda ürününden yayılan ideoloji ya da kavram da bize bir tablo ya da heykeli izlerken deneyimlediğimiz duyguları yaşatabilmektedir. Schiaparelli bu yaklaşımla, sanatsal bir etkinin moda ürünleri üzerinde de yorumlanabileceğini kanıtlamıştır. Sergilenen bu yenilikçi yaklaşım giysiye sanat eseri statüsü kazandırması açısından önemlidir.

Schiaparelli'nin özellikle 1930'ların sonlarında yapmış olduğı tasarımlarda kadınların toplumdaki konumlarının çerçevesini belirlemekle ilgilendiğı ve eleştirel yaklaştığı görülmektedir. Çoğunlukla her bir tasarımının temelinde; dönemin sosyal ve politik olayları ile şekillenen toplumsal sorunlara karşı bir gönderme ve sıra dışı yaklaşımıyla kadınlar adına yaratmış olduğı başkaldırının varlığı izlenmektedir. Tasarımlarında vurgulamak istediğı sorunun temeli çoğunlukla kadınların özgürleşmesi gerektiğı ile ilgilidir. Bunu gerek medyayı zekice referans alarak gerekse kadın bedenini zekice ele aldığı çalışmalarıyla gerçekleştirmiştir. Yaşanılan savaşlara ve savaşların getirdiğı sosyal ve ekonomik sorunlara kayıtsız kalamadığı izlenen Schiaparelli'nin bazı çalışmaları İkinci Dünya Savaşı'ndan önce süre gelen istikrarsız siyasi duruma ironik imalar olarak karşımıza çıkarken, bazı çalışmalarında da İspanya İç Savaşı'na ve Faşizmin yayılmasına bir tepki olarak tasarlandığını düşündürten referanslar görülmektedir. Tepkilerini ve düşüncelerini dile getirdiğı tasarımları, moda anlamında tüm sınırları zorlayıcı özellikte olsa da giyilebilir ve kullanılabilir olma özelliğı ile de ön plana çıkarak dönemin tanınmış kişileri tarafından kullanılmıştır.

Schiaparelli'nin sahip olduğı vizyon ve bu vizyonu tasarımlarına yansıtm biçimi, tasarımcılar için her zaman ilgi çekici olmuştur. Schiaparelli'nin tasarım öğelerinden doğrudan yararlanan ya da imada

bulunan birçok yeni nesil tasarımcının yanında ikonik isimlerin de sayıca çokluğu oldukça dikkat çekicidir. Gerek kumaş baskısı, gerekse üç boyutlu şekillendirilmiş parçalarda Elsa Schiaparelli tasarımlarının temel bileşenlerini görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Aydın, B. (2021). Salvador Dali'nin Kanayan Gülleri. *Sanat Dergisi*, (37), 1-24.
Doi: 10.47571/ataunigsfd.863267
- Baudot, F. (1997). *Elsa Schiaparelli: Fashion Memoir*, Thames and Hudson, Londra
- Baudot, F. (2001). *Fashion & Surrealism*, Assouline Publishing, U.S.A
- Blackman, C. (2013). *Modanın Tarihi, 1900'den Bugüne*, (Çev: Kaan Onur Kaftanoğlu). Kerasus Kitap, Çoban Basım Yayın LTD. ŞTİ, İzmir
- Callan, G.O. & Glover, C. (2008). *Dictionary of Fashion and Fashion Designers*, The Thames & Hudson, New York
- Crane, D. (2003). *Moda Gündemleri, Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*, (Çeviren: Özge Çelik). Ayrıntı Yayınları, Sena Ofset, İstanbul
- Çetin, A. (2017). Rene Magritte'in Resimlerinde Sözcükler ve İmgeler, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research*, (50), 295-298. Issn: 1307-9581
- Ewing, E. (2001). *A History of 20th Century Fashion*, Revised by Alice Mackrell, BT Batsford, London
- Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, Çin
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Mackenzie, M. (2017). *İzmler-Modayı Anlamak*, Hayalperest Yayınevi
- Martin, R. (1996). *Fashion and Surrealism*, Rizzoli International Publications, New York
- Milbank, C.R. (2002). *The Couture Accessory*, Harry N. Abrams, Londra
- Neret, G. (2005). *Salvador Dali*, Taschen & Remzi Kitabevi, İstanbul
- Parlak, S.D. (2006). *Giyim Modasında Gerçeküstücü Yaklaşımlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Ruşan, T.C. & Ayrıncı, S.K. (2022). Moda Giyim Tasarımında Trompe- L'oeil, *Akdeniz Sanat Dergisi*, (26), 215-230, Issn: 1307 – 9700
- Watson, L. (2003). *20th Century Fashion: 100 Years of Style by Decade and Designer, in Association with Vogue*, Firefly Book, London.
- Wood, G. (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, V&A Publication, Londra.
- Yapp, N. (2005). *Getty Images, 1930'lar*, Literatür Yayınları, Almanya

- Blum, D.E. (2003, Nov 23). *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, The Guardian. <https://www.theguardian.com/theobserver/2003/nov/23/art.html>
- Galambosova, C. (2023, Jan 18). *The Forgotten Couturier Elsa Schiaparelli: Surrealism, Art and Revolutionary Fashion*, <https://www.dailyartmagazine.com/elsa-schiaparelli-art/.html>
- Persson, L.B. (2022, July 1). *Everything You Need to Know About Elsa Schiaparelli Ahead of the Shocking! Exhibition in Paris*, The Vogue. <https://www.vogue.com/article/everything-you-need-to-know-about-elsa-schiaparelli-ahead-of-the-shocking-exhibition-in-paris.html>.
- Rasmussen, T. (2017, Oct 2). *Seven times fashion paid tribute to Dalí's red lips sofa*, <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/37589/1/seven-times-fashion-paid-lip-service-surrealism-ysl-prada-gucci-pfw-ss18-paris.html>.
- TheLujonmagazine, (2015, June 25). *Philippe Halsman Salvador Dalí with his own creation of diamond-encrusted eye-patch, 1947*. <https://thelujonmagazine.wordpress.com/2015/06/25/an-eye-wide-shut-50-amazing-eye-patches/philippe-halsman-salvador-dali-with-his-own-creation-of-diamond-encrusted-eye-patch-1947/.html>.
- Schiaparelli, Met Museum, New York, United States. <https://www.metmuseum.org/search-results?q=Elsa+Schiaparelli.html>.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Şekil 1- Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, Çin
- Şekil 2- Yapp, N. (2005). *Getty Images, 1930'lar*, Literatür Yayınları, Almanya
- Şekil 3- Yapp, N. (2005). *Getty Images, 1930'lar*, Literatür Yayınları, Almanya
- Şekil 4- Galambosova, C. (2023, Jan 18). *The Forgotten Couturier Elsa Schiaparelli: Surrealism, Art and Revolutionary Fashion*, <https://www.dailyartmagazine.com/elsa-schiaparelli-art/.html>
- Şekil 5- <https://www.schiaparelli.com.html>. Blackman, C. (2013). *Modanın Tarihi, 1900'den Bugüne*, (Çev: Kaan Onur Kaftanoğlu). Kerasus Kitap, Çoban Basım Yayın LTD. ŞTİ, İzmir
- Şekil 6- Galambosova, C. (2023, Jan 18). *The Forgotten Couturier Elsa Schiaparelli: Surrealism, Art and Revolutionary Fashion*, <https://www.dailyartmagazine.com/elsa-schiaparelli-art/.html>.
- Şekil 7- <https://www.schiaparelli.com.html>. Wood, G. (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, V&A Publication, Londra.
- Şekil 8- Mackenzie, M. (2017). *İzmler-Modayı Anlamak*, Hayalperest Yayınevi. <https://www.schiaparelli.com.html>.
- Şekil 9- Wood, G. (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, V&A Publication, Londra. Galambosova, C. (2023, Jan 18). *The Forgotten Couturier Elsa*

Schiaparelli: Surrealism, Art and Revolutionary Fashion, <https://www.dailyartmagazine.com/elsa-schiaparelli-art/.html>. Aydın, B. (2021). Salvador Dalı'nın Kanayan Gülleri. *Sanat Dergisi*, (37), 1-24. Doi: 10.47571/ataunigsfd.863267

Şekil 10- Neret, G. (2005). *Salvador Dali*, Taschen & Remzi Kitabevi, İstanbul. <https://www.schiaparelli.com.html>.

Şekil 11- Baudot, F. (1997). *Elsa Schiaparelli: Fashion Memoir*, Thames and Hudson, Londra. Mackenzie, M. (2017). *İzmler-Modayı Anlamak*, Hayalperest Yayınevi. March. Galambosova, C. (2023, Jan 18). *The Forgotten Couturier Elsa Schiaparelli: Surrealism, Art and Revolutionary Fashion*, <https://www.dailyartmagazine.com/elsa-schiaparelli-art/.html>.

Şekil 12- <https://www.schiaparelli.com.html>.

Şekil 13- Galambosova, C. (2023, Jan 18). *The Forgotten Couturier Elsa Schiaparelli: Surrealism, Art and Revolutionary Fashion*, <https://www.dailyartmagazine.com/elsa-schiaparelli-art/.html>. Wood, G. (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, V&A Publication, Londra.

Şekil 14- <https://www.schiaparelli.com.html>. *TheLujonmagazine*, (2015, June 25). Philippe Halsman Salvador Dalı with his own creation of diamond-encrusted eye-patch, 1947. <https://thelujonmagazine.wordpress.com/2015/06/25/an-eye-wide-shut-50-amazing-eye-patches/philippe-halsman-salvador-dali-with-his-own-creation-of-diamond-encrusted-eye-patch-1947/.html>.

Şekil 15- Schiaparelli, Met Museum, New York, United States. <https://www.metmuseum.org/search-results?q=Elsa+Schiaparelli.html>. Rasmussen, T. (2017, Oct 2). *Seven times fashion paid tribute to Dalı's red lips sofa*, <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/37589/1/seven-times-fashion-paid-lip-service-surrealism-ysl-prada-gucci-pfw-ss18-paris.html>.

Şekil 16- Martin, R. (1996). *Fashion and Surrealism*, Rizzoli International Publications, New York. Schiaparelli, Met Museum, New York, United States. <https://www.metmuseum.org/search-results?q=Elsa+Schiaparelli.html>.

Şekil 17- <https://www.schiaparelli.com.html>. Wood, G. (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, V&A Publication, Londra.

Şekil 18- Martin, R. (1996). *Fashion and Surrealism*, Rizzoli International Publications, New York. Schiaparelli, Met Museum, New York, United States. <https://www.metmuseum.org/search-results?q=Elsa+Schiaparelli.html>.

Şekil 19- Persson, L.B. (2022, July 1). *Everything You Need to Know About Elsa Schiaparelli Ahead of the Shocking! Exhibition in Paris*, *The Vogue*. <https://www.vogue.com/article/everything-you-need-to-know-about-elsa-schiaparelli-ahead-of-the-shocking-exhibition-in-paris.html>. Blackman, C. (2013). *Modanın Tarihi, 1900'den Bugüne*, (Çev: Kaan Onur Kaftanoğlu). Kerasus Kitap, Çoban Basım Yayın LTD. ŞTİ, İzmir

Bölüm 11

Harbiye Askeri Müzesinde Bulunan 19. ve 20. Yüzyıl Osmanlı Askeri Üniformalarından Örnekler

Selda Güzel , Sinem Asarlı

Özet: Müzelerde bulunan giysiler kültürümüzü geleceğe taşıyan önemli varlıklarımızdır. Osmanlı Devleti yedi cihana yayılmış 624 yıllık hükümdarlık dönemlerinde birçok yeniliğe önderlik etmiş bir devlettir. Bu dönemlerde kullanılan Osmanlı devleti askeri kıyafetleri de buna en güzel örnekler arasındadır. Askeri giysilerin kesim, dikim, süsleme, yönünden bilimsel olarak incelenmesi ve belgelenmesi kültürümüzün yaşatılması açısından önemlidir. Bu çalışmada survey (tarama) araştırma yöntemi kullanılmıştır. Osmanlı askeri üniformalarının oluşumu hakkında bilgi taraması yapılmıştır. Harbiye askeri müzesinde bulunan, 19. yy. ve 20. yy. tarihleri arası Osmanlı askeri teşkilatı üniformaları evreni meydana getirmektedir. Örneklem grubu ise bu üniformalar arasından bölük ve sınıf farklılıkları göz önüne alınarak model kesim tekniklerindeki çeşitliğine dikkat edilerek seçilmiş olan yirmi adet Osmanlı askeri üniformadan oluşmaktadır. Bu çalışmanın sonunda Osmanlı Devleti askeri üniformaların askeri üniformalar arasında ilk örnekler oldukları tespit edilmiş ve askeri üniformaların kesim, dikim ve süsleme yönünden farklılıklar gösterdiği ve bu farklılıkların görev ve rütbelere göre değiştiği sonucuna varılmıştır.

Basic Examples of 19th and 20th Century Ottoman Military Uniforms In Harbiye Military Museum

Abstract: The clothes in museums are important assets that carry our culture to the future. The Ottoman Empire was a state that led many innovations during the reigns of six hundred twenty-four years spread over seven worlds. Ottoman military clothes used in these periods are among the best examples of this. The scientific examination and documenting of military garments in terms of cutting, sewing, ornamenting is important for the survival of our

Doç. Dr. Selda Güzel

Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi
sguzel@selcuk.edu.tr

culture. Survey method was used in this research. Information about the formation of Ottoman military uniforms was searched. Harbiye military museum, located in the 19th century. and 20th century. The sample of the study consisted of twenty Ottoman military uniforms, taking into consideration the division and class differences among these uniforms and taking into consideration the diversity in model cutting techniques. At the end of this research, it was determined that the military uniforms of the Ottoman Empire were the first examples among the military uniforms and it was concluded that the military uniforms differed in terms of cutting, sewing and ornament and these differences were changed according to the duties and ranks.

GİRİŞ

Toplumların ilk zamanlarında düzenli orduları olmamıştır. Dünyada daimi olarak kurulan ilk ordu Orhan Gazi tarafından 1316 miladi tarihinde kurulan Osmanlı ordusudur. Kurulduğu ilk tarihten, yıkıldığı 1900'lü yıllara kadar Osmanlı askeri teşkilatı çağın gereklilikleri, düşmanların durumu ve birçok farklı sebepten dolayı silah, cephane ve kıyafetler açısından birçok değişime uğramış ve gelişim göstermiştir (Faraş, 2018: 208).

Bir toplumun ya da ulusun kültürel değerlerini yansıtan en belirgin ölçütlerden bir tanesi de giyim ve kuşam özellikleridir (Turan, 1995: 180). Yaşanılan coğrafya, iklim ve tabiat şartları kadar, toplumların dini inanışları ve kültürel değerleri de giyim kültürü üzerinde etkili olmuştur. Bu nedenle gündelik hayatta kullanılan giysilerin taşıdığı değer ve önem kadar askeri kıyafetler de büyük önem taşımaktadır. Askeri teşkilatlanmaya ve üniformaya önem veren Osmanlı padişahları ilk askeri üniformaların temelini atmış ve 624 yıllık hükümdarlıklarında bu üniformaları geliştirmişlerdir.

Tarih boyunca bazı ulusların asker kökenli savaşçı toplum olmaları askeri kıyafetlerinin önem kazanmasının temel nedenleri arasında yer alır (Salman, 1992: 1). Osmanlı ordusunda ilk üniforma uygulaması Yeniçeri ordusu ile başlamıştır. Osmanlı ordusunda kullanılan üniformalar tek tip olmayıp, rütbe, sınıf ve birlik farklılıklarına göre kendi aralarında sınıflandırılmıştır. Bu nedenle üniformalar ordu içerisinde birliklerin ve sınıfların ayırımının yanı sıra, askerin yaptığı iş ve yetkisini belirleyen önemli işaretlerdir (Boynukalın, 2020: 57). Sadrazam ve vezirler kılai, kafes, kalafat, paşayı, kâtibi ve melai adlarında taç ve kavuklar, askerden dış ağaları rütbelerine göre, selimi, mücevveze, kafes, horasani, paşayı ve kâtibi isimlerinde olan külâh ve kavuklar giymişlerdir (Şevket, 1983: 19). XIV. yy.'da I. Murat Hüdavendigâr'la birlikte kurulan yeniçeri ocağı adlı askeri kurum, kendi içerisinde görevlere göre bölümlere ayrılmış, askerlerin kıyafetleri de yaptıkları işe göre belirlenmiştir (Salman, 1992: 18).

Sultan II. Mahmud Han Vak'a-yı Hayriye ile Yeniçeri ocağını kaldırmış ve askeri teşkilatta batılılaşma hareketlerini radikal bir şekilde hayata

geçirmiştir (Tezcan, 2008: 1). Yeniçeri Ocağı'nın yerine kurulan "Asakir-i Mansure-yi Muhammediyye" ordusu, kıyafetlerinden teçhizatına kadar tümüyle batılı bir ordu özelliği taşımıştır (Sağduyu, 2014: 176). Ordunun kıyafeti, Batı tarzında ceket, pantolon, fes ve potin olarak düzenlenmiştir (Aysal, 2011: 5). II. Mahmud Asakir-i Mansure-i Muhammediye için ivedilik kabul olunan ilk kuruluşu bırakarak, bu askerlerin alay ve taburlar halinde kurulmasını emrettiği zaman, askeri kıyafetin de günün ihtiyaçlarına göre düzenlenerek setre ve pantolonun kabul edilmesini ferman buyurmuştur (İlyas, 1987: 326). Bu kıyafetler, önce Kara Kuvvetlerinde uygulanmış, Rusya seferinden (1828-1829) sonra da Deniz Kuvvetleri kıyafetine şekil verilmiştir (Tengüz, 1995: 24).

Sultan Abdülmecid Han döneminde tüm subay, er ve eratlar ince kırmızı zırhlı ve bir sıra düğmesi olan setre giymiş, piyade subay ve erlerinin pantolonları kırmızı ince zırhlı olduğu halde, topçu, süvari subay ve erlerinin pantolonlarına ince zırh yerine kalın zırh konulmuştur (Şevket, 1983: 107). Deniz silahendaz kıyafetleri Kara Kuvvetlerinin piyade er kıyafetlerine benzetilmeye çalışılmış, ceketlerde tek ön kullanılarak kapalı yaka ve beş adet sarı düğme dikilmiştir. Yaka ve kol kapaklarına beyaz şerit geçirilen ceket üzerine kırmızı kuşaklar yapılmıştır. Pantolonda ise bele 4 cm genişliğinde bir kemer bağlanarak, bu kemere beyaz renkli ve omuzlardan geçen çapraz deri askılar takılmıştır (Atabey, 1997: 9).

Sultan Abdülaziz Dönemi'nde ise tek sıra düğmeleri bulunan üniformalar Abdülhamit devrinin başına kadar devam etmiştir. Abdülaziz dönemindeki subay üniformalarında, II. Mahmut ve Abdülmecit dönemi üniformalarındaki zarafet kalmamıştır (Sevin, 1990: 126). Zühaf Alayları Sultan Abdülaziz'in saltanat devrinde hicri 1282 tarihinde kurulmuştur. Başlarına taktıkları kısa boylu fesin rengi, şalvar şeklindeki koyu kırmızı pantolon ile aynı renktedir. Fes çevresinde yeşil renkli iki adet dar boğumlu sarık bulunmakta ve siyah renkli geniş püskül omza kadar uzanmaktadır (Kumbaracılar, 1934: 27). Bu dönemde hem subaylar hem de erler üstlerine başlıklı ve kırmızı astarlı şinel (pelerin) giymişlerdir. Şinel kullanıldığında ise üst subaylar ve subayların rütbeleri düğmelerin renk ve sayılarıyla ayırt edilmiştir (Şevket, 1983: 113). Kara kuvvetleri subay kıyafeti değişime uğramasına rağmen Bahriye Subay üniformasında küçük oynamalar yapılmıştır (Atabey, 1997: 11).

Abdülmecit döneminden itibaren tek sıra düğme özelliğine sahip üniformalar 40 yıl daha kullanılmıştır. 1877 yılı harbinden sonra Almanya'dan askeri ıslahatlar yapılmak üzere askeri uzmanlar getirilmiştir. Islahatlar kapsamında Prusya ordularındaki gibi çift önlü, çift sıra düğmeli askeri üniformalar tekrar kabul edilmiştir (Sevin, 1990: 134). 1879 yılında yayımlanan kararname ile askeri üniforma ile ilgili erler için yeniden setre ve pantolon kabul edilmiş, subay giysileri de birtakım değişikliklere uğratarak daha çekici bir forma sokulmuştur (Şevket, 1983: 113). Yine bu kararnameye göre piyade ve istihkam subayları için II. Mahmud Han döneminde kullanılan

iki öne (kravaz) sahip ceket yaptırılmıştır (Salman, 1992: 29). 1908 yılında İkinci Meşrutiyet ilanından sonra oluşan yeni rejimle birçok alanda olduğu gibi ordu ile ilgili konularda da köklü reformlar yapılmıştır. Bu reformlardan bir tanesi de modern dünya orduları tarafından benimsenen üniforma ve teçhizatlarının kullanılmaya başlamasıdır (Tez, 2009: 286). 18 Haziran 1909 yılında ise “Elbise-i Askeriye Nizamnamesi” ile Kara Kuvvetlerinin üniformalarında ilk düzenleme yapılmıştır. Bu düzenleme ile subayların haki renk, şayak kumaştan devrik yakalı ceket ve pantolondan oluşan üniformalar, erlerin ise aynı renk aba kumaştan yapılmış düz yakalı ceket ve pantolondan oluşan üniformalar giymesi uygun görülmüştür (Aysal, 2011: 8). Başa takılan fes kullanımı ise yerini serpuş olarak adlandırılan başlığa bırakmıştır (Örses ve Özçelik, 2007: 34). Yine aynı Nizamname ile tören kıyafeti olarak Asakir-i Mansurei Muhammediye ordusu tarafından kullanılan lacivert renkli elbise kabul edilmiştir (Kaplan, 2019: 176).

Osmanlı Devleti kuruluşundan, beylikten imparatorluğa kadarki süreci ve yıkılışına kadar 624 yıllık bir tarihi geçmişe sahiptir. Zamanın ihtiyaçlarına ayak uydurması ve teşkilatlanma yeteneğinin yüksek olması askeri ordunun değişim ve gelişimine de büyük katkı sağlamıştır. O dönem yaşayan ressamlar, nakkaşlar ve seyyahlar sayesinde askeri üniformalar belgelere aktarılarak bilgilerin kaydedilmesi sağlanmıştır. Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında müzecilik anlayışının gelişmesiyle kültürel miras özelliği taşıyan eserlerin korunması ve gelecek nesillere aktarılması sağlanmıştır. Müzeler geçmiş kültürlerle ait eserlerin korunduğu ve sergilendiği önemli merkezlerdir. Ancak bazı eserlerin zaman içerisinde yıpranması ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalması nedeniyle bu eserlerin detaylı olarak incelenmesi, belgelenmesi ve kayıt altına alınması oldukça önemlidir. Harbiye Askeri Müzesi’de Osmanlı askeri üniformaları ile silah ve mühimmatların korunarak sergilendiği bir kurumdur. Osmanlı devletinden devir alınan eserlerin incelenmesi ve belgelenmesi için bu araştırma önemlidir. Bu nedenle araştırma, Harbiye Askeri Müzesi’nde yer alan Osmanlı askeri üniformalarının kumaş, renk, kesim, dikim tekniği ve süsleme özelliklerini incelemek ve belgelemek amacıyla planlanmıştır ve yürütülmüştür.

YÖNTEM

Bu çalışmada mevcut durum ortaya konulmaya çalışıldığından tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır (Karasar 2009: 77). Araştırmanın literatür taraması için konu ile ilgili kitap, tez, makale, bildiri, süreli yayınlardan ve albümlerden yararlanılmıştır.

Araştırmanın evrenini Harbiye Askeri Müzesi’nde yer alan 19-20.

Yüzyıllara ait Osmanlı Askeri Üniformaları oluşturmaktadır. Araştırmının örneklem grubunun belirlenmesinde Tabakalı örnekleme modeli kullanılmıştır. Bu yöntemde evren benzer alt evrenlere (tabakalara) ayrıldığından alt evrene ait varyansların daha küçük olmasına, dolayısıyla daha küçük örneklemlerde daha temsili istatistiklere ulaşılabilir. Bir de bu tür örneklemenin alt gruplar arasında karşılaştırma yapılmak istendiğinde uygun olduğu söylenebilir (Balcı, 2009: 93). Araştırmının örnekleme evreninde bulunan üniformalar arasından askeri bölük ve sınıf farklılıkları ile üniformaların model ve kesim özellikleri farklı 20 adet askeri üniformadan oluşmaktadır.

Araştırmada veri toplamak amacıyla gözlem fişi hazırlanmıştır. Gözlem fişinin hazırlanmasında daha önce yapılmış çalışmalardan yararlanılmış, üniformaların incelenmesi ile elde edilmek istenen bilgiler doğrultusunda düzenlenmiştir. Gözlem fişinde üniformanın koleksiyondaki kayıt bilgileri, üniformanın üretiminde kullanılan kumaş ve yardımcı malzeme bilgileri ve yine üretimde kullanılan dikiş ve süsleme teknikleri ile ilgili bilgiler yer almıştır. Her bir örnek bu bilgiler doğrultusunda incelenerek değerlendirilmiştir. Ayrıca üniforma örneklerinin fotoğrafları çekilerek görselleri kayıt altına alınmıştır.

BULGULAR

Araştırma sonucunda incelenen üniformalara ait görseller ve bilgiler aşağıda yer almaktadır.



Fotoğraf No 1a: Önden görünüşü.

Fotoğraf No 1b: Arkadan görünüşü.

Fotoğraf No 1c: İç astar ve kapitone detayı.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Jandarma Kaymakamı (Yarbay) üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı, Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert kaşe kumaş, astarda üst beden yağ yeşili, etek kısmı petrol yeşili ipek astar kumaş, kol astarında ise üzeri beyaz desenli, krem rengi pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik ve belden kesikli olarak

tasarlanmıştır. Ön bedende bel hattında ve etekte pens uygulanmıştır. Ön etek parçası arka kupa kadar devam etmekte ve yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır ve birinci kup ön bedenden devam ettiği için beden yan dikişi yoktur. Arka etek kup dikiş yerinde 1 cm genişliğinde pili uygulanmıştır. Kapalı yırtmaç üzerinde arka kuptan çıkan ve üstte dar olup, aşağıya doğru genişleyen üçgen bir parça yerleştirilerek model uygulaması yapılmıştır. Üçgen parçanın üst ve altına birer adet ay yıldız düğme dikilmiştir. Model boyu diz hizasında tasarlanmış ve etek ucunda açma işlemi yapılmıştır. Üniformanın yakasında 4 cm genişliğinde hakim yaka çalışılmıştır. Ceketin iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş arkaya kaydırılmış ve dirsek hattında birleştirilmiştir. Kol ucuna ön ortasında 11 cm, yanlarda 7 cm genişliğinde kırmızı bant çalışılmıştır. Ön ortasında yakadan bele kadar dışa hafif kavisli, etek ucuna kadar düz devam eden basit kapama bulunmaktadır. Ön bedende ilik düğme çalışması yapılmış, son düğme bel hattında bitecek şekilde 9 adet düğme kullanılmıştır. Bel hattından 3 cm yukarıda 2'şer cm aralıklarla 2 adet siyah renkte agraf yer almaktadır. Ön etekte ise ilik düğme çalışması yapılmamıştır. Arka ortasında belden başlayarak etek ucuna kadar devam eden model uygulamalı kapalı yırtmaç çalışılmıştır. Ceketin sol ön beden astarına, beden hattında fleto cep çalışılmıştır.

Üniformanın süslemesinde ise kol ve yakasında kırmızı renkte farklı bir kumaş ile bant çalışması uygulanmıştır. Bantların üzerine Maraş işi tekniği ile nakış işlenmiş olup, koldaki nakış deseninin üstüne 0,5 cm genişliğinde gümüş ve altın renklerinde 4 sıra şerit dikilmiştir. Omuzlardaki apoletlere gümüş renginde kurtçuklar işlenmiştir. Kapama payı ve arka yırtmaç kenarı ile arka yırtmaç üzerindeki üçgen parçanın dış kenarına 0,3 cm genişliğinde kırmızı biye çalışılarak süsleme yapılmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Ön üst bedenin astarında baklava şeklinde kapitone tekniği çalışılmıştır. Astar yırtmacında etek ucundan 20 cm içeride kalacak şekilde, 3 cm genişliğinde pile çalışması yapılmıştır. Astar, makinede dikildikten sonra ceketin elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 2a: Önden görünüşü.

Fotoğraf No 2b: Arkadan görünüşü.

Fotoğraf No 2c: Kapitone detayı.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Piyade Mızıka Eri üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformanın bedeninde siyah çuha, kollar, yaka ve apoletlerde kırmızı kaşe kumaş, astarında ise kahverengi keten, kolda krem rengi pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma giysi model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Model belden kesikli olarak tasarlanmıştır. Ön etek parçası arka kupa kadar devam etmekte ve yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır. Birinci kup ön bedenden devam etmekte ve beden yan dikişi bulunmamaktadır. Arka kup dikişinden çıkan ve arka ortasına doğru dikilmiş, bir kenarı kavisli, üçgen şeklinde model uygulama yapılmıştır. Üçgen parçanın başlangıç, orta ve sonunda birer adet ay yıldız düğme bulunmaktadır. Model boyu kalça düşüklüğü hattında tasarlanmış ve etek ucunda açma işlemi uygulanmıştır. Üniformanın yakasında 3,5 cm genişliğinde hakim yaka çalışılmıştır. Cekette iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş arkaya kaydırılmıştır. Kol ucuna ön ortasında 11 cm, yanlarda 6 cm genişliğinde kırmızı bant çalışılmıştır. Ön ortasında yakadan bele kadar dışa hafif kavisli, etek ucuna kadar düz devam eden basit kapama uygulanmıştır. Ön bedende ilik düğme çalışması yapılmış, son düğme bel hattında bitecek şekilde 8 adet ay yıldız düğme kullanılmıştır. Ön etekte ise ilik düğme çalışması yapılmamıştır.

Üniformanın süslemesinde kol, yaka ve apoletlerinde kırmızı kaşe kumaş ile bant çalışması uygulanmıştır. Bantların üzerine 0,7 cm genişliğinde yeşil şerit tutturulmuştur. Ön kapama payı, etek ucu, arka ortası dikişinin bel hattından etek ucuna kadar ve arka kup üzerindeki şekilli üçgen parçanın dış kenarına 0,7 cm genişliğinde kırmızı biye çalışılarak süsleme yapılmıştır.

Üniformanın dikiminde parçaların birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Ön üst beden astarında desenli kapitone tekniği çalışılmıştır. Astar, makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 3a:
Önden görünüşü.

Fotoğraf No 3b:
Arkadan görünüşü

Fotoğraf No 3c:
Astar detayı

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Nalbant Talebesi üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformanın bedeninde lacivert kaşe kumaş, astarında siyah saten astar, kolda ise üzerinde kahverengi çizgileri bulunan krem rengi pamuklu kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Ön beden arka bedende devam etmek olup, yan dikişte pens uygulaması yapılmıştır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Model boyu bel ile kalça arasında tasarlanmıştır. Cekete erkek yaka çalışılmıştır. Göğüs hizasının altında (28 cm) röver hattı uygulanmıştır. Alt yaka 8 cm genişliğinde oluşturulmuştur. Cekette iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş arkaya kaydırılmış ve dirsek hattında birleştirilmiştir. Kol ucundan 17 cm yüksekliğinde bir kesikle kol 3 parçaya ayrılmıştır. Ön ortasında röver hattından etek ucuna kadar düz devam eden 5,5 cm genişliğinde basit kapama uygulanmıştır. Sağ ön bedende röver hattından başlayarak bel hattında biten 5 adet düğme kullanılmıştır. Sol ön bedende ilik çalışması uygulanmıştır. Ceketin sağ ve sol ön beden astarında beden hattında fleto cep çalışılmıştır.

Üniformanın süslemesinde yakasına Maraş işi tekniğiyle gümüş renginde bağlı olduğu birliğin sembolü işlenmiştir.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotograf No 4a: Önden görünüşü.



Fotograf No 4b: Arkadan görünüşü.



Fotograf No 4c: Elyaf detayı.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Nalbant Kolağası üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformanın bedeninde lacivert kaşe kumaş, astarında siyah saten astar, kolda ise üzerinde kahverengi çizgileri olan krem rengi pamuklu kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Ön beden arka bedende devam etmek olup, yan dikişte pens uygulaması yapılmıştır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Omuzlarda 13 cm uzunluğunda 5,5 cm genişliğinde apolet tasarlanmıştır. Model boyu bel ile kalça arasında tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 5 cm genişliğinde hakim yaka çalışılmıştır. Ceketin iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş dirsek hattına kaydırılmıştır. Kol ucundan 17 cm yukarıdan bir kesikle kol üç parçaya ayrılmıştır. Ön ortasında yakadan etek ucuna kadar 5,5 cm genişliğinde basit kapama uygulanmıştır. Sağ ön bedende yakadan başlayarak bel hattında biten 7 adet pirinç metal düğme kullanılmıştır. Sol ön bedende ilik çalışması uygulanmıştır. Ceketin sağ ve sol ön beden astarında beden hattında fleto cep çalışılmıştır.

Üniformanın süslemesinde, apoletlerde Maraş işi tekniği kullanılarak bağlı olduğu bölümün amblemi altın renginde işlenmiştir. Apolette omuz başlarına doğru 0,5 cm genişliğinde altın rengi iki sıra şerit ve 1 adet metal pirinç düğme dikilerek süsleme yapılmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçaların birleştirilmesinde makine dikişi, beden astarının kol ve yaka birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra ceketin elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 5a:
Önden görünüşü.



Fotoğraf No 5b:
Arkadan görünüşü.



Fotoğraf No 5c: Astar ve kapitone detayı.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Kolağası (Yüzbaşı) üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformanın bedeninde lacivert, yakadaki bant, apoletlerde ve kolundaki bantta kırmızı ve bu bantların üzerindeki süslemede siyah renk kaşe kumaş, astarında siyah ipek, kolda ise üzeri krem ve mor renklerde çizgili, beyaz rengi pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Ön beden arka bedende devam etmek olup, yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Omuzlarda apolet tasarlanmıştır. Arka bedende yanlarda ikişer kup uygulaması yapılmıştır. Model boyu kalça hattında bitecek şekilde tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 5,5 cm genişliğinde hakim yaka çalışılmıştır. Ceketin iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş arkaya kaydırılmış ve dirsek hattında birleştirilmiştir. Kol ucuna 15 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan bant çalışılmıştır. Ön sol bedende ön ortasından çıkan ve kapamayı sağlayan 8,5 cm genişliğinde lacivert kaşe kumaştan kapama parçası uygulanmış, üzerine yakadan başlayıp bel hattında bitecek şekilde bir dişi bir erkek sıralamasıyla siyah renkte 9 adet agraf dikilmiştir. Ayrıca ceketin sağ ve sol ön bedende kordon ile brit ilik çalışılmıştır. Ceketin sol yan dikişinde etek ucundan başlayan 21 cm uzunluğunda, 3 cm genişliğinde, 3 adet metal düğme ile gizlenmiş kapalı yırtmaç çalışılmıştır. Ceketin sol ön beden astarına, beden hattında verev şekilde fleto cep çalışılmıştır.

Üniformanın ön bedeninde desen oluşturarak, yaka, arka kup dikişlerinin üzerinde, kapama payında ve etek ucu kenarında 0,7 cm genişliğinde siyah renk kordon ile süsleme uygulanmıştır. Ön bedende uygulanan kordon üzerine 21 adet metal altın rengi düğme dikilmiştir. Ceketin kolunda kırmızı renk kaşe kumaştan bant çalışılmıştır. Bu bantın üzerine süsleme amaçlı kol ucuna 7 cm genişliğinde, 17 cm yüksekliğinde siyah renk kaşe kumaştan dikdörtgen şeklinde bant çalışılmış ve onun üzerine 5 adet altın rengi metal düğme ile 0,5 cm genişliğinde altın ve bronz renginde iki sıra şerit dikilmiştir. Kırmızı bandın üzerine altın rengi metal aksesuar ve düğme elde dikilmiştir. Apoletlere gümüş renkli kordon desen verilerek uygulanmış ve 1 adet altın rengi metal düğme dikilmiştir. Omuz üzerindeki köprülerde ise altın renginde kurtçuklar uygulanmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Ön üst bedenın astarında baklava şeklinde kapitone tekniği çalışılmıştır. Astar makinede dikildikten sonra ceketle elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 6a:
Önden görünüşü.

Fotoğraf No 6b:
Arkadan görünüşü.

Fotoğraf No 6c: Astar
ve kapitone detayı.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Subay Setresi 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert kaşe kumaş, astarında petrol yeşili ipek astar, kolunda ise krem rengi pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Model belden kesikli olarak tasarlanmıştır. Ön bedende bel hattında biri diğerinden daha uzun iki adet pens uygulanmış olup, yakadan başlayarak ön ortası hattı üzerinde 6 cm genişliğinde, 12 cm uzunluğunda başka bir pens çalışılmıştır. Etekte ise bir adet pens çalışılmış, sol tarafına "meç" yeri için oyuntulu cep kapağı uygulanmıştır. Ön etek, arka kupa kadar devam etmekte ve yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır ve arka ortası dikişlidir. Birinci kup ön bedenden devam etmekte ve beden yan dikişi bulunmamaktadır. Arka kup dikişinden çıkan ve arka ortasına doğru dikilmiş, üçgen şeklinde model uygulama yapılmıştır. Üçgen parçanın başında ve sonunda altın rengi ay yıldız birer adet düğme bulunmaktadır. Model boyu diz hattında tasarlanmış ve etek ucunda açma işlemi uygulanmıştır. Üniformanın yakasında 4 cm genişliğinde hakim yaka çalışılmıştır. Ceketle iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş arkaya kaydırılmış ve dirsek hattında birleştirilmiştir. Kol ucuna ön ortasında 13 cm, yanlarda 7 cm genişliğinde bant çalışılmıştır. Ön ortasında yakadan bele kadar dışa hafif kavisli, etek ucuna kadar düz devam eden basit kapama uygulanmıştır. Ön bedende ilik düğme çalışması yapılmış, son düğme bel hattında bitecek şekilde 5 adet altın rengi ay yıldız düğme kullanılmıştır. Ön etekte ise ilik düğme çalışması yapılmamıştır. Arka ortasında bel hattından etek ucuna kadar model uygulamalı kapalı yırtmaç

bulunmaktadır. Eteğin sol tarafına “meç” yeri için oyuntulu cep kapağı uygulanmıştır. Ceketin sağ ve sol ön beden astarında beden hattında fleto cep çalışılmıştır. Arka beden kup dikişinde dikişten açılan cep uygulanmıştır.

Üniformanın süslemesinde ceketin kolunda 3 sıra 0,7 cm genişliğinde altın rengi şerit ile desen verilerek süsleme yapılmıştır. Kapama payının kenarında, köprüde ve yaka kenarında 0,5 cm genişliğinde kırmızı renkte biye çalışılmıştır. Omuz üzerinde bulunan köprülerin üstüne altın rengi kurtçuk ve pullar çalışılmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Ön üst bedenin astarında baklava şeklide kapitone tekniği çalışılmıştır. Astar makinede dikildikten sonra ceketle elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan dikilmiştir.



Fotoğraf No 7a:
Önden görünüşü



Fotoğraf No 7b:
Arkadan görünüşü



Fotoğraf No 7c:
Astar detayı

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Yüzbaşı Setresi 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert kaşe kumaş, bedenün üst beden astar kumaşı krem, etek astar kumaşı petrol yeşili ipek astarlık kumaş, kol astarında ise üzeri beyaz desenli, krem rengi pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Model belden kesikli olarak tasarlanmıştır. Ön bedende bel hattında ve yakada olmak üzere 1'er adet pens uygulanmıştır. Ön etek parçası arka kupa kadar devam etmekte ve yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır. Birinci kup ön bedenden devam etmekte ve beden yan dikişi bulunmamaktadır. Kapalı yırtmaç üzerinde arka kuptan çıkan ve üstte dar olup, aşağıya doğru genişleyen üçgen bir parça yerleştirilerek model uygulaması yapılmıştır. Üçgen parçanın üst ve altına birer adet altın rengi ay yıldız düğme dikilmiştir. Model boyu kalça düşüklüğü hattının altında tasarlanmış ve ön etek parçası ile arka etek parçasının arasına üçgen parça eklenerek etek ucu genişletilmiştir. Üniformanın yakasında 4 cm genişliğinde yeşil kaşe kumaştan hakim yaka çalışılmıştır. Ceketle iki parçalı takma kol uygulanmıştır. Kol altındaki dikiş

dirsek hattına kaydırılmıştır. Kol ucundan 17 cm yukarıdan bir kesikle kol 3 parçaya ayrılmıştır. Ön ortasında yakada 17 cm, belde 6 cm genişliğinde olan ve etek ucuna kadar düz devam eden kruvaze kapama uygulanmıştır. Ön bedende ilik düğme çalışması yapılmış, son düğme bel hattında bitecek şekilde sağında ve solunda 6'şar adet altın renginde ay yıldız düğme kullanılmıştır. Ön etekte ise ilik düğme çalışması yapılmamıştır. Arka ortasında belden başlayarak etek ucuna kadar devam eden model uygulamalı kapalı yırtmaç çalışılmıştır. Ceketin arka kup kenarlarına dikişten açılan cep uygulanmıştır.

Üniformanın kapama payında, yakasında ve arka yırtmaç kenarı ile arka yırtmaç üzerindeki üçgen parçanın dış kenarına 0,5 cm genişliğinde yeşil renk biye çalışılarak süsleme yapılmıştır. Kol ile bantı birleştiren dikiş yerinde aynı biyeden çalışılmıştır. Bu bantın üzerine süsleme amaçlı yeşil renk kaşe kumaştan dikdörtgen şeklinde applike çalışılmış ve onun üzerine 5 adet altın renginde ay yıldız metal düğme ile 0,5 cm genişliğinde gümüş renginde iki sıra şerit dikilmiştir.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Ön üst bedeninin astarında baklava şeklinde kapitone tekniği çalışılmıştır. Astar makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 8a: Önden görünüşü.



Fotoğraf No 8b: Arkadan görünüşü.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Kıtaat-ı Fenniye Subayı (Yüzbaşı) üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert, yaka ve kol aplikesinde kırmızı kaşe kumaş, astarında siyah saten kumaş, kolunda ise kahverengi çizgili, krem rengi pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Model belden kesikli olarak tasarlanmıştır. Ön etek parçası arka kupa kadar devam etmekte ve yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve

roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır. Birinci kup ön bedenden devam etmekte ve beden yan dikişi bulunmamaktadır. Kapalı yırtmaç üzerinde arka kuptan çıkan ve üstte dar olup aşağıya doğru genişleyen üçgen bir parça yerleştirilerek model uygulaması yapılmıştır. Üçgen parçanın üst ve altına birer adet altın rengi ay yıldız metal düğme dikilmiştir. Model boyu kalça düşüklüğünün biraz altında tasarlanmış ve etek ucunda açma işlemi uygulanmıştır. Üniformanın yakasında 4 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan hakim yaka çalışılmıştır. Ceketinde iki parçalı takma kol uygulanmıştır. Kol altındaki dikiş dirsek hattına kaydırılmıştır. Kol ucundan 16 cm yukarıdan bir kesikle kol 3 parçaya ayrılmıştır. Kol üstünde büzgü yapılmıştır. Ön ortasında yakadan bele kadar dışa hafif kavisli, etek ucuna kadar düz devam eden, 4 cm genişliğinde basit kapama uygulanmıştır. Ön bedende ilik düğme çalışması yapılmış, son düğme bel hattında bitecek şekilde 9 adet altın rengi ay yıldız metal düğme kullanılmıştır. Ön etekte ise ilik düğme çalışması yapılmamıştır. Arka ortasında bel hattından etek ucuna kadar model uygulamalı kapalı yırtmaç çalışılmıştır.

Üniformanın süslemesinde kol ile bantı birleştiren dikiş yerinde 0,5 cm genişliğinde kırmızı biye çalışılmıştır. Bu bantın üzerine süsleme amaçlı kırmızı renk kaşe kumaştan dikdörtgen şeklinde aplike çalışılmış ve onun üzerine 5 adet altın renginde ay yıldız metal düğme ile 0,5 cm genişliğinde gümüş renkte iki sıra şerit dikilmiştir. Omuzlardaki apoletlerde gümüş rengi kurtçuklar uygulanmıştır. Ön kapama payı ve arka yırtmaç kenarı ile arka yırtmaç üzerindeki üçgen parçanın dış kenarına 0,5 cm genişliğinde kırmızı, yakada ise mavi renk biye çalışılarak süsleme yapılmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi uygulanmıştır. Modelin astarı sökülmüş olduğu için astar dikişi tam bilinmemektedir. Ancak ön bedende var olan pamuk parçalarından kapitone tekniği uygulandığı düşünülmektedir.



Fotoğraf No 9a:
Önden görünüşü.



Fotoğraf No 9b:
Arkadan görünüşü.



Fotoğraf No 9c:
Üniformanın
astar detayı.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Süvari Alay Eri üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada kırçılı kahverengi aba, kolda ve yakada kırmızı kaşe, pat, cep kapakları ve cep torbasında mavi renk keten kumaş, astarda ise krem rengi pamuklu kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Ön beden arka bedende devam etmekte olup, yan dikişi bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Model boyu kalça hattında tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 4,5 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan hakim yaka çalışılmıştır. Ceketin iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş dirsek hattına kaydırılmıştır. Kol ucundan 12 cm yukarıdan bir kesikle kol 3 parçaya ayrılmıştır. Ön ortasında yakadan etek ucuna kadar gizli kapama yapılmış ve düğme araları elde makine dikiş tekniği ile tutturulmuştur. Sağ ön bedende yakadan başlayıp bel hattında biten 5 adet kahverengi plastik düğme kullanılmıştır. Sol ön bedende ilik çalışması bulunmamaktadır. Ceketin ön bedeninde beden ile bel ve kalça hattı arasında farklı boyutlarda 2 adet aplike cep uygulanmıştır. Üst kolun pazı hizasında 2 adet alt alta kapaklı fleto cep dikilmiştir.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, beden astarının kol ve yaka birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra ceketin çüma dikiş tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 10a:
Önden görünüşü

Fotoğraf No 10b:
Arkadan görünüşü

Fotoğraf No 10c:
Astar detayı

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan İtfaiye Subay üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert, yaka ve kol bandında koyu yeşil kaşe kumaş, astarında üst beden astar kumaşı gri, etek astar kumaşı siyah renk ipek astarlık kumaş, kolda ise üzeri kahverengi çizgili, krem rengi pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik ve belden kesikli olarak tasarlanmıştır. Ön bedende, bel hattında 10 cm uzunluğunda pens uygulanmıştır. Ön etek arka kupa kadar devam etmekte ve yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır. Birinci kup ön bedenden devam etmekte ve beden yan dikişi bulunmamaktadır. Arka eteğin bel hattında 2 adet pens uygulanmıştır. Arka kup dikişinden çıkan ve arka ortasına doğru dikilmiş, üçgen şeklinde model uygulama yapılmıştır. Üçgen parçanın başına, ortasına ve altına birer adet altın rengi ay yıldız metal düğme dikilmiştir. Model boyu kalça

düşüklüğünün biraz altında tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 5,5 cm genişliğinde koyu yeşil kaşe kumaştan hakim yaka çalışılmıştır. Ceketin iki parça takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş yana kaydırılmıştır. Kol ucuna 9 cm genişliğinde koyu yeşil kaşe kumaştan bant çalışılmıştır. Ön ortasında yakadan bele kadar dışa hafif kavisli, etek ucuna kadar düz devam eden 4 cm genişliğinde basit kapama uygulanmıştır. Ön bedende ilik düğme çalışması yapılmış, son düğme bel hattında bitecek şekilde 8 adet altın rengi ay yıldız metal düğme dikilmiştir. Ön etekte ise ilik düğme çalışması yapılmamıştır. Arka ortasında bel hattından etek ucuna kadar model uygulamalı kapalı yırtmaç bulunmaktadır. Modelin ön sol eteğinde “meç” denilen kılıç için kapaklı fleto cep çalışılmıştır. Ön beden astarında, göğüs hizasının sağına ve soluna fleto cep yapılmıştır. Arka bedende kup kenarlarında dikişten açılan cep uygulanmıştır.

Üniformada kapama payı, arka yırtmaç kenarı ile arka kup üzerindeki üçgen parçanın dış kenarına 0,7 cm genişliğinde koyu yeşil, yakada lacivert renk biye çalışılarak süsleme yapılmıştır. Yakada ve kolda koyu yeşil kaşe kumaş ile bant çalışılmıştır. Kol bandının üzerine bir adet altın sarısı metal düğme dikilmiştir.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra ceketin elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 11a:
Önden görünüşü.



Fotoğraf No 11b:
Arkadan görünüşü.



Fotoğraf No 11c:
Astar detayı.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Acemi Oğlan Ocağı Er üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert, yaka ve kol bandında kırmızı kaşe kumaş, astarında krem pamuklu kumaş, kolda ise üzeri kahverengi çizgili, krem rengi pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır. Birinci kup ön bedenden devam etmekte ve beden yan dikişi bulunmamaktadır. Bu dikişin üzerine köprü çalışılmış, bir adet metal renk agraf ile sabitlenmiştir.

Model boyu bel hattında, ön beden, arka bedenden uzun olacak şekilde tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 4,5 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan hakim yaka dikilmiştir. Ceketin iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş yana kaydırılmıştır. Kol ucuna 8 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan bant çalışılmıştır. Ön ortasında yakadan 4 cm, belde ise 10 cm genişliğinde dışa hafif kavisli basit kapama uygulanmıştır. Ön bedende ilik düğme çalışması yapılmış, son düğme bel hattında bitecek şekilde 7 adet düğme kullanılmıştır.

Üniformanın süslemesinde ön kapaması kenarında ve etek ucunda 0,5 cm genişliğinde kırmızı renk biye çalışmıştır. Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra ceketin elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No12a:
Önden görünüşü.



Fotoğraf No 12b:
Arkadan görünüşü.



Fotoğraf No 12c: Astar
detayı.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Sarıklı Zuhaf Alayı Selamlık Neferi üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada çivit mavisi aba kumaş, astarında ise krem pamuklu kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır. Birinci kup ön bedenden devam etmekte ve beden yan dikişi bulunmamaktadır. Model boyu bel hattında, ön beden, arka bedenden biraz uzun olacak şekilde tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında "0" sıfır yaka çalışılmıştır. Ceketin iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş arkaya kaydırılmıştır.

Üniformanın ön, arka bedeninde ve kolunda 1,5 cm genişliğinde kırmızı renk şeride belirli bir motif doğrultusunda desen verilerek süsleme yapılmıştır. Arka kup dikişinde 0,3 cm genişliğinde kırmızı renk biye uygulanmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra ceketin elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 13a: Önden görünüşü.



Fotoğraf No 13b: Arkadan görünüşü.



Fotoğraf No 13c: Astar detayı.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Topçu Neferi (Selamlık) üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert, yaka ve kol bandında kırmızı kaşe kumaş, astarında krem pamuklu kumaş, kolunda ise krem rengi pamuklu kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Ön tek parçadır ve ön beden arka bedende devam etmekte olup, yan dikiş bulunmamaktadır. Arka bedende yanlarda ikişer tane kup uygulaması yapılmıştır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Omuzlarda apolet tasarlanmıştır. Model boyu kalça hattın biraz altında bitecek şekilde tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 4,5 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan hakim yaka çalışılmıştır. Ceketin iki parçalı takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş öne kaydırılarak birleştirilmiştir. Kol ucuna ön ortasında 9 cm, yanlarda 6 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan bant çalışılmıştır. Ön sol bedende ön ortasından çıkan ve kapamayı sağlayan 8,5 cm genişliğinde kapama parçası uygulanmış, üzerine yakadan başlayıp belde bitecek şekilde bir dişi bir erkek sıralamasıyla, gümüş renginde 9 adet agraf dikilmiştir. Ayrıca ceketin sağında, solunda ve ön ortasında 9'ar adet gümüş oksit renk metal düğme, sol ön bedende ise 0,7 cm genişliğinde siyah renk pamuklu kordon ile brit ilik çalışılmıştır. Ceketin sol yan dikişinde bel hattından etek ucuna kadar ek bir parça dikilerek, 2 adet metal düğme ile gizlenmiş kapalı yırtmaç uygulaması yapılmıştır.

Üniformanın süslemesinde ceketin ön bedeninde desen oluşturarak, yaka, arka kup dikişlerinin üzerinde, kapama payında, etek ucu kenarında ve kol bant dikişi üzerinde 0,7 cm genişliğinde siyah renk pamuklu kordonla süsleme uygulanmıştır. Ön bendende uygulanan kordon üzerine 21 adet gümüş renk metal düğme dikilmiştir. Ceketin kolunda kırmızı renk kaşe kumaştan bant çalışılmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 14a:
Önden görünüşü



Fotoğraf No 14b:
Arkadan görünüşü



Fotoğraf No 14c: Astar ve yırtmaç detayı

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Piyade Eri Kaputu (pelerini) 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert bleazer kumaş, astarında ise üst bedende taş rengi pamuklu kumaş kullanılırken bel hattından aşağısı astarsız çalışılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Ön bedende bel hattında yırtmaç çalışılmış, kol altından bele kadar kuş uygulanmıştır. Ön beden arka bedende devam etmekte olup, yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Model boyu yere kadar tasarlanmıştır. Pelerinin yakasında 6 cm genişliğinde lacivert renk bleazer kumaştan hakim yaka ve kukuleta çalışılmıştır. Pelerinde reglan kol çalışması yapılmıştır. Ön ortasında yakadan etek ucuna kadar devam eden basit kapama tekniği uygulanmıştır.

Üniformanın süslemesinde pelerinin ön bedeninde sağda 3 adet, solda 3 adet olmak üzere toplamda 6 adet kırmızı renkte kaşe kumaştan applike çalışması yapılmıştır. Applike çalışmalarının üzerinden sarkacak şekilde 0,3 cm genişliğinde siyah renk kordon, ipliklerin ucunda 2'şer adet dokuma iplik ile sarılmış kahverengi boncuk, bocukların ucunda ise püsküller olan süsleme yapılmıştır. Bu aplikelerin etrafında, yakada ve ceketin ön bedeninde, kol ucunda, omuz dikişleri üzerinde 0,3 cm genişliğinde siyah renk kordon kullanılmıştır. Pelerinin ön ortasında, yakasında ve şapkasında kırmızı renk biye çalışması uygulanmıştır. Bütün dikişlerin arasında kırmızı renk biye dikilmiştir.

Üniformanın dikiminde pelerin parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra elde kapalı baskı tekniği ile yaka ve kol ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 15a:
Önden görünüşü

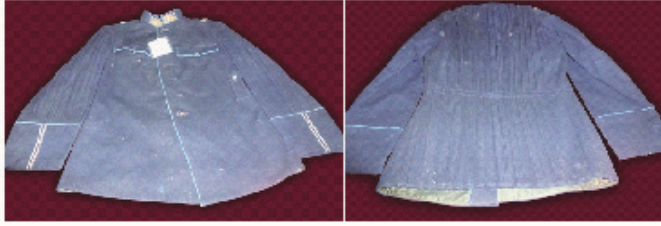
Fotoğraf No 15b:
Arkadan görünüşü

Fotoğraf No 15c: iç
astar detayı

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Piyade Eri Kaputu (pelerini) 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert, kol, yaka ve ön beden üstüne takılıp çıkarılabilen parçada kırmızı renk kaşe kumaş, astarında üst bedende mavi, etek astarında haki renk ipek astarlık kumaş, kol astarında ise gri renk pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Model belden kesikli olarak tasarlanmıştır. Ön etek arka kupa kadar devam etmekte ve yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır ve arka ortası dikişlidir. Üst bedendeki kup, kol oyuntusundan başlayıp etek ucuna kadar devam etmektedir. Arka etek yan kup dikişinden çıkan ve arka ortasına doğru dikilmiş, üçgen şeklinde model uygulama yapılmıştır. Üçgen parçanın başında, ortasında ve sonunda birer adet altın rengi metal düğme bulunmaktadır. Model boyu kalça düüklüğü hattının biraz altında tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 4 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan hakim yaka çalışılmıştır. Ceketin tek parçalı takma kol uygulanmıştır. Kol altındaki dikiş arkaya kaydırılarak dirsek hattında birleştirilmiştir. Kol ucuna ön ortasında 10 cm, yanlarda 7 cm genişliğinde kırmızı renk kaşe kumaştan bant çalışılmıştır. Bu bant genişliği kadar dikiş hattında açık yırtmaç çalışması yapılmıştır. Ceketin ön bedeninde yakada 19 cm, belde 10 cm genişliğinde bel hattından etek ucuna kadar düz devam eden kruvaze kapama çalışılmıştır. İlik çalışması sol bedene yapılmış olup, kapamanın her iki tarafına da 7'şer adet altın rengi metal düğme dikilmiştir. Ceket üst bedeninde kruvaze kapama üzerine takılıp çıkarılabilen kırmızı kaşe kumaştan ayrı bir model uygulaması yapılmıştır. Arka ortasında bel hattından başlayarak etek ucuna kadar devam eden model uygulamalı kapalı yırtmaç çalışılmıştır. Arka bedende kup kenarlarına dikişten açılan cep uygulanmıştır. Üniformada ceketin yakasında 1,3 cm genişliğinde ve kolunda 2,5 cm genişliğinde üzeri mor çizgili krem rengi şerit ile süsleme yapılmıştır. Koldaki şeridin üzerine bir adet altın renginde metal düğme dikilmiştir. Ön kapama payında, beden dikişlerinin arasında, kol arka dikişinde ve arka etekte yer alan üçgen parçanın kenarlarında kırmızı renkte biye çalışması uygulanmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, beden astarının kol ve yaka birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar ön üst bedende baklava deseniyle kapitone çalışılmış ve makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 16a: Onden görünüşü.

Fotoğraf No 16b: Arkadan görünüşü.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan İstihdam Sınıfı Taburu Katibi üniforması 19. yy. sonu 20. yy. başı Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada lacivert renk kaşe kumaş, astarında petrol yeşili rengi ipek astarlık kumaş, kol astarında ise krem rengi pamuk kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Giysi bedene oturacak şekilde tasarlanmıştır. Ön bedende iki tane kapaklı fleto cep çalışılmıştır. Ön sol bedende 12 cm uzunluğunda, 4 cm genişliğinde, omuzda ise 10 cm uzunluğunda, 1,5 cm genişliğinde köprü çalışılmıştır. Arka ortasında 2 cm genişliğinde pili kaşe ve 9 adet sağda, 9 adet solda olmak üzere 2 cm genişliğinde pili çalışılmıştır. Bel hattında astar ile beden arasında 2 cm genişliğinde kordon geçirmek amacıyla dikiş yapılmıştır. Model boyu kalça düşüklüğünün biraz altında tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 4 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan hakim yaka çalışılmıştır. Cekette tek parçalı takma kol uygulanarak, kolun ön kısmında 2 cm genişliğinde 9 adet pili dikilmiştir. Kol ucundan 13 cm yukarıdan bir kesikle kol 2 parçaya ayrılmıştır. Ön ortasında yakadan bele kadar hafif dışa kavisli, belden etek ucuna kadar düz basit kapama uygulanmıştır. İlik ve düğme çalışması yapılmış ve 7 adet gümüş oksit metal top düğme kullanılmıştır. Ceket sağ ve sol ön bedeninde kapaklı fleto cep uygulanmıştır. Ön beden astarında, göğüs hizasının sağında ve solunda fleto cep yapılmıştır.

Üniformanın yakasında Maraş işi tekniği ile gümüş renkte nakış uygulanmıştır. Yaka çevresinde, ön kapamada, cep kapaklarında ve kolda 0,3 cm genişliğinde mavi renk biye çalışması yapılmıştır. Kol üzerinde 0,5 cm genişliğinde gümüş renk iki sıra şerit dikilmiştir. Köprülerde gümüş renk kurtçuk ile süsleme yapılmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, beden astarının kol ve yaka birleştirilmesinde oyulgama dikiş

teknîği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 17a: Önden görünüşü.



Fotoğraf No 17b: Arkadan görünüşü.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan İtfaiye Neferi üniforması 19. yy. sonuna aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada siyah çuha, kolunda ve yakasında kırmızı renk kaşe kumaş, astarında siyah keten kumaş, kol astarında ise kahverengi pamuk saten kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Giysi belden kesikli olarak tasarlanmıştır. Ön etek parçası arka kupa kadar devam etmekte ve yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arkaya kaydırılmış ve arka roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende, kol oyuntusundan başlayan ve etek ucunda biten kup uygulanmıştır. Arka kup dikişinden çıkan ve arka ortasına doğru dikilmiş, bir kenarı kavisli, üçgen şeklinde model uygulama yapılmıştır. Üçgen parçanın başlangıç, orta ve sonunda birer adet altın rengi metal düğme bulunmaktadır. Ön beden arka bedenden uzun, model boyu kalça düşüklüğünün biraz altında tasarlanmıştır. Etek ucu volanlı olacak şekilde açma işlemi yapılmıştır. Üniformanın yakasında 4,5 cm genişliğinde hakim yaka uygulanmıştır. Yaka üzerine 3,5 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan bant çalışılmıştır. Cekette tek parçalı takma kol uygulanarak, kol ucuna 6,5 cm genişliğinde kırmızı kaşe kumaştan bant çalışılmıştır. Ön ortası yakadan bele kadar hafif dışa kavisli, belden etek ucuna doğru genişleyen basit kapama uygulanmıştır. Ön üst bedende ilik düğme çalışılmış ve 8 adet altın rengi metal düğme kullanılmış, etekte ilik düğme çalışılmamıştır. Arka etek kupunda dikişten açılan cep uygulanmıştır.

Üniformanın süslemesinde ise ceketin ön kapamasında ve arka kup üzerindeki şekilli üçgen parçanın dış kenarına 0,5 cm genişliğinde kırmızı renk biye çalışması yapılmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, beden astarının kol ve yaka birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.

**Fotoğraf No 18a:** Önden görünüşü.**Fotoğraf No 18b:** Arkadan görünüşü.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Maiyet-i Seniyye Süvari Bölüğü erleri üniforması 19. yy. sonuna aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformanın bedeninde mavi, kollarında ve yakasında kırmızı renk kaşe kumaş, astarında siyah pamuk saten kumaş, kolunda ise kırmızı renk pamuklu kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Giysi belden kesikli tasarlanmıştır. Ön üst bedende 1 adet, ön etekte ise eşit uzunlukta 2 adet pens uygulanmıştır. Ön beden arka kupa kadar devam etmekte ve yan dikiş bulunmamaktadır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve bir tanesi belde, diğeri etek ucunda biten iki adet kup bulunmaktadır. Arka kup dikişinden çıkan ve arka ortasına doğru dikilmiş, bir kenarı kavisli, üçgen şeklinde model uygulama yapılmıştır. Üçgen parçanın başlangıç, orta ve sonunda birer adet pirinç oksit renginde metal düğme bulunmaktadır. Model boyu kalça düşüklüğünün biraz altında tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 6 cm genişliğinde hakim yaka uygulanmıştır. Ceketin içe içe geçen tek parçalı iki adet kol uygulanmıştır. Dıştaki kolda kol altından 6 cm dikilerek geri kalan bölümü kol ucuna kadar açık bırakılmıştır. Dıştaki kolun boyu, içteki koldan 10 cm daha uzun olacak şekilde tasarlanmıştır. Dıştaki kolda kol alt dikişinin 3 cm aşağısından başlayarak eşit aralıklar ile 3 adet 0,3 cm genişliğinde kırmızı renkte brit uygulanmıştır. 3. britten 12 cm aşağıda 3 adet brit, 6. britten 13 cm aşağıda 3 adet brit daha uygulanmıştır. Britler arasında 3 cm mesafe bırakılmıştır. Ön ortasında kapama çalışmamıştır. Ön sağ bedende yakadan bel hattına kadar 2 cm genişliğinde parça eklenmiştir. Ayrıca ceket sağ ve sol ön bedende koyu yeşil renk kordon ile brit ilik çalışılmıştır. Sağ ve sol bedende 8 adet pirinç oksit renk metal çoban düğme ile 6 adet siyah renkte agraf dikilmiştir. Etekte ilik, düğme çalışmamıştır. Arka ortasında bel hattından etek ucuna kadar model uygulamalı kapalı yırtmaç dikilmiştir. Ön beden astarında beden hattında sağ ve solda fleto cep çalışılmıştır. Arka beden astarında kup kenarlarında, dikişten açılan cep uygulanmıştır.

Üniformanın süslemesinde ise ceketin ön bedeni, yaka çevresi, kapama

payı, arka ortası, arka kup dikişi, dış kolları ve etek ucunda koyu yeşil renk, iç kolda ise siyah renk kordona desen vererek süsleme yapmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, beden astarının kol ve yaka birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 19a: Önden görünüşü.

Fotoğraf No 19b: Arkadan görünüşü.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Fesli Zuhaf Alayı selamlık üniforması 19. yy. sonu II. Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformada krem çuha kumaş, astarında ise krem rengi pamuklu kumaş kullanılmıştır. Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve belde biten iki adet kup bulunmaktadır. Birinci kup ön bedenden devam etmekte ve beden yan dikişi bulunmamaktadır. Model boyu bel hattında, ön beden arka bedenden uzun olacak şekilde tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında "0" sıfır yaka çalışılmıştır. Ceketinde iki parçalı takma kol uygulanmıştır. Kol altındaki dikiş arkaya kaydırılmıştır. Üniformanın süslemesinde ise ceketin ön bedeninde, arka bedeninde ve kolunda belirli bir motif doğrultusunda 1,5 cm genişliğinde kahverengi şerite desen verilerek dikilmiş ve bu şeritin etrafına 0,3 cm genişliklerinde siyah renk kordon tutturulmuştur. Arka kup dikişinde 0,5 cm genişliğinde siyah renk biye tekniği uygulanmıştır. Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, astarda ise kol ve yakanın birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.



Fotoğraf No 20a: Önden görünüşü.

Fotoğraf No 20b: Arkadan görünüşü.

Harbiye Askeri Müzesi'nin deposunda yer alan Sancaktar Mülazım-ı Sariler üniforması 19. yy. ilk yarısı II. Abdülhamit Han dönemine aittir. Koleksiyona Osmanlı Devleti'nden devredilmiştir. Üniformanın bedeninde lacivert, kollarında ve yakasında kırmızı renk kaşe kumaş, astarında bedeni siyah renk pamuk saten, kol astar kumaşı ise beyaz üzerine kahverengi çizgili renkte pamuklu kumaş kullanılmıştır.

Üniforma model özelliği olarak simetrik çalışılmıştır. Omuz dikişi arka bedene kaydırılmış ve roba görüntüsü verilmiştir. Arka bedende kol oyuntusundan başlayan ve etek ucunda biten iki adet kup bulunmaktadır. Birinci kup ön bedenden devam etmekte ve beden yan dikişi bulunmamaktadır. Model boyu kalça düşüklüğünün biraz altında tasarlanmıştır. Üniformanın yakasında 5 cm genişliğinde hakim yaka uygulanmıştır. Cekette tek parça takma kol uygulanarak, kol altındaki dikiş arkaya kaydırılmıştır. Kol ucuna ön ortasında 11 cm, yanlarda 6 cm genişliğinde kırmızı renk kaşe kumaştan bant çalışılmıştır. Cekette kapama çalışılmamıştır. Ön sol bedende, ön ortasından çıkan ve kapamayı sağlayan 5 cm genişliğinde kapama parçası uygulanmış, üzerine yakadan başlayıp bel hattında bitecek şekilde 5 adet altın rengi ay yıldız metal düğme dikilmiştir. Ayrıca ceket sol ön bedende 0,8 cm genişliğinde pamuklu siyah renk kordon ile brit ilik çalışılmıştır. Ceketin ön beden astarında beden hattının sağ ve solunda fleto cep çalışılmıştır.

Üniformanın süslemesinde ise ceketin ön bedeni ve arka kup dikişinde 0,8 cm genişliğinde siyah renk kordon tutturma tekniği ile süsleme yapılmıştır. Kolunda ise 0,5 cm genişliğinde gümüş renginde şerit tutturma tekniği uygulanmıştır.

Üniformanın dikiminde ceket parçalarının birleştirilmesinde makine dikişi, beden astarının kol ve yaka birleştirilmesinde oyulgama dikiş tekniği uygulanmıştır. Astar makinede dikildikten sonra cekete elde kapalı baskı tekniği ile yaka, kol ağzı ve etek ucundan tutturulmuştur.

SONUÇ

Araştırmada, Harbiye Askeri Müzesi'nde bulunan, 19. ve 20. yüzyıl dönemlerinde kullanılan yirmi adet Osmanlı askeri üniforması incelenmiştir. İncelenen üniformaların tamamı, giysilerin zarar görmesini engelleyecek özellikte tasarlanmış depoda muhafaza edilmektedir. Örnekler hazırlanan gözlem fişi doğrultusunda kesim, dikim ve süsleme özellikleri açısından incelenerek bilgiler kayıt altına alınmıştır.

İncelenen üniformalarda ağırlıklı olarak çuha ve kaşe kumaşların kullanıldığı, bazı rütbelere göre aba, bleyzer kumaşlarında tercih edildiği görülmüştür. Kumaş renkleri incelendiğinde ise en fazla lacivert renk olmak üzere rütbe ve tabur sınıflarına göre mavi, krem, kırçilli kahverengi renklerinin de kullanıldığı belirlenmiştir. Üniformalarda kullanılan astar kumaşı açısından daha çok ipek saten kumaş ile pamuklu kumaşların tercih edildiği, nadiren de keten kumaşın kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Astar

renginde ise genel olarak beyaz rengin kullanıldığı, üst beden ve etekte farklı renk astarların tercih edildiği görülmüştür.

Üniformaların model özellikleri incelendiğinde simetrik modellerin uygulandığı belirlenmiştir. İncelenen beş üniformada ön bedenlerin belden kesikli pensli, on üniformanın düz, iki üniformanın tek parça pensli, üç üniformanın belden kesikli pensiz olduğu tespit edilmiştir. Arka bedenler incelendiğinde ise altı üniformada, arka kol oyuntusundan başlayarak etek ucuna kadar devam eden kup çalışıldığı, dokuz üniformada arka kol oyuntusundan başlayarak bel hattında biten kup çalışıldığı, bir üniformada ise kol oyuntusundan başlayarak etek ucunda biten kup çalışıldığı görülmüştür. Bir üniformada pile uygulamasının yapıldığı, üç üniformada ise ön bedenlerin arka bedene kaydığı ve yan dikiş yapılmadığı belirlenmiştir. Kol altı dikişleri kol arkasına, bedendeki kup hizasına taşınmıştır. Genel olarak üniformalarda iki parçalı takma kol uygulanmış olsa da bir modelde reglan kol, altı modelde ise tek parça takma kol çalışması uygulanmıştır. Üniforma boy kesimleri sınıf ve taburuna göre çeşitlilik göstermekle birlikte en fazla kalça hattının altında biten modeller kullanılmıştır.

Üniformalarda genel olarak hakim yakanın tercih edildiği ve sonrasında ise oyuntulu yakaların kullanıldığı görülmüştür. En fazla uygulanan kapama türünün basit kapama olduğu ve kapama malzemesi olarak kullanılan düğmelerin her giyside farklılık gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Genel olarak üniformalarda omuz dikişi arkaya kaydırılmış ve bir roba görüntüsü oluşturulmuştur. Ceketlerin yarısının arka ortasında yırtmaç uygulanmış, diğer yarısında ise yırtmaç çalışılmamıştır. Araştırma kapsamındaki örneklerden 6 tanesinde cep çalışmasının bulunmadığı, cep uygulaması yapılan ceketlerde ise en fazla oranla astar içerisinde, beden hattında fleto cep uygulandığı belirlenmiştir.

Üniformaların süsleme teknikleri değerlendirildiğinde en fazla biye, bant ve nakış ile süsleme yapıldığı görülmektedir. Süsleme amaçlı yapılan işlemlerde kullanılan renklerle ilgili olarak en fazla oranlarla nakışta gümüş, hazır harçlarda altın rengi ve gümüş, kordonlarda siyah, biye çalışmalarında kırmızı olduğu saptanmıştır. Ceket dikişinde kullanılan ipliklerde renklerin çeşitlilik gösterdiği tespit edilmiştir. Giysi yüzeyinde kullanılan renklerle uyumluluk göstermektedir. Astar dikişinde iplikler krem, kahverengi, siyah, haki, gri, mavi, koyu yeşil ve taş rengi olduğu görülürken, astar kol ve teyel ipliklerinin krem ve beyaz olduğu görülmektedir.

Toplumların giyim kuşam özellikleri ve bunların taşıdıkları sembolik anlamlar, o toplumun gelenek görenekleri, kimlik ve kültürel yapıları, ekonomik ve coğrafi koşulları hakkında bilgi veren önemli veri kaynaklarından bir tanesidir. Giyim ürünlerinin yapıldıkları malzemelerden dolayı uzun yıllar boyunca saklanması ve korunması zordur ve bu nedenle birçok ürün zaman içerisinde yok olabilmektedir. Bu nedenle tarihsel süreçte kullanılan ve önemli değerler taşıyan ürünlere ait bilgilerin belgelendirilerek kayıt altına alınması önemlidir.

KAYNAKÇA

- Atabey, F. (1997). *Tarihten Günümüze Deniz Kuvvetleri Personel Kıyafetlerinin Geçirdiği Aşamalar*, Dz. K.K.lığı Karargah Basımevi, Ankara.
- Aysal, N. (2011). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 10, Sayı: 22, 3-32.
- Balcı, A. (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler*, Pegem Akademi, Ankara.
- Boynukalın, H. (2020). Osmanlı Askerî Teşkilâtı Üniformalarının Tezyînatı ve Mâliyeti Üzerine Bir İnceleme, *Arış, Sayı:16*, 56-77.
- Faraş, Oğlu, Y. (2018, Kasım 15-18). *Mahmut Şevket Paşa'nın Gözüyle Osmanlı'da Askeri Kıyafetler*, 3. Uluslararası Avrasya Spor Eğitim ve Toplum Kongresi Tam Metin Kitabı, Mardin, 197-208.
- Kaplan, M. (2019, Şubat 14-17). *Jandarma Genel Komutanlığındaki Üniforma Değişiminin Kurumsal İmaj Açısından Değerlendirilmesi*, 4. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi, Cilt 5, Yalova, 173-185.
- Karasar, N. (2009). *Araştırmalarda Rapor Hazırlama*, Nobel yayınları, Ankara
- Kumbaracılar, İ. (1934). *Serpuşlar*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul.
- Örses, T., Özçelik, N. (2007). *I. Dünya Savaşı'nda Türk Askeri Kıyafetleri*, Denizler Kitabevi, İstanbul.
- Sağdıyu, G., B. (2014, Nisan 2-5). *Modernleşme Sürecinde Osmanlı'da Terzilik ve Terzilik Eğitimi Yönelik İlk Hareketler*, 13. Uluslararası İzmir Tekstil ve Hazır Giyim Sempozyumu, İzmir, 176-179.
- Salman, Ö. (1992). *Yenileşme Sürecinde Osmanlı Askeri Kıyafetlerindeki Dokusal Aksesuarlar* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sevin, N. (1990). *Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*, Kültür Bakanlığı Yayınları/ 1195, Ankara.
- Şevket, M. (1983). *Osmanlı Askeri Teşkilatı ve Kıyafetleri*, Kara Kuvvet Komutanlığı Basımevi, Ankara.
- Tengüz, H. (1989). *Osmanlı Bahriyesi'nin Mazisi Resim Albümü*, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Basımevi, Ankara.
- Tez, Z. (2009). *Teksit ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi*, Doruk Yayımcılık, İstanbul.
- Tezcan, H. (2008). *Sarayın Terzisi: M. Palma- D. Lena- P. Parma*, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul.
- Turan, Ş. (1995). *Türk Devrim Tarihi 3. Kitap*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Bölüm 13

Kadın Emegine Dayalı Geleneksel Bez Üretiminin Sürdürülebilirliği Üzerine

Sinem Budun Gülas, Emine Kanberoğlu

Özet: Anadolu coğrafyasının hemen her yerinde yöreye özgü özelliklerle çeşitlenmiş birçok geleneksel dokuma olduğu ve günümüzde ne yazık ki birçoğunun yok olmaya yüz tuttuğu bilinmektedir. Bu kapsamda; bakanlıklar, yerel yönetimler, üniversiteler ve farklı eğitim kurumları zaman zaman bezlerin unutulmaması, yeniden göz önüne çıkarılması, bilinirliğinin artırılması ve üretiminin devamlılığı konularında çalışmalar yapmaktadır. Ancak ne maalesef bu çalışmaların çoğu belirli bir sürede ve belirli bir ölçüde fayda sağlasa da istenilen ölçüde sonuçlar verememektedir. Geleneksel bez üretiminde üretimin neredeyse tümü kadınlar tarafından emek yoğun bir biçimde yapıla gelmiştir. Endüstriyel üretimin artması, gündelik yaşam pratiklerindeki değişiklikler, doğal hammaddenin eldesinin zorluğu ve maliyet artışları gibi sebeplerle günümüzde birçok yöresel bezin üretimi geleneksel olarak yapılamamaktadır. Endüstriyel olarak yapılan birçok üretim ise orijinal malzemeye bağlı kalınmadan büyük ölçüde sentetik esaslı lifler kullanılarak yapılmaktadır. Çalışmada geleneksel bezler ile ilgili bir literatür çalışması yapılmış, günümüzde geleneksel bez üretiminin sürdürülebilmesi için yapılan faaliyetlere örnekler verilmiş ve geleneksel bezlerin bilinirliği ve sürdürülebilirliği için endüstriyel üretimin gerekliliği konusu tartışılmaya çalışılmıştır.

On The Sustainability of Traditional Cloth Production Based on Women's Labor

Abstract: It is known that there are many traditional woven diversified with region-specific characteristics almost everywhere in the Anatolian geography and unfortunately, many of them are facing extinction today. In this context; ministries, local administrations, universities and different educational institutions carry out studies from time to time to prevent the cloths from being forgotten, to bring them back to the forefront, to increase their familiarity and to continue their production. However, unfortunately, even if they provide benefits in a certain period of time and to a certain extent, most of

Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas, Tasarımcı Emine Kanberoğlu

İstanbul Aydın Üniversitesi
sinembudun@aydin.edu.tr
Akın Tekstil AŞ
ekanberoglu@akintekstil.com.tr

these efforts do not yield results to the desired extent. In traditional cloth production, women have done almost all of the production in a labor-intensive manner. Due to such reasons as the increase in industrial production, changes in daily life practices, difficulty in obtaining natural raw materials and cost increases, many local cloths cannot be traditionally produced today. On the other hand, many industrial productions are made largely using synthetic-based fibers without considering the original material. In the study, a literature study on traditional cloths was conducted, examples of activities carried out to sustain today's traditional cloth production were given and the necessity of industrial production for the familiarity and sustainability of traditional cloths was tried to be discussed.

GİRİŞ

Dünyanın her yerinde olduğu gibi Anadolu'da da her bölgenin kendine özgü renk ve desenleri ile yapılmakta olan ve o yörenin kültürel izlerini taşıyan geleneksel dokumaları bulunmaktadır (Selçuk ve Yurttaş, 2020). Türkler Anadolu'ya gelirken dokumacılık alanındaki bilgi ve kültürlerini de birlikte getirmişlerdir. Türklerin göçebe kültüre dayanan dokumacılık geçmişı ve Anadolu'nun bu alandaki zengin kültür ve malzeme olanağının birleşmesi ile önemli bir üretim alanı ortaya çıkmıştır (Tez, 2008:57). 19. yy'a gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nun toprakları üzerinde değişik yörelerde çeşitli türlerde kumaş üreten merkezler oluşmuştur. Yünlü kumaş dokumacılığında Ankara, Tosya, Koçhisar, Erzurum, Erzincan, Antalya, Selanik, Lofça ve İstanbul; ipekli kumaş dokumacılığında başta Bursa olmak üzere Bilecik, İstanbul, Edirne, Konya, Musul, pamuklu dokumalarda ise yine başta Bursa olmak üzere, İstanbul, Denizli, Adana, Antalya, Mardin, Diyarbakır öne çıkmıştır (Tez, 2008:58). Günümüzde ise; değişen yaşam biçimleri ve artan endüstriyel üretimle birlikte popülerliğini yitirmiş ve hatta bir kısmı unutulmuş bu dokumalar, kültürel mirasımızın önemli birer parçasıdır.

Bu kültürel mirasın yaşatılması ve devam ettirilmesi amacı ile son dönemde hemen hemen her şehirde bakanlıklar, yerel yönetimler, üniversiteler, kooperatifler, dernekler ve diğer eğitim kurumları tarafından birçok proje geliştirilmiş ve yürütülmüştür. Bu projelerin geneli incelendiğinde kısa vadede, belirli ölçüde önemli sayılabilecek fayda sağlasalar da ne yazık ki hiçbirinin uzun vadede sürdürülebilir sonuçlar vermediği görülmektedir. Bu kapsamda Şile Belediyesi, Kocaeli ve Kandıra Belediyeleri, Rize Belediyesi, Bursa Büyükşehir Belediyesi ve daha birçok belediye yerel dokumaları gün yüzüne çıkarmak, bilinirliğini arttırmak ve üretiminin sürdürülebilirliğini sağlamak amacı ile projeler yürütmektedir.

Çalışmada; geleneksel bezlerin sürdürülebilirliği üzerine geçmişte yapılmış ve hâlihazırda yapılmakta olan projeler ve çalışmalar araştırılmış, devam eden faaliyetler tespit edilmiş ve ulaşılabilen ilgili kişilerle

görüşmeler yapılarak mevcut durumun tespiti ve süreçlerde yaşanan sorunlara dair tespitler yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca; geleneksel bezlerin sürdürülebilirliğinde endüstriyel üretimin yeri konusu da çalışma kapsamında tartışılmaya çalışılmıştır.

YÖNTEM

Çalışmada temel araştırma ve alan araştırması çalışmaları yapılmış devamında da araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemlerinden görüşme (derinlemesine) tekniği ve literatür taraması yöntemleri kullanılmıştır. Görüşme tekniği; ulaşılmak istenilen verilerin elde edilmesi amacıyla görüşme yapılan kişi/kişilere sorular sorularak, az bilinen bir konuda derinlikli bilgilere ulaşılmaya çalışılan bir araştırma yöntemidir (Yavan, 2023) (Dömbekçi Akman ve Erişen, 2022). Tarama yöntemi ise çalışmanın hangi bağlamda yürüyeceğini belirlemek amacıyla konu ile ilgili önceden yapılmış ilgili literatürde yer alan çalışmaların araştırılması olarak tanımlanabilmektedir (Koroğlu, 2015).

Araştırma Modeli

Çalışmada araştırma modellerinden tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli; geçmişte ya da şu an var olan bir durumu, kendi koşulları içerisinde var olduğu biçimiyle, etkileme / değiştirme çabası olmadan betimlemeyi amaçlayan araştırma modelidir (Özdemir, 2023).

Evren ve Örneklem/Katılımcılar

Çalışma; İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Akın Tekstil AŞ, iş birliğinde yürütülen üniversite sanayi projesi kapsamında hazırlanmıştır. Çalışmanın evrenini; geleneksel bezlerin günümüzde üretimlerinin devam ettirilmesi için çalışmalar yürüten yerel yönetimler, üniversiteler, eğitim kurumları ve bu alanda çalışma yürüten kişiler oluşturmaktadır. Bu kapsamda çalışmada; Şile Belediyesi, Kocaeli Belediyesi, Kandıra Belediyesi, Rize Belediyesi, Rize'de bir üretici olan Azimoğlu Tekstil firması, Kastamonu Sarıkonak Kadın Kooperatifi başkanı Mihriban Tüfekçi, Adana Verim Kadın Kooperatifi başkanı Belkıs Yakıcı, Kandıra KOMEK, Kandıra Halk Eğitim Merkezi, Dokuma Atlası proje başkanı Ayşe Dizman, doğal boyamacılık konusunda önemli bir isim olan Prof. Dr. Recep Karadağ ve tasarımcı/sanatçı Fırat Neziroğlu ile görüşmeler yapılmıştır. Mevcut araştırma süresince "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" çerçevesinde hareket edilmiştir.

BULGULAR

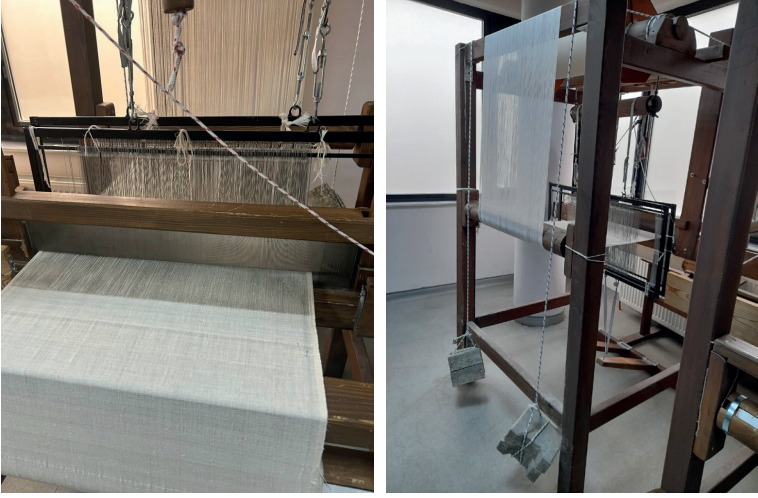
Çalışma kapsamında yapılan araştırma ve görüşmeler sonucunda; geleneksel bezlerin sürdürülmesi konusunda geçmişte yapılan faaliyetlerin çok az bir kısmının amacına ulaştığı tespit edilmiştir. Günümüzde devam eden projelerin ise ya yeni başladığı ya da son birkaç yıldır yürütüldüğü görülmüştür.

Doğu Anadolu Kalkınma Ajansı tarafından yürütülen şal şepik projesi yerel kurumlar tarafından yürütülen projelere iyi bir örnek olarak gösterilebilmektedir (Dizman, 2022).

Şilebezinin yaşatılması ve günümüzde kullanımının artırılması amacıyla Şile Belediyesi tarafından yapılan çalışmalarla ilgili olarak şilebezi Kırsal Kadın Kooperatifi Projesi Sorumlusu Nazire Ortatepe Dertkesen ile görüşülmüştür. Mevcut durumda, bölgede yaşayan kadınların dokudukları kumaşları ticari olarak değerlendiremedikleri için şilebezi dokumaya ilgi göstermedikleri bilgisine ulaşılmıştır. Hâlihazırda Şile’de yapılmakta olan üretim, doğal iplik kullanılarak otomatik makinelere sürdürülmektedir.

Benzer şekilde tasarımcı Anadolu Dokuma Ağı projesi yürütücüsü Fırat Neziroğlu ile yapılan görüşmede Fırat Neziroğlu da, Anadolu’da kadınların dokuma yapmaya ilgi duymamasının sebeplerini; tüm kazancın dokumacı kadınlara ait olmaması (aracı kişilerin de kadınların emeği üzerinden gelir elde etmesi) ve kadınların kendi kendine gelir elde etme pratiğini edinememiş olması şeklinde sıralamıştır (Neziroğlu, 2023).

Kandıra bezinin sürdürülebilirliği konusunda yapılan çalışmaları incelemek üzere Kandıra KOMEK ve Kandıra Halk Eğitim Merkezi ile görüşmeler yapılmış, Kandıra Halk Eğitim Merkezi bünyesinde Çalköy Burhanlı Köyü’nde dokuma yapan yerel dokumacı kadınlar ziyaret edilmiştir. Kandıra bezi, yaşatılması için uzun yıllar farklı oluşumlar tarafından üzerinde çalışmalar yapılan bir bezdir. 2000’li yılların başlarında ÇEKÜL Vakfı (Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı) Kocaeli temsilcisi Numan Gülşah bu konuda çok fazla uğraş vermiştir. Bu çalışmalar kapsamında Kandıralı ev hanımlarının dokudukları kumaşları sergilemek üzere Dünya Kadınlar Birliği ve ÇEKÜL vakfı iş birliğinde farklı illere gitmeleri sağlanmıştır (Kandıranın Sesi Gazetesi Web Sitesi, 2009). Ancak ne yazık ki bu çabalar da çok uzun soluklu olamamıştır. Günümüzde Kocaeli Büyükşehir Belediyesi bünyesinde Kandıra KOMEK’de yeni üretilmiş beş tezgâhta Kandıra Bezi dokuma eğitimleri verilmektedir. KOMEK eğitmeni Zülbiye Soylu, yerel kadınların dokuma işine olan ilgisini “beş senedir dokuyan var, günde iki buçuk metre dokuyabilir ama maddi olarak bir karşılığı olmadığı için dokumak istemiyorlar” şeklinde ifade etmiştir. Diğer taraftan dokudukları bezlerde, hazır iplik kullandıkları için orijinal bezlerdeki görünüm, tuşe ve dokuyu yakalayamadıklarını belirtmişlerdir (Soylu, 2023).



Şekil 1. Kandıra KOMEK’de Eğitim ve Üretim Amaçlı Kullanılan Tezgâhlar (Fotoğraf: Sinem Budun GÜlas, 2023)

Daha sonra Kandıra Halk Eğitim Merkezi ile görüşülmüş, Çalköy Burhanlı Köyü’nde yerel dokumacıların olduğu bilgisi alınmış ve köy ziyaret edilmiştir. Burada köylü kadınlar, bir halk eğitim öğretmeni liderliğinde bir araya gelmiş, annelerinden kalan iki adet düzeni (tezgâhı) toplamış, monte etmiş, sandıklarında sakladıkları orijinal, doğal boyalı keten iplikleri çıkarmış ve bunlarla kandıra bezi dokumaya başlamışlardır. Halk eğitimi merkezi öğretmeni Ayla Oltan Demir, köylü kadınların, bu bezin unutulmaması amacıyla çok severek bir araya geldiklerini ancak ellerindeki iplikler bittikten sonra nasıl malzeme temin edeceklerini bilmediklerini ve daha fazla desteğe ihtiyaç duyduklarını belirtmiştir (Oltan Demir, 2023).



Şekil 2. Kandıra Çalköy Burhanlı Köyü’nde kullanılan tezgâhlar (Fotoğraf: Sinem Budun GÜlas, 2023)

Üniversiteler tarafından yapılan çalışmalara örnek olarak ise 2016 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü ve Teknik Eğitim Fakültesi Tekstil Eğitimi bölümlerinin işbirliğinde yapılan 7. Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansı kapsamında düzenlenen Bezce alıştayı verilebilir. Konferans ve alıştay kapsamında Anadolu bezleri üzerine akademik ve sanatsal olarak birçok çalışma ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca, alıştay kapsamında; yöresel bezlerin doğru yaratıcılık yöntemleri ile ürüne (yelek ve çanta) dönüştürülmesi yolu ile sürdürülebilirliğine katkı sağlanmaya çalışılmıştır (Tok Dereci, 2016). Çalıştayın amacından da anlaşılacağı üzere, bezlerin sürdürülebilirliğinde doğru tasarım ve tasarımcı yaklaşımı geliştirilmesi önemli bir yer tutmaktadır.

Son dönemde dikkat çeken başka bir çalışma ise; Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Beylerbeyi Olgunlaşma Enstitüsü koordinatörlüğünde devam eden Türkiye Dokuma Atlası projesidir. Proje kapsamında Türkiye'de üretilmekte olan geleneksel bezlerin araştırılması, kayıt altına alınması, yeniden üretilmesi ve tasarım yolu ile ürüne dönüştürülmesi çalışmaları yapılmaktadır. Hâlihazırda devam eden proje olumlu anlamda çok büyük bir etki yaratmıştır. İTHİB tarafından düzenlene Futuretex yarışmasında Türkiye Dokuma Atlası ayrı bir tema kategorisi olarak yer almış ve bu sayede genç tasarım ğrencilerinin Anadolu bezleri üzerine araştırma yapma, bilgi sahibi olma, tasarlama ve üretmesinin yolu açılmıştır. Ayrıca bu proje farklı ülkelere de örnek olmuş, yakın zamanda Azerbaycan Dokuma Atlası ve Meksika Dokuma Atlası projeleri başlamıştır (Ayşe Dizman, 2022).

Geleneksel bezlerin ticarileşmiş bir rneği ise Kutnia markasıdır. Jülide Konukoğlu'nun girişimi ile AJK Tekstil bünyesinde kurulan Kutnia; bugün unutulmaya yüz tutmuş bir değer olan Kutnu kumaşını günümüzün modern yaşam tarzına adapte ederek ürünler oluşturmaktadır (Kutnia Web Sayfası). Uluslararası bilinirliğe sahip olan Kutnia markası, Dior modaevinin 2023 ilkbahar yaz erkek koleksiyonunda bu markaya ait kutnu kumaşları kullanması ile uluslararası alanda daha da görünür olmuştur (diken.com.tr, 2022).



şekil 3. Dior 2023erkek yaz koleksiyonundan bir parça (Kaynak: diken.com.tr)

Kutnia'nın kurucusu Jülide Konukoğlu verdiği bir röportajda kutnu kumaşının sürdürülebilirliği ile ilgili olarak yaşanan problemleri “en büyük sorun yeni kutnu ustalarının yetişmiyor olması ve kutnu kumaşının yeni modern dünyaya tasarımlarla ayak uyduramamasıydı” şeklinde ifade etmiş ve konuşmasının devamında “özel sektörden birilerinin bu işe maddi ve manevi yüreğini koyarak bir şeyler yapması gerekiyordu” diyerek bezlerin devamlılığı ve günümüze adaptasyonu konusunda sektörel üretimin gerekliliğini ortaya koymuştur (Oggusto Web Sayfası, 2022).

Hâlihazırda devam eden tüm bu olumlu örneklerle birlikte; geleneksel bezlerin bilinirliği, üretilebilirliği ve sürdürülebilirliği üzerine yapılmış çalışmaların sınırlı sürelerle devam edebildiği, bir süre sonra çeşitli nedenlerle son bulduğu görülmüştür.

Örneğin, 2007 yılında kurulan Armaggan markası da iyi bir örnektir. Armaggan markası kuruluş amacı doğrultusunda başlangıçta Doğal Boya Araştırma Tasarım Uygulama Laboratuvarı (DATU) ile iş birliği içinde eski üretim tekniklerine ve tarihsel boyama reçetelerine sadık kalınarak, ahşap tezgâhlarında orijinaline uygun üretim yaparak geleneksel dokumalar yapmış ve bunlardan modern ürünler ortaya koymuştur (Armaggan Web Sayfası, 2022). Ancak, günümüzde parasal ve zamansal açıdan çok maliyetli oluşu, standart bir üretimin devam ettirilememesi gibi sebeplerle üretimlerini el dokuması olarak sürdürememektedirler (Karadağ, 2022).

Tüm bunlardan hareketle; yerel bezlerin geleneksel olarak üretiminin devam etmesi önündeki engeller şu şekilde sıralanabilmektedir;

Değişen yaşam biçimleri ve popüler kültürün etkisi ile bezlere olan ilginin azalmış olması,

Dokuma bez üretiminin emek yoğun bir üretim sürecine sahip olması,

Kadınların iş hayatında daha fazla yer alabilmesi ile kadın emeğinin değerli hale gelmiş olması ve kadın emeğine dayalı bir üretim olan dokumacılığın bu noktada beklenen geliri getirmiyor olması,

Hammadde temininde yaşanan problemler,

Maliyetlerin çok yüksek oluşu,

Az adetli üretim,

Standart bir üretimin yapılamıyor olması,

Endüstriyel tekstil üretimi ile rekabet edilememesi,

Pazar ve müşteri bulmakta yaşanan sorunlar.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Tüm bu nedenler incelendiğinde ve günümüz yaşam koşulları göz önünde bulundurulduğunda yerel bezlerin üretiminin geleneksel olarak devam ettirebilmesinin ancak sınırlı Őartlarda, çok yüksek bir destekle mümkün olacağı, aksi takdirde yaşamın bir parçası olarak devamının mümkün olmadığı görülmektedir. Geleneksel retim de bir biçimde değişmesi, dönüŐmesi ve günümüze adapte edilmesi gerekmektedir.

Bu noktada, geleneksel bezlerin sürdürülebilirliğinin sağlanmasında iki önemli başlık ortaya çıktığı görülmüştür; tasarım ve endüstriyel retim.

Geleneksel bezlerin pazar/müşteri bulabilmesi ve bu yolla sürdürülebilmesi için tasarım yolu ile güncel bir ürüne dönüştürülmesi ve yeniden tasarlanması kaçınılmaz bir gerekliliktir.

Ancak bununla birlikte; yine pazar ve müşteri bulabilmek için bu ürünleri uygun maliyetlerle üretmek gerekmektedir. Günümüzde insan emeği oldukça pahalıdır. Bu nedenle; bezlerin sürdürülebilir üretiminde endüstriyel üretimden yararlanılması alternatif bir yol olabilir.

Bilindiği üzere geleneksel bezlerin renklendirilmesinde doğal boyalar kullanılmaktadır. Doğal boyaların ve doğal boyamacılığın sürdürülebilmesi bu konunun ayrı bir alt baŐlıđıdır. Bu konuda da doğal boyamacılığın endüstriyel uygulamalarının tercih edilmesinin hem boyarmaddelerin sürdürülebilirliği hem de uygun maliyetli dokuma ürün eldesi için kaçınılmaz bir gereklilik olduğu söylenilebilir. Endüstriyel doğal boyamacılıkta çok az miktarda doğal boyarmadde ile yüksek miktarlarda kumaş boyanabilmektedir.

Bahsi geçen tüm bu noktalardan hareketle, çalışmanın sonucunda geleneksel bezlerin sürdürülebilirliği için;

Güncel kullanım alanlarının yaratılması,

Yerelden kopmayan ancak yeni ve özgün ürün tasarımları yapılması,

Geleneksel bezin kendisi üzerinde tasarım çalışmaları yapılması,

Bunlarla birlikte geleneksel bezlerin yaşatılması ve yerel üreticinin de varlığını sürdürmesi için yapılan bu projelerin devam ettirilmesi gerektiği ve bu kapsamda niş üretimlerin yapılması,

Ancak bununla birlikte; geleneksel bezlerin sürdürülebilirliği, uluslararası bilinirliği ve kullanılabilirliği için geleneksele en yakın biçimde endüstriyel uygulamalarının da yapılmasının gerekli olduğu görülmüştür.

Hali hazırda yapılan endüstriyel üretimler orijinallerden oldukça uzak ve doğal olmayan liflerin kullanımına dayanmaktadır. Tabii burada da en büyük faktör maliyettir. Ancak, bu replika üretimler geleneksel bezlerin hak ettiği değerin çok çok altında özelliklere sahip olmaktadır. Bu nedenle, orijinale en yakın Şekilde endüstriyel üretim yapmak ve bu aşamada tasarımın gücünden yararlanmak geleneksel bezlerin geleceği açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Armaggan Web Sayfası, <https://www.armaggan.com/kurumsal/tr/uretimin-sirri>, (Erişim Tarihi: 25 Ekim 2022)
- Ayla Oltan Demir, Kandıra Halk Eğitim Merkezi Eğitmeni, Ön Lisans Mezunu, 1982 Kandıra Doğumlu
- Ayşe Dizman, Sabancı Olgunlaşma Enstitüsü Öğretmeni, Dokuma Atlası Projesi Başkanı, Üniversite Mezunu, 1970 Ankara Doğumlu
- Diken Haber Sitesi, (2022) Antep'in Kutnu Kumaşı Dior Podyumunda, <https://www.diken.com.tr/antepin-kutnu-kumasi-dior-podyumunda/> (Erişim Tarihi: 10 Mart 2023)
- Dömbekçi Akman, H. & Erişen, M. A. (2022) Nitel Araştırmalarda Görüşme Tekniği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 141-160.
- Fırat Neziroğlu, Tasarımcı Dokumacı, Üniversite Mezunu, 1981 İzmir Doğumlu
- Kandıra'nın Sesi Gazetesi Web Sitesi, <https://www.kandiraninsesi.com/haber/kandirali-ev-hanimplari-hilton-de-h1170.html> (Erişim Tarihi: 8 Mart 2023)
- Köroğlu S. A. (2015) Literatür Taraması Üzerine Notlar Ve Bir Tarama Tekniği, *GİBD Dergi*, Sayı:1, Sayfa:61
- Kutnia Web Sayfası, <https://www.kutnia.com/tr/hakkimizda> (Erişim Tarihi: 10 Mart 2023)
- Oggusto Web Sayfası, <https://www.oggusto.com/moda/markalar-ve-tasarimcilar/kutnia-julide-konukoglu> (Erişim Tarihi: 1 Kasım 2022)
- Özdemir, U. (Erişim Tarihi: Şubat 2023) https://itunes-assets.itunes.apple.com/itunes-assets/CobaltPublic4/v4/9f/54/63/9f54634e-20dd-38e3-ba00-cde3f7a3e53f/320-4723411356982225660-_nite_6_Ara_t_rma_Y_ntem_ve_Modeli.pdf
- Recep Karadağ, Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1962 Kars Doğumlu
- Selçuk, K. & Yurttaş, H. (2020). Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumalarında Tespit Edilen Figürlü (Hayvan/İnsan) Motifler Üzerine Bir Deneme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 558-569. doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.749006>
- Tez, Z. (2008). *Tekstil ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi*. (1. Baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Tok Dereci, V. (2016). Yöresel Dokumaların Sürdürülebilirliği Üzerine Bir Eğitim Modeli "Bezce 2016 Çalıştayı". 7th International Textile Conference, Anadolu'ya Doku"N"an Bezler, BEZCE2016, 21-23 Mart 2016, İstanbul

Yavan, N. (Erişim Tarihi: Şubat 2023) https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/176498/mod_resource/content/0/Hafta%2012_Nitel%20Veri%20Toplama%20ve%20G%C3%B6r%C3%BC%59Fme.pdf

Zülbiye Soylu, Kandıra KOMEK Bez Dokuma Eğitmeni, Lise Mezunu, 1978
Kırıkkale Doğumlu

Bölüm 14

Giysi Tasarımını Değerlendirmede Temel Kriterler: Red Dot Tasarım Ödülleri Örneği

Tuğba Şener

Özet: Tasarım, karşılaşılan problemlere ve ihtiyaçlara karşı çözüm üreten yaratıcı bir süreçtir. Tasarım ürünlerinin niteliğini, söz konusu problemi ne derece etkin ve yaratıcı bir şekilde çözdüğünü ölçen çeşitli tasarım yarışmaları vardır. Bunlardan biri olan Reddot Tasarım Ödülleri, moda tasarımı ürünlerinde aranan nitelikleri görmek için bir fırsat sunmaktadır. Araştırmanın amacı 2011-2021 yıllarında moda ve yaşam tarzı kategorisinde Reddot tasarım ödülü almış giysileri çeşitli kriterler bazında incelemek ve tasarımlarda öne çıkan özelliklerin genel bir değerlendirmesini yapmaktır. Reddot tasarım ödülleri resmî web sayfasında sunulan ürünlere yönelik bilgi ve jüri beyanları içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Bulgulara göre moda ürünlerinin değerlendirilmesinde fonksiyonel özelliklerin görsel ve duygusal özelliklerden daha fazla vurgulandığı, en sık ifade edilen kavramların “yenilikçi”, “malzeme” ve “işlevsellik” olduğu tespit edilmiştir. Görsel ve duygusal özelliklerde en çok vurgulanan kavramlar ise “moda”, “renk” ve “keyif” olmuştur. Giysi gibi estetik ve duygusal değeri yüksek bir ürün kategorisinde yapılan değerlendirmelerde ürünün fonksiyonel özelliklerinin daha fazla vurgulanması, moda tasarımında işlevin biçimden önce geldiğini göstermiştir. Elde edilen sonuçlar, tasarımcılara ve moda tasarımı alanında eğitim alan öğrencilere nitelikli bir moda tasarım ürünü için önemli olan bileşenler konusunda fikir verebilir.

Basic Criteria for Evaluating Clothing Design: Examples of Red Dot Design Awards

Abstract: Design is a creative process that produces solutions to problems and needs. Various design competitions measure the quality of design products and how effectively and creatively they solve the problem in question. One of them is Reddot design awards which provide an opportunity to see the qualities sought in fashion design products. The research aims to examine the clothes that received the Reddot design award in the fashion and lifestyle category in 2011-2021 based on various criteria and to make a general evaluation of the prominent features of the designs. The content analysis method was used to analyse information and jury statements about the products presented on the official website of the Reddot design awards. According to the findings,

Dr. Tuğba Şener

Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi
tugbasener@selcuk.edu.tr

functional features are emphasized more than visual and emotional features in the evaluation of fashion products, with “innovative,” “material feature,” and “functionality” being the most frequently expressed concepts. In terms of visual and emotional features, the most emphasized concepts were “fashion,” “colour,” and “enjoyment”. The fact that functional features of the product are emphasized more in product evaluations in a product category with high aesthetic and emotional value, such as clothing, demonstrates that function comes before form in fashion design. The results obtained can provide designers and students studying fashion design with an idea of the components that are important for a qualified fashion design product.

GİRİŞ

Tasarım, ihtiyaçları karşılamaya, mevcut durumu iyileştirmeye veya yeni bir ürün yaratmaya yönelik bir süreçtir. Bir başka ifadeyle, ihtiyaçları karşılamak için yapıtların nasıl oluşturulacağını veya değiştireceğini belirleme sürecidir (Eckroth, Aytche & Amoussou, 2007). Tasarım sürecinin sonunda ortaya çıkan / tasarlanan yapıt; bir sistem, süreç veya eser olabilir ve genel anlamda tasarım nesnesi olarak isimlendirilir (Ralph & Wand, 2009).

Bir tasarım nesnesi olarak giysi, temelde fonksiyonel değer (örtünme, ısınma, korunma vb.) sağlamak üzere tasarlanır. Tasarımcı giysinin fonksiyonel performansını planlarken ürünün kendisinden beklenen temel işlevleri yerine getirmesini hedefler. Bu fayda, bir yoga pantolonu için esneklik, yağmurluk için su geçirmezlik, hırka için ısı konfor olabilir. Tüketici davranışlarındaki değişimle birlikte fonksiyonel değere ek olarak estetik ve duygusal değerler büyük önem kazanmıştır. Giysinin temel işlevini yerine getirirken aynı zamanda estetik, çekici, trend vb. görsel özellikler diğer yandan giyen kişiye olumlu duygular verecek nitelikler taşıması beklenir.

Fonksiyonellik halen en önemli beklenti olabilir ancak rekabet, kaliteyi o kadar yükseltmiştir ki, yoğun rekabetin olduğu bir pazarda, estetik genellikle bir ürünü öne çıkarmanın en önemli yolu olmuştur. Artan ve artık neredeyse standartlaşan ürün kalitesiyle birlikte ürünün fonksiyonel değeri üzerinden rekabet etmek artık yeterince anlamlı değil. Bu durumda duyulara, zevklere hitap eden tasarımlar özellikle giysi gibi ürünler söz konusu olduğunda daha da önem kazanmaktadır. Bu durum estetiğin, diğer değer boyutlarını tamamen önemsizleştirdiği anlamına gelmez. Tüketici bir giysinin son moda olmasını, rengiyle, dokusuyla kendisine olumlu hisler sağlamasını istiyor olabilir ama öncelikle bedenini örtmesini, ısıtmasını ya da hareket özgürlüğü sağlamasını bekler. Ancak ürüne dair görsel ve duygusal tasarım nitelikleri giderek daha fazla önem kazanmaktadır (Postrel, 2003). İyi bir ürün tasarımı tüketici ihtiyaçlarını karşılar. Tasarımcıların bu ihtiyaçların faydacı ve işlevsel olmanın ötesinde

duygusal ve kültürel ihtiyaçları da içerdiğini fark etmeleri önemlidir (Paramasivam & Senthil, 2009).

Ürün tasarımını değerlendirmek ve optimize etmek için nesnel bir değerlendirme metodolojisine ihtiyaç vardır. Bu amaçla CAD simülasyon modelleri, kontrol listeleri, örnek değerlendirme, hareket etüdü, protokol analizi, iş analizi, kullanıcılarla görüşme vb. gibi akademi ve endüstri tarafından geliştirilen birçok yöntem bulunmaktadır (Paramasivam & Senthil, 2009). Tasarımcı, kullanıcı, endüstri ve toplumun her birinin farklı bir odağı olacağı için iyi tasarımı değerlendirmeleri de farklılık gösterecektir. İyi tasarımın anlamı, kendi sınıfının en iyisi veya diğer ürünlerin hedeflediği bir ölçüt olarak tanımlanabilir. İyi bir tasarımın nitelikleri bir yarışma için seçim kriterlerinde olduğu gibi açıkça ifade edilebilir veya bir müşterinin satın alma sürecinde bir tasarımı diğerine göre değerlendirmesi örneğinde olduğu gibi daha az resmi ve daha değişken olabilir (Demirbilek ve Park: 2001). İyi tasarım söz konusu olduğunda tasarım literatüründe en sık karşılaşılan isimlerden biri olan Dieter Rams'a göre iyi tasarım (Spee & McCormick, 2012);

1. Yenilikçidir. İlerleme olanakları hiçbir şekilde tükenmez. Teknolojik gelişmeler her zaman özgün tasarımlar için yeni fırsatlar sunmaktadır.
2. Ürünü faydalı kılandır. Bir ürün kullanılmak üzere satın alınır. İyi tasarım, bir ürünün yararlılığını vurgulamalıdır.
3. Estetiktir. Bir ürünün estetik kalitesi, kullanılabilirliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sadece iyi tasarlanan nesnelere güzel olabilir.
4. Ürünü anlaşılabilir kılandır. Ürünün yapısını netleştirir. Daha da iyisi ürünü konuşturur, kendini açıklayıcıdır.
5. Mütevazidir. Tasarım ürünleri bir alet gibidirler ne dekoratif nesnelere ne de sanat eserleridir. Bu nedenle tasarımları, kullanıcının kendini ifade etmesine yer açmak için hem nötr hem de kısıtlanmış olmalıdır.
6. Dürüstdür. İyi tasarım bir ürünün gerçekte olduğundan daha yenilikçi, güçlü veya değerli görünmesini sağlamaz. Tüketiciyi, yanlış vaatlerle manipüle etmeye çalışmaz.
7. Uzun ömürlüdür. Trendleri takip etmekten kaçınır ve bu nedenle asla eski moda görünmez.
8. En ince ayrıntısına kadar eksiksizdir. Hiçbir detay keyfi olmamalıdır veya şansa bırakılmamalıdır. Tasarım sürecindeki özen ve doğruluk tüketiciye saygı gösterir.
9. Çevre dostudur. Tasarım çevrenin korunmasına önemli bir katkı sağlar. Kaynakları korur ve ürünün yaşam döngüsü boyunca fiziksel ve görsel kirliliği en aza indirir.
10. Mümkün olduğunca az tasarımdır. Daha az, ama daha iyidir

çünkü temel yönlerle odaklanır. Sağlığa ve basitliğe geri dönme çağrısı vardır.

Bir giysi tasarımı değerlendirilmede temel kriterlerin tespiti, tasarım sürecinin ve çıktısının başarısında önemli olacaktır. Üründen beklenen fonksiyonel, görsel ve duygusal özelliklerin sağlanması durumunda söz konusu tasarımı “iyi giysi tasarımı” olarak değerlendirmek mümkündür. Tasarım ürünlerinin niteliğini, söz konusu problemi ne derece etkin ve yaratıcı bir şekilde çözdüğünü ölçen çeşitli tasarım yarışmaları vardır. Bu yarışmalar, iyi giysi tasarımı için temel değerlendirme kriterlerini belirlemede yardımcı olabilir.

Demirbilek ve Park (2001), Avustralya Tasarım Ödülü (Australian Design Award), G-Mark İyi Tasarım Ödülü (G-Mark Good Design Award), ID Magazin Tasarım Üstünlük Ödülleri (ID Magazine Design Distinction Awards) ve Endüstriyel Tasarım Mükemmellik Ödülleri (Industrial Design Excellence Awards) tarafından iyi tasarıma dair paylaşılan ortak kriterleri;

- İşlevsellik: yeterlik
- Estetik: çekicilik
- Kullanım kolaylığı: kullanıcı dostu
- Dünyanın takip etmesi için yeni bir standart belirleme: alışılmışın dışında düşünme, çağının öncüsü; gelecek için yeni bir çığır açma, olağanüstü fikir olarak tespit etmişlerdir.

Avrupa tekstil, giyim, deri, ayakkabı ve moda aksesuarları endüstrilerinin gelişmesini sağlamayı amaçlayan bir organizasyon olan ACTE (European Textile Collectivities Association/ Avrupa Tekstil Toplulukları Derneği) tarafından düzenlenen moda yarışmasında (Rebelpin Fashion Awards 2022) değerlendirme kriterleri; özgünlük, tasarım konsepti ve kalitesi, vizyon ve moda faktörü, desen yapımı, yaratıcılık ve işçilik, ticari üretim potansiyeli, genel stil konsepti ve tema olarak belirlenmiştir (Acte, 2023).

En iyi tasarımları seçmek üzere İtalya’da düzenlenen A’Design Ödülü ve Yarışması, iyi moda tasarımı, estetik açıdan çekici olduğu kadar trendlere uygun, işlevsel, kullanışlı, ergonomik, iyi bir konstrüksiyona, uygun malzeme ve kumaşa ayrıca iyi bir kalıba sahip, çağdan bağımsız olarak zamansız, zarif bir giysi olarak tanımlanmaktadır. İyi bir moda tasarımı aynı zamanda sosyal olarak duyarlı olmalı, sadece insana değil, bir bütün olarak çevreye dost malzemelerden üretilmeli, dayanıklı ve koruyucu olmalıdır. Orijinallik ise bir diğer önemli kriter olarak belirlenmiştir. Ürünlerin “İyi Moda Tasarımı” ödülü değerlendirmesine hak kazanabilmesi için, diğer ürünlerden farklılaşmalarına yardımcı olacak teknik ve işlevsel yönleri hakkında ayrıntılı bir sunum içermesi gerekmektedir. Örneğin ürünler, olağanüstü estetik ve ergonomiye ek olarak, giyme kolaylığı, kullanım kolaylığı, bakım kolaylığı, dönüşüm kolaylığı, sürdürülebilirlik ve olağanüstü yaratıcılık gibi özellikler sergileyebilir (A’ Design Award & Competition, 2023).

Tasarım yarışmalarından bir diğeri Red Dot Tasarım Ödülü (Red Dot

Design Award), moda tasarımı ürünlerinde aranan nitelikleri görmek için bir fırsat sunmaktadır. Red Dot Tasarım Ödülü, ticari faaliyetlerini tasarım yoluyla öne çıkarmak isteyen herkese açık bir yarışma ile sahiplerini bulmaktadır. Ödül alacak tasarım, ürün tasarımı, iletişim tasarımı ve tasarım konseptleri alanlarında yetkin uzman jüriler tarafından seçilir. Merkezi Almanya'dır. Yarışma 1955'ten bu yana düzenlenmekte olup günümüzde en prestijli tasarım ödüllerinden biri olarak kabul edilmektedir (Red Dot, 2022).

Bu araştırmanın amacı, 2011-2021 yıllarında "moda ve yaşam tarzı" kategorisinde Red Dot Tasarım Ödülü almış giysileri çeşitli kriterler bazında incelemek ve tasarımlarda öne çıkan özelliklerin genel bir değerlendirmesini yapmaktır. Bu yaklaşım genel olarak tasarım literatüründe öne çıkan "iyi tasarım" niteliklerinin söz konusu ürün bir giysi olduğunda ne şekilde ortaya çıktığını görmeyi sağlayabilir. Ayrıca moda tasarımcılarına ve alanda eğitim alan öğrencilere iyi bir tasarım için ürünlere hangi özelliklerin yüklenmesi gerektiği konusunda bilgi verebilir. Bu açıdan araştırmanın teorik olduğu kadar pratik bir faydaya ve öneme sahip olduğu ifade edilebilir.

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, örneklem ve veri analizine dair bilgiler verilmiştir.

Araştırma Modeli

Araştırmada içerik analizi modeli kullanılmıştır. İçerik analizi, metinler, resimler, semboller veya ses verileri gibi kaynakların içeriğini anlamlandırmaya yönelik bir araştırma yöntemidir (Gheyle & Jacobs, 2017). Red Dot Tasarım Ödülü resmî web sayfasında yer alan "Moda ve Yaşam Tarzı" kategorisinde ödül almış giysilerin özellikleri ve jüri beyanları üzerinden içerik analizi yapılmıştır.

Örneklem

2011-2021 yıllarında "moda ve yaşam tarzı" kategorisinde Red Dot Tasarım Ödülü almış yirmi altı giysi araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Örneklem, ödül almış tasarımlar olmaları nedeniyle giysi tasarımı değerlendirmede uygun kriterleri sağlayabilecekleri varsayımı ve web sayfası üzerinden istenilen içeriğe kolaylıkla ulaşılabilmesi açısından seçilmiştir.

Veri Analizi

Veri analizinde MAXQDA Analytics Pro 2020 programı kullanılmıştır. Verilerin kodlanması aşamasında, web sayfasından elde edilen içerik

incelenerek tekrarlanan sözcükler tespit edilmiştir. Bu anlamda daha önceden belirlenmiş kavramlara göre değil verilerden çıkan kavramlara göre bir kodlama yapılmıştır. Araştırmanın amacı doğrultusunda giysi tasarımını niteleyen tüm kavramlar dikkate alınarak mümkün olduğunca ayrıntılı bir kodlama yapılmaya çalışılmıştır.

Kodların (kavramların) belirlenmesinin ardından kodları belirli kategoriler altında toplayan temalar belirlenmiştir. Bu aşamada kodların ortak özellikleri, katkıda buldukları fayda itibarıyla dikkate alınarak “fonksiyonel” ve “görsel ve duygusal” olmak üzere iki tema oluşturulmuştur. Her iki temada yer alan kodların frekansları belirlenerek kod bulutları oluşturulmuştur.

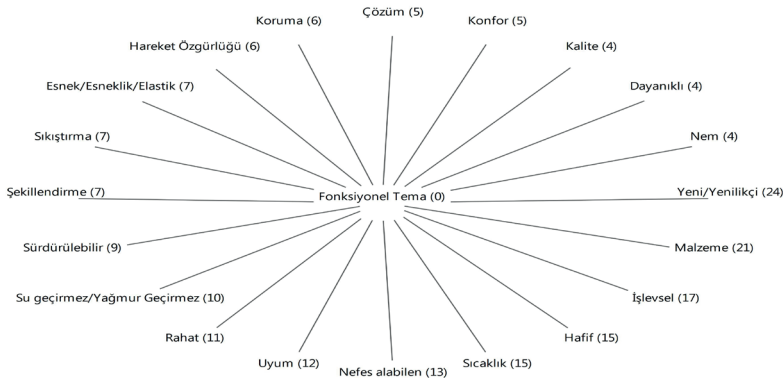
Bir diğer kategori ayrımı incelenen içeriğin kaynağına göre yapılmıştır. Tasarımları tanımlayan “ürün özellikleri” (web sayfasında ürün görseli ile birlikte paylaşılan, tasarımı niteleyen açıklamalar) ve jürilerin beyanını içeren “jüri notları” olmak üzere iki kategori belirlenmiştir. Her bir kategoride yer alan kodların frekans bilgilerini gösteren tek vaka modeli analizi yapılmıştır. Sonrasında ürün özellikleri ile jüri notları arasındaki benzerlik ve farklılıkları görebilmek için iki vaka model analizi yapılmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde, “fonksiyonel” ve “görsel ve duygusal” temaları altında yer alan kavramların (kodların) frekans dağılımları, kod bulutları, tek ve çift vaka analiz sonuçları paylaşılacaktır.

Temalarda Yer Alan Kavramlara İlişkin Bulgular

Fonksiyonel teması altında yer alan kavramların, bir diğer ifadeyle tasarımları tanımlayan fonksiyonel **özelliklerin** frekans dağılımı **Şekil 1’de verilmiştir.**



Şekil 1. Fonksiyonel Temasında Yer Alan Kavramların Dağılımı

Şekil 1'de, örneklem kapsamındaki tasarımları tanımlayan ve "fonksiyonel" teması altında yer alan kavramlar incelendiğinde en sık tekrarlanan kavramın "yeni/yenilikçi" olduğu görülmektedir. Tasarımlar çoğunlukla yeni/yenilikçi olma özelliğiyle öne çıkmıştır. Fonksiyonel anlamda en çok vurgulanan diğer kavramlar; "malzeme", "işlevsel", "hafif", "sıcaklık" ve "nefes alabilen" olmuştur.

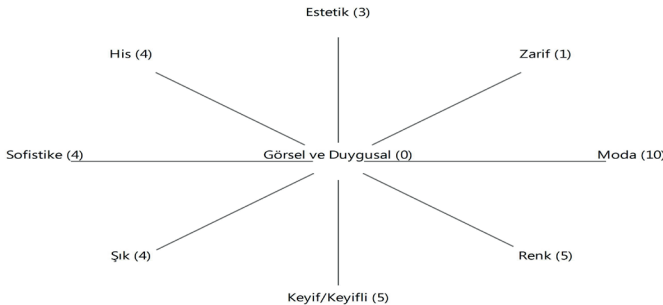
Şekil 2'de fonksiyonel teması altında yer alan tasarım özelliklerinin dağılımlarının görselleştirildiği kod bulutu verilmiştir.



Şekil 2. Fonksiyonel Teması Kod Bulutu

Kod bulutunda kelimelerin ağırlıklarına göre yazının kalınlığı değişmektedir. Kod bulutu Şekil 1'deki bulguları desteklemekte ve görselleştirmektedir.

Görsel ve duygusal teması altında yer alan kavramların frekans dağılımı Şekil 3'te verilmiştir.



Şekil 3. Görsel ve Duygusal Temasında Yer Alan Kavramların Dağılımı

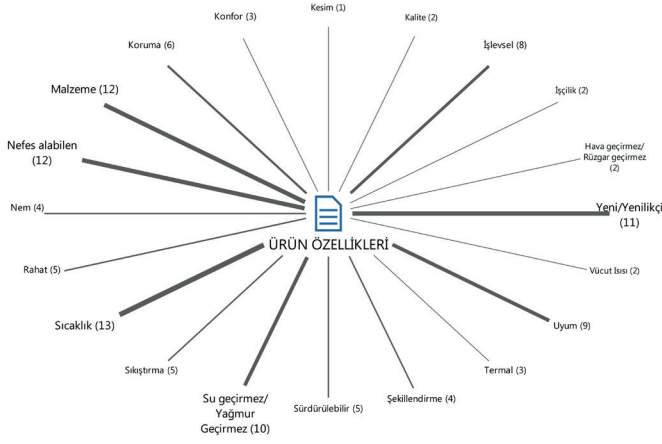
Şekil 3'te, örneklem kapsamındaki tasarımları açıklayan ve “görsel ve duygusal” teması altında yer alan kavramlar incelendiğinde, en sık tekrarlanan kavramın “moda” olduğu görülmektedir. Tasarımların moda olma özelliği sıklıkla vurgulanmış, bu yönüyle dikkat çekmişlerdir. “Renk”, “keyif”, “şık”, “sofistike” ve “his” öne çıkan diğer kavramlardır. Şekil 4'te görsel ve duygusal teması altında yer alan tasarım özelliklerinin dağılımlarının görselleştirildiği kod bulutu verilmiştir.



Şekil 4. Görsel ve Duygusal Teması Kod Bulutu

Tek ve Çift Vaka Analizlerine İlişkin Bulgular

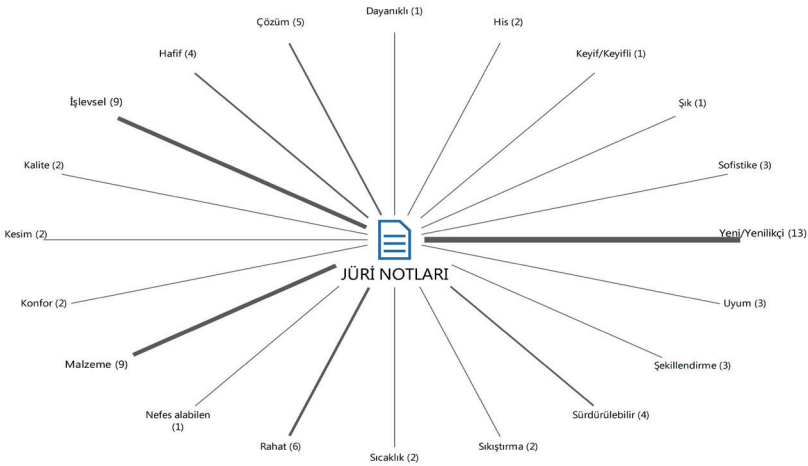
Bu aşamada örneklem kapsamındaki tasarımlarda öne çıkan kavramlar “fonksiyonel” ya da “görsel ve duygusal” tema ayrımı yapılmaksızın içeriğin kaynağı açısından analiz edilmek istenmiştir. Bu nedenle tasarımları tanımlayan “ürün özellikleri” ve jürilerin beyanını içeren “jüri notları” ayrı ayrı ve karşılaştırmalı analiz edilerek her iki grubun ortak ve farklı olarak dikkat çektikleri tasarım özellikleri tespit edilmiştir. İçeriğini Web sayfasında ürün görseli ile birlikte paylaşılan, tasarımı niteleyen açıklamaların oluşturduğu “ürün özelliklerinde” yer alan kavramların frekans bilgilerini de gösteren tek vaka modeli analiz sonuçları Şekil 5'te verilmiştir.



Şekil 5. Ürün Özelliklerine İlişkin Kavramların Tek Vaka Modeli

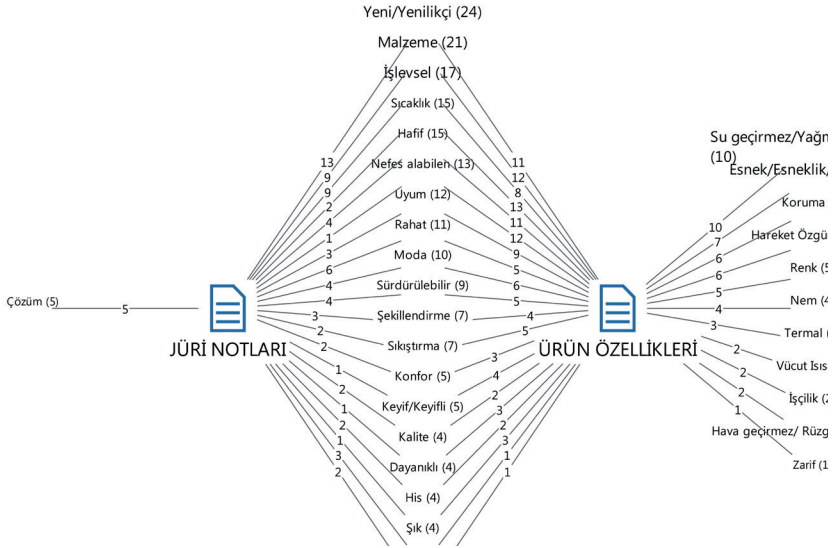
Şekil 5'te görüldüğü gibi “sıcaklık”, “nefes alabilen”, “malzeme”, “yeni/yenilikçi” ve “yağmur/su geçirmez” kavramları, ürün özelliklerinde diğer kavramlara oranla çok daha sık vurgulanmıştır. Bu kavramların ürün tasarımında hedeflenen temel çözümlere işaret ettiği ifade edilebilir.

Jüri notlarında yer alan kavramların frekans bilgilerini gösteren tek vaka modeli analiz sonuçları Şekil 6'da verilmiştir.



Şekil 6. Jüri Notlarına İlişkin Kavramların Tek Vaka Modeli

Şekil 6’da görüldüğü gibi, jürinin örneklem kapsamındaki giysi tasarımlarını değerlendirmelerine yönelik beyanları incelendiğinde, “yeni/yenilikçi”, “işlevsel” ve “malzeme” kavramlarının en sık vurgulanan kavramlar olduğu görülmektedir. Bu kavramlar jüriyi en çok etkileyen tasarım özellikleri olarak değerlendirilebilir. Ürün özellikleri ile jüri notları arasındaki benzerlik ve farklılıkları görebilmek için yapılan iki vaka modeli analiz sonuçları Şekil 7’de verilmiştir.



Şekil 7. Ürün Özellikleri ve Jüri Notlarının Karşılaştırıldığı İki Vaka Modeli

Şekil 7’de görüldüğü gibi, jüri notları ve ürün özelliklerinde yer alan açıklamalar doğrultusunda yapılan kodlamalarda her iki grupta da yer alan tasarım özellikleri olduğu görülmektedir. “Yeni/yenilikçi”, “malzeme”, “işlevsel”, “sıcaklık”, “hafiflik” ve “nefes alma” özellikleri her iki grupta en sık karşılaşılan kavramlar olmakla birlikte ifadelerde yoğunluk farklılıkları görülmektedir.

“Çözüm” kavramı sadece jüri notlarında yer almıştır. Her ne kadar kavram olarak yer almasa da sadece ürün özelliklerinde ifade edilen “su/ yağmur geçirmez”, “esnek/esneklik/elastik”, “koruma”, “hareket özgürlüğü” gibi kavramlarda da yine tasarımların ürettikleri çözümleri ifade etmektedir. Ancak jüri tarafından tasarımlara bu kavramlar kullanılarak dikkat çekilmemiştir.

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Tasarımların fonksiyonel boyutta özellikleri incelendiğinde biçim, malzeme ve üretim teknikleri açısından bir “yenilik” vurgusu görülmektedir. Sağlanan yeniliğin sonucu olarak ürünlerin işlevsellik, hafiflik, sıcak tutma ve nefes alabilme gibi özellikleri dikkat çekmekte; ürünün temel faydasını güçlenmektedir. Bu bağlamda giysi tasarımının mevcut tasarımlardan farklı, benzeri olmayan yenilikçi biçim, malzeme ve üretim tekniği içermesinin “iyi tasarım” için temel oluşturduğu ifade edilebilir.

Yenilik, bir moda ürünü olan giysi gibi yaratıcı ürünlerin değerlendirilmesi söz konusu olduğunda en önemli kriterlerden biridir. Zira tasarım özünde yenilik içerir; yeni bir ürünle sonuçlanan bir süreçtir. Moda tüketicileri sürekli olarak yenilik talep ederken pazarlama yöneticileri yenilik yoluyla ürünleri rekabette öne çıkaran değerli tasarımlar yaratarak farklılaşmayı başarır (Moon, Miller & Kim, 2012). Bu açıdan iyi tasarımın çoğunlukla yenilik kriteri ile ilişkilendirilmesi beklenen bir sonuçtur.

Yeniliğin sıcak tutma, nefes alma gibi ihtiyaçları karşılamaya sunacağı katkı, iyi tasarımın bir problemi çözme/çözüm üretme gücünü ortaya koymaktadır. Faerm & Palomo-Lovinski (2009), iyi moda tasarımı söz konusu olduğunda tasarımcıyı bir problem çözücü veya çözümü keşfedecek fikir üreticisi olarak tanımlar.

Tasarımların görsel ve duygusal boyutta özellikleri incelendiğinde “moda” kavramı öne çıkmaktadır. Söz konusu tasarım, ticari bir ürün olduğunda temel hedef yüksek satış rakamı ve beraberinde yüksek karlılık olacaktır. Bir giysi satın alma söz konusu olduğunda, tüketicilerin çoğu, öncelikle kendi kişisel moda ihtiyaçlarını dikkate almaktadır (Joergens, 2006). Bu durumda tasarımların günün modasına uygun biçim ve renklerde olmasına yapılan vurgu anlamlıdır. Görsel ve duygusal boyutta öne çıkan “şık” ve “sofistike” özellikleri, bir ürünün yaratıcılığının temel göstergelerindedir. Tasarımın bu özelliklerine vurgu, iyi tasarımın aynı zamanda yaratıcı olduğunun da göstergesidir. Tasarımların keyifli olması ve verdikleri hisse de dikkat çekilmiştir. Bu durum giysinin duygusal değeri ile açıklanabilir. Bir giysi, temel faydasının ötesinde sağladığı duygusal fayda ile de değerlendirilen bir üründür. Duygusal değer, ürünün sağladığı duygusal durum veya hislerin sağladığı faydadır (Sweeney & Soutar, 2001). Maffei, Simacek, Menezes, & Durão (2014), tüketicilerin olumlu duygulara neden olan tasarım özelliklerini aradıklarını tespit etmiştir. Bu durum tüketici davranışlarına etki eden duygusal güdülerin doğal bir sonucudur. Bu açıdan duygusal değer sağlayacak özelliklerin iyi tasarıma referans oluşturması anlamlıdır. Öyle ki Postrel’e göre (2003) “biçim duyguyu takip eder” ifadesi, “biçim işlevi takip eder” ifadesinin yerini almıştır. Duygu, hangi biçimi işlevsel bulduğunuzu söyler. Örneğin bir sandalyenin tasarımında amaç, modernist, yenilikçi bir sandalye idealini ifade etmek değil, kullanıcıyı memnun etmektir. Tasarımcıların da kabul ettiği gibi, tasarımın rolü, hayatı keyifli hale getirmektir.

Giysi gibi estetik ve duygusal değeri yüksek bir ürün kategorisinde yapılan değerlendirmelerde ürünün fonksiyonel özelliklerinin daha fazla vurgulanması, moda tasarımında işlevin biçimden önce geldiğini göstermiştir. Bu bağlamda başarılı bir giysi tasarımı öncelikle, yenilikçi bir yöntem, malzeme ve biçimle hedeflenen çözümü sunan, diğer yandan günün modasına uygun, keyif veren giysiler ile karakterize edilebilir.

Elde edilen sonuçlar, tasarımcılara ve moda tasarımı alanında eğitim alan öğrencilere nitelikli bir moda tasarım ürünü için önemli olan bileşenler konusunda fikir verebilir. Araştırmada örneklem olarak sadece Red Dot tasarım ödülü almış giysiler, bu ürünlere yönelik içerikler yer almaktadır. Araştırma, giysi tasarımı alanında ödül veren farklı tasarım yarışmaları, tasarım müzeleri, tasarım profesyonelleri, alandaki akademisyenler ve literatürü içerecek şekilde genişletilebilir. Mevcut sınırlar dahilinde yapılan araştırma, giysi tasarımı değerlendirilmede kullanılacak temel kriterleri belirlemede bir sonuç sağlasa da farklı kaynaklarla desteklenmesi araştırmanın geçerliliğini artıracaktır.

KAYNAKÇA

- A' Design Award & Competition. (2023, 10 Mart). Good Fashion *Desing*, <https://competition.adesignaward.com/good-fashion-design.html>
- Acte. (2023, 10 Mart). *Jury and evaluation criteria*. <https://acte.net/jury-and-evaluation-criteria/>
- Demirbilek, O., & Park, M. (2001). A survey of criteria for the assessment of good product design, *D3 Desire Designum Design*, 9727890245, 370-377, <https://doi.org/10.26190/unswworks/406>
- Eckroth, J., Aytche, R., & Amoussou, G. (2007). Toward a science of design for software-intensive systems. *ACM International Conference Proceeding Series*, 364, 39-53. 10.1145/1496630.1496652
- Faerm, S., & Palomo-Lovinski, N. (2009). What is Good Fashion Design?. *Design Principles and Practices*, 3, 89-98. 10.18848/1833-1874/CGP/v03i06/37786.
- Gheyle, N., & Jacobs, T. (2017). Content Analysis: a short overview. Internal research note. 10.13140/RG.2.2.33689.31841.
- Joergens, C. (2006). Ethical fashion: myth or future trend?. *Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal*, 10 (3): 360–371. <https://doi.org/10.1108/13612020610679321>
- Maffei, S. T., Simacek, P., Menezes, M. D. S., & Durão, M. J. (2014). Emotional Design of Fashion: Development and Application of New Tool for Non-Interfering Research. In: 2. International Fashion and Design Congress 2014, Milan.

- Moon, H., Miller, D. R., & Kim, S. H. (2012). Product Design Innovation and Customer Value: Cross-Cultural Research in the United States and Korea. *Journal of Product Innovation Management*, 30(1), 31–43. doi:10.1111/j.1540-5885.2012.00984.x
- Paramasivam, V., & Senthil, V. (2009). Analysis and evaluation of product design through design aspects using digraph and matrix approach. *Int J Interact Des Manuf*, 3, 13–23. doi 10.1007/s12008-009-0057-9
- Postrel, V. (2003). *Substance of style: How the rise of aesthetic value is remaking commerce, culture and consciousness*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Ralph, P., & Wand, Y. (2009). A Proposal for a Formal Definition of the Design Concept. *Design Requirements Engineering: A Ten-Year Perspective*, 103–136. doi:10.1007/978-3-540-92966-6_6
- Red Dot. (2022, 11 Kasım). *About Us Red Dot*. <https://www.red-dot.org/about-red-dot>
- Spee, J., & McCormick, D. (2012). The design ethos of Dieter Rams and its implications for organizations and management education. *Academy of Management Proceedings 2012*. 12772. 10.5465/AMBPP.2012.12772abstract.
- Sweeney J. C., & Soutar G.N. (2001). Consumer perceived value: The development of a multiple item scale. *Journal of Retailing*, 77(2), 203–220. doi:10.1016/s0022-4359(01)00041-0

Bölüm 15

Kültür ve Sanatın İlişkisel Sürdürülebilirliği

Seda Dilay

Özet: Tarihsel yolculuğuna bakıldığında, doğa ile olan ilişkisi çok eskiye dayanan sanatın, her dönem ilerleme göstererek sürdürülebilirliğini koruduğu söylenebilir. Bu ilerlemenin temelinde coğrafi çeşitlilik, toplumsal yapı, dini inanışlar, kültürel farklılıklar gibi birçok neden yatmaktadır. Araştırmalar, insanoğlunun ilk kültürel faaliyetlerinden sayılan ve günümüze dek gelebilen mağara duvar tasvirleri, sanatsal yorumlamalar olarak nitelendirmektedir. İlk sanatsal adımlar olan mağara duvarlarına taşınan işleme aletleriyle yaptıkları primitif hayvan figürlerinin günümüze ulaşması, kültürel değerlerin sanatsal yollarla günümüze kadar gelebildiğinin ispatıdır. Bu adımlar, zaman içerisinde insanların duygularını, zihinsel düşüncelerini, yaptıklarını ve ihtiyaçlarını yansıtmaya başlamıştır. Ayrıca, ilerleyen süreçte dini törenlerde, tapınmalarda ve kutsal olaylarda kullanılan sanatın bir toplumun gelişmesinde, ilerlemesinde ve toplumsal kaynaşma noktasında üstlendiği rolünde önemli olduğu elde edilen bulgular arasında yer almaktadır.

Kültür ve sanat kavramlarının etkileşimi ve toplumsal açıdan değerlendirilmesinin ele alındığı bu çalışmada, kültürel yayılmanın, iletişimin, sürdürülebilirliğin ve geleceğe aktarılmasındaki en önemli yolun sanatsal etkinliklerle olabileceği vurgusu yapılmaktadır. Ayrıca; sanatsal yollarla sosyal ve kültürel devamlılığın sağlanabilmesi, kültürel birikiminin gelecek nesillere taşınabilmesinin önemini ortaya konması amaçlanmıştır. Ayrıca çalışmaya yararı olacağı düşünülen yazılı ve görsel kaynaklar detaylı bir şekilde taranmıştır. Kültür, sanat ve sürdürülebilirlik kavramlarını farklı açılardan ele alarak çok yönlü bir araştırma yapılmıştır. Ayrıca kültürlerin sanat yoluyla geleceğe aktarılmasında temel unsur olan çeşitli görseller incelenmiştir.

Yapılan araştırmalarda, tarih boyunca gelişim gösteren kültürün; bir toplumun maddi ve manevi değerlerini yansıttığı ve geleceğe aktarılmasında kullanılan tüm unsurlar olarak tanımlandığı gözlemlenmiştir. Ayrıca, toplumsal tarih hakkında geçmişle ilgili bilgilere varabilmenin, sürdürülebilirlik neticesinde gerçekleştiği vurgulanmaktadır. Böylece, kültürel birikimle ürettiği maddi ve manevi değerlerin bütünü olarak tanımlanabilecek kültürün; toplumun bilgi ve deneyimlerini, tarihini, yaşam biçimi ve kimliğini yansıttığı söylenebilir. Çalışmalar, kültürel

kimliğin oluşumunda önemli bir yere sahip olan sanatın, tüm alanlarıyla kültürel gelişime katkı sağladığını da kanıtlamaktadır.

Relational Sustainability of Culture and Art

Abstract: Considering its historical journey, it can be said that art, whose relationship with nature dates back to ancient times, maintains its sustainability by making progress in each period. There are many reasons behind this progress, such as geographical diversity, social structure, religious beliefs and cultural differences. Researches characterize cave wall depictions, which are considered to be one of the first cultural activities of human beings and have survived to the present day, as artistic interpretations.

The fact that the primitive animal figures they made with stone engraving tools on the cave walls, which are the first artistic steps, have survived to the present day is the proof that cultural values have survived to the present day through artistic means. These steps have begun to reflect people's feelings, mental thoughts, actions and needs over time. In addition, it is among the findings that the art used in religious ceremonies, worships and sacred events in the future is important in the role it plays in the development, progress and social cohesion of a society. In this study, which deals with the interaction and social evaluation of the concepts of culture and art, it is emphasized that the most important way of cultural dissemination, communication, sustainability and transfer to the future can be through artistic activities. Moreover; It is aimed to demonstrate the importance of ensuring social and cultural continuity through artistic means, transferring cultural accumulation to future generations, and transferring historical codes to future generations. In addition, written and visual sources thought to be beneficial for the study were scanned in detail. A multi-faceted research was conducted by considering the concepts of culture, art and sustainability from different perspectives. In addition, various visuals, which are the main elements in the transfer of cultures to the future through art, were examined.

In the researches, the culture that has developed throughout history; It has been observed that it reflects the material and spiritual values of a society and is defined as all the elements used in transferring it to the future. In addition, it is emphasized that reaching information about the past about social history is achieved as a result of sustainability. Thus, culture, which can be defined as the whole of material and spiritual values produced by cultural accumulation; It can be said that it reflects the knowledge and experiences, history, lifestyle and identity of the society. Studies also prove that art, which has an important place in the formation of cultural identity, contributes to cultural development with all its fields.

GİRİŞ

Sürdürülebilirlik kavramı, zamanlar arası bir algı oluşturması nedeniyle, bir aktarım veya taşımadan ziyade bir akışı ifade etmektedir. Geçmiş ya da gelecek gibi dönem ayırmak yerine kesintisiz ve zamansızlık anlayışını belirtmektedir. Bu çalışmayla, kültürel bir aktarım yerine, sürekliliği imgeleyen sürdürülebilirlik kavramına vurgu yapılması amaçlanmıştır. Alışkanlıklar ve deneyimler bütünü olarak yerleşmiş olan kültür, aynı zamanda çeşitli şekillerde kullanılan günlük bir kavramdır. Bu kavram, köklü yapısal bir özellik göstermesi nedeniyle toplumsal kimlik olarak da tanımlanabilmektedir.

Kültür, düşüncenin genel durumu olarak ele alınmış, toplum içinde entelektüel yapının gelişimi olarak ifade edilmiştir. Devamında sanatın genel yapısı olarak görülmüş ve yüzyılın sonlarına doğru da düşünsel ve ruhsal yaşam şekli olarak tanımlanmıştır (Oğuz, 2011, 123). Bu ruhsal durum, bir estetik gelişim süreci kültürün belirli şekilde bir halkın, bir dönemin, bir grubun veya genel olarak insanlığın; eser ve ya entelektüel bir sanatsal faaliyet şekli olduğunun göstergesidir. Çoğu zaman kültürün ayırt edici iki tanımı bulunmaktadır. Bu tanımlardan geniş anlamı, yaşam tarzı temelli bir kültür, insan yaşamının tüm alanlarını ifade eden bir kavramdır. Dar anlamı ise, sanat temelli bir kültür, zihinsel, ruhsal veya estetik gelişimin genel süreci ve sonuçları kapsayan anlamdır.

KÜLTÜR ve SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Kültür; tarihsel ve toplumsal gelişme sürecinde yaratılan maddi ve manevi değerler ile bu değerlerin yaratılmasında ve gelecek nesillere iletilmesinde kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevreye egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü olarak tanımlanmaktadır. Kültürel sürdürülebilirlik ise insan sağlığını, konforunu sağlayan ve sosyal, kültürel değerlerin korunmasına yönelik stratejileri kurgulayan ilkelere (Dikmen ve Torun, 2017, 12).

Sürdürülebilirlik içinde kültür, estetik gelişmenin yanı sıra entelektüel ve sanatsal çalışmanın sonuçları olarak ifade edilebilir. *Sürdürülebilirlik için kültür*, kültürü bir yaşam biçimi olarak vurgulanmaktadır. Kültürel kodlar, hayatın tüm alanlarını yansıtır ve çevreye de yansımaktadır. Sürdürülebilirlik olarak kültür ise, insan ve toplumsal yaşama bir bütün olarak bakmak için en geniş perspektifi açmak anlamını taşımaktadır. Buna bağlı olarak, kültür ve sanatın ilişkiselliği, disiplinler arası bir sürdürülebilirlik çerçevesi oluşturmaktadır. Sürdürülebilirlik kavramı, ortak gelecek olarak algılanıyor olsa da, yalnızca evrensel bir hedef çerçevesine sokmak da pek doğru sayılmaz. Sanatta sürdürülebilirlik kavramı açısından sanatçı, izleyici, malzeme ve yöntem unsurları ele alındığında, sürdürülebilirliğin temelinde yenilikçi bir yaklaşım ve süreklilik algısı hüküm sürmektedir. Sanatsal yansımalarda bu algıya sanatçının bakış

açısı, izleyicinin yorumlama potansiyeli, eseri oluşturan malzeme ve üretim yöntemleri gibi faktörler zemin hazırlamaktadır.

Günümüzde sanatın; sadece renklerin, biçimlerin, seslerin, hareketlerin uyumlu birlikteliğinden doğan güzellikler yaratmak yerine; tarihsel, kültürel, toplumsal ve politik olay ve olguları, eleştirel bir yaklaşımla irdelemeye yönelmesi, sürdürülebilir bir tavır olarak varlık göstermektedir (Kırıçoğlu, 2014).

Kültür, toplumlara geçmiş kuşaklarından çeşitli yollarla aktarılan değerleri, kuralları, düşünce yapılarını, bakış açılarını ve belli tutumları içermektedir. Bu nedenle kültürler kendiliğinden oluşmadıkları gibi, aynı zamanda birbirleriyle etkileşim içindedirler. Toplumsal ve kültürel alandaki tüm değişimlerin etkileri, toplumu oluşturan tüm yapı katmanlarında olduğu gibi sanat alanında da görülebilmektedir. Günümüz sanatı, ele aldığı konular, üretim teknikleri, ifade olanakları itibarıyla, tecrübeli bir okuma ve anlama birikimi gerektirmektedir. Yaşadığı toplumun bir bireyi olan sanatçısı tarafından, üretildiği toplumun köklerinden beslenerek ortaya çıkan ve toplumun tüm yapı katmanlarıyla ilişkili olan sanat kavramı; filizlendiği toplumun dili, kültürün aynası gibidir (Azılıoğlu ve Yılmaz, 2021, 450). Toplumun bir parçası olarak üretimlerinde toplumsal dinamiklerle hareket etmektedir. Sanatçının toplumla sürdürülebilirlik temelli etkileşiminde, eserlerinde, ifadesinde veya kullandığı yöntemlerde doğrudan veya dolaylı bir biçimde görülebilmektedir. Bu nedenle, sanatçının toplumsal öğelerle ilişkisinin, karşılıklı bir alışverişi temsil ettiği söylenebilir.

Dünyanın çeşitli coğrafyalarında bulunan toplumların kültürel öğeleri sanata ilham verirken; sanatta bu kültürel öğelerin yayılmasına, bilinirliğinin artırılmasına ve sürdürülebilirliğine katkı sağlamaktadır. Geleneklerde ve yerel kültürlerde sanat, doğayla uyum içinde yaşama pratiklerini iletme anlamına gelirken; günümüzde ise; biyo-kültürel çeşitliliğin sanatla buluşması sonucunda; ekolojik sanatların (Land art, çevre sanatı, doğa sanatı, iklim kurgusu ve çöp sanatı...) dünya çapında çevresel mesajlar içeren yeni bir tür haline dönüştüğü görülmektedir (Çepel, 2006, 9).

Günümüzde tasarım, dünyayı kurtarabilir gibi söylemlerin sarf edildiği göz önünde bulundurulacak olursa, kültürlerin yaşatılmasının büyük ölçüde sürdürülebilir sanatla olduğu söylenebilir. Günümüzde ulusal ve uluslararası düzeydeki sanatçıların yanı sıra, dünyaca ünlü markaların tasarımcıları da kültürel değerleri eserlerinde yansıttıkları görülmektedir. Bu amaçla, dünyaca ünlü markalardan olan Vakko, Osmanlı sembolik mirasından ilham alarak, Osmanlı-Türk klasikleri döşemelik ve perdelik koleksiyonu tasarlamıştır. Kumaşlar, Topkapı Sarayı'nın eskiyen döşemeliklerini yenilemede de kullanılmıştır (Değer ve Üstüner, 2021, 17-38). Ayrıca 17. yüzyıla ait karanfil deseninden esinlenerek yeni anlayışla günümüze uygun tasarımlar yapmıştır (Şekil 1).



Şekil 1. 17. yüzyıla ait karanfil deseni.

Sürdürülebilir sanatın kültürel değerlerden ilham alarak oluşturduğu yenilikler arasında Paşabahçe markasının da bu amacı güden tasarımlar ortaya koyduğu görülmektedir (Şekil 2). Çok eski çağlardan beri Hititler, Frigler, İyonlar, Urartular gibi daha pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmış olan ve Medeniyetler Beşiği olarak anılan Anadolu Serisi, Paşabahçe ile tekrar hayat bulmuştur.



Şekil 2. Paşabahçe Markası- Anadolu Serisi

<http://www.design-speech.com/article.php?ID=9>

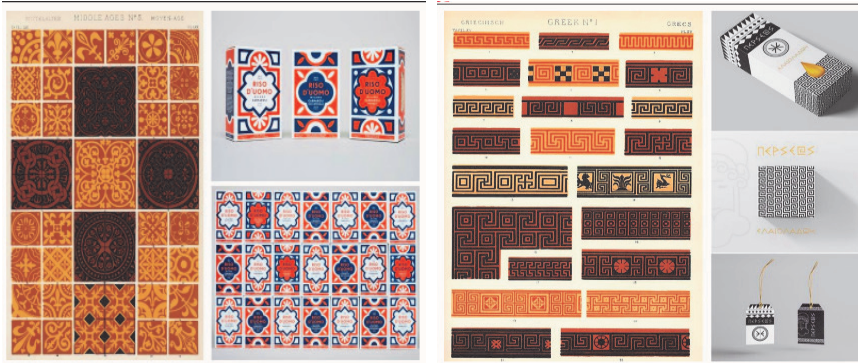
Kültürel unsurların güncel tasarımlarda kullanımı, sanatın sürdürülebilirliğinin en önemli göstergelerindedir. Özellikle Osmanlı saray kıyafetleri, sultanların kaftanlarındaki güç sembolü olarak kullanılan motifler bunun en dikkat çekici örneklerindedir. Günümüzde bu motifler, klasik Osmanlı örüntüleri arasında yer alarak, geleneksel, yerel, kaliteli üretimin bir göstergesi olarak ürün yüzeyleri ve ambalaj tasarımlarında kullanılmaktadır. TARIŞ Zeytinyağı markası, son dönemde zeytinyağı

ambalajlarında seramik şişe üzerinde geleneksel motifleri kullanılması ile üretim geçmişi ve kalitesine vurgu yapmaktadır (Şekil 3). Aynı zamanda da geleneksel değerlerin günümüze taşınarak kültür ve sanatın sürdürülebilirliğini ortaya koymaktadır (Gürkan, 2020, 83). Ortaçağ ve Yunan süslemelerinin çeşitli ürün ambalajlarının tasarımında kullanılışı kültürel değerlerdeki sürdürülebilirliğin örnekleri olarak gösterilebilir (Şekil 4,5).



Şekil 3. Çintemani Örüntü Tasarım (kadife dokuma, Bursa, 15.yy) ve Tariş zeytinyağı ambalajı.

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/08.109.23/>



Şekil 4. Orta çağ süslemeleri, Riso D'Uomo pirinç ambalajı (İtalya). Jones, 1856.

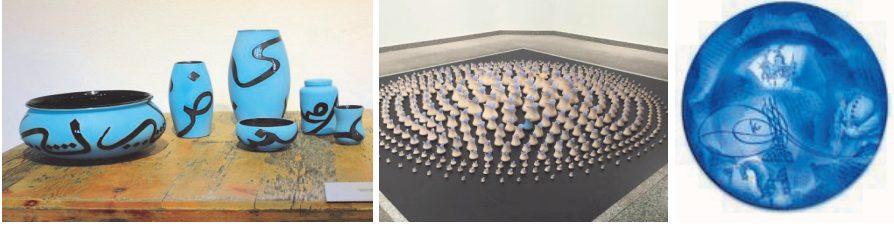
<https://beta.thedieline.com/blog/2018/4/14/the-dielineaw>

Şekil 5. Yunan süslemeleri, Koleoglou zeytinyağı ambalajı. Jones,1856.

<https://www.packagingoftheworld.com/2018/03/perseos-oliveoil.html>

Kültürel açıdan önemli bir öğe olan lâle motifinin seramik sanatında kullanımını üzerine önemli eserler ortaya koyan sanatçı Zehra Çobanlı'nın "Lâle Zamanı" adlı yerleştirme (enstalasyon) çalışması kültürel sürdürülebilirlik

açısından önemli bir yere sahiptir. Zehra Çobanlı, kendine özgü bir üslupla, klasik Türk desenleriyle modern çizgileri sentezleyebilmenin vermiş olduğu olanakları çamura zarif bir işçilikle işleyen ve değişmekte olan çağın getirdiği kavramsal yöntem ve yenilikleri uygulayan bir Türk seramik sanatçısıdır (Kenan, 2020, 126). Yaşamı boyunca Anadolu'da var olan deyimler, deyişler ve anlamı güçlendirdiğine inandığı tekrar öğelerini eserlerine yansıtmıştır.



Şekil 6. Zehra Çobanlı; Sanatçının “mavi dönem” çalışmalarından.

<http://www.zehracobanlı.com/zehra-cobanlı-mavi-blue-eserler-works.html>

Başka bir Türk Seramik Sanatçısı Mehmet Tüzüm Kızılcan, Türk kültürü unsurları içinde oldukça büyük bir yere sahip olan hamam kültürü ile ilgili eserler ortaya koymuştur (Gökbel, 2019, 61). Sanatçı, kültürel miras niteliğinde olan hamam kültürünü, özgün yorumlamalarla günümüze taşıyarak kültürel sürdürülebilirliği korumaktadır (Şekil 7).



Şekil 7. Mehmet Tüzüm Kızılcan “Hamam Serisi”

Kültür ve sanatın sürdürülebilirliği hem bakış açısı ve yorumlamalarla, hem de malzeme ve tekniklerle olabilmektedir. Suudi Arabistanlı sanatçı Noura Al-Omair, bu iki yaklaşımı da eserlerinde uygulamaktadır. Sanatçı, geçmişe çok bağlı olduğunu ve geçmiş ile gelecek arasında bir bağlantı kurduğunu ifade etmektedir. Sadu dokuması ile ilgili olarak geleceği geçmişin iplikleriyle dokumak şeklinde bir tanımlama yapmaktadır (Şekil 8). Al Sadu, Bedevi kadınları tarafından uygulanan geleneksel bir dokuma şeklidir. 2020 yılında Suudi Arabistan'dan üretilen dokuma, UNESCO'nun İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası'nın Temsili Listesine alınarak

sürdürülebilir sanat eserleri arasına girmiştir (https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/ip-at-work/2022/al-sadu-weaving.html).



Şekil 8. Noura Al-Omair, Suudi Arabistan geleneksel dokuması

https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/ip-at-work/2022/al-sadu-weaving.html

TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Sürdürülebilirlik kavramı çerçevesinde anlam yaratmak için, mevcut kültürel bir dille sanatsal nesnelere üzerinden iletişim kurabilme, kişi ve nesne arasında sürekliliği olan bir diyalog sağlayabilme anlamlarını taşımaktadır. 21. yüzyılda fikirler kadar teknolojiye de etkilenen tasarım sürecindeki yenilikçi yaklaşımlar, yüzlerce yıl süregelen tasarımları sonsuz bir yoruma açmaktadır. Kültürel öğelerin sanatsal üretimlerle ürünlere sağladığı çağrışım ve ayrıcalıklı anlam güçlenecektir. Ayrıca; yerel kültür, zanaat ve kalite göstergesi, yerel kültür uygulamalarıyla korunabilecek, sürdürülebilirliği de sağlanacaktır. Bu çalışmada tarih boyunca devam etmiş olan kültür-sanat etkileşimi içerisinde incelemeler yapılmıştır. Tarihsel ve kültürel kodları bir araya getirerek toplumlararası bir dil oluşturan sanatın, kültürel sürdürülebilirliği yaymada en elverişli yöntemlerden olduğu gözlenmiştir. Tüm kültürel unsurların evrensel boyutta yayılabilmesi için, sanatsal yolların kullanılması gerektiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Azıhoğlu, K., & Yılmaz, M. (2021). Toplumsal ve Kültürel Değişimlerin Sanat Eğitimine Yansımaları. *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 443-461.

Çepel, N. (2006). *Ekoloji, doğal yaşam dünyaları ve insan*. Palme Yayıncılık.

Değer, A., & Üstüner, S. G. (2021). "Anadolu Kültürü ve Sembollerinin Günümüz Tekstil Sanatına/Tasarımına Yansımaları". *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 6(12), 17-38.

- Dikmen, Ç. B., ve Toruk, F. (2017). Sosyo-Kültürel Sürdürülebilirlik Kapsamında Gerede (Krateia) Hanlar Bölgesi'nin Değerlendirilmesi. *TÜBAV Bilim Dergisi*,10(2), 11-26.
- Gökbel, F. M. (2019). Hamam kültürü ve seramik yansımaları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (43), 57-68.
- Gürkan, N. (2020). "Geleneksel Motiflerin Güncel Ambalaj Tasarımlarında Menşei Göstergesi Olarak Kullanımı". *Akademik sanat*, 5(10), 73-89.
- Kenan, L. M. (2020). Çokluk İçinde Birlik: Zehra Çobanlı'nın "Lâleleri". *Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*.
- Kırışoğlu, O. T. (2014). *Sanat bir serüven: Bilgi, düşünme, düşlem, tasarım, uygulama, yapıt*. Ankara: Pegem.
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum bilimlerinde kültür kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(2).
- Zeyrek, S. Kültürel Çalışmalar'a Kültür Kavramı Ekseninde Bir Bakış. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 7(1), 139-147.
- <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/08.109.23/>
- <http://www.design-speech.com/article.php?ID=9>
- <https://beta.thedieline.com/blog/2018/4/14/the-dielineawards-2018-risoduomo>
- <https://www.packagingoftheworld.com/2018/03/perseos-oliveoil.html>
- <http://www.zehracobanli.com/zehra-cobanli-mavi-blue-eserler-works.html>
- https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/ip-at-work/2022/al-sadu-weaving.html

Bölüm 16

Baskılı Kumaş Deseni Tasarımında Dijitalleşme: Procreate Programında Örnek Bir Uygulama

Fatma Gürsoy, Fikri Salman

Özet: Tasarım, karşılaşılan problemlere ve ihtiyaçlara karşı çözüm üreten yaratıcı bir süreçtir. Tasarım ürünlerinin niteliğini, söz konusu problemi ne derece etkin ve yaratıcı bir şekilde çözdüğünü ölçen çeşitli tasarım yarışmaları vardır. Bunlardan biri olan Reddot Tasarım Ödülleri, moda tasarımı ürünlerinde aranan nitelikleri görmek için bir fırsat sunmaktadır. Araştırmanın amacı 2011-2021 yıllarında moda ve yaşam tarzı kategorisinde Reddot tasarım ödülü almış giysileri çeşitli kriterler bazında incelemek ve tasarımlarda öne çıkan özelliklerin genel bir değerlendirmesini yapmaktır. Reddot tasarım ödülleri resmî web sayfasında sunulan ürünlere yönelik bilgi ve jüri beyanları içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Bulgulara göre moda ürünlerinin değerlendirilmesinde fonksiyonel özelliklerin görsel ve duygusal özelliklerden daha fazla vurgulandığı, en sık ifade edilen kavramların “yenilikçi”, “malzeme” ve “işlevsellik” olduğu tespit edilmiştir. Görsel ve duygusal özelliklerde en çok vurgulanan kavramlar ise “moda”, “renk” ve “keyif” olmuştur. Giysi gibi estetik ve duygusal değeri yüksek bir ürün kategorisinde yapılan değerlendirmelerde ürünün fonksiyonel özelliklerinin daha fazla vurgulanması, moda tasarımında işlevin biçimden önce geldiğini göstermiştir. Elde edilen sonuçlar, tasarımcılara ve moda tasarımı alanında eğitim alan öğrencilere nitelikli bir moda tasarım ürünü için önemli olan bileşenler konusunda fikir verebilir.

Digitalization In Printed Fabric Pattern Design: An Example Application By The Procreate Program

Abstract: In the study, current drawing applications that stand out in digital painting were examined with a literature review, and Procreate application was discussed as a case study since it was not encountered in the literature, although it was heavily preferred by the designers working in the sector. The process of creating printed fabric pattern designs was analyzed by descriptive analysis method in line with the experiences of the relevant field expert. In this study, it is aimed to exemplify the use of digital technologies in the design of printed fabric patterns in accordance with the developments in today's conditions.

Doç. Dr. Fatma Gürsoy, Prof. Dr. Fikri Salman

İzmir Kâtip Çelebi Üniv. Sanat ve Tasarım Fakültesi
fatma.gursoy@ikcu.edu.tr
İzmir Kâtip Çelebi Üniv. Sanat ve Tasarım Fakültesi
fikri.salman@ikcu.edu.tr

In this direction, the Procreate application, which enables to obtain various fabric printing patterns in a much shorter time and with more practical processes, is discussed as an alternative to designing fabric patterns by hand using the traditional method. The study is considered important in that it sets an example for design applications made in the digital environment and gives ideas to people working on this subject.

GİRİŞ

Tekstil ve moda tasarımı kavramları, tasarımcının belli bir sebep doğrultusunda geliştirdiği, birbirini takip eden çok sayıdaki çalışmanın bir araya getirilmesiyle bütünü oluşturulduğu bir süreç olarak tanımlanabilir (Aktepe, 2019:6). Zihinde hayal edilen soyut kavramların somut nesnelere dönüştürülmesi ile sanat eserlerinin ya da teknik bir ürünün ilk taslak halinden eskiz çalışmalarının yapılarak ürün ortaya çıkarılmasına kadar izlenen süreçteki bütün aşamalar tasarım kavramının tanımı kapsamındadır. Bir tema ve belirlenen moda trendleri doğrultusunda ortaya çıkarılan giysi tasarım süreci, renklerin belirlenmesi, kumaş desenlerinin tasarımı, süsleme malzemelerinin seçimi ve nihayetinde bu seçimlerle ilişkili olarak giysi modelinin ortaya çıkarılması aşamalarından oluşur.

20.yüzyılın başlarından beri moda ve tekstil alanında tasarımcı yetiştiren ulusal ve uluslararası eğitim kurumlarında, sadece giysi modellerinde değil tasarımın en önemli malzemelerinden olan kumaşa da özgünlük ve yaratıcılık gibi özelliklerin ön plana çıktığı işler yapılmasında kumaş yüzey tasarımı önemli bir araç haline gelmiştir (Aktepe, 2019:7). Modanın hızla değişim göstermesi ise, kumaşlarda kısa metrajlı ve farklı desenlerin basımını gerektirmiştir. Hızlı üretim ve maliyet artışını beraberinde getiren bu durumla birlikte, baskıcılık sektöründe tüm personel, makina ve ekipmanlarda bilgisayar destekli otomasyonun kullanımı önem kazanmıştır. Kısa metrajlı ve değişik desen basımında geleneksel yöntemlerin ve baskı makinalarının kullanımının maliyeti arttırması bu konudaki gelişmelerin yakından takip edilmesini gerektirmiştir.

Dijital çizimlerin tarihçesi incelendiğinde, 1984 yılında Apple firmasının Macintosh'u piyasaya sürmesi ve kişisel bilgisayar pazarına farenin eklenmesi ile dijital çizerlerin kişisel bilgisayar kullanımının yaygınlaştığı, 1990'lı yıllarda ise tarayıcıların çıkması ile kullanışlılık ve ekonomikliğin yanı sıra çizerlerin el çizimlerini dijitalleştirmelerine imkân sağladığı görülmektedir (Tallon, 2009: 7). Bilişim çağının başladığı bu dönemde birlikte dijital teknolojilerin kullanımı çalışma üretim yöntemlerini oldukça etkilemiştir (Yurt, 2020: 526). Dijital çizimin tercih edilmesindeki avantajlar düşünüldüğünde, cihaz ve uygulama için bir kez ücret ödendikten sonra tüm çizim araçlarına, renk ve dokulara ekstra maliyet gerekmeden sahip olunabiliyor, limitsiz bir şekilde istenildiği kadar yeni fırçalar oluşturulabiliyor ya da internette farklı setler indirilebiliyor. Maliyet kaygısı

olmadan, istenildiği kadar serbestçe yeni çizimler yapılıp, kendi kişisel tarzını bulana kadar yapılan eskizler defalarca çöpe atılabiliyor ve bunun bir masrafı olmuyor (Brown, 2020). Bilgisayar destekli desen tasarımı, sıfırdan desen çizilebileceği gibi elle çizilen orijinal desenlerin, kumaş parçalarının çeşitli yollarla dijital ortama aktarılarak tasarımcı tarafından düzeltilmesi, raporunun hazırlanması, renklerin temizlenmesi, renk ayrımı ve renk indirgenmesi, gerekiyorsa varyasyonlarının hazırlanarak müşteri beğenisine sunulması gibi tüm işlemler yapılabiliyor. Tabii bu işlemlerin gerçekleştirilmesinde teknolojinin hızının ve kolaylıklarının yanı sıra tasarımcının aldığı eğitim, yeteneği, hayal gücü, bilgi ve becerisi de ayrı bir önem taşımaktadır.

Hemen hemen her alanda olduğu gibi tekstil alanında da dijitalleşmeyle birlikte ortaya çıkan dijital desen kavramı, bilgisayar destekli ya da grafik tablet gibi teknolojik alt yapıyla ortaya çıkarılan sanatsal ürün şeklinde tanımlanabilir. 1980'li yıllarda baskıcılık sektöründe yer almaya başlayan dijital kumaş deseninin oluşturulmasında bilgisayar veya grafik çizim tableti gibi teknolojik araçların yanı sıra vektör ya da piksel tabanlı yazılımlara da ihtiyaç duyulmaktadır. Bilgisayar destekli desen yazılımları; sıfırdan yeni bir tasarım oluşturma, önceden arşivlenmiş mevcut tasarımlar üzerinde değişiklik yapma, geliştirme ya da optimize etme amaçlarıyla kullanılabilir. Bu çalışmaya konu olan dijital tasarım uygulamalarından birisi de iPadOS işletim sistemiyle tablette kullanılabilen Procreate uygulamasıdır.

Dijital tasarımcıların seçebileceği çok sayıda kullanışlı uygulama bulunmaktadır. Bu uygulamalardan biri olan ve iPad'le uyumlu çalışan Procreate, kullanımı kolay arayüzüyle hızlı hareket etmeye, dokular oluşturmaya, gerçekçi fırça vuruşları yapmaya ve basınca duyarlı çizgiler oluşturmaya imkân sağlamaktadır. Ayrıca bilgisayar tabanlı bir çizim programıyla beraberinde gerekli olan bilgisayar ve tabletin maliyeti göz önünde bulundurulduğunda iPad ve Procreate uygulamasını edinmenin maliyeti daha hesaplıdır (Brown, 2020). Procreate'in amacı, dijital bir platformun pratik avantajlarını kullanırken aynı zamanda fiziksel yapılan çizimin doğal hissini yaratmaktır. Tasarımcılara, 130'dan fazla özelleştirilebilir fırça ayarı, çoklu katmanlar, karışım modları, maskeler, videoların 4K çözünürlüklü dışa aktarımı, otomatik kaydetme ve daha pek çok dijital sanat aracı sunar. Procreate, çoklu dokunma ve Apple Pencil ile kullanım için tasarlanmıştır. Ayrıca, PSD dosya biçiminde Adobe Photoshop'a içe/dışa aktarmayı destekler (Cho, 2021: 177). Bu avantajı sayesinde baskılı kumaş deseni tasarımı gerekli olan rapor hazırlama işlemi kolaylıkla gerçekleştirilebilir, müşteriye sunum için desen giydirme işlemleri yapılabilir.

Bu çalışmada, günümüz şartlarındaki gelişmelerle uyumlu olarak baskılı kumaş deseni tasarımı dijital teknolojilerin kullanılmasını örneklendirmek amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, geleneksel yöntemle elde

kumaş deseni tasarlamaya alternatif olarak, çok daha kısa sürede ve daha pratik işlemlerle çeşitli baskılı kumaş desenleri elde etmeyi sağlayan Procreate programı ele alınmıştır. Çalışma, dijital ortamda yapılan tasarım uygulamalarına örnek teşkil etmesi ve bu konuda çalışan kişilere fikir vermesi açısından önemli görülmektedir.

Çalışmada, literatür taraması ile dijital resimlemede öne çıkan güncel çizim uygulamaları incelenmiş, sektörde çalışan tasarımcılar tarafından yoğun olarak tercih edilmesine rağmen literatürde çok fazla karşılaşılmaması nedeniyle örnek çalışma için Procreate uygulaması ele alınmıştır. Baskılı kumaş deseni tasarımlarının oluşturulma süreci, ilgili alan uzmanının deneyimleri doğrultusunda betimsel analiz yöntemi çerçevesinde aktarılmıştır. Çalışmada süreç analizi için uluslararası firmalara ve fuarlara desen çalışması yapan serbest tekstil tasarımcısı Cemal Selimgil ile derinlemesine görüşmeler yapılmış, kendisinin görüşme sırasında hazırlanmış olduğu desen tasarımının tüm aşamaları fotoğraflanarak çalışmada işlem basamaklarının gösteriminde kullanılmıştır.

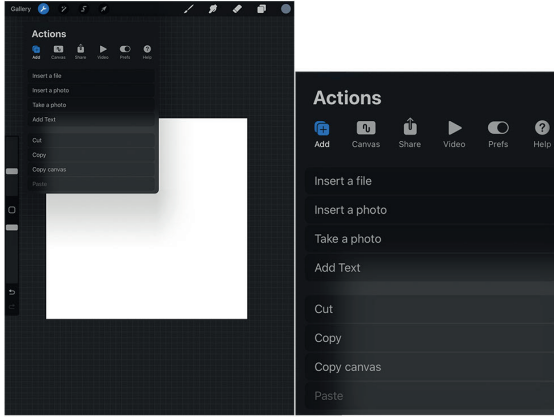
Araştırma Etiği

Mevcut araştırma süresince “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” çerçevesinde hareket edilmiştir.

2. PROCREATE UYGULAMASINDA ÖRNEK BASKI DESENİ ÇİZİMİ

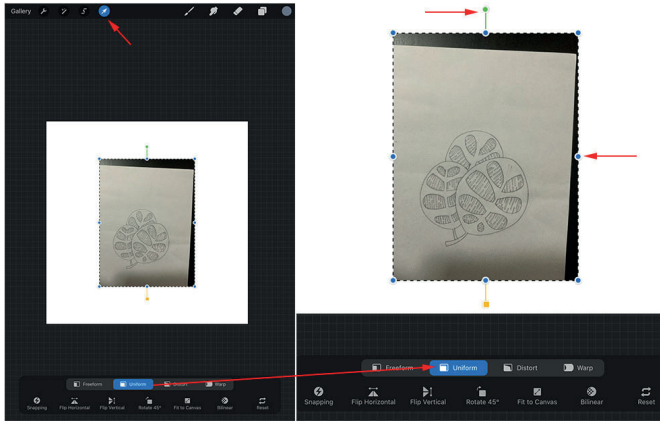
Tasarıma başlayabilmek için Procreate uygulamasının ikonuna tıklandığında açılan pencerenin sağ üst köşesinde bulunan + simgesine basılarak çalışma alanı oluşturulur. Çalışma alanı için standart ölçüye sahip kanvas türlerinden biri seçilebileceği gibi milimetre, santimetre, inç ya da piksel türünden ölçü girilerek istenilen özel ölçülü bir kanvas da oluşturulabilir.

Baskılı kumaş tasarımı yaparken desen çizimi doğrudan Procreate Uygulamasındaki çeşitli kalem ve fırçalar kullanılarak yapılabilir ya da önceden taslak olarak herhangi bir kâğıt üzerine elde çizilmiş olan desen ekrana aktarılarak çizime başlanabilir. Programda eskiz çiziminin ekrana çağırılması Şekil 1’de verilmiştir.



Şekil 1. Eski Çizimini Ekrana Çağırma

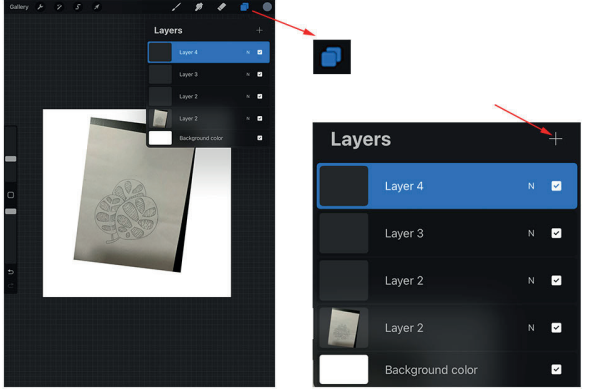
Eğer kâğıt üzerine çizilmiş ve taranmış ya da fotoğrafı çekilmiş bir desen eskizi mevcutsa, ekranın üst tarafında bulunan araç çubuğunun **Actions** sekmesinden **Add + Insert a photo** komutu kullanılarak ekrana çağırılır. Eğer eskiz yeni çizilmişse **Add + Take a photo** ile görüntüsü alınabilir. **Add + Insert a file** komutu ise önceden Procreate uygulamasında kaydedilmiş bir dosyayı ekranda açmak için kullanılır. Çalışma alanına metin eklemek için **Add text**, bir katmanı kesmek için **Cut**, kopyalamak için **Copy**, yapıştırmak için **Paste** komutları kullanılır. Eski çiziminin çalışma alanına yerleştirilmesi Şekil 2'de verilmiştir



Şekil 2. Eski Çizimini Yerleştirme verilmiştir.

Eski çalışması ekrana geldiğinde aktif olan **Uniform** komutu seçiliyken mavi noktalardan çekiştilerle desen enine, boyuna ya da çapraz yönde küçültüp büyütülebilir veya yeşil noktadan tutularak istenilen açıda döndürülebilir. Yerleşim son haline getirildiğinde üst menü çubuğundan

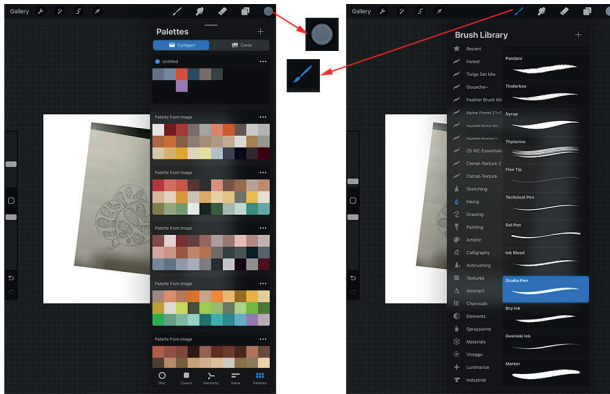
aktif durumda olan **ok** işaretine tıklanarak konumu onaylanır. Eğer aynalama ile desenin yönü değiştirilmek istenirse **Flip Horizontal** ile yatay yönde, **Flip Vertical** ile dikey yönde takla atılabilir ya da **Rotate 45°** kullanılarak verev yerleştirilebilir. Yeni katman ekleme Şekil 3'te verilmiştir.



Şekil 3. Katman Ekleme

Eskiz çalışması ekrana çağırıldıktan sonra, ekranın üst tarafında bulunan araç çubuğunun sağ yanındaki **Layers** yani katmanlar sekmesine tıklanır. Açılan pencerede arka planın ve eskiz çiziminin katmanları görünür. + ikonuna her tıkladığında yeni katman oluşturulur. İhtiyaca göre katman sayısı istenildiği kadar çoğaltılabilir. Katmanların sağında bulunan kutucuktaki tiklerin kaldırılmasıyla ekranda görülmek istenmeyenler gizlenebilir.

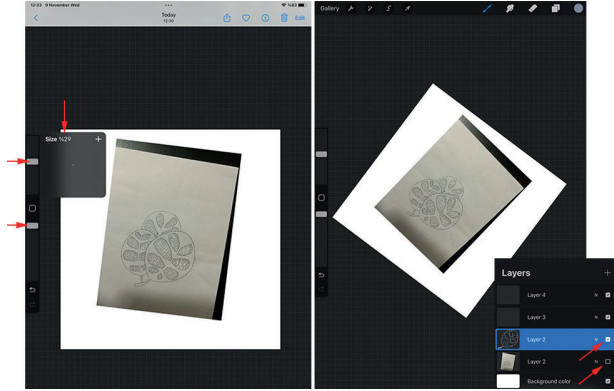
Programda renk paleti açma / oluşturma ve fırça seçimi Şekil 4'te verilmiştir.



Şekil 4. Renk Paleti Oluşturma ve Fırça Seç

Yine üst menüde sağ tarafta en sonda bulunan daire şeklindeki renk ikonuna tıklanarak daha önceden kayıtlı bulunan renk paletleri açılır. Çalışmada kullanılmak istenen renklerden oluşan yeni bir palet oluşturulmak istenirse + ikonuna tıklanarak ekleme yapılır. Nihayetinde, tasarımda kullanılacak olan ilk renk, desen çizilmeye başlanmadan önce palet içinden seçilmelidir. Renk seçiminden sonra aynı menüde sol başta bulunan fırça ikonundan **Brush Library** yani fırça kütüphanesi açılır. Procreate uygulaması dâhilindeki fırçalar arasında standart olarak bulunan **Inking** sekmesine tıklanınca ekrana gelen fırça listesinden **Studio Pen** seçilir. Tercihe göre farklı fırça ya da kalem türleri de kullanılabilir, ancak eskiz üzerinden desen aktarmak için ideal olan **Studio Pen**'in kullanılmasıdır.

Procreate programında ekrandaki çalışmada büyütme küçültme ve döndürme hareketlerinin yapılması Şekil 5'te gösterilmiştir.



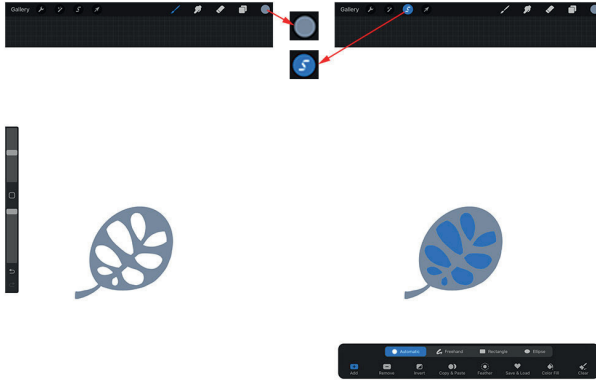
Şekil 5. Büyütme - Küçültme - Döndürme

Desen çizimine başlamadan önce bilinmesi gereken birkaç önemli hususa değinmek gerekirse; Ekranın sol kenarında bulunan araç çubuğunda aşağıya yukarıya hareket ettirilebilen iki buton bulunmaktadır. Üstteki butonun kaydırılmasıyla fırça büyüklüğü, alttaki butonun kaydırılmasıyla transparanlık oranı ayarlanmaktadır.

Elin ekran üzerine temas ettirilerek, başparmak ve işaret parmağının ekran üzerinde birbirinden uzaklaştırılıp yakınlaştırılmasıyla ekrandaki çalışma alanı (desen) istenilen oranda küçültülüp büyütülebilir. Parmakların sağa / sola doğru dairesel hareket ettirilmesiyle ise çalışma alanı istenilen yöne döndürülebilir.

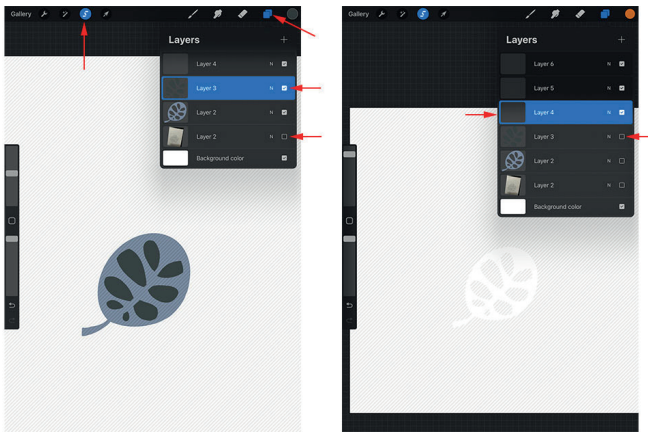
Layers (katmanlar) sekmesi aktifken eskiz çiziminin bulunduğu katmanın yanındaki kutucukta bulunan tik işareti kaldırılırsa, eskiz çizimi ekranda gizlenmiş olur ve üzerinden geçilerek uygulamada yeni oluşturulan çizim daha net görülebilir. Böylece varsa eksik kalan çizgilerin tespit edilmesi, çizimde hata olup olmadığı kolaylıkla kontrol edilebilir.

Elde edilen motifin renklendirilmesi Şekil 6'da gösterilmiştir.



Şekil 6. Motifi Renklendirme

Ekranın üst tarafında bulunan araç çubuğunun sağ köşesindeki renk ikonuna tıklanıp, sürükleyip bırak tekniği kullanılarak desenin üzerine sürüklenmesiyle daha önce paletten seçilmiş olan renk ile motif renklendirilmiş olur. Araç çubuğunun sol tarafındaki ikonlardan Select yani seçim ikonuna tıklanır ve motifin farklı renkte olması istenen iç kısımları, üzerlerine dokunarak seçilir. İşlemin gerçekleştirilebilmesi için ekranın alt tarafında bulunan araç çubuğunda Automatic komutunun seçili durumda olması gerekir. Motif üzerinde yeni katmanlar ekleme ve renklendirme işlemleri Şekil 7'de gösterilmiştir.

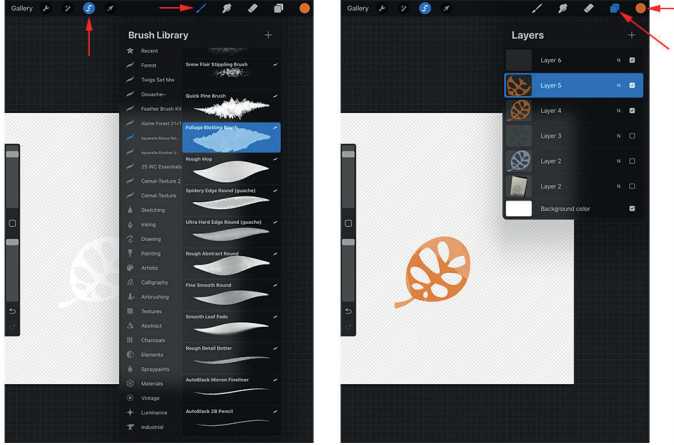


Şekil 7. Yeni Katmanlar Ekleme ve Renklendirme

Yeni bir katman üzerindeyken sürükleyip bırak tekniğiyle seçili alanlar doldurulur. Hazırlanan bu farklı katmanlar daha sonraki aşamalarda şablon olarak kullanılacaktır. Seçili alan belirlenip diğer katmanların yanındaki tikler kaldırılarak gizlenir ve boş bir katman kullanılarak işleme

devam edilir. Aynı yöntemle yeni katmanlar oluşturularak çalışma alanı genişletilir.

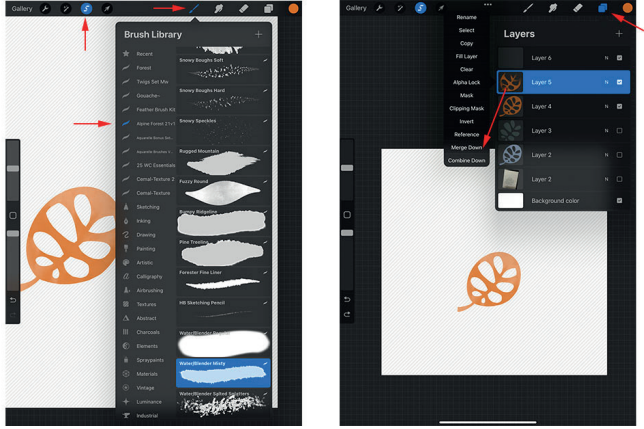
Farklı modelde fırça seçimi ve etkili boyamaların kullanılması Şekil 8'de verilmiştir.



Şekil 8. Farklı Fırça Seçimi ve Efektli Boyama

Fırça ikonuna tıklanarak açılan brush library içerisinde istenen fırça türü seçilir. Katmanların değişik efektlerle renklendirilmesinde kullanılan fırçalar önemli etkilere sahiptir. Procreate uygulamasının dâhilinde bulunan temel fırça çeşitleri zamanla yeterli gelmeyecektir. Bu durumda genellikle dışarıdan profesyonel fırça setleri satın alınır. Desen tasarımları yaparken faydalı olacak bu fırça setleri, Etsy ya da Creative Market gibi sitelerden ücret karşılığında kolaylıkla temin edilebilir. Bu çalışmada, **Brush** menüsünden **Aquarelle Bonus** fırça seti içerisindeki **Foliage Blotting Brush** isimli fırça kullanılmıştır. İstenen renk seçildikten sonra kalem yüzeyden kaldırılmadan tek seferde seçili alan boyanır. Daha sonra farklı bir katmandayken aynı fırça ve renk kullanılarak seçili alanın bir kısmı lokal olarak boyanır. Böylelikle desende istenen yerlere renk tonu verilerek derinlik kazandırılmış olur.

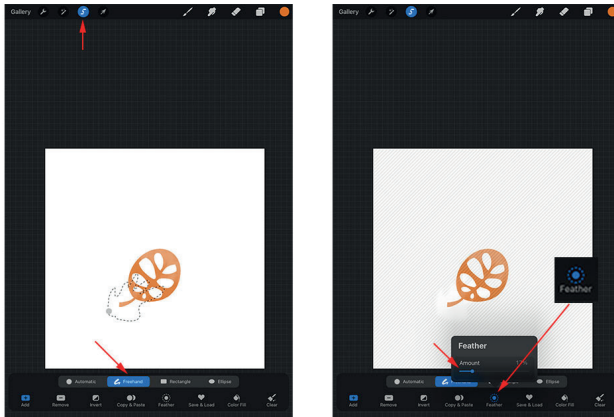
Katmanlarda farklı fırçalarla desenin boyanması Şekil 9'da verilmiştir.



Şekil 9. Farklı Fırçalarla Deseni Boyama

Şekil 9'da görüldüğü üzere desen üzerinde değişik efektler vermek için farklı fırçalarla desen boyanabilir. Örnek çalışmada **Brush** menüsünden **Alpine Forest21v1** fırça setindeki **Water / Blender Misty** fırçası ile lokal olarak boyanan alanda dış kenarların üzerinden geçerek sınırları yumuşatılmıştır. Aktif olan katmanın (ikon veya menünün mavi görünmesi seçili ve aktif olduğunun göstergesidir) üzerine dokununca soldaki menü çıkar, menüdeki **Merge Down** sekmesi tıklandığında seçili katmanla altındaki katman birleşir.

Katmanlardaki renk geçişlerinin düzenlenmesi Şekil 10'da verilmiştir.

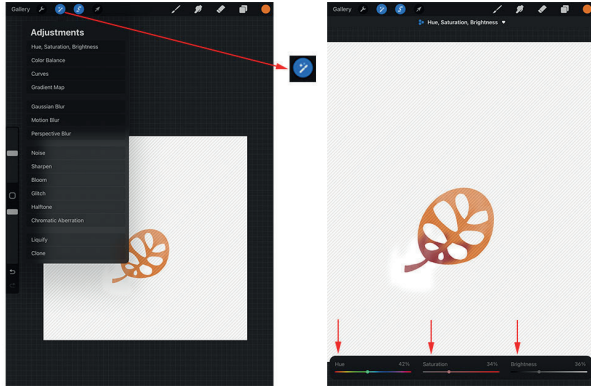


Şekil 10. Renk Geçişlerini Düzenleme

Üst araç çubuğunda **Select** menüsü aktifken ekranın alt tarafında yer alan araç çubuğundan **Freehand** komutu seçilir ve **Merge** ile birleştirilen katman üzerinde görselde görüldüğü gibi rasgele bir alan belirlenir. Alt barda **Feather** ikonuna tıklandığında çıkan **Amount**

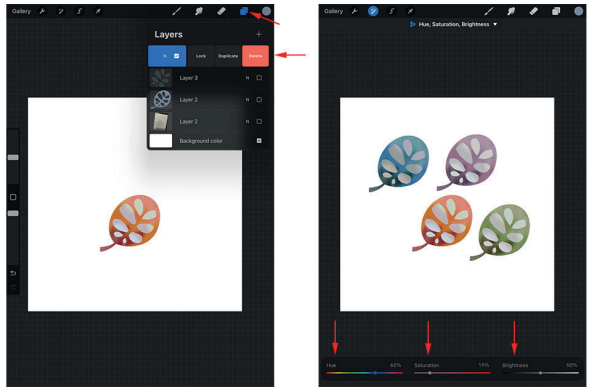
değeri ile oynanır. Bu işlemle tonlu çalışmalarda seçili alanın kenarlarının yumuşak, dolayısıyla geçişli olması sağlanır.

Renk ve Doygunluk ayarları Şekil 11'de gösterilmiştir.



Şekil 11. Renk Üzerinde Doygunluk, Ton ve Parlaklık Ayarları

Ekranın üst tarafındaki araç çubuğunun solunda bulunan **Adjustments** ikonuna tıklandığında açılan menüden **Hue, Saturation, Brightness** sekmesi aktifleştirilir. Ekranın altında açılan pencerede **Hue** değeri oynanarak renk tonu, **Saturation** değeri ile doygunluğu, **Brightness** değerleri ile de parlaklığı ayarlanır. Bu işlemle desen çalışmasının üzerinde farklı renk ve tonlar elde edilebilir. Aynı işlemlerin yaprağın iç motiflerinde tekrarlanmasıyla motif ana hatlarıyla tamamlanmış olur.

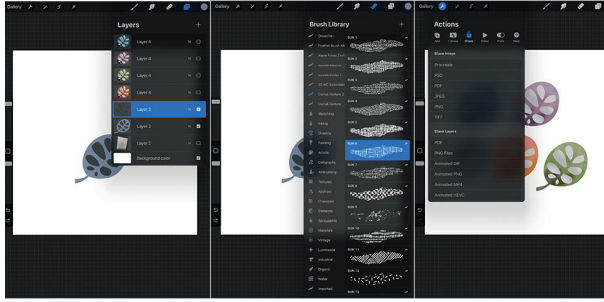


Şekil 12. Motifleri Çoğaltma ve Silme

Şekil 12'de görüldüğü gibi oluşturulan motifin bulunduğu katman

üzerindeyken çıkan menüde Delete sekmesine tıklandığında istenmeyen katman silinmiş olur. Eğer tamamlanıp son şeklini almış olan motif çoğaltılmak istenirse motifin bulunduğu katman üzerindeyken çıkan menüden Duplicate seçilir ve motif istenilen adette çoğaltılır. Çoğaltılan motifler ekranda boş alanlara istenen konumlara taşınır. Taşıma işlemi ok işaretli ikon aktifken motif üzerine tıklayıp sürüklenerek yapılabilir. Her bir motif için Adjustment menüsünden Hue, Saturation ve Brightness ayarları ile oynanarak renklerin tonu, doygunluğu ve parlaklığı değiştirilebilir.

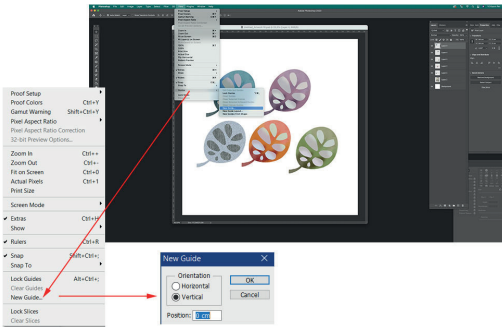
Çoğaltılan ve renklendirilen motiflere farklı efektler verilmesi Şekil 13'te gösterilmiştir.



Şekil 13. Motifler Üzerine Farklı Efektler Verme

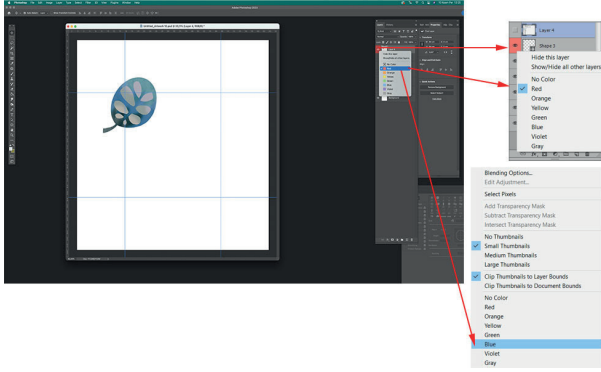
Daha önce çoğaltılarak farklı renkler verilmiş yaprak çalışmasına temel oluşturan baz şablon ekrana getirilir. Tonlu çalışmaların yanlarındaki tik işaretleri kaldırılarak görünürlükleri kapatılır. Silgi menüsü aktifken brush kütüphanesinden farklı efektler kullanılarak motifler üzerinde değişik dokular elde edilebilir. Hazırlanan dosya, Photoshop programına aktarılmak üzere Actions başlığı altındaki Share menüsünden PSD formatında kaydedilerek saklanır.

Bu aşamadan sonra desen raporunun hazırlanması için Photoshop programı ile devam edilir. Rapor alanının belirlenmesi Şekil 14'te verilmiştir.



Şekil 14. Rapor Alanını Belirleme

Nihai hali ile Procreate programında PSD formatında kaydedilen desen tasarımı, Photoshop programında File / Open komutu kullanılarak kaydedildiği konumdan seçilir ve ekrana çağrılır. Dosya ekranda açıldıktan sonra View menüsünden Guides + New Guide komutu seçilerek ende ve boyda 32 cm olacak şekilde kılavuz çizgileri oluşturulur. Şekil 15'te görülen bu kılavuz çizgileri desen raporunu hazırlamada referans olacaktır.

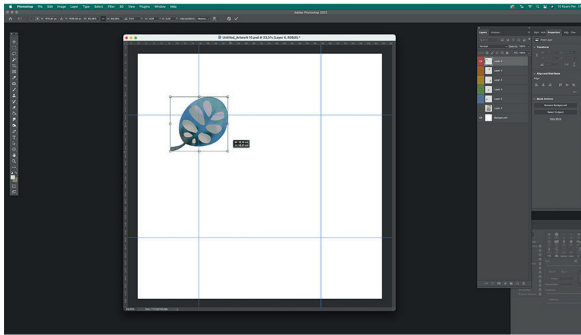


Şekil 15. Kılavuz Çizgileri Oluşturma ve Katmanlara Farklı Renk Tanımlama

Genellikle desen raporu hazırlama için 32 x 32 ebatları kullanılır ancak çalışılan firmaya göre farklı ebatlarda da çalışma alanı oluşturulabilir.

Şekil 15'te görüldüğü üzere, sağ taraftaki Layers menüsünden katmanların çoğaltularak her birine farklı renklerin atanması çalışma sırasında kolaylık sağlayacağı için tercih edilmektedir. Katmanın görseli üzerinde sağ tıklanarak açılan menüden renk seçilir. Çalışma sırasında görülmesi istenmeyen katman sol tarafındaki gözden kapatılarak gizlenir.

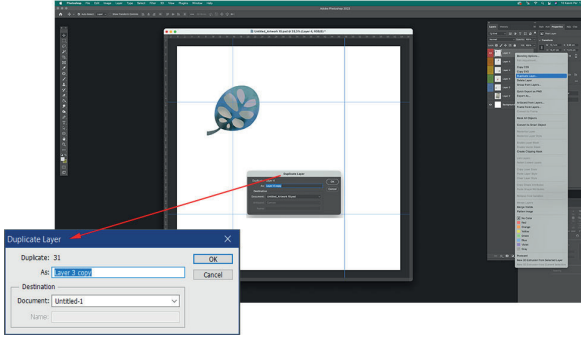
Seçilen motifin yeniden boyutlandırılması Şekil 16'da görülmektedir.



Şekil 16. Seçilen Motifi Yeniden Boyutlandırma

Motifin büyütülüp küçültülmesi ve döndürülmesi için Command + T (Windows için Ctrl + T) komutu kullanılır. Komut sonrası motif etrafında

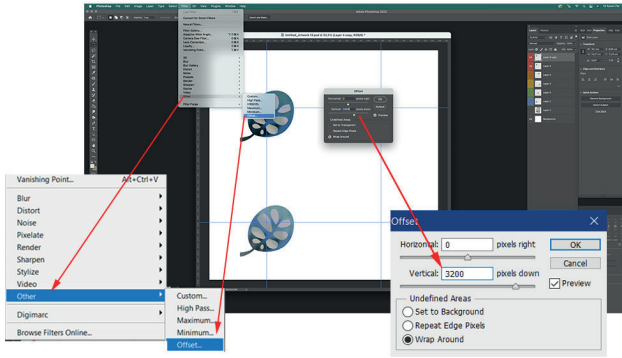
köşelerde ve aralarda beliren küçük kutucuklara tıklanıp çekiştirilerek istenilen doğrultuda ölçü değişikliği ya da döndürme yapılabilir. Eğer en ve boy oranının bozulması istenmiyorsa noktalar taşınırken Shift tuşuna basılı tutularak işlem gerçekleştirilir. Katman çoğaltma işlemi Şekil 17'de gösterilmiş, açılan pencere detayı altta verilmiştir.



Şekil 17. Katman Çoğaltma

Layer menüsüne tıklandığında açılan pencerede katmanlar görünür. Çoğaltılmak istenen katman seçili durumdayken üzerinde sağ tıklanarak Duplicate Layer komutu tıklandığında ekranda açılan pencerede kopyalama yoluyla oluşturulacak katmana verilecek isim sorulur. İsim tanımlandıktan sonra katman kopyalanmış olur.

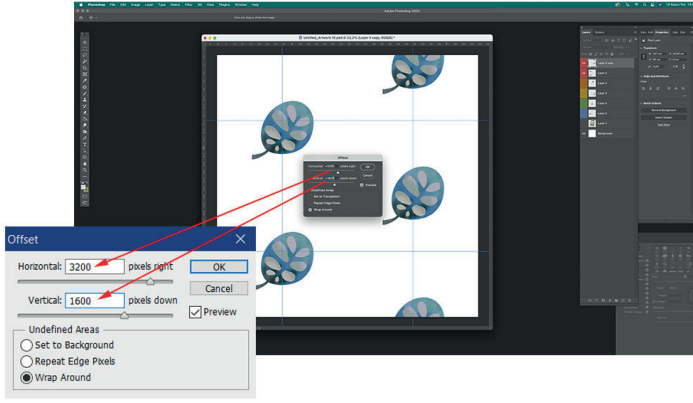
Motiflerin kaydırılmasıyla rapor oluşturulması Şekil 18'de verilmiştir.



Şekil 18. Motifin Kaydırılması ile Rapor Oluşturma

Kumaş deseni raporu hazırlamak için kopyalanarak çoğaltılan katman Filter + Other + Offset yardımı ile dikey yönde (vertical) 3200 pixel kaydırılır. Bu işlemin ardından Command + E (Windows için Ctrl + E) Kumaş deseni tasarımı için yarım rapor oluşturma Şekil 19'da verilmiştir.

Kumaş deseni tasarımı için yarım rapor oluşturma Şekil 19'da verilmiştir.



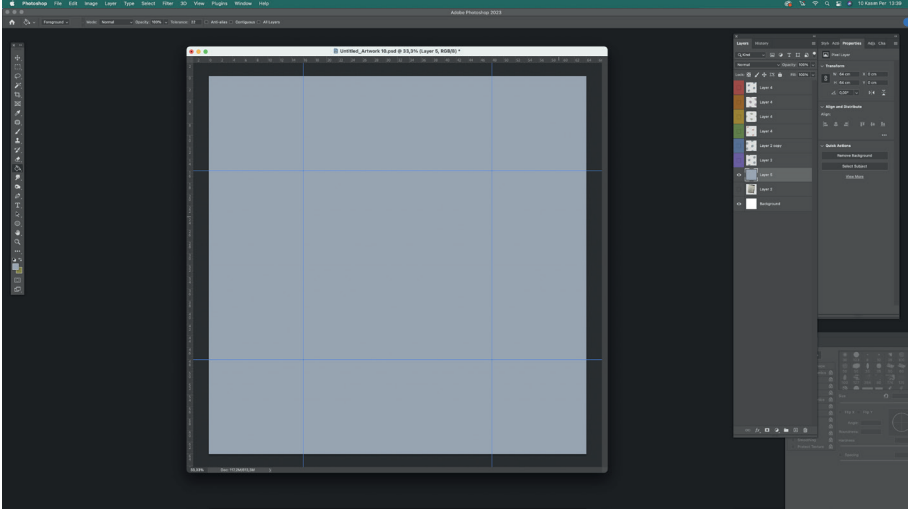
Şekil 19. Desen Tasarımında Yarım Rapor Oluşturma

köşelerde ve aralarda beliren küçük kutucuklara tıklanıp çekiştirilerek istenilen doğrultuda ölçü değişikliği ya da döndürme yapılabilir. Eğer en ve boy oranının bozulması istenmiyorsa noktalar taşınırken Shift tuşuna basılı tutularak işlem gerçekleştirilir. Katman çoğaltma işlemi Şekil 17'de gösterilmiş, açılan pencere detayı altta verilmiştir.

Layer menüsüne tıklandığında açılan pencerede katmanlar görünür. Çoğaltılmak istenen katman seçili durumdayken üzerinde sağ tıklanarak **Duplicate Layer** komutu tıklandığında ekranda açılan pencerede kopyalama yoluyla oluşturulacak katmana verilecek isim sorulur. İsim tanımlandıktan sonra katman kopyalanmış olur.

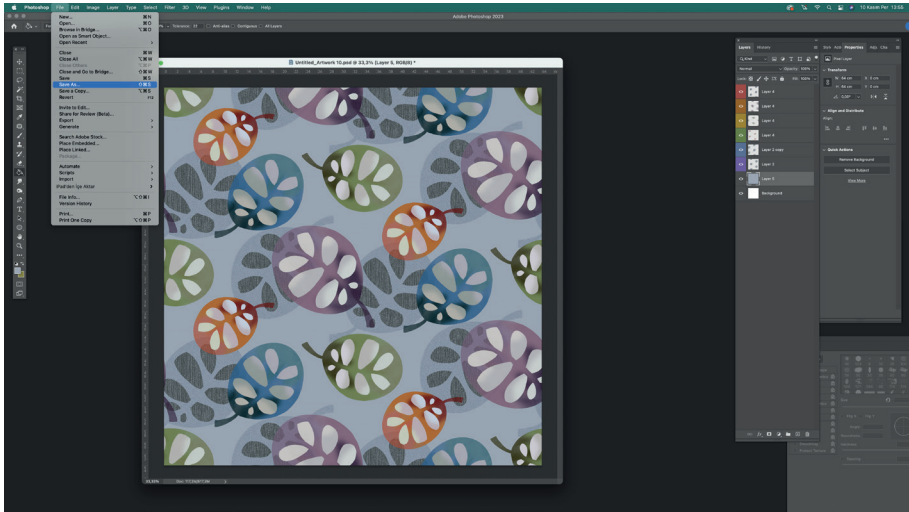
Motiflerin kaydırılmasıyla rapor oluşturulması Şekil 18'de verilmiştir.

Kumaş deseni raporu hazırlamak için kopyalanarak çoğaltılan katman **Filter + Other + Offset** yardımı ile dikey yönde (vertical) 3200 pixel kaydırılır. Bu işlemin ardından **Command + E** (Windows için **Ctrl + E**) komutu ile iki katman birleştirilir.



Şekil 20. Desen Tasarımında Zemin Rengi Oluşturma

Kumaş deseni tasarımı için yarım rapor oluşturma Şekil 19'da verilmiştir. Çoğaltılan motifin birleştirilmesiyle oluşturulan 2 motifli katman **Duplicate Layer** komutu ile yine çoğaltılır. Bu sefer **Filter + Other + Offset** ile yatay yönde (Horizontal) 3200 pixel, dikey yönde (Vertical) ise 1600 pixel kaydırarak ½ rapor kaydırma elde edilir. Yarım raporlu desenler görsel açıdan daha fazla tercih edilir.



Şekil 21. Desenin Nihai Hali

Hazırlanan desen için zemin renginin oluşturulması Şekil 20'de verilmiştir. Tasarımı tamamlamak için boş bir layer oluşturulur. **Shift + Command + N** (Windows için **Shift + Ctrl + N**) komutu ile yeni bir katman oluşturulur ve isteğe göre tercih edilen renkle **Fill tool** ile doldurulur. **Desenin tamamlanmış nihai hali Şekil 21'de verilmiştir.** Daha önce Şekil 17, 18 ve 19'da yapılan işlemler tasarlanan her motif ve katman için tekrar edilir. Nihayetinde baskılı kumaş deseninin tasarımı tamamlanmış olur. Biten çalışma .psd ya da .tif formatında katmanlı olarak kaydedilir.



Şekil 22. Desen Renk Varyantlarının Hazırlanması

Tamamlanan kumaş deseninin renk varyantları hızlı ve istenen şekilde hazırlanabilir. Yapılan örnek Şekil 22'de verilmiştir. Tasarlanan tekstil ürünleri işlevsel olmadığı zaman sanat eseri kapsamına girmektedir ve tekstil tasarımının dışında tutulmaktadır. Bu nedenle desen çalışması tamamlandıktan sonra sanat eseri olarak değil ürün çıktısı olarak görünmesi için giysi tasarımı ya da ev tekstili tasarımı gibi ürünler üzerine desen giydirmesi yapılmalıdır.



Şekil 23. Desenin Nevresim Takımı Olarak Giydirilmesi

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma kapsamında ele alınan ve baskılı kumaş deseni için örnek bir tasarım yapılarak işlem akışının anlatıldığı Procreate uygulaması incelendiğinde,

- Arayüzünün çok sade ve kullanışlı olması,
- Uygulama dâhilindeki temel fırçalarla bile istenilen şekilde detaylı tasarım yapılabilmesi ve tasarımcının ufkuna göre bu fırçaların sayısının yeni oluşturularak ya da satın alma yoluyla sonsuz sayıda arttırılabilmesi,
- Nihai desene karar verene kadar onlarca deneme çiziminin masrafsızca yapılabilmesi,
- Yapılan tüm tasarımların dijital ortamda depolama problemi olmadan arşivlenebilmesi,
- Uygulamada sıfırdan çizim yapılabildiği gibi elde yapılan çizimlerin de aktararak geliştirilebilmesi,
- Sadece birkaç işlemle tasarlanan desenin renk varyantlarının çok kısa sürede hazırlanabilmesi,
- Çok zaman kaybetmeden tasarlanan desenin rapor varyantlarının hazırlanabilmesi,
- Farklı işlemlerin yapılabilmesine olanak sağlayan Photoshop programında açmaya uygun dosya formatında kayıt yapılabilmesi,
- Fiyat açısından uygun olması ve lisansının alındığında ömürlük kullanılabilmesi,

Uygulamanın akla gelen ve tercih sebebi olmasını sağlayan avantajlarındandır.

Sadece Apple ürünleri üzerinden kullanılabiliyor olması ve diğer marka tabletlere uyumlu sürümünün bulunmaması ise dezavantajı olarak bilinmektedir.

Sadece baskılı kumaş deseni tasarımında değil, kumaş doku tasarımında ya da giysi tasarımı sürecinde de tercih edilebilir bir uygulamadır. Dijital çalışma yapan tüm tekstil ve moda tasarımcılarının kullanması tavsiye edilir. Ayrıca bu alanda ve benzer alanlarda eğitim görenlere de öğretilerek öğrenciler sektöre hazırlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Aktepe, Ş. (2019). **Tekstil ve Moda Tasarımında Kumaş ve Yüzeysel Tasarımı**, Denizli: Boy Yayınları
- Brown, Kohler, L. (2020). **Hand Lettering on the Ipad with Procreate: Ideas and Lessons for Modern and Vintage Lettering**. USA: Rocky Nook.

- Cho, Y. (2021). **Tutorials of Visual Graphic Communication Programs for Interior Design 2**. IOWA: Iowa State University Digital Press.
- Tallon, K. (2009). **Photoshop ve Illustrator'le Dijital Moda Çizimi**. (Çeviren: Seda Akbal). İstanbul: Güncel Yayıncılık
- Yurt, D. (2020). **Moda Tasarımında Dijital Baskı Desenli Kumaşlar**. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 13 (71) : 525-531.