

INFAD - III



3. ULUSLARARASI SANAT - TASARIM - MODA KONGRESİ

TAM METİN KİTABI

3 -4 Aralık 2018
ANKARA

Editörler

Prof. Dr. Emine KOCA
AMANEH MANAFIDIZAJI

ISBN 978-605-7923-50-9

KONGRE TAM METİN KİTABI



INFAD III. ULUSLARARASI SANAT, TASARIM, MODA KONGRESİ 2-4 Aralık 2018 Ankara

Editörler

Prof. Dr. Emine KOCA
Amaneh MANAFIDIZAJI

İKSAD YAYINEVİ®

(TC. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINEVİ RUHSAT NUMARASI: 2014/31220)

TÜRKİYE

TR: +90 342 606 06 75 USA: +1 631 685 0 853

E-mail: info@iksad.com

www.iksad.org.tr www.iksadkongre.org

Bu kitabın tüm hakları İKSAD Yayınevi'ne aittir.

Yazarlar etik ve hukuki olarak eserlerinden sorumludurlar.

Iksad International Publishing House - 2018©

Yayın Tarihi: 25.12.2018

ISBN – 978-605-7923-50-9



KONGRE KÜNYESİ

KONGRE ADI

INFAD – III. ULUSLARARASI SANAT, TASARIM, MODA KONGRESİ

TARİHİ VE YERİ

2-4 Aralık 2018, Ankara

DÜZENLEYEN KURUMLAR

İKSAD- İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Derneği

KONGRE BAŞKANI

Prof. Dr. Emine KOCA

DÜZENLEME KURULU BAŞKANI

MUSTAFA LATİF EMEK

GENEL KOORDİNATÖR

Amaneh MANAFIDIZAJI

YABANCI KONUŞMACILAR

Атажахова Сайхат ТУРКУБИЕВНА-Кыргызстан

Dr. Zhi HUAN - Çin

Akbar VALADBİGİ- İran

Shahab GHOBADİ -İran

Пилалова Таншолпан & Тургинбаева Кунсулу & Талдыбаева Лаура &

Преснова Людмила- Kazakistan

Sevara Hakimova-Özbekistan

KONGRE DİLLERİ

Türkçe, İngilizce, Arapça, Rusça

INFAD
INTERNATIONAL CONGRESS ON FASHION – ART - DESIGN

SCIENCE AND ART COMMITTEE

DR. ALEV ÇAKMAKOĞLU KURU	GAZI UNIVERSITY
DR. AMANBAY MOLDIBAEV	TARAS STATE PEDAGOGY INSTITUTE
DR. AYSLU B. SARSEKENOVA	ORLEO NATIONAL DEVELOPMENT INSTITUTE
DR. BÜLENT SALDERAY	GAZI UNIVERSITY
DR. CANER KARAVİT	MIMAR SINAN ART UNIVERSITY
DR. CYNTHIA CORREA	SAO PAULO UNIVERSITY
DR. EMINE KOCA	GAZI UNIVERSITY
DR. FATMA KOC	GAZI UNIVERSITY
DR. FATİH BASBUG	AKDENİZ UNIVERSITY
FURQAN FAISAL	KARACHI UNIVERSITY
DR. GEORGE RUDIC	MONTREAL PEDAGOGY INSTITUTE
LİSEPİLA SANGTAM	IGNOU UNIVERSITY
DR. MAİRA ESİMBOLOVA	NARKHOZ UNIVERSITY
DR. MUSTAFA TALAS	OMER HALISDEMİR UNIVERSITY
DR. NABI KOBOTORIAN	OMER HALISDEMİR UNIVERSITY
DR. PINAR GÖKLÜBERK ÖZLÜ	GAZI UNIVERSITY
DR. RÖVŞEN MEMMEDOV	SUMGAID STATE UNIVERSITY
SONALI MALHOTRA	BAL BAHTRI AIR UNIVERSITY
DR. ŞARA MAJITAYEVA	KARAGANDA STATE UNIVERSITY
DR. UNAL İMIK	INONU UNIVERSITY
DR. WALİ RAHMAN	SARHAD UNIVERSITY OF SCIENCE & INFORMATION

ULUSLARARASI İNFAD KARMA SERGİSİ



Ayşe FİÇİOĞLU

Eser adı: MERCAN RESİFİ



Ayşe FİÇİOĞLU

Eser adı: BİLGİN



Elvan ERDOĞAN

Eser adı: BİR DİLEK TUT



Elvan ERDOĞAN

Eser adı: SANDIK LEKESİ



Gülsen BAĞCI

Eser adı: ALTIN KELEBEK



Şengül EROL

Eser adı: KIRMIZI



Serdar Egemen NADABAŞ

Eser adı : MAHREM



Serdar Egemen NADABAŞ

Eser adı : SURETLER



Pınar TOKTAŞ

Eser adı: HİÇ

İNFAD – III
3. ULUSLARARASI SANAT, TASARIM, MODA KONGRESİ
2-4 ARALIK 2018
ANKARA
KONGRE PROGRAMI



3. ULUSLARARASI SANAT, TASARIM, MODA KONGRESİ, 2-4 ARALIK 2018

2.12.2018

SAAT 9:00 - 13:00

OTURUM BAŞKANI: **PROF. DR. EMİNE KOCA**

Öğr. Gör. Elvan Erdoğan	<i>GELENEKSEL TÜRK KAHVESİ VE JAPON SHIBORI BOYAMA TEKNİĞİYLE GİYSİ TASARIMI</i>
İffet Fırtına	<i>ANKARA İLİ MODA EVLERİ VE SATIŞ YERLERİNDE BULUNAN ÜST BEDEN GELİNLİK ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA</i>
Öğr. Gör. Serap Mutlu Öğr. Gör. Selma Önbaş	<i>SEMAZEN GİYSİLERİ VE KADIN GİYİMİNE UYARLANAN ÖRNEK ÇALIŞMA</i>
Prof. Dr. Emine Koca Sümeyya Emiroğlu	<i>GİYİM SEKTÖRÜ ÜRETİM ARTIKLARININ DEĞERLENDİRİLMESİNE YÖNELİK KAPSÜL KOLEKSİYON ÖRNEĞİ</i>
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fıçıoğlu	<i>GÜNÜMÜZDE VİNTAGE GİYİM MODASI</i>
Dr. Öğr. Üyesi Emine Koçak	<i>GÜNÜMÜZDE KADIN GİYİM MODASINDA KULLANILAN NAKIŞLI TASARIMLAR</i>
Prof. Dr. Fatma Koç Öğr. Gör. Mukadder Aksakal	<i>ERZURUM MÜZESİ KOLEKSİYONUNDAKİ ÜÇ ETEKLİ ENTARİLERİN TİPOLOJİK SINIFLANDIRILMASI ÜZERİNE BİR UYGULAMA</i>
Doç. Dr. Zümrüt Bahadır Ünal Ar. Gör. Behiye Elif Şamlı	<i>GİYİMDE ELASTAN LİFİNİN MODAYA YANSIMALARI</i>
Ar. Gör. Behiye Elif Şamlı Doç. Dr. Zümrüt Bahadır Ünal	<i>HAZIR GİYİM ÜRETİMİNDE ÜRÜN GELİŞTİRME</i>
<i>Атажахова Сайхат Туркубиевна</i>	<i>ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ ЗОЛОТОГО ШИТЬЯ И ЕЕ ИННОВАЦИИ</i>
<i>Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı Arş. Gör. Dr. Gökçe Coşkun</i>	<i>TEKSTİLDE İŞBİRLİKÇİ TASARIM (CO-DESIGN) YAKLAŞIMININ ONLINE UYGULAMALARI: DİJİTAL BASKI TASARIMI E-TİCARET ÖRNEĞİ</i>
<i>Öğr. Gör. Esra Seçim</i>	<i>MODA VE TEKSTİL TASARIMINDA PORTFOLYO UYGULAMALARI</i>

Katılımcıların 2 Aralık tarihinde saat 8:00 - 8:45 arasında kayıt yaptırmaları gerekmektedir

Katılım belgeleri oturum sonunda oturum başkanı tarafından verilecektir

Sunum sıralaması, ara verilmesi ve oturuma ilişkin tüm hususlarda oturum başkanları yetkilidir

2.12.2018

SAAT 13:30 - 16:00

OTURUM BAŞKANI: **PROF. DR. FATMA KOÇ**

Prof. Dr. Fatma Koç Arş. Gör. Cansu Özgören Solak	<i>ERKEK CEKETLERİNİN STİL VE FORM AÇISINDAN KRONOLOJİK ANALİZİ</i>
Araş. Gör. Nesrin Yeşilmen	<i>DİSİPLİNLER ARASI SANAT ÖRNEĞİ OLARAK 21. YÜZYILDA SERAMİK TAKILAR</i>
Dr. Öğr. Üyesi Selda Güzel Öztürk Arş. Gör. Hicret Zeynep Sofuoğlu	<i>ORDU KOZÖREN DOKUMALARI VE GÜNÜMÜZDEKİ ÖRNEKLERİ</i>
Dr. Öğr. Üyesi Nuray Hilal Tuğan	<i>HOLLYWOOD'DA BİR AUTEUR: WES ANDERSON</i>
Dr. Zhi Huan	THE HISTORY BETWEEN WALL OF CHINA
Dr. M. Feride Celik	<i>THE TRANSFORMATION OF A TRADITIONAL TEXTILE (EHRAM) TO A MODERN FASHION ELEMENT AT A LOCAL MUSEUM</i>
Asst. Prof. Hünkar Yılmaz	<i>BİR ANIT HEYKEL İNCELEMESİ: "PLATFORM 17"</i>
Araş. Gör. Nesrin Yeşilmen	<i>FARKLI DİSİPLİN BENZER TEKNİK ÖRNEĞİ OLARAK SERAMİK AGATWARE(MERMER) VE TAKI MOKUMAGANE TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ</i>
Dr. Öğr. Üyesi Emine Koçak	<i>DİJİTAL NAKIŞIN GELİŞİMİ VE ÖNEMİ</i>
Doç.Dr. Mustafa Çapar	<i>GAIUS MAECENAS'TAN GÜNÜMÜZE SANAT KORUYUCULUĞU</i>
Öğr.Gör. Soner Tire	<i>HİPERKÜPTEN SOYUT GÖRSEL İMGELERE; MANFRED MOHR</i>
Dr. Akbar Valadbigi	<i>THE TRAGEDY OF HALABJA: A PATHOLOGICAL REVIEW ON SOCIAL-LEGAL ASPECTS OF THE CASE FROM HISTORICAL AND INTERNATIONAL POINTS OF VIEW</i>
Dr. Öğr. Gör. Serdar Egemen Nadasbaş	<i>TÜRK HAZİR GİYİM FİRMALARINDA BEDEN ÖLÇÜ STANDARDI SORUNSALI VE "VANITY SIZING (ABARTILI BEDEN)" UYGULAMALARI</i>
Prof. Dr. Pinar Göklüberk Özlü Merih Küpeli	<i>GİYSİ TASARIMINDA DİJİTAL BASKI İLE DESEN OLUŞTURMA</i>
Doç.Dr. Mustafa Çapar	<i>BİR SANATÇI MATERYALİ OLARAK DEFTER</i>
Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı Öğr. Gör. Esra Seçim	<i>TEKSTİL BASKI TEKNİKLERİNDE ALTERNATİF ARAYIŞLAR ; CYNOTAPE</i>
Dr. Öğretim Üyesi Nazli Gündüz	<i>LADY MARY MONTAGU'NUN İSTANBUL MEKTUPLARI'NDA OSMANLI'DA GİYİM KUŞAM</i>
Dr. Öğretim Üyesi Nazli Gündüz	<i>THE VİRGİN İN THE GARDEN ROMANINDA KRALİÇE KIYAFETLERİNİN TASVİRİ, RENKERİ VE ANLAMLARI</i>

2.12.2018

SAAT 16:00 - 19:00

OTURUM BAŞKANI: **DOÇ. DR. RABİA KÖSE DOĞAN**

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Türkeri	<i>KENTSEL YENİLEME VE SÜRDÜRÜLEBİLİR CEPHE TASARIMI: ELAZIĞ GAZİ CADDESİ ÖRNEĞİ</i>
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Türkeri	<i>SÜRDÜRÜLEBİLİR PEYZAJ TASARIMI VE AXİS MUNDİ: GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ KAMPÜSÜ ÖRNEĞİ</i>
Arş. Gör. İnci Pürlüsoy Doç. Dr. Rabia Köse Doğan	<i>MODA KAVRAMININ MİMARLIK VE İÇ MİMARLIK İLE ETKİLEŞİMİ</i>
Y. Mimar Gülhiz Develi Uyar Doç Dr. Emrah Gökaltun	<i>DİKEY YEŞİL SİSTEMLERİN CEPHEYE VE İKLİME İLİŞKİN TASARIM PARAMETRELERİ ÇERÇEVESİNDE ÖRNEKLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ</i>
N. Başak Yurttaş Sedef N. Cankurt Semiz	<i>ARCHITECTURE IN LONDON IN THE LAST CENTURY</i>
Sedef N. Cankurt Semiz N. Başak Yurttaş	<i>THROUGH A CRITICAL EYE: FRANK GEHRY & HIS RECENT WORKS</i>
Büşra Şendal	<i>BAUHAUS TASARIM OKULU VE GÜNÜMÜZE KADAR YANSIMALARI</i>
Dr. Öğr. Üyesi İsmet Yüksel	<i>MODÜLER BİRİM TASARIMLARININ SERAMİK ALANINDA KULLANIMI</i>
Asst. Prof. Dr. Togan Tong Res. Asst. Defne Gül Kayaoğlu	<i>DEVELOPMENT OF GHIORDES KNOT WITH COMPUTATIONAL DESIGN AND DIGITAL FABRICATION</i>
Пилалова Таншолпан Тургинбаева Кунсулу Талдыбаева Лаура Преснова Людмила	<i>ИННОВАЦИИ НА В АРХИТЕКТУРЕ ПОСТСОВЕТСКИХ ГОСУДАРСТВ</i>
Dr. Öğr. Gör. Serdar Egemen Nadasbaş Arş. Gör. Seher Önemli	<i>ŞEHİR ÖGELERİNİN DOĞRUDAN (BİÇİMSEL) ANALOJİ YÖNTEMİ İLE GİYİSİ TASARIMINDA KULLANILMASI</i>
Sevara Hakimova	<i>АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ КОВРЫ И КОВРОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ: КОВРОТКАЧЕСТВО В 60 АЗЕРБАЙДЖАНЕ</i>

ULUSLARARASI KARMA SERGİ-INFAD III.

SANATÇI	ESER ADI	YAPIM TEKNİĞİ
Öğr. Gör., Elvan Erdoğan	BİR DİLEK TUT	
Öğr. Gör. Elvan Erdoğan	SANDIK LEKESİ	
Tülay Hartavi	NEVROZ	
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fıçıcıoğlu	MERCAN RESİFİ	Shibori, Boyama, Örgü
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fıçıcıoğlu	BİLGİN	Shibori, İğneli Keçeleme, Dantel
Öğr. Gör., Gülşen Bağcı	ALTIN KELEBEK	Sifon Kumaş Ve Simli Kumaştan Oluşturulan Kıyafet Kumişi Nakış İle Süslenmiştir
Dr.Öğr.Üyesi Şengül Erol	KIRMIZI	İyazma Aplike.
Doç.Dr. Mustafa Çapar	KELEBEK YAKALAYICISI	Tuval Üzerine Doğal Boya.

Öğr. Gör. Nazlı Nevra Kocak	SOKAK	Reçineli Gravür Baskı
Dr. Öğr. Gör. Serdar Egemen Nadasbaş	MAHREM	Buzlu Camdan Yapılmış Pencere Üzerine Kolaj Ve Cizim
Dr. Öğr. Gör. Serdar Egemen Nadasbaş	SURETLER	Siyah Karton Üzerine Beyaz Cizim Kalem İle Tek Cizgi Tekniği İle İllustrasyon Cizim
Khorram Manafidizaji	B.TOPAZ 1	Seramik ve cam üzerinde bakır kaplama
Amaneh Manafidizaji	İSİMSİZ	Tornada şekillendirme
Setenay Sezer BABALIOĞLU	The Color of Life	RESİM TABLO
İpek Fatma Çevik	El Ruha	RESİM TABLO
Öğr. Gör. S. Bülent OKAY	Tanrıya Yakarış	RESİM TABLO
Öğr. Gör. Fulya BETEŞ	Uzungöl	RESİM TABLO
Dr. Öğr. Üyesi Nuri SEZER	AY IŞIĞINDA EL RUHA	RESİM TABLO
Dr. Ertan TOY	AY	RESİM TABLO
Dr. Öğr. Üyesi Aslı Erciyeş Tosun	UMUT	RESİM TABLO
Dr. Öğretim Üyesi Pınar Toktaş	HİÇ	TEZHİP



İÇİNDEKİLER

KONGRE KÜNYESİ	i
BİLİM KURULU	ii
FOTOĞRAF GALERİSİ	iii
KONGRE PROGRAMI	iv
İÇİNDEKİLER	v
SÖZLÜ SUNULMUŞ BİLDİRİ TAM METİNLERİ	
Elvan ERDOĞAN	1
<i>GELENEKSEL TÜRK KAHVESİ VE JAPON SHIBORI BOYAMA TEKNİĞİYLE GİYSİ TASARIMI</i>	
Emine KOCA & Sümeyya EMİROĞLU	11
<i>GİYİM SEKTÖRÜ ÜRETİM ARTIKLARININ DEĞERLENDİRİLMESİNE YÖNELİK KAPSÜL KOLEKSİYON ÖRNEĞİ</i>	
Ayşe FIÇICIOĞLU	24
<i>GÜNÜMÜZDE VİNTAGE GİYİM MODASI</i>	
Fatma KOÇ & Mukadder AKSAKAL	36
<i>ERZURUM MÜZESİ KOLEKSİYONUNDAKİ ÜÇ ETEKLİ ENTARİLERİN TİPOLOJİK SINIFLANDIRILMASI ÜZERİNE BİR UYGULAMA</i>	
H. Feriha AKPINARLI & Gökçe COŞKUN	44
<i>TEKSTİLDE İŞBİRLİKÇİ TASARIM (CO-DESIGN) YAKLAŞIMININ ONLINE UYGULAMALARI: DİJİTAL BASKI TASARIMI E-TİCARET ÖRNEĞİ</i>	
Nesrin YEŞİLMEN	55
<i>DİSİPLİNLER ARASI SANAT ÖRNEĞİ OLARAK 21. YÜZYILDA SERAMİK TAKILAR</i>	
Selda Güzel ÖZTÜRK & Hicret Zeynep SOFUOĞLU	62
<i>ORDU KOZÖREN DOKUMALARI VE GÜNÜMÜZDEKİ ÖRNEKLERİ</i>	
Hünkar YILMAZ	74
<i>BİR ANIT HEYKEL İNCELEMESİ: "PLATFORM 17"</i>	
Nesrin YEŞİLMEN	79
<i>FARKLI DİSİPLİN BENZER TEKNİK ÖRNEĞİ OLARAK SERAMİK AGATWARE (MERMER) VE TAKI MOKUMAGANE TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ</i>	
Emine KOÇAK	85
<i>DİJİTAL NAKIŞIN GELİŞİMİ VE ÖNEMİ</i>	
Mustafa ÇAPAR	100
<i>GAIUS MAECENAS'TAN GÜNÜMÜZE SANAT KORUYUCULUĞU</i>	
Soner TİRE	110
<i>HİPERKÜPTEN SOYUT GÖRSEL İMGELERE; MANFRED MOHR</i>	
Pınar Göklüberk ÖZLÜ & Merih KÜPELİ	117
<i>GİYSİ TASARIMINDA DİJİTAL BASKI İLE DESEN OLUŞTURMA</i>	
Mustafa ÇAPAR	127
<i>BİR SANATÇI MATERYALİ OLARAK DEFTER</i>	
İbrahim TÜRKERİ	135
<i>KENTSEL YENİLEME VE SÜRDÜRÜLEBİLİR CEPHE TASARIMI: ELAZIĞ GAZİ CADDESİ ÖRNEĞİ</i>	
İbrahim TÜRKERİ	144
<i>SÜRDÜRÜLEBİLİR PEYZAJ TASARIMI VE AXIS MUNDİ: GEBZE TEKNİK ÜNİVERSİTESİ KAMPÜSÜ ÖRNEĞİ</i>	
İnci PÜRLÜSOY & Rabia Köse DOĞAN	154
<i>MODA KAVRAMININ MİMARLIK VE İÇ MİMARLIK İLE ETKİLEŞİMİ</i>	
Gülhiz Develi UYAR & Emrah GÖKALTUN	

**GELENEKSEL TÜRK KAHVESİ VE JAPON SHIBORI BOYAMA TEKNİĞİYLE
GİYSİ TASARIMI****CLOTHES DESIGN WITH TRIDITIONAL TURKISH COFFEE AND JAPANESE
SHIBORI PAINTING TECHNIQUE****Öğr. Gör., Elvan ERDOĞAN**Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, elvanerdogan@isparta.edu.tr**ÖZET**

Kültür, bir milletin hayat tarzını, düşünce yapısını, duyu ve düşüncelerini çeşitli şekillerde anlatan en genel kavramdır. Her milletin kendine has özellikleri vardır. Yaşam biçimleri, inançları, değer yargıları farklılık gösterir. Bu yüzden kültürleri de çeşitlidir ve kendine ait izler taşır.

Türkler geçmişten günümüze pek çok alanda kültürel olarak zengin bir birikime sahiptir. Türk kültürü tarihin en eski çağlarına dayanır ve çoğu günümüze kadar ulaşır. Halen kullanılan pek çok kültürel değerlerimiz vardır. Bunlardan biri de Türk mutfak kültürünün vazgeçilmezi olan Türk kahvesidir. Kahve elde edilişiyile, yapılışıyla, sunumuyla diğer kahvelerden farklılık göstermekte ve kendine özgü bir nitelik taşımaktadır. Türk kahvesini diğerlerinden farklılaştıran unsur, kendine ait bir kültürünün olmasıdır. Zamanla insanlar Türk kahvesine çeşitli anlamlar yüklemişler ve günlük hayatta tüketmekle beraber özel günlerde misafirlerine de ikram etmişlerdir. Bunlara en güzel örneklerden biri evlenecek erkeğe tuzlu kahve içirmektir. Kahve fincanında oluşan şekiller nesnelere benzetilir.

Türk kahve kültürü 16. Yüzyıla kadar uzanmaktadır. Kahve, insanlar için bir araya gelerek sosyalleşmelerini sağlayan bir araç olarak görülmüştür. Bir araya gelen insan topluluklarının kültürel etkileşimine katkı sağlamıştır. Ayrıca Türklerin yaşam tarzı hakkında güzel bir örnek vermekte ve sembol olarak görülmektedir. Türk misafirperverliğinde yerini alan Türk kahvesi adından çeşitli sözlerle söz ettirmektedir. Bu sözler kahvenin sosyalleşmedeki rolünü göstermektedir.

Türk kahvesi, duyu ve düşüncelerin tarifinde kullanılmış, edebiyat, minyatür el sanatları ve resimlerde yerini almıştır. Bu bağlamda bu çalışma “Türk kahvesi ve kültürü moda ve tekstil alanında nasıl kullanılabilir?” düşüncesinin oluşmasıyla ortaya çıkmıştır. Türk kahvesinin özellikleri giysi tasarımına yorumlanarak uygulanmak istenmiştir. Bunu yaparken Shibori boyama tekniği kullanılarak kahvenin telve ve suyunun belirlenen kumaşa uygulanması düşünülmüştür. Ayrıca kahvenin köpük ve kabarcıklarının üç boyutlu olarak giysi tasarımına yansıtılması ve ürüne dönüştürülmesi amaçlanmıştır.

Japocada bükme, sıkıştırmak anlamında kullanılan Shibori kelimesi, kumaş yüzeyini sıkıştırarak, bükerek, katlayarak, pilileyerek, bir veya birkaç tanesini kullanarak yapılan üç boyutlu kumaş desenlendirme tekniğidir. Benzer tekniklerde renklendirme ile kumaş iki boyutlu bir görünüme sahip olmaktadır. Ancak shibori tekniği, uygulanan işlemler, boyama ve sonrasında ısıyla kumaş üzerinde üç boyutlu bir görüntü ortaya çıkarmaktadır.

Bu çalışmada amaç iki farklı kültürel değerin giysi tasarımında bir araya getirilmesidir. Ayrıca Türk kahvesinin özelliklerinin shibori tekniğiyle üç boyutlu olarak giyside yorumlanmasıdır. Böylece giysi tasarımına farklı bir bakış açısı kazandırılmış olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Türk kahvesi, Türk kültürü, Shibori tekniği, Giysi tasarımı

ABSTRACT

Culture is the most general concept that describes a nation's lifestyle, thought structure, feelings and thoughts in various ways. Every nation has its own characteristics. Life styles, beliefs, value judgments differ. Therefore, their culture is diverse and carries traces of their own.

Turks have a rich cultural background in many areas from past to present. Turkish culture dates back to the earliest times of history and most of it reaches today. We have many cultural values currently in use. One of them is Turkish coffee, which is indispensable in the Turkish culinary culture. It differs from other coffees with its coffee making, construction and presentation, and it has a unique character. What makes Turkish coffee different from others is that it has its own culture. In time, people have various meanings in Turkish coffee. In addition to consuming them in daily life, they also served their guests on special occasions.

One of the best examples is to drink salted coffee for men to marry. Shapes formed in the coffee cup are likened to objects.

Turkish coffee culture dates back to the 16th century. Coffee has been seen as a tool that allows people to come together and socialize. It has contributed to the cultural interaction of the human communities that come together. It also gives a good example of the Turkish way of life and is seen as a symbol. Turkish coffee, which has taken its place in Turkish hospitality, has a name in various words. These words show the role of coffee in socialization.

Turkish coffee has been used in the description of emotions and thoughts, and has taken its place in literature, miniature handicrafts and paintings. This study emerged with the idea of "How can Turkish coffee and culture be used in fashion and textile?" The characteristics of Turkish coffee were tried to be applied by interpreting the design of clothes. In doing so, using the Shibori staining technique, it is intended to apply the water and the water of the coffee to the specified fabric. In addition, the foam and bubbles of the coffee are intended to be reflected in three-dimensional clothing design and converted into products.

The word Shibori, which is used in Japanese to bend and compress, is a three-dimensional fabric patterning technique that compresses the surface of the fabric, twists, folds, pads, and one or more. With similar techniques, the fabric has a two-dimensional appearance with coloration. However, the shibori technique produces a three-dimensional image on the fabric with the applied processes, dyeing and subsequent heat.

The aim of this study is to bring together two different cultural values in the design of clothes. In addition, as the Shibori technique of three-dimensional features of Turkish coffee is interpreted in the clothes. Thus, a different perspective will be given to clothing design.

Key Words: Turkish coffee, Turkish culture, Shibori technique, Clothing design

GİRİŞ

Kültür, bir milletin hayat tarzını, düşünce yapısını, duygu ve düşüncelerini çeşitli şekillerde anlatan en genel kavramdır. Her milletin kendine has özellikleri vardır. Yaşam biçimleri, inançları, değer yargıları farklılık gösterir. Bu yüzden kültürleri de çeşitlidir ve kendine ait izler taşır.

Türkler tarih boyunca dünyanın çeşitli yerlerinde yaşamlarını sürdürmüşler ve buldukları coğrafyada edindikleri özelliklerle kültürel birikimlerini arttırmışlardır. Türk kültürü tıpkı diğer ülkelerde olduğu gibi çeşitli özelliklere sahiptir ve pek çok kültürel değeri içinde barındırmaktadır. Köklü bir geçmişe sahip olan Türkler bu değerleri günümüze kadar taşımayı başarmışlardır.

Türk kültürünün önemli değerlerinden biri olan zengin Türk mutfağı, Dünya mutfağında yerini almakta ve adından sıkça söz ettirmektedir. Kendine has özellikleriyle zamanla gelenekselleşen yiyecek ve içecekler farklı tatların bir araya geldiği Türk mutfağını farklılaştıran ve zenginleştiren bir yapıya büründürmüşlerdir.

Geleneksel Türk mutfağının vazgeçilmez değerlerinden birisi de Türk kahvesidir. Kahve elde edilişiyile, yapılışıyla, sunumuyla diğer kahvelerden farklılık göstermekte ve kendine özgü bir nitelik taşımaktadır. Bu özellikleri Türklerin yaşam tarzları hakkında da bilgi vermektedir. Türk kahvesini diğerlerinden farklılaştıran unsur, kendine ait bir kültürünün olmasıdır. Türklerin misafirlerine ikram olarak Türk kahvesi sunması geleneğin geleceğe taşınmasında önemli bir rol oynamıştır.

Türk kahvesi, duygu ve düşüncelerin tarifinde kullanılmış, edebiyat, minyatür el sanatları ve resimlerde yerini almıştır. Bu bağlamda bu çalışma “Türk kahvesi ve kültürü moda ve tekstil alanında nasıl kullanılabilir?” düşüncesinin oluşmasıyla ortaya çıkmıştır. Türk kahvesinin özellikleri giysi tasarımına yorumlanarak uygulanmak istenmiştir. Bunu yaparken Shibori boyama tekniği kullanılarak kahvenin telve ve suyunun belirlenen kumaşa uygulanması düşünülmüştür. Ayrıca kahvenin köpük ve kabarcıklarının üç boyutlu olarak giysi tasarımına yansıtılması ve ürüne dönüştürülmesi amaçlanmıştır.

Japoncada bükme, sıkıştırmak anlamında kullanılan Shibori kelimesi, kumaş yüzeyini sıkıştırarak, bükerek, katlayarak, pilileyerek, bir veya birkaç tanesini kullanılarak yapılan üç boyutlu kumaş desenlendirme tekniğidir. Benzer tekniklerde renklendirme ile kumaş iki boyutlu bir görünüme sahip olmaktadır. Ancak shibori tekniği, uygulanan işlemler, boyama ve sonrasında ısıyla kumaş üzerinde üç boyutlu bir görüntü ortaya çıkarmaktadır.

Çalışmayla farklı kültürel değerler bir araya getirilmiş olacak ve giysi tasarımında uygulama alanı bulması sağlanacaktır. Hem Türk kahvesinin doğal boya olarak kullanılması hem de Japon shibori boyama tekniğinin tercih edilmesi kumaşa doğal boyayla üç boyutluluk kazandırılması anlamında da önemli olacaktır. Böylece giysi tasarımına farklı bir bakış açısı kazandırılmış olacaktır.

1. Kahve ve Türk Kahvesinin Kısa Tarihçesi

Tropik iklim bitkisi olan kahvenin adının üretim yeri olan Güneybatı Etiyopya'nın Kaffa şehrinden geldiği düşünülmektedir (Gürsoy, 2005'den aktaran Bulduk ve Süren, s. 300). Kahvenin keşfiyle ilgili çeşitli rivayetler vardır. Rivayete göre Osmanlı kumandanı Özdemir Paşa kahveyi 1450 tarihinde Habeşistan'dan Yemen'e getirmiş ve kahve içimi yaygınlık kazanmıştır. Tarihçiler kahvenin ilk olarak 1519 tarihinde 1.Selim döneminde İstanbul'a geldiğini ifade etmektedirler (Bulduk ve Süren, s. 299). 16. yüzyılda İstanbul'a getirilen kahve

Osmanlı'nın gelişmesinde çok önemli yere sahiptir (Wild, 2007'den aktaran Aşık, 2017, s. 311). Arabistan'dan Avrupa'ya Osmanlı üzerinden geçen kahvenin Avrupalılar tarafından Türk içeceği olarak adlandırılmasına neden olmuştur (İşat, 2007'den aktaran Bulduk ve Süren, s. 306).



Görsel 1. Türk Kahvesi (<http-1>)

2. Türk Kahvesinin Özellikleri

En eski pişirme yöntemine sahip olmakla birlikte Türk kahvesi, yumuşak ve kadifemsi köpüğüyle damakta uzun süre tadı geçmeyen bir kahve türü olarak bilinmektedir. Kahve, köpük ve telveden oluşur. İnce kenarlı ve küçük boy fincanlarda sunumu yapılır. Kendine özgü kokusuyla ve köpüğüyle diğer kahvelerden farklıdır. Şeker ilave edilerek ve kaynatılarak içilir ve sonradan tatlandırıcı konulmaz. Kafein miktarı diğer kahvelere göre azdır. Sade, az şekerli, orta gibi daha birçok çeşitle tercih edilmektedir. Sunumun yanında lokum ya da çikolata da ikram edilebilmektedir. İçtikten sonra fincanda oluşan şekiller fal adı altında çeşitli nesnelere benzetilmektedir.

3. Türklerde Türk Kahvesinin Yeri ve Önemi

Türk mutfağının vazgeçilmez içeceği olan Türk kahvesi kültürel değerlerimizin önemli bir parçası olarak yerini almaktadır. Kahve fetihler ve savaşlar yoluyla daha çok insana ulaşmış ve hazırlanış şekliyle Türk kahvesi olarak adlandırılmaya başlamıştır.

Kahve, insanlar için bir araya gelerek sosyalleşmelerini sağlayan bir araç olarak görülmüştür. Bir araya gelen insan topluluklarının kültürel etkileşimine katkı sağlamıştır. Ayrıca Türklerin yaşam tarzı hakkında güzel bir örnek vermekte ve sembol olarak görülmektedir.

Tüm bu özellikleri içinde barındıran ve mutfak kültürünün en önemli unsurlarından biri olan Türk kahvesi, 2013 yılında UNESCO tarafından, ülkemiz adına “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili” listesine kaydedilmiştir (Aşık, 2017, s. 311).

Türk mutfak kültüründe en önemli içeceklerinden biri olarak yerini alan Türk kahvesi sabah kahvaltıdan sonra ya da akşam yemeğinden sonra keyifli sohbetler eşliğinde tercih edilmektedir. Keyifli anların, özel günlerin hatta koyu sohbetlerin bahanesi olarak adlandırılmaktadır. Türk misafirperverliğinde yerini alan Türk kahvesi adından çeşitli sözlerle söz ettirmektedir. Bu sözler kahvenin sosyalleşmedeki rolünü göstermektedir. Birçok atasözü ve türküye konu olmuştur. Bunlardan bazıları şöyledir:

'Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır', 'Gönül ne kahve ister ne kahvehane; gönül sohbet ister, kahve bahane'..

Bununla birlikte kız isteme gibi özel günlerde evlenecek kız damat tarafına kahve yaparak ikram etmektedir. Kahvenin lezzeti ve sunumu önem arz etmektedir.

Türk kahvesi, kahve çekirdeğinin kavrulmasından, pişirme tekniğine ve ince kulplu küçük fincanlarda sunumuna kadar kendine has özelliklerle Türkiye'ye gelen yabancı misafirlerin de ilgi odağı haline gelmiştir.

Türk kahvesi denilince Türklerde akla gelen en önemli özelliklerinden biri de kadınların bir araya geldiğinde birbirlerine baktıkları kahve fallarıdır. Fincan kahve içildikten sonra ters çevrilerek bekletilmekte ve soğuduktan sonra açılıp oluşan şekiller yorumlanmaktadır.

4. Japon Shibori Boyama Tekniği

İnsanoğlu tarih boyunca tekstilde çeşitli boyama tekniklerini kullanmıştır. Antik çağda Uzak Doğu'da ortaya çıkan rezerve boyama tekniği olarak bilinen boyama çeşitleriyle kumaşlara desenlendirmeler yapılmış ve bu kumaşlar ticaret yollarıyla çeşitli kıtalara gönderilmiştir. Bu tekniğin en önemli menşei Hindistan, Endonezya, Çin, Japonya, Java ve Bali, Kamerun, Nijerya, Mali, Peru, Meksika'dır. Rezerve boyama tekniklerinin geçmişinin bin yıldan fazla olduğu belgelerle bilinmekle birlikte bu teknik geleneksel tekstil boyama teknikleri içerisinde anılmaktadır. Rezerve boyama teknikleri kumaş desenlendirmede en çok tercih edilen yöntemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu teknikte önemli olan kumaşın boyayı emmeye karşı direnç oluşturmasıdır. Bu yapmak için uygulanan yöntemlerden biri de fiziksel rezerve boyamadır (Ercivan, 2017, s. 88).

Fiziksel rezerve boyamada bükme, katlama, pililendirme, sıkıştırma ve dikiş yöntemleri kullanılarak kumaş yüzeyinin ya da ipliğin boya emilimine karşı direnç oluşturması sağlanır. Kumaş fiziksel işlemlerle sıkıştırılır, bağlanır, dikilir ve boyanır. Bu teknikte; bağlama- boyama (tie-dye), dikişli rezerve (tritik), kenetleme (clamp), ikat ve shibori yer almaktadır (Ercivan, 2017, s. 89).

Japonca'da shibori; kumaşı boyamadan önce bükme, sıkıştırma, presleme gibi işlemler uygulayıp ardından yapılan boyama işlemine (yöntemine) denir (Halaçeli, 2011, s. 32). Kumaşın belirlenen kısımlarının boya almasını önlemek amacıyla kumaşa basınç, sıkıştırma ve mekanik bir direnç uygulanır. Bu işlem aynı zamanda kumaşı boyamadan önce kumaşa boyut vermek amacıyla da yapılmaktadır (Kırmızı, 2009, s. 33). Shibori tekniği, kumaşın renklenmesi ile birlikte yüzeydeki sıkıştıran bölümlerin boya almamasını ve üç boyutlu bir görünüme sahip olmasını sağlamaktadır (Halaçeli, 2011, s. 32).



Görsel 2-3. Bağlama Shibori Uygulamaları (Kırmızı, 2009, s. 38)
(Mercimek ve metal para bağlama)



Görsel 4. Shibori Boyama Tekniği Sonuçlarından Örnekler (<http-2>)

5. Yöntem

Giysi tasarımı ve üretimi sürecinde ilham kaynağı olarak pek çok konudan yararlanılabilmektedir. Bu çalışmada geleneksel Türk kahvesi ve Japon shibori boyama tekniği bir araya getirilerek bu konuların tasarım sürecinde işlenmesi ve giysi tasarımına yansıtılması amaçlanmıştır. Böylece Shibori boyama tekniğinde doğal boya olarak Türk kahvesinin tercih edilmesi konuya farklı bir bakış açısı kazandırmak açısından önemli olacağı düşünülmüştür. Araştırma da yöntem olarak uygulamalı araştırma kullanılmıştır. Bu araştırma karşılaşılan sorunlara elde edilen bilgilerin kullanılıp çözüm üretmek amacıyla tercih edilmiştir.

Çalışmada öncelikle literatür taraması yapılarak elde edilen bilgiler doğrultusunda teorik kısım oluşturulmuş; ardından giysiyi tasarlama aşamasına geçmeden önce konuyla ilgili görseller bir araya getirilerek hikaye panosu oluşturulmuştur. Tasarım aşamalarından biri olan eskiz çizimleri, konuyu anlatan giysilerden oluşan tasarımlarla süreçte yerini almıştır. Yapılan eskiz çizimlerinin arasından koleksiyon mantığına uyan beş adet tasarım seçilerek renklendirilmiştir. İçlerinden bir tanesinin uygulanmasına karar verilmiş ve Türk kahvesiyle shibori boyama tekniği uygulanarak ürün son halini almıştır.

Tasarım sürecinde hem Türk kahvesinin özellikleri hem de konuyu yansıtacak olan shibori boyama tekniği detaylı olarak incelenmiş, bu iki unsur bir birlikte kullanılarak giysi tasarlanmış ve üretimi yapılmıştır.

6. Bulgular

Bu bölümde araştırma sürecinde elde edilen konuyla ilgili görseller bir araya getirilerek hazırlanmış olan hikaye panosu, üretim süreci, ürünün son hali fotoğraflarıyla birlikte sunulmaktadır.



Görsel 5. Hikaye Panosu

Geleneksel Türk kahvesinin rengi, telvesi ve kadifemsi dokusu, Japon shibori boyama tekniğinin incelikleriyle bir araya getirilerek bu iki kültürel unsur giysi tasarımında kullanılmak istenmiştir. Beş adet giysi tasarımından oluşan koleksiyonda Türk kahvesinin rengi, telvesi ile köpükleri Shibori boyama tekniğiyle üç boyutlu olarak giysi tasarımlarında yansıtılmak istenmiştir.

Hazırlanan koleksiyondan dikimine karar verilen tasarım için kumaş araştırması yapılmış ve boyamaya da elverişli olacağı düşünülerek şile bezi tercih edilmiştir. Ürün, kalıp hazırlıkları ve dikiş aşamasından sonra son halini almıştır.



Görsel 6. Ürün Dikim İşlemleri



Görsel 7. Dikim İşlemi Ve Ürün Görseli

Ürünün dikim işlemleri bittikten sonra shibori boyama tekniğinin uygulanmasına geçilmiş ve ürünün model özelliğine göre kumaş cam bilyelere sarılmış ve lastiklerle bağlanmıştır. Böylece kumaşa, kahvenin köpüğüne gönderme yapılarak 3. boyutlu yuvarlak kabarıklıklar oluşturulmak istenmiştir.

Bu işlem tamamlandıktan sonra bir kabın içerisine yaklaşık 2 litre sıcak su konularak 2 yemek kaşığı kahve ilave edilmiştir. Kahvenin kumaşa sabitlenmesi için 1 tatlı kaşığı tuz ve sirke ilave edilmiştir. Ürün 5 dakika, hazırlanan karışım içinde bekletilmiş ve 1 gün kurumaya bırakılmıştır.



Görsel 8. Kumaşa Üç Boyut Kazandırma Ve Boyama İşlemleri



Görsel 9. Boyanan Ürünün Kurutulma İşlemi

Kuruyan ürünün bağlanan lastikleri çözülmüş, Türk kahvesi ile shibori boyama tekniği uygulaması sonucunda ürün son halini almıştır.



Görsel 10. Ürün Son Hali

7. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmanın amacı, modanın ilham kaynağı olarak yararlanabileceği pek çok konu olduğu düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Türk mutfağının vazgeçilmez tadı olarak gelenekselleşen Türk kahvesinin Japon shibori boyama tekniğiyle bir arada kullanılması kültürel değerlerin bir araya getirilmesi ve gelecek nesillere farklı bir bakış açısıyla giysi tasarımında sunulması anlamında önemli olacaktır.

Alışılmışın dışında kullanım alanı yaratmak ve bunu da giyim üzerine kullanarak yansıtmak konuya yeni bir bakış açısı getirmek ve shibori tekniğinin moda sektöründe daha fazla kullanılabilirliğini arttırmak anlamında etkili olacaktır. Böylece kültürel değerler gelecek

kuşaklara tanıtılacak ve bu değerler farklı alanlarda değerlendirilme imkanına sahip olacaktır. Bu düşünceyle bu iki değer çalışmanın ilham kaynağı olmuş ve yapılan tasarımlardan biri ürüne dönüştürülmüştür.

Bu çalışmadan ortaya çıkan sonuca göre toplumların kültürel değerleri toplumun her alanında olduğu gibi moda alanında da önemli bir yere sahiptir. Bu değerlerin unutulmaması ve çeşitli şekillerde gelecek nesillere kazandırılması gerekmektedir. Özellikle genç nesillerin üzerinde önemli bir etki yaratan moda alanında bu değerlere yer verilmesi, gençlere tanıtılması ve gençlere kazandırılması anlamında önemli olacaktır. Ayrıca sektöre yeni ve özgün tasarımlar kazandırılmasında bu gibi değerlerin katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aşık, N. (2017). “Değişen Kahve Tüketim Alışkanlıkları ve Türk Kahvesi Üzerine Bir Araştırma” Journal of Tourism and Gastronomy Studies, 5/4 s.310-325.

Bulduk, S. ve Süren, T. (tarihsiz). “Türk Mutfak Kültüründe Kahve” s. 299-310. (Erişim tarihi: 20.11.2018).

Ercivan, G.B. (2017). “Rezerve Boyalı Tekstillerin Gelenekten Modern Tekstil Tasarımları ve Uygulamalarına Dönüşüm Süreci” s.17 s. 87-101.

Halaçeli, H. (2011). “Dokuma- Sıkıştırma-Rezerve Boyama Tekniği İle Kumaş Yüzeylerinde Üç Boyutluluk Araştırmaları”. TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası Araştırma Makalesi cilt:18, sayı 84, s.32-37.

Kırmızı, G. M. (2009). “Japon Tekstil Boyama Ve Desenlendirme Teknikleri Üzerine Bir Araştırma”. s.1-105.

http-1: www.kahvekeyfii.com (Erişim tarihi: 26.11.2018)

http-2: <https://www.es.emb-japan.go.jp/JPES150/shibori.html> (Erişim tarihi: 26.11.2018)

**GIYİM SEKTÖRÜ ÜRETİM ARTIKLARININ DEĞERLENDİRİLMESİNE
YÖNELİK KAPSÜL KOLEKSİYON ÖRNEĞİ**SAMPLE OF CAPSULE COLLECTION FOR THE EVALUATION OF CLOTHING
INDUSTRY PRODUCTION WASTES**Prof. Dr. Emine KOCA**Hacı Bayram Veli Üniversitesi, kocaemine@gmail.com**Sümeyya EMİROĞLU**Hacı Bayram Veli Üniversitesi, sumeyyakilic@hotmail.com**ÖZET**

Endüstri devrimi ile başlayan sanayileşme süreci ile Dünyanın uyumlu ve dengeli düzeni her geçen gün tahrip olarak uyumsuz ve dengesiz bir döngü içerisine girmiştir. Doğal kaynakların giderek tükendiği, doğaya bırakılan endüstriyel üretim atık ve artıklarının yarattığı çevre problemleri devletleri, kurumları ve kişileri harekete geçirmiştir. Tekstil ve giyim sektörünün, doğal kaynakları sıklıkla kullanan ve üretim sürecindeki artıklarının yanı sıra kimyasallar ve boyar madde içeren atık suları ile çevreye en çok zarar veren sektörlerden biri olduğu bilinmektedir. Son yıllarda hızlı modanın (fast fashion) beraberinde getirdiği hızlı üretim ve buna bağlı olarak oluşan giyim sektöründeki atık ve artıkların miktarındaki artış, tabii kaynakların geri dönüşümsüz tüketimi, uygulanan metod ve yöntemlerle en aza indirgenmeye çalışılsa da sektörün önemli problemlerinden biri olarak zaman zaman gündeme gelmektedir. Giyim sektöründeki üretim artıkları, başta depolama alanı olmak üzere işletmelere fiziksel ve mali açıdan ek yük getirmekte ve ekonomiye katkı sağlayacak şekilde değerlendirilmelerine yönelik farkındalık ve arayışların her geçen gün daha da arttığı görülmektedir. Dolayısıyla, giyim sektöründeki üretim artıklarının düzeyi, işletmecilerin artıklar karşısındaki tutumu, ekolojik farkındalıkları ve en önemlisi üretim artıklarının çöpe atılarak elden çıkarılması yerine ekonomiye katkı sağlayacak şekilde yeni ürüne dönüştürülerek değerlendirilmesi önem kazanmaktadır.

Giyim sektöründeki üretim artıklarının sürdürülebilir moda anlayışı ile yeni ürün tasarımlarına dönüştürülebileceğinin kapsül koleksiyon uygulamasıyla örneklendirildiği bu araştırmada; Ankara ilinde faaliyet gösteren küçük ve orta ölçekli 32 giyim işletmesinden toplanan üretim artıkları ile 'Artıklar Artık Çöp Değil' temalı 10 parçadan oluşan kapsül koleksiyon hazırlanmıştır. Koleksiyonun üretim artıklarının çöpe atılmaması, değerlendirilmesi gerekliliği yönünde farkındalık yaratacağı ve sektörün çevre duyarlılığını artırmanın yanı sıra yeni bir istihdam alanı oluşturacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Moda, tasarım, sürdürülebilirlik, artık, atık, geri dönüşüm

ABSTRACT

With the industrialization process that started with the industrial revolution, the harmonious and balanced order of the Earth has been in an unstable and unstable loop. The environmental problems created by the industrial production wastes and wastes, which have been depleted by natural resources, have mobilized states, institutions and individuals. It is

known that the textile and clothing sector is one of the sectors that use natural resources frequently and which is one of the most damaging sectors with waste water including chemicals and dyestuffs as well as residues in the production process. In recent years, fast fashion (fast fashion) brought with the rapid production and the resulting increase in the amount of waste and waste in the clothing industry, natural resources, irreversible consumption, methods and methods tried to be minimized, but is one of the most important problems of the sector from time to time is on the agenda. The production surpluses in the clothing sector, physically and financially, especially to the storage area bring additional burdens and the awareness and quests for their evaluation in a way that will contribute to the economy are increasing day by day. Therefore, the level of production residues in the clothing sector, operators' attitudes towards residues, ecological awareness, and most importantly, the production residues instead of being disposed of by disposing of waste in a way to contribute to the economy to be converted into a new product becomes important.

In this research, it is exemplified by the application of capsule collections that the production residues in the clothing sector can be transformed into new product designs with the sense of sustainable fashion. In Ankara province, production collections collected from small and medium-sized 32 clothing enterprises and capsule collection consisting of 10 pieces were prepared. It is believed that the collection will create awareness of the necessity of production wastes not to be dumped, to be evaluated, and to create a new employment area besides increasing the environmental sensitivity of the sector.

Key Words: Fashion, design, sustainability, residual, waste, recycling

1. GİRİŞ

İlk çağlardan günümüz modern dünyasına kadar sürekli gelişen ve değişen Dünyamız kuşkusuz ki gelecek nesiller içinde gelişmeye ve değişmeye devam edecektir. Tarihsel sürece bakıldığı zaman ekonomik, teknolojik, endüstriyel gelişmelerin endüstri devrimi ile başlayıp hızla gelişerek 2. Dünya Savaşından sonra ivme kazandığı ve tepe noktalarına ulaştığı bilinmektedir. Günümüz dünyası teknolojik ve endüstriyel olarak son derece gelişmekte ve her geçen gün gelişmeye devam etmektedir. Bu gelişmelerin hızla devam edeceği ve her geçen gün bir öncekinden daha iyi imkânlar sunacağı kuşkusuzdur. Ancak, gelişen teknoloji, ekonomi ve endüstri üretim gücünü artırırken aynı oranda tüketim artışını da sağlamış, yoğun gelişmişlik düzeyi insan hayatına sunduğu konforun yanı sıra doğal dengenin ve içerisinde ki canlı – cansız varlıkların bozulmasına, tahribata uğramasına hatta yok olmasına neden olmaya başlamıştır. Dolayısıyla, endüstri devrimi sonucu ortaya çıkan gelişmelerin bir yandan olumlu gelişmeleri gündemde iken diğer yandan çevreye verdiği zararın somut sonuçları gündeme gelmiştir. Çevresel sorunların giderek artması, insanoğlunun doğal dengeye verdiği zararların ürettikten sonra önlem almak yerine, üretirken en aza indirilmesi ve çevresel dengenin korunması adına ‘sürdürülebilirlik’ kavramı ortaya çıkmıştır.

Sürdürülebilirlik kavramının üretimdeki tüketimin neden olduğu tahribatın farkına varılması ile ortaya çıktığı bilinmektedir. İnsanoğlunun etken olduğu ve geleceği ilgilendiren her alanda sürdürülebilirlik kavramı kullanılmakta ve yaygınlaşmaktadır. Sürdürülebilirlik kavramı kalkınma, ekonomi, tarım, mimari, tasarım ve tüm endüstriyel alanları kapsayan geniş bir yelpazeye sahip olduğu için, temelde aynı amaca işaret etmesine rağmen farklı tanımlarla karşımıza çıkmaktadır.

İlk defa 1798 yılında sürdürülebilirlik kavramını ele alan ekonomist Thomas Malthus, “Nüfusun Temelleri Üzerine Bir Deneme” isimli eserinde; nüfusun katlanarak artışı karşısında doğal kaynakların aritmetik olarak artması sonucu nüfusu beslemek, yaşatmak için kullanılabilir arazinin yetersiz olmasının kıtlık, savaş ve veba gibi durumlara yol açacağını öngörmüş, nüfustaki bu artışların gelecek için sürdürülemez olduğunu ifade etmiştir (Kelly, 2004). 1972 yılında Stockholm Konferansı’nda ilk kez kabul edilen çevre hakkı; çevrenin herkesin ortak varlığı olduğu temeline dayalı eşitlik ilkesinde yükselen bir hak olduğu, bu hakla ulaşılmak istenen, doğayı sömürü değil, uyum temelinde bugünkü ve gelecek kuşaklar için yaşamaya elverişli kılarak herkesin ondan eşit yararlanması hedefi olarak tanımlanmıştır. Çevre hakkı ile diğer haklar arasında görülen çatışmalar, çevre hakkının, yani insanın var olma ve yaşamını sürdürme hakkının yararına dengelenmelidir. Çünkü “çevre hakkı, genel çıkarları özel çıkarların önüne geçirmiştir. İnsan haklarının evrimi de bu yönde bir eğilim göstermektedir (Edwards, 2008). Bu doğrultuda sürdürülebilirlik temel olarak kaynakların korunması, bugün insanların kaynaklardan yararlanma hakkının olduğu gibi gelecek nesillerinden buna hakkının olduğu düşüncesinin temeline dayanmaktadır. Bu nedenle sürdürülebilirlik hareketlerinin esaslarından birisi de eşitlik ve adalettir.

Günümüzde çevreye en çok zarar veren endüstri kuruluşları arasında tekstil ve giyim sektörü ön sıralarda yer almaktadır. Bu nedenle tekstil ve giyim sektöründe sürdürülebilirlik faaliyetlerinin önemi ayrı bir önem taşımaktadır. Özellikle son yıllarda artan hızlı moda uygulamaları ile sürekli gelişim ve değişim dinamiğinde olan moda sektörü, aynı zaman da hızlı üreten ve hızlı tüketimi tetikleyen bir hal almıştır. Üretim öncesi, üretim esnasında ve üretim sonrasında oluşan atıklar ve artıklar çevre için geri dönüşü olmayan problemlere neden olurken, kaynakların da yenilenmeden kullanılması farklı sorunlara neden olmaktadır. Günümüzde hızlı üretim ve tüketimin gölgesinde faaliyetlerini sürdüren giyim sektöründe, sürdürülebilirlik bağlamında çözümlenmesi gereken önemli sorunlardan biri olarak görülen atık ve artık kavramları sıklıkla gündeme gelmektedir.

En genel haliyle atık, bir işlem, bir ürün üretme sonucu kullanılan maddelerin kullanılmayan ya da o işlem için artık kullanılamayacak ama başka işlemler için kullanılabilir maddeleridir. Buna karşılık artık ise bir üretim sürecinde kullanılan malzemenin farklı nedenlerle elde kalan kısımlarıdır. Atık ile artık arasındaki en önemli fark; atıklar fiziksel, kimyasal veya farklı işlemlere tabi tutularak yeniden hammadde veya ürün olarak geri dönüştürülebilirken, artıklar özellikleri değiştirilmeden, alternatif üretim prosesleri ya da farklı tasarımlar ışığında ürünler olarak tekrar kullanılabilir olmasıdır (Koca ve Kılıç, 2013).

İndirim ve düşük perakende fiyatları gibi faktörler nedeniyle satış düzeyleri hızlı şekilde artan tekstil ve giyim sektörünün, hammaddeden nihai ürüne kadar geçen süreçlerdeki atık ve artık miktarlarına kullanım sonrası tekstil ev atıkları da ilave edildiğinde atık düzeylerinin oranının oldukça yüksek olduğu bilinmektedir. Tüm tekstil ürünleri atıklarının geri dönüşüm ve yeniden kullanmaya yönelik farklı yöntemlerle değerlendirilemediği önemli bir miktarının çöpe atıldığı düşünüldüğünde çevreye verilen zararın boyutu daha ortaya çıkmaktadır.

Tekstil ve giyim sektörünün çevreye verdiği zararlar istatistiksel veriler ile ortaya konulduğu zaman daha çarpıcı bir hal almaktadır. Aynı endüstri kurumları adı altında toplansa bile tekstil sektörü ile giyim sektörü atık ve artık çeşitleri değişim göstermektedir. Fletcher (2008) çöplüklerdeki atıkların zehirli su sızıntısı, hava ve yer altı kirliliği, metan emisyonu gibi birçok çevreye zarar veren etkiye dönüştüğünü, özellikle sentetik tekstil malzemelerinin uzun çürüme süreci, yün liflerinin ayrışma süreci yüksek amonyak emisyonlarının, hava ve suda zehirli, kirlenici etkilerin doğmasına neden olduğunu vurgulayarak, tekstil ve giyim sektöründe

ortaya çıkan atık ve artıklar ile ilgili yaygın olarak kullanılan 3R atık yönetim stratejilerini önermektedir. 3R atık yönetim sisteminde 'reuse (yeniden kullanım), recyle (geri dönüşüm) ve reduce (azaltma) olarak ayrılmaktadır. 3R atık yönetim stratejilerinin amacı atmadan önce ürünlerin ömrünü uzatarak onlardan maksimum fayda elde etmektir. Atık yönetim stratejileri, sanayi üretim zinciri sonunda atık oluşumunun olumsuz çevresel etkilerine müdahale etmek için yardımcı olmaktadır.

Son yıllardaki tüketici eğilimleri incelendiğinde çevreye saygılı ürünlerin artan talep gördüğü, bilinçli tüketicilerin doğaya zararlı olmayan ürünleri tercih ettikleri görülebilmektedir. Tekstil sanayinde yapılacak çalışmalarla, ürün ve üretim sistemlerinin çevresel yüklerinin düşürülmesi, markaların marka değerini artırırken, tedarikçi konumundaki firmaların da tercih edilmesine neden olacaktır. Firmalar yaşam döngüsü değerlendirmesi konusunda yapacakları çalışmalar ile materyal, işçilik, enerji gibi girdileri optimize ederek para ve zamandan tasarruf sağlarken, pazarlama stratejilerinde yeni trendlerden faydalanarak üretim süreçlerinde çifte katma değer getirisi elde edeceklerdir. Bu sırada ekolojik dengenin korunmasına yapılacak katkı ile de sosyal sorumluluk anlayışı içinde hareket etmiş olacaklardır (Alay, Balpetek ve Özdoğan, 2012).

Giyim sektöründeki üretim atıklarının miktarına bakıldığında yıllık ortalama 35.416 çöplüğe atılan, 1.187 yakılan ve 1773 gelişi güzel atılan üretim atığı bulunmaktadır (Kozak, 2010). Bu atıkların değerlendirilmesi hem ekonomik hem de çevre açısından oldukça önemlidir. Giyim sektöründeki üretim atıklarının değerlendirilmesinde kullanılan yöntemlerden birisi tekrar kullanım (re – use) yöntemidir. Üretim artıkları, üretim sürecinde herhangi bir nedenden dolayı üretime girmemiş ya da girip çıkmış hammadde ya da yardımcı malzemeler olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu artıkların re – use yöntemi ile üretime tekrar kazandırılabilceği düşünülmektedir.

Giyim sektöründeki üretim atıklarını (kumaş, düğme, fermuar, iplik, süsleme aksesuar artıkları vs.) tekrar kullanım yöntemi ile tamir veya iyileştirmeyle tekrar biçimlendirme, stilize etme, süsleme ve baskı tekniklerini kullanarak eski, lekeli veya hasarlı parçalara bir katma değer kazandırıp ona yeniden hayat vermeyi içerir. Tekrar biçimlendirilip üzerinde çalışılan giysiler el emeği içeren özel parçalar olarak sunulabileceği gibi, üretim esnasında oluşan birçok kumaş, aksesuar, düğme, fermuar artıkları da zaman içinde değerini kaybetmeyen önemli parçalar olarak, sürdürülebilirlik ilkeleriyle örtüşebilen ürünler haline getirilebilirler. Farklı yöntemlerle değerlendirilen bu üretim atık ve artıkları ile hem üretici firmaya hem de ülke ekonomisine katkı sağlanırken aynı zamanda çevreye verilecek zararlar da en aza indirilmiş olacaktır (Koca ve Kılıç, 2013).

Giyim sektöründe koleksiyon oluşturmak için her bir modelin numune üretimleri yapılmakta ve bu üretimler için tasarımda yer verilen kumaş, düğme, iplik, yardımcı malzemeler kullanılmaktadır. Tek ya da birkaç tane numune için sipariş verilen söz konusu malzemeler üretim artığı olarak depolarda tutulmaktadır. Ayrıca kesimhanede oluşan kesim fireleri, herhangi bir nedenden dolayı yanlış kesime maruz kalmış kumaşlar ve top başı ve top sonu kumaş fireleri de üretim artığı olarak anılmaktadır. Önlenebilir ya da önlenemez durumlarda birçok üretim artığının oluştuğu giysi sektöründe söz konusu atıkların bir atık yönetim stratejisi olan re – use anlayışı ile üretim sürecine tekrar kazandırılması gerekmektedir. Üretim artıklarının değerlendirilmesinin birincil olarak çevresel sorumluluk olmasının yanı sıra son yıllarda sıklıkla sektörden beklenen katma değer algısına katkı sağlayabileceği ve yeni istihdam olanakları oluşturabileceği de dikkate alınmalıdır. Ayrıca işletmeler açısından üretim artıklarının depolama sorunu yarattığı düşünüldüğünde, bu sorunun ortadan kalkacağı, firmalara imaj ve ekonomik olarak kazanç sağlayabileceğini de söylemek mümkündür. Bu

düşünceden hareketle çalışmada, giyim sektöründeki üretim artıkları kullanılarak sıfır maliyetli yeni giysi tasarımları oluşturulabileceğine örnek oluşturacak kapsül koleksiyon hazırlanmış ve tasarım özellikleri ile giysilere kazandırılan katma değer açıklanmaya çalışılmıştır.

2. YÖNTEM

Giyim sektörü üretim artıklarının değerlendirilmesine yönelik kapsül koleksiyon örneğinin oluşturulmasına yönelik bu araştırmanın modeli, tarama yöntemine dayalı betimsel araştırmadır. ‘Betimsel (survey) araştırmalar belli bir zaman kesiti içinde çok sayıda denek veya objeden elde edilen verilerin analizi ile araştırma problemine veya problemlerine cevap arandığında uygulanacak araştırma yöntemleridir’ (Arseven, 2004). Araştırma, örnek uygulamaları yönüyle, *“üretmiş ya da üretilmekte olan bilginin denemeli uygulaması”* (Karasar, 1991) olan uygulamalı araştırma niteliklerini de taşımaktadır.

Araştırma kapsamında, Ankara ilinde yer alan küçük ve orta ölçekli 32 hazır giyim işletmesinden üretim artıkları toplanmıştır. Kesim firesi, topbaşı ve top sonu kumaş artıkları ile atıl durumda olan aksesuar, fermuar, tela, düğme, iplik gibi yardımcı malzemelerinden oluşan bu artıklar kullanılarak *“Artıklar, Artık Çöp Değil”* temalı 10 adet özgün tasarımdan oluşan kapsül koleksiyon üretilmiştir. Koleksiyonu oluşturan her giysi parçası, artık kumaşların özellikleri dikkate alınarak, güncel moda eğilimleri ve tasarım ilkeleri doğrultusunda yorumlanarak tasarlanmıştır. Tasarım sürecinin her aşamasının büyük bir titizlikle uygulandığı bu çalışma, üretim artıklarının tekrar kullanım (re-use) stratejilerinden biri olarak sektöre örnek oluşturacak uygulama olması ve konuya farkındalık yaratması açısından önem taşımaktadır.

3. BULGULAR VE YORUM

Giyim sektörü üretim artıklarının yeni giysi tasarımlarında değerlendirilmesinin amaçlandığı bu çalışmada, giysi üretimi yapan, işletmelerden toplanan üretim artıkları ile 10 adet özgün giysi tasarlanmış ve üretimi yapılmıştır. Planlanan tasarım sürecinde öncelikle artık kumaşlar niteliklerine göre sınıflandırılarak, güncel moda eğilimlerine göre her grup için eskiz çizimleri yapılmıştır. Modellerin oluşturulduğu bu aşamada, artık kumaşların menşei, doku, tuşe, renk ve desen özellikleri ile aksesuar ve yardımcı malzemelerin özellikleri önemli bir etken olarak dikkate alınmıştır. Ayrıca artık kumaşların ebatları ve miktarları tasarımlarda uygulanacak teknik ve yöntemlerin belirleyicisi olmuştur. İnce şeritler halindeki kumaş firelerinin eşit aralıklarla kesilmesiyle oluşturulan şeritler örme yüzeylere dönüştürülürken, daha büyük ebatlardaki artıklarda dikiş teknikleri ile yüzeyler oluşturularak modeller tasarlanmıştır. Eskiz çizimleri arasından uzman görüşleri doğrultusunda koleksiyonu oluşturacak parçalar belirlenmiş, teknik ve renklendirilmiş moda resimleri hazırlanmış, kalıp kontrolleri yapıldıktan sonra uygun dikiş tekniği ve yöntemleri kullanılarak prototiplerin üretimi gerçekleştirilmiştir. Koleksiyonu oluşturan 10 adet giysi tasarımının görselleri ve tasarım özellikleri aşağıda sunulmuştur.



Fotoğraf 1. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı – 1

Koleksiyonun ilk parçası olan bu elbise, farklı firmalardan toplanan üretim artıklarından oluşmaktadır. Belden kesikli olan elbisenin, beden kısmı kesimhane artığı olan renkli şifon parçalardan meydana gelmiştir. Etek kısmında top sonu artığı olan beyaz ve pembe kumaşlar üçgen formu verilerek kesilmiş ve kenarları şerit halinde kesildikten sonra büzülerek hareketlendirilmiş renkli şifonlarla süslenmiştir. Bu mini elbise hem renklerin canlılığı hem de şifon artıklardan oluşmasından dolayı yaz akşamları giyilebilecek, günlük ancak şık bir elbise formunda tasarlanmıştır. Bu tasarım ile üretim artıklarının ana malzeme olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, artıkların süsleme malzemesi olarak da değerlendirilebileceği vurgulanmıştır.



Fotoğraf 2. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı –2

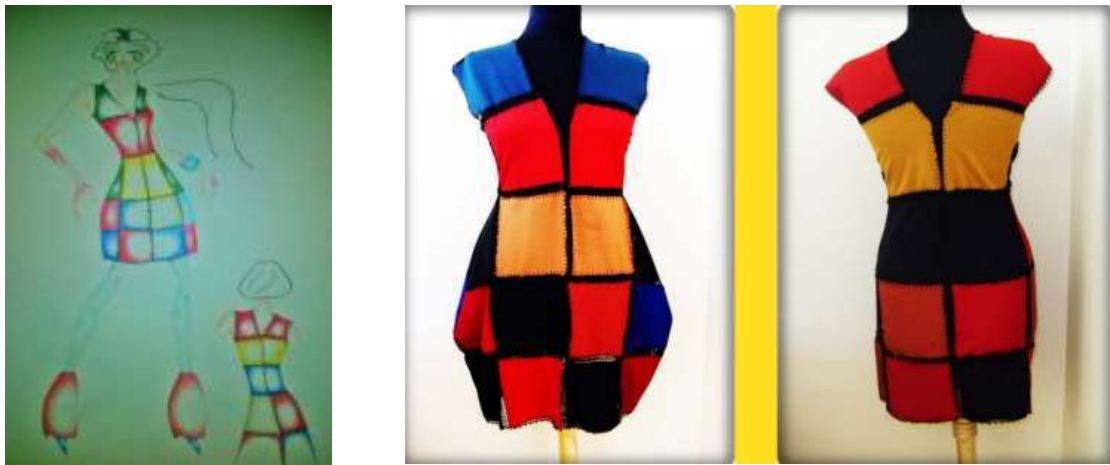
Koleksiyonun ikinci parçası olan düğme detaylı bu elbise, kesimhane de hatalı kesim sonucu meydana gelen üretim artıklarının bir arada kullanılmasından oluşmaktadır. Farklı boyutlarda ve genişliklerde olan kumaş artıkları, bel hattına küçük pilillerle yerleştirilerek, giysinin etek kısmına hareketlilik kazandırılmıştır. Kumaş artıklarının yanı sıra işletmelerden alınan farklı renk ve boyutlarda düğmeler de aksesuar olarak tasarımda yerini almaktadır.

Kesimhanede yanlış kesilen kumaş parçaları ve bir modelin üretimi sonunda çok az sayıda elde kalan farklı renk ve boyutlardaki düğmeler işletmeler tarafından atık, yani çöp olarak görülmektedir. Oysa tamamen üretim artıklarından oluşan bu özgün tasarımda, çöp sayılan ana ve yardımcı malzemelerin yeni bir ürün tasarımında nasıl hayat bulduğu ve işlev kazandığı Fotoğraf 2’de açıkça görülebilmektedir.



Fotoğraf 3. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı – 3

Tasarım - 3, kesim işlemi sonucu kalan top sonu artıklarından oluşmaktadır. Kumaş artıklarının ölçü ve şekilleri dikkate alınarak, adeta bir pazılın parçaları gibi kesilerek birleştirilen bu tasarımda süsleme unsuru olarak yapışkan zimbalar kullanılmıştır. Parça birleşim hatlarını ek görünümünden çıkararak model özelliği görüntüsü veren bu uygulamadaki zimbalar işletmelerden alınan aksesuar artıklarıdır. Tasarımda kullanılacak kumaşların seçiminde, hammadde ve doku olarak aynı tür kumaşlar olmasına özen gösterilmiştir. Renkleri ve puzzle görünümüyle dikkat çeken bu mini elbiseden yola çıkılarak, farklı kumaş, renk ve süsleme teknikleri ile alternatif tasarımlar oluşturulabilir.



Fotoğraf 4. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı – 4

Tasarım – 4, kesimhanede yanlış kesim sonucunda çöpe atılmak üzere ayrılmış parçalardan oluşmaktadır. Süsleme yapmak amacı ile dikdörtgen kesilmesi gereken parçaların kare kesilmesi sonucu hatalı işlem yapılmış ve kesimhane tarafından çöpe atılmak üzere bekletilen bu parçalar kesimhane sorumlusundan alınmıştır. Farklı boyutlardaki parçalar halinde olan bu artıklar, hazırlanan kalıp üzerinde belirlenmiş ebat ve formlarda kesilmiştir. Her parçanın etrafı elde tığ işi yapılarak temizlenmiş ve parçaların renk özellikleri dikkate alınarak kalıp formuna uygun olarak birleştirilmiştir. 48 parçadan oluşan elbisenin parça birleştirme işlemi yine elde tığ işi ile yapılmıştır. Etek kısmı üçgen biçiminde hazırlanmış olan giysinin, yanlardaki üçgen form kişinin isteğine bağlı olarak şekillendirilebilme özelliğine sahiptir. V yakalı bu giysi tasarımının tüm dikişlerinin elde birleştirildiği dikkate alındığında, görsel açıdan olduğu kadar sanatsal açıdan da değeri olduğu düşünülmektedir. Günlük kullanıma uygun olduğu gibi şık bir davet giysisi olarak da kullanılabilir olan bu tasarım ile hatalı dokunmuş veya kesilmiş kumaşlardan farklı birleştirme ve süsleme teknikleri kullanılarak moda ürünü giysiler üretilebileceği görülmektedir. Ayrıca, bu tasarım ile işletmelere, parça kenarlarına uygulanacak temizleme yöntemlerinin ev hanımlarına yaptırılarak hem sosyal hem de ekonomik açıdan fayda sağlanabileceği mesajı verilmeye çalışılmıştır.



Fotoğraf 5. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı – 5

Diğer tasarımlara göre daha fantezi görünümüne sahip olan elbise bu özelliğini, kullanılan dantel artıklarından almaktadır. Dantel ve deri parçalarının birlikte kullanılmasından oluşan tasarımda, 4 farklı işletmenin kesim işlemi sonucunda kalan kumaş, dantel ve deri parçaları kullanılmıştır. Şıklığının yanında gece giysisi konseptine de uygun olarak tasarlanan bu elbiseye, artıkların şekline ve boyutuna göre model özelliği kazandırılmıştır. Tasarımdaki parça geçişlerinde günün trendlerine ve tasarıma uygun farklı süslemeler kullanılarak, dantel altına farklı renkler duble edilerek alternatif şık tasarımlar oluşturulabilir. Kesimhanede oluşan artıkların çöpe atılmak yerine, şık bir gece elbisesine dönüşmesi, çalışmanın temel amacı olan artıkların değerlendirilerek kullanıma sunulmasına en güzel örneklerden birini oluşturmaktadır.



Fotoğraf 6. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı – 6

Yeşil ve turuncu renkte üretim artığı kumaşlardan oluşan Tasarım 6, diğer tasarım örneklerinde olduğu gibi parçaların ebat ve türlerinden yola çıkılarak tasarlanmıştır. Parçaların birleşiminde önce makine dikişi daha sonra elde çırpma dikişi yapılarak modele süsleme özelliği ile yama görüntüsü kazandırılması amaçlanmıştır. Bu tasarım 3 farklı firmanın top başı - top sonu, kesim hane kumaş artıklarından ve düğme artıklarından oluşmaktadır. Pili formu verilerek hazırlanmış yaka kısmı farklı boyutlarda ki düğmelerle süslenerek ve tek omuz vurgusu yapılarak, günün trendleri yakalanmaya çalışılmıştır. Hem gündüz hem de gece giyilebilecek form ve şıklığa sahip olan bu giysi tasarımı, sıfır maliyetinin yanında işlevselliği açısından da önem taşımaktadır.



Fotoğraf 7. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı – 7

Parti konsepti göz önünde bulundurularak tasarlanan ve üretilen 7. tasarım top başı - top sonu artığı olan kırmızı ve siyah suni deri parçalarından oluşmaktadır. Kesimhane artığı olan ince siyah şifon şeritlerden hazırlanan firfırlar etek parçalarının birleşim hatlarında

süsleme detayı olarak kullanılmıştır. Elbisenin beden parçalarının birleşim hatlarının üzerine günün trendlerinde yer alan metal zımbalar kullanılarak tasarımın güncelliği artırılmıştır.

Silüet, süsleme ve renk özellikleriyle güncel moda trendlerini yansıtan bu giysi tasarımı, sıfır maliyetle trendy giysiler hazırlanabileceğine ve sürdürülebilir tasarım yaklaşımının benimsenmesiyle katma değeri yüksek ürünler oluşturulabileceğine güzel bir örnek olarak görülmektedir. Tekrar kullanım ya da geri dönüşüm denildiğinde üretici ve tüketicilerin aklına genelde eski gelmektedir. Oysa bu koleksiyon ile üretim artıklarının sürdürülebilir moda yaklaşımı ile değerlendirilmesi sonucu farklı konseptlerde ve modaya uygun yeni ve özgün tasarımların oluşturulabildiğini söylemek mümkündür.



Fotoğraf 8. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı – 8

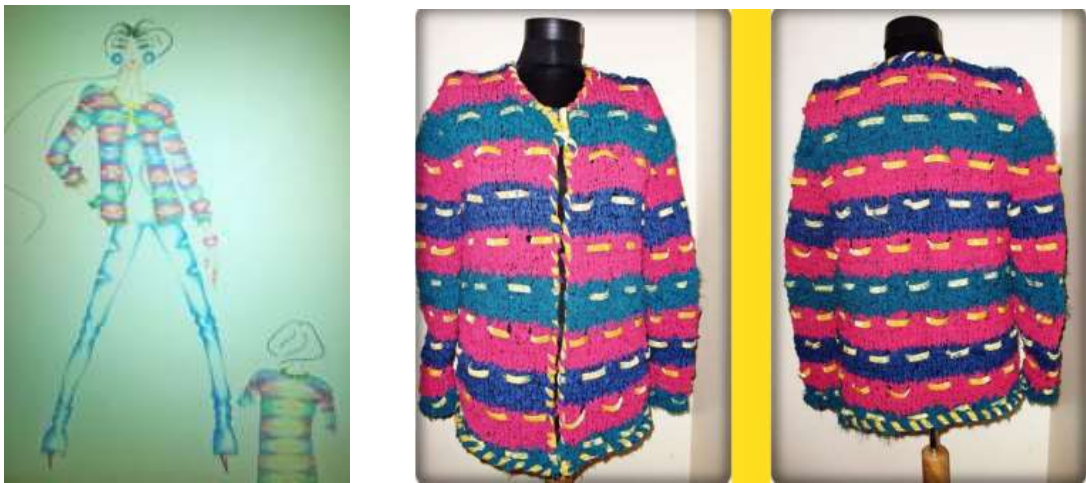
Kırmızı – siyah top başı – top sonu üretim artığı suni deri parçalarından oluşan Tasarım 8'e, metal çivi zımbalarla süsleme özelliği kazandırılmıştır. Yaka, kol oyuntusu ve bel hattındaki kemer görünümlü parçanın kenarlarına, kumaşa dikilerek tutturulan çivi görüntüsündeki zımbalar işletmelerden alınan aksesuar artıklarından oluşmaktadır. Tasarımın arka ortasında kullanılan metal dişli fermuar, işlevsellik sağlamanın yanı sıra zımba detayları ile bütünlük oluşturarak tasarımda uyumu vurgulamakta ve farklı bir görsel etki yaratmaktadır. Belden kesikli ve kuplu olan bu özgün tasarım farklı alanlarda giyilebilecek fonksiyonel bir giysi olup, üzerine giyilecek bolero, ceket ve şal gibi giysi parçalarıyla farklı bir kombinasyon yaratılarak kullanılabilmesi açısından da dikkat çekicidir. İşletme içinde bir süre bekletildikten sonra çöpe atılan top başı – top sonu artıklarından ve aksesuarlarından oluşan bu tasarım, top başı – top sonu kumaş artıklarının oldukça şık elbiselere dönüşmesinin örneklerinden biri olarak görülmektedir.



Fotoğraf 9. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı – 9

İşletmelerde makinelerin temizlenmesinde kullanılan veya çöpe atılarak elden çıkarılan işe yaramayacak kadar ince boyutlardaki parçalardan oluşan ceket örme tekniği ile hazırlanmıştır.. Kesim işlemi sonucunda kalan kumaş kenarları, fazla gelen dikiş paylarının kesilmesi sonucu oluşan parçaların ince şeritler halinde birbirine dikilerek ip haline getirilmesi ve bu kumaş iplerin elde düz örgü şeklinde örülmesi sonucu üretilmiştir. Kumaş parçalarının türüne ve örgü sıklığına göre mevsimlik veya kışlık hazırlanabilecek olan bu ceketin etek ucu, kol ve yaka kenarları, ortasından büzülerek şekillendirilmiş şeritlerle temizlenerek tasarıma süsleme özelliği de kazandırılmıştır.

Farklı örgü teknikleri ve desenleri ile çeşitli ceket/hırka tasarımları yapılabileceği gibi, kumaş ve deri parçaları ile kombine edilerek elbiseler de tasarlanabilmesi tasarımcının yaratıcılığı ile ilişkilidir. Bu tür deneyimlerin tasarımcıların yaratıcılığını geliştirmeye katkı sağlayacağı da söylenebilir. Tamamen çöp sayılabilecek ince şeritlerden örülerek, günlük kullanıma uygun olarak tasarlanmış sıfır maliyetli bu ceket tasarımının, tasarım ağırlıklı orijinal giysileri tercih eden çevreci tüketicilerin dikkatini çekeceği düşünülmektedir. Ayrıca bu tasarım işletmelerin farklı istihdam yaratması açısından önem taşımaktadır. İşletmelerin, ev hanımlarına örgü işlemlerini yaptırarak hem farklı bir istihdam yaratacağı hem de farklı tüketici grupları oluşturacağı söylenebilir.



Fotoğraf 10. Üretim artıklarından oluşturulmuş giysi Tasarımı –10

Üç farklı renkten oluşan bu tasarımda, top başı ve top sonu kumaş artıkları ince şeritler haline getirilerek örme yüzey oluşturulmuş, renk geçişlerinde yapılan ajurların arasından yine artık malzeme olan iki farklı tonda kadife kurdele geçirilmiştir. Aynı kurdele ile kol, yaka ve etek ucu kenarları çırpma tekniği ile sarılarak temizlenmiştir. Sonbahar sezonu düşünülerek tasarlanan bu ceket/hırka, renkli özelliğinden dolayı spor giysiler ile kullanılabilmesi gibi, düz bir elbisenin üzerine giyilerek şık bir kombinasyon da oluşturulabilir. Üretim artığı kumaşların elde edilerek, üretim artığı kadife kurdelelerin süsleme malzemesi olarak kullanıldığı bu tasarım; sınırlı malzeme, sonsuz hayal gücü ile elde bulunan her malzemeyi değerlendirmeyi ve maddi değeri olan bir malzemenin çöpe atılacak atık olarak görülmemesini vurgulamaktadır.

4. SONUÇ

Giysi sektöründeki üretim artıklarının yeni ürün tasarımında kullanılarak değerlendirilmesi amacı ile kapsül koleksiyon örneği hazırlanan bu çalışmada; Araştırma kapsamında hazırlanan ‘Artıklar, Artık Çöp Değil’ temalı koleksiyon ile, işletmelerinde oluşan üretim artıklarını sürdürülebilir moda anlayışı ile üretime sokarak yeni ve özgün tasarımlar oluşturan işletmelerin, çevreye zarar vermeden üretim yaparken, farklı konseptlerde elbise üretimi yaparak farklı bir istihdam alanı oluşmasına da olanak sağlayabileceklerini örnekleyerek, sektörün bu konudaki farkındalığının artırılmasına çalışılmıştır. Örnek uygulama ile işletmelere sıfır artık ile üretim yapmanın mümkün olduğu, yok edilmesi mümkün olmayan ve maddi değeri olan üretim artıklarını değerlendirmenin mümkün olduğu uygulama sonuçları ile sunulmuştur.

Ayrıca işletmeler çevreye duyarlı bu uygulamalarıyla, sektörde sürdürülebilir moda anlayışının yerleşmesine, bilinçli tüketici grupları oluşturulmasına, markalaşmalarına ve en önemlisi hem işletmelerine hem de ülke ekonomisine katkı sağlayacaklardır. Bu katkılara; işletmelerin çevre bilinci ile üretim yapmaları, üretim artıklarını değerlendirerek farklı tüketici gruplarına sahip olmaları da ilave edilebilir. İşletmelerin, üretim artıklarını değerlendirerek öncelikle sosyal sorumluluklarını hem birey, hem de kurumsal olarak yerine getirebilecekleri, sürdürülebilir moda anlayışının yaygınlaşmasını ve dolayısı ile geri dönüşümü, tekrar kullanımı destekleyen çevreci bir üretim anlayışını benimseyebilecekleri ve farklı istihdam alanları kapı açabilecekleri söylenebilir.

KAYNAKLAR

Alay, E., Balpetek, G. F. ve Özdağın, E. (2012). ‘Sürdürülebilir kalkınma için yaşam döngüsü değerlendirilmesi ve tekstil sanayi’, *Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi*, 6(2), 37-49.

Arseven, A.D. (2004). *Anket Hazırlama*. (3. Baskı). İstanbul: Gündüz Eğitim Yayınları.

Edwards, A. (2008). *The Sustainability Revolution Portrait of a Paradigm Shift*. Canada: New Society Publish.

Fletcher, K. (2008). *Sustainable fashion and textiles*, London: Earthscan Press.

Hussey, C., Kelday, F. and Sinha, P. (2009, April). Responsible design: re use/ recycling of clothing. *European Academy of Design Journal*, 17, 20-28.

Karasar, N. (1991). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar, ilkeler, teknikler*. Ankara:Sanem Matbaacılık.

Kelly, C., (2004), *Origins Of Sustainability*, Appraisal of Sustainability Project, Institute for Transport Studies, University of Leeds.

Kılıç, S., (2013). ‘*Giyim sektöründeki üretim artıklarının sürdürülebilir moda anlayışı ile değerlendirilmesi ve örnek uygulama*’, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Danışman Prof. Dr. Emine Koca

Kozak, M. (2010). Tekstil atıkların yapı malzemesi olarak kullanım alanlarının araştırılması. *Yapı Teknolojileri Elektronik Dergisi*, 6, 62-70.

NOT: Çalışma Gazi Ün. Eğitim Bilimleri Enstitüsünde hazırlanmış olan “Giyim Sektöründeki Üretim Artıklarının Sürdürülebilir Moda Yaklaşımı İle Değerlendirilmesi ve Örnek Bir Uygulama” konulu yüksek lisans tezinden alıntılanmıştır.

GÜNÜMÜZDE VİNTAGE GİYİM MODASI

VINTAGE FASHION WEAR TODAY

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe FIÇICIOĞLUMimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, ayse.ficicioglu@msgsu.edu.tr**ÖZET**

Günümüzde stil oluşturma ve kendi moda anlayışını yansıtmak isteyen kişiler için önemli bir unsur olan Vintage kavramı, bir moda akımı olarak etkisini hala devam ettirmektedir. Vintage özellikle dekorasyon, moda ve bir çok üründe çok sık kullanılan bir terim yada stil olarak karşımıza çıkmaktadır. Giysi anlamında Vintage, modası geçmiş, eski, yıllanmış ama değerli giysiler anlamı taşımaktadır. 1980 yılları öncesi moda dönemlerine ait karakteristik belirli özellikleri taşıyan bu giysiler ikinci el giysilerle karıştırılmaması gereken bir takım ayırt edici nitelikleri barındırmaktadır.

Son yıllarda modada söz sahibi ülkelerde moda tutkunları gerçek Vintage'i tarz oluşturmak için tercih etmektedirler. Aynı zamanda vintage giysiler ve yeni giysilerin birleştirilmesiyle bireysel ve özgün tasarımlar yapılabilme imkanı da yaratılmaktadır. Bu çalışmada dünyada özgün ve doğru örneklerinin oldukça yaygın olduğu Vintage giyim ürünlerinin kriterleri ve özellikleri ile Vintage ürünlerin yeniden kullanıma hazırlanması için geçtiği aşamalar, korunması ve satış yöntemlerine yönelik bazı bilgiler aktarılacaktır. Ayrıca bu ürünlerin günümüz modasındaki etkilerine de yer verilecektir.

Anahtar kelimeler: Vintage, İkinci El Giysi, Retro, Giyim Tarihi, Giyside Sürdürülebilirlik.

ABSTRACT

Today, the concept of Vintage, which is an important element for people who want to reflect their style of fashion, still continues to be a trend. Vintage is a term or style which is very often used in decoration, fashion and many products. Vintage as meaning of clothes, outdated, meaning old, aged but valuable garments. These clothes, which have characteristic characteristics belonging to the fashion periods before the 1980s, contain a number of distinctive qualities that should not be confused with second hand clothes.

In recent years, fashion enthusiasts in fashion in the countries of choice to create a real vintage style. At the same time, it is possible to create individual and unique designs by combining vintage clothes and new clothes. In this study, the criteria and characteristics of the vintage apparel products, where the original and correct samples are quite common in the world, will be given some information about the stages, protection and sales methods for the preparation of vintage products for reuse. In addition, the effects of these products in today's fashion will be included.

Keywords: Vintage, Second Hand Clothes, Retro, Clothing History, Clothes Sustainability.

Vintage' in Tanımı

Kelime anlamı “bağbozumu” olan *vintage*, önceleri şarap için kullanılmış olsa da, günümüzde ev dekorasyonu, otomobil ve moda alanlarında çok sık kullanılmaya başlanmıştır. Aslında “kaliteli”, “eski tip”, “iyi”, “klasik”, “seçkin” gibi farklı anlamlara da gelen *vintage*, son yıllarda özellikle moda anlamında "eski yıllarda kullanılıp saklanmış şimdi başkasının beğenisine sunulan kıyafet, takı, şapka vs." anlamında kullanılmaktadır.¹ Yüksek kaliteli ve kalıcı bir değere sahip olan ya da bunu yaratan kişinin tipik özelliklerini gösteren en iyi özellikleri gösteren anlamını da taşıyan² *vintage* modası, son yıllarda oldukça yaygınlaşan hızlı moda trendine alternatif bir cevaptır.

Giyside Vintage Kavramı

Günümüzde moda terimi genellikle yalnızca giysi sunumundaki yeniliği ve daha genel olarak da giysi yaratıcılığını, kreasyonu ve tekstil dünyasını belirtmektedir. (Waquet& Laporte, 1999:8) Bu anlamda *vintage* giyim, stil ve tarz oluşturmayı da büyük oranda kapsayan moda dünyası içinde oldukça etkili bir kavram olarak yer almaktadır. Modası geçmiş, eski, yıllanmış ama değerli giysiler anlamı taşıyan *vintage* giyimlerin 1980 ve öncesine ait ve 1900’lü yıllardan itibaren, 20.yüzyılın onluk dilimlerinden birine ait olması ve temsil ettiği döneme ait olan bazı ayırt edici değerlere sahip olması da gerekmektedir. 1980 yılı sonrası giysiler ikinci el, 1900’lü yıllar öncesi giyimler ise antika olarak değerlendirildiğinden, bu durumda her ikinci el giysinin *vintage* olabileceği de düşünülmemelidir.

Vintage giysiler mutlaka bir döneme ait olmalı ya da belli bir tasarımcı imzası taşımak zorundadırlar. Bir giysinin *Vintage* olarak adlandırılabilmesi için 1960 sonlarından bir erkek kadife ceket gibi dönemin modasını simgelemek eğiliminde olması gerekmektedir. (Ambrose&Harris, 2012:263) *Vintage* giyim mağazası sahibi ve “*Vintage Fashion*” yazarı Godfrey *Vintage* giyim ile ilgili olarak ifade ettiği gibi “*Vintage* modası giymek, bir kişinin karakterini ve zevkini yansıtmada eşsiz bir görünüm sağlar. *Vintage* öğeler ayrıca zincir mağaza ürünü satın alımlardan genellikle yoksun olan, kültürel bağlam ve tarihsel bir stil yaratmada farkındalık sağlama “ önerileri de sunmaktadır. (Godfrey, 2013:129)



Resim 1. Vintage giysi ve aksesuarlar

¹<http://www.sozlukturkce.com/word/vintage/>

²<https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/vintage>

Vintage ve Retro kavramının karıştırıldığı günümüzde ise Retro en anlaşılır ifade ile eski tasarımlardan ilham alarak yapılan yeni tasarımlardır. ”Bu iki kavram arasındaki farklılık ise “retro” kavramının daha kısa ve yakın bir zaman dilimini işaret ederken, “vintage” kavramının ifade ettiği dönemin tüm XX. yüzyıla ait giysiler olabileceği biçiminde açıklanmaktadır.” (Alpat,16). Günümüzde ve mevcut kumaşlarla, hazırlanan kostümler Retro grubunda olup parçaların asıllarına uygunluğu açısından herhangi bir problem yaşanmamaktadır. Retro ürünlerin de internet üzerinde vintage olarak değerlendirildiğini göz önünde bulundurulduğunda, bunları eski dönemlere ait kıyafetlerle karıştırmamakta fayda olduğu düşünülmektedir.

Haute couture olma zorunluluğu olmayan, iyi markaların imzasını ya da belli bir döneme ait stilin belirgin özelliklerini taşıyan, kişiye özel olarak hazırlanmış bir parça da Vintage olabilmektedir. Genelde bu tip bir parçaların ikinci el olması yeterli olamamaktadır. Kalite ve iyi korunmuş olma gibi özellikler de aranmaktadır. Örneğin 1940'lere ait, güveler tarafından yenerek delik deşik edilmiş, solmuş ve yırtılmış bir yün elbise, arzu edilir olmaktan elbette çok uzaktır.

Günümüz modasını sosyal olaylar, kurallar ve geleneklerden ziyade daha çok kadınların arzuları ve ihtiyaçları belirginleştirerek dönemsel evrimler oluşturmuşlardır. Moda geleneksel ve sosyal kısıtlamalardan kurtulsa da, geçmiş dönemlerin belli başlı özelliklerini tekrar incelemekte ve anahtar bazı noktalarından faydalanmaktadır. Özellikle yirminci yüzyılın başında sanayileşme döneminin de etkisiyle moda belirli on yıllık dilimlerde değişim göstermiştir. Son 90 yılın moda tarihi dönemsel olarak incelenecek olunursa; 1900-'20'ler, '30'lar, '40'lar, '50'ler, '60'lar, 70'ler, '80'ler olarak gruplandırılabilir. Bu dönemlerin belli başlı moda kriterlerine uyan ve bu dönemlerin giysilerini tasarlayan yada diken modacılar ait giysiler günümüz vintage giysilerini oluşturmaktadır.(Rhodes,2006:6) Örneğin Chanel yada Yves Saint Laurent'ın eski bir elbisesi, 1950'lerin yada 1960'ların önemli bir tasarımı vintage olarak nitelendirebilir. Ancak Vintage kıyafetlerin illa marka olması da gerekmemektedir. Dönemsel özellikleri taşıyan tüm korunmuş giysiler vintage olma özelliğini taşımaktadır.

Dönemsel Özellikler

Kıyafetler, onlara baktığımızda kumaşından kesimine, düğmesinden yakasına tüm modelin dikildiği dönemin özelliklerini yansıtır. Bu açıdan moda dönemlerindeki belli başlı ayırt edici özellikleri açıklamak gerekirse;

1900-1920'ler; Vintage giysi kabul edilebilen ilk moda dönemi yüzyılın başında Victoria Döneminin sona erdiği ve Edwardin döneminin başladığı yıllardır. Geçmişde moda toplum aracılığıyla yayılan görüşe göre kadını demir kaplı bir korse içinde dekoratif bir kafesli çerçeve içinde dikte etmiştir.



Resim 2. 1900' ler de kadın giyimi http://vintagefashionlibrary.com/edwardian_1900s

Modernizmle beraber korse ve boğucu Victoria değerleri zamanla hem değişerek hem de parçalanarak 1909 yılında yeni bir lineer silüet moda haline gelmiştir. On yıllık dönemin sonunda artık kadınlar ayakta düz durmaya başlamışlardı. (Watson, 2007: 24) Bu dönemde pamuklu ve danteller en çok kullanılan kumaşlardı. Yüksek boğazlı, uzun kollu ve omuzları fırfırlı elbiseler bu dönemin en dikkat çekici özellikleriydi.

modanın modern çağa girdiği on yıldır. Bu dönemde kadınlar ilk geçmiş yılların kısıtlayıcı modasını terk etmiş ve daha rahat giysiler (örneğin kısa etek veya pantolon gibi) giymeye başlamışlardır. Bu yıllar Çarliston diye tabir ettiğimiz elbiselerin modaya giriş yıllarıydı. Jarse kumaşlar, bej ve koyu lacivertler çok yaygındı.

1930'lar da kıyafetler feminen ve giyilmesi pratikti. İyi giyimli kadınlar, şapka, eldiven, çanta ve yüksek topuklu ayakkabı gibi aksesuarları ihmal etmezlerdi.

1940'lar İkinci Dünya Savaşı yıllarıydı. Hükümetler giysilerde kullanılacak kumaşları karneye bağladığı için sadelik ön plana çıkmıştı. Bu dönemde kısa düz etekler, yalın tayyörler, kalın topuklu, ayakkabılar modaydı.

1950'lerde savaş sonrası moda endüstrisinde patlama oldu. Seri üretimler sayesinde, kadınlar dönemin Hollywood yıldızlarının kıyafetlerini giyebilmeye başladı. Oldukça feminen bele oturan tüvit ceketler, etek-cekete takımlar çok modaydı.

1960'lar polyesterin altın yıllarıydı. Bohemien ve hippie dönemi diye de adlandırılan 60'larda, mini etek modanın odak noktasıydı. Kolsuz, yüksek yakalı ve kısa elbiseler dolgu topuklarla tamamlanıyordu.

1970'ler deri ve süet taklidi kumaşlardan pantolonlar, trençkotlar, büyük desenli şifon elbiseler, abartılı İspanyol paçalar, gömleklerde geniş manşet ve uzun yakalar öne çıkıyordu.

1980'ler Resim 3'de görüldüğü gibi Vivienne Westwood ve meslektaşısı Malcomm Mc Lauren'ın 80'ler de, Londra'da King's Road'daki mağazası punk hareketinin merkezi

konumundaydı. Punk hareketi sonucunda özgür, asi, görünüm ve duruşu vurgulayan rengarenk saçlar, ürkütücü takılar, deri pantolonlar ve gotik tarz makyajlarla gençler kendilerine ayrılan sınırların dışına çıkmadan, aşırı bir yaşam sürüyorlardı. Madonna ile ortaya çıkan yüksek bel, kıvrık dar paça pantolon, zımbalı montlar ve permalı saçlar dönemin en tarz unsurları olarak görülüyordu. (V&A Gallery Of Fashion, 2013:139)

Yarasa ve karpuz kollar, aşırı vatkalı omuzlar oldukça ama oldukça modaydı. Parlak, altın ve doreli renkler ile neon renkler oldukça popülerdi. Oldukça karışık tazları barındıran 80'ler uyum ve dengenin neredeyse yok olduğu, estetik algının çöküşe geçtiği, renklerin karmaşaya dönüştüğü ve zevksizliğin doruklarda yaşandığı bir dönem olarak tarihe geçti.



Resim 3. Vivienne Westwood ve meslektaşı Malcomm Mc Lauren 80'ler de, King's Road, London, (Godfrey, 2013:114)

Vintage Giyimin Yaygınlaşmasındaki Etmenler

Günümüzde özellikle ABD ve Avrupa ülkeleri gibi gelişmiş ve modada söz sahibi ülkelerde moda tutkunları gerçek Vintage ürünlerin peşindedirler. Yani eskitilmiş görümlü yeni modeller satın almak yerine gerçekten 20'li, 50'li 60'lı, 70'lı yıllardan kalma orijinal giysiler bulup giyerek hem çok özgün hem de ilgi çekici olabildiklerini düşünmektedirler. Estetik bakış açısı ve kombinasyon zevkiyle de birleşerek oluşturulan bu tarz giyim konusunda kişinin yaratıcılığını da geliştirmektedir. Vintage giyim modasının yaygınlaşmasında bazı etkenler olduğu düşünülmektedir. Bunlar;

Stil ve bireysellik: Bir tarihsel kayıt, sevilen bir kişisel mülkiyet, kişisel bir aidiyet duygusu veren giyim "ikinci bir cilt" olarak tarif edilebilir. Seviler giyilen bu parçalar her zaman dünyadaki kadınlar üzerinde vücut ve ruhu dönüştürme gücüne sahiptir. Vintage parçaları yakalayan kişiler sadece tarihsel bir anı yaşamak değil aynı zamanda kendilerini eşsiz ve özel de hissetmek için de bu giysileri tercih ederler. (Rhodes,2006:6) Üzerinde el işçiliği ve sanatsal figürleri de barındıran bazı vintage giysiler giyilebilir sanat kavramının da bir parçası durumundadırlar. “Bireysellik yaklaşımı ile giysilerle kurulan daha bilinçli bir ilişkinin, onları yeni biçimlere uyarılama, yeniden yapma ve giyinme yoluyla kişisel ve sosyal oluşumları yeniden yapılandıracağı” (Hilton, 2015:129) gibi vintage giysilerle yaratılan yeni imajlarla da bu yapılanmanın gerçekleştirilebileceği olgusu da yaygınlık kazanmaktadır. Yine Kev Hilton “Bireysel kişiliğin de zaman içinde akışkan bir değişime uğrayabileceğini kabul ederek gerçekçi hedefin “yeni yerine kendin ol” amacını benimsemek olmalı” olduğunu söyleyerek önemli olanın stil yaratma olduğunu ifade etmiştir. Bu anlamda vintage giysiler ve yeni

giysilerin birleştirilmesiyle bireysel ve özgün tasarımlar yapılabilme imkanı da yaratılmaktadır.

Kalite: Kitlesele üretilmiş giysiler yerine vintage giysiler daha iyi kalitede ürünler ve stiller sunar. Günümüzde tekstilin üretim maliyetlerinin artması modellerdeki yalınlık ve basitliğe de yönlendirmektedir. Eski dönem giysilerindeki işçilik, detay, ve kalite unsurlarının günümüz üretim koşullarında gerçekleştirildiğinde çok yüksek maliyetler ve etiketler karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde teknolojiye ayrılan bütçenin artması insanların temel ihtiyaçları dışında önemli bir kalem oluşturan giyinme bütçelerini çok etkilemiştir. Giysi alacak bütçenin daralması insanları bu anlamda zorlamakta ve tercih kriterlerini etkilemektedir. Aynı şekilde üretici olan günümüz moda sektörünün basit, yalın hatta kalitesiz ürünler üretmesindeki en büyük faktör olan bu durum, Vintage giyim ürünlerinin satın alınması ve aranmasındaki en önemli sebep olduğu düşünülmektedir.

Moda Trendleri ve Tasarımcıları: Vintage modası geçtiğimiz yirmi yıl boyunca moda trendlerinin odak noktası olmuştur. Son yıllarda Vintage yada vintage görünümlü giysi ve kombinleri temalarında oldukça yer veren trend dünyasının, bu modanın geçici olamayacağını, uzun bir süre stil yaratmada önemli bir ilham kaynağı olmaya devam edeceği mesajını vermektedirler.



Resim 4. L to R: MarcJacobs S/S 14; 1930s dressadvertisement, Cheney; LesFrèresSéeberger, 1930s.
<https://www.wgsn.com/blogs/vintage-inspiration-board-marc-jacobs-ss-14/>

Tasarımcılar moda dünyasına yön veren ve modayı nesnelleştiren kişilerdir. Bu anlamda Kawamura “Tasarımcılar modaya güncel, zamana uygun ve arzu edilir bir biçimde kişilik verirler” (Kawamura, 2016:96) diye ifade ederken onların ürettikleri ile değil aynı zamanda yaklaşımları ile de moda dünyasını etkilediklerini anlatmaktadır. Günümüz tasarımcıları da vintage giyimin yaygınlaşmasında etkili olmuşlardır. Mevcut koleksiyonları üretmek için vintage kıyafetlerden ilham almaktadırlar. Bir çok tasarımcı vintage dükkanlardan satın aldıkları ürünleri yeni tasarımları için bir kaynak olarak görmekte, bu ürünleri bazen parçalayıp kalıp ve modellerini çıkarıp yeni koleksiyonları için değerlendirmekte, bazılarının desenlerini kullanmakta yada satın aldıkları bu ürünleri arşivleri için saklamaktadır. (Cassidy,2012:248)

Günümüzde Vintage giysiler eski moda ve elde edilmesi zor olduğu için yeni markalar ve günümüz tasarımcıları eskitilmiş görünüme sahip yeni modeller tasarlamayı tercih

etmektedirler. Böylece hem yeni hem de Vintage görünümlü giysi tasarımları müşterilerin tercihine sunulmaktadır. Ünlü modacı Marc Jacobs ise babaannelerimizin çantalarına benzeyen eski görünümlü tasarımların yanında, Resim 4’de yer 2014 İlkbahar/Yaz tasarımlarını sergilediği koleksiyonunda olduğu gibi eski dönem kıyafetlerinden esinlenerek yeni giysi tasarımları da yapmıştır.

Eko-sürdürülebilirlik: Vintage giysilerin tercih edilmesindeki en önemli etkenlerden biri de çevreye duyarlılık ve geri dönüşüm bilinci ile sağlıklı bir yaşam tarzını yaygınlaştırmaktır. Solmayan, kırışmayan, küçülmeyen vb. kullanımı kolaylaştırmak amacıyla kullanılan bir çok boya ve kimyasalların çevre dostu ürünler olmadığı bilinmektedir.

Her yıl atık depolama alanlarındaki tonlarca “kıyafet çevresel konulara ilişkin artan medya kapsamının tüketicilerin daha bilinçli satın almalarını etkilediğini öne sürmektedir. Özellikle kot pantolonların yıkamasında tüketilen enerji ve su miktarının çok fazla olması da çevreye verilen zararlardan sadece birkaçıdır. Bu anlamda vintage ürünler dünyada artan tüketim ve kaynakların azalması durumuna karşı geri dönüşümlü ürünler olarak değerlendirilmektedir.(Cassidy,2012:245) Tekstil maddelerinin üretimi için kullanılan malzeme ve bu malzemelerin üretildiği makinalara harcanan enerji, nakliyesinde kullanılan yakıt hepsi küçük miktarlar gibi gözükse de maliyeti oldukça fazla unsurlardır. Oysa vintage giysi üretiminin maliyeti ve enerji miktarı neredeyse sıfırdır. Vintage giyim giyen kişiler bu anlamda çevre dostu kişiler olarak da değerlendirilmektedirler.

Modanın sıradanlığının konumunu irdeleyen Otto Von Busch, “tekstil üretimi ve özellikle moda; sanayinin doğuşundan beri, işçi hakları ve kar, adalet ve istismar, makul ücret ve işten çıkarma, arttırılan üretim kotaları gibi etik konularda, ip üzerinde yürüyen bir cambaz gibi denge sınavı veriyor. (Resim 5) Günümüzün küreselleşen ve medyatikleşen dünyasında “küresel köy” içersinde yaşadığımızı kabul etmeliyiz fakat üretim ve tüketim arasındaki uçurum büyüdükçe, empati le aramızdaki mesafeyi büyütüyor” (Busch,2017:25) diye ifade ederken tüketim ve üretim arasındaki boşluktan bahsetmektedir. Dolayısıyla ne kadar giysiye ihtiyacımız var, acaba gerekli mi, sorusu çevreye duyarlı insanların tüketim davranışı modellerini de etkilemektedir.

Vintage tüketicilerde aynı zamanda ikinci dünya savaşı sonrası onarım, yeniden kullanma ve geri dönüşüm tutumunu benimseme zihniyetine dönüş olmaktadır. Bu dönemde yaşanan zorluklar, insanların kıyafetleri daha uzun süre kullanımına yönelik onları atmak yerine onarmaya ve yeniden kullanmaya teşvik etmektedir.



Resim 5. OttoVon Busch, Moda praksisi, 2017:24

Sosyal medya ve internet satışları: İnternette satış yapan birçok vintage ürünler satan siteler mevcuttur. www.ebay.com veya www.ebay.co.uk, [/www.vintagetextile.com/vb](http://www.vintagetextile.com/vb). sitelerde özgün orijinal vintage giysi ve aksesuarlar dünyanın her yerinden sipariş edilebilmektedir. Çok kaliteli ve orijinal ürünler bulunabilen bu sitelerde giysilere ait tüm detaylar da görsel ve yazılı olarak ifade edilmektedir. Giysinin ait olduğu dönem, ünlü bir modacıya ait ise modacı adı, giyen kişi adı, kullanılan malzeme, süsleme ve detayları, kullanım yeri, fiyatı gibi giysiye göre değişebilen önemli bilgilerde verilmektedir. Bu bilgiler bu ürünleri satın almak isteyen kişilere ayrıcalıklar da oluşturmaktadır. (Resim 6)



Resim 6. 1930 Yılına Ait Boncuk Ve Payetlerle Süslenmiş Sanat Eserini Andıran Şifon Bir Fransız Ceket.
http://www.vintagetextile.com/vintage_advantage.htm

Ünlüler ve Film dünyası: Eskiden ikinci el giysilerin satın alınması ve giyilmesi düşük gelirli insanların tercih ettiği hatta zorunlu olduğu bir durumken, ünlü kişiler bu imajı vintage giysiler giyerek değiştirmişlerdir. Günümüzde süper modeller ve ünlü sinema ve Hollywood sanatçıları sayesinde Vintage giyim oldukça popüler olmuştur. Geçmiş dönem makyaj ve giysileri ile kırmızı halı da yada galalarda boy gösteren bu ünlüler insanların moda kaynaklarına yüzlerini çevirmelerini sağlayarak vintage kavramını günümüz moda dünyasına yerleştirmişlerdir. Renee Zellweger ve Penelope Cruz gibi ünlüler kırmızı halıda vintage kıyafetleri giyerek vintage moda akımını teşvik etmişlerdir. (Resim 7) Medya ve moda dergileri de ünlülerin vintage elbiselerle verdikleri pozları haberlerinde oldukça yer vererek insanlara vintage giyim moda bilincini yerleştirmeye ve bu giysileri günlük hayatlarında kullanmaya yönlendirmektedir.



Resim 7. Penolope Cruz'un Oscar Töreninde Giydiği Vintage Tuvalet-2015

Vintage Giyim Satın Alma Kriterleri

Vintage giyimler özellikle *vintage görünümlü giysiler* ve *retro* giyim gibi kavramlarla oldukça sık karıştırılmaktadır. Ayrıca ikinci el mağazaları ve pazarlarındaki giysilerinin vintage giyimle de karıştırılabileceği için, öncelikle vintage kavramını çok iyi benimsemek gerekmektedir. Ait olduğu dönemin karakteristik özelliklerini üzerinde barındıran ya da ait olduğu tasarımcının izlerini taşıyan bu giysileri satın almak ya da giymek için bazı kriterleri bilmek gerekmektedir.

Bunun için; öncelikle kişinin kendi vücudunu çok iyi tanınması ve üzerinde neyin iyi durduğunu bilmesi ve kendi giyim stilini bilmesi önemlidir. Beğenilen her vintage parça iyi görünmeyebileceği ve hiç tahmin edilmeyen ürünlerin kişi üzerinde iyi durabileceği için mümkünse tüm vintage ürünlerin üzerinde deneyerek alınması, mümkünse dokunup, inceleyerek ve deneyerek almaya karar verilmesi önerilmektedir. Çok küçük bedenlerin denenmemesi, çok büyük bedenlerin ise düzeltme sırasında zarar görebileceği düşüncesiyle satın alınmaması, satın alınmak istenilen ya da giymek istenilen vintage parçasının benimsenmesi de önemlidir.

Vintage ürün satın alırken giysilerin ait olduğu dönemleri ve kalite unsurlarını iyi bilmek de gerekmektedir. Vintage giysilerle tarz yaratırken göz ardı edilmemesi gereken belki de en önemli unsur o dönemi olduğu gibi değil sadece bir yönüyle tüm giyime yayılmayacak bir dengede kullanabilmektir. Günlük giyim tarzında örneğin bir tişört ile vintage bir eteğin ya da jean bir pantolon ile vintage bir bluz ya da gömleğin birlikte kombinlenmesi gibi bir denge yaratılması gerekmektedir.

Vintage Giyimlerde Yapılabilecek Düzenlemeler, Koruma ve Bakım

Gerek satıcı gerekse kullanıcı olarak Vintage olabilecek giysi ve aksesuarların muhafaza edilmesi ve kullanılabilmesi için bazı kriterlere dikkat etmek gerekmektedir. Öncelikle depolamadan önce, giysilerin olabildiğince temiz olduğundan emin olmak, giysilerin küf kokusu varsa, onları doğrudan güneş ışığından uzak tutmak gerekmektedir. Ütü genellikle giysi temizlemeden önce yapılmamalıdır. Birkaç istisna dışında kuru temizlemeden kaçınılmalıdır.

Kent State Üniversitesi, Kostüm Bölümü dünyada Kostüm Tarihi ile ilgili arşivlerin bilimsel çalışmalarla yürütüldüğü önemli bir arşiv oluşturmuştur. Onarım, bakım ve koruma çalışmaları oldukça titiz yürütülen bu birimde depolama ve arşivleme ile yüzyıllar öncesinden kalan giysiler günümüz giysileri gibi görünmekte bunun için ciddi ön çalışmalar yapılmaktadır. Tarihi kostüm ve tekstillerin bakımına ilişkin bir video da vintage olabilecek giysileri incelerken “böcek ve küf için kostüm eşyalarını incelenmesini, herhangi bir şey tespit edilirse, ürünleri mühürlü bir kapta derhal izole edilmesi gerektiğini, tekstilin diğer düşmanlarının kir, nem, böcekler ve aşırı ısı” olduğu belirtilmektedir. Yine tüm tekstiller için en büyük tehlike, hem yapay hem de ultraviyole (gün ışığı) olup, zamanla, ışığın liflerin renklerinde solmaya neden olduğu ve liflerin kendilerine zarar verdiği de³ ifade edilmektedir. Kent State Üniversitesi’ndeki arşivlenmiş giysilerin korunmalarına yönelik özel olarak yapılmış dolaplar resim 8’de yer almaktadır.



Resim 8. Kent State Üniversitesinde Eski Giysilerin Onarılması Ve Özel Korunmalı Odalarda Saklanan Giysiler.
<https://www.kent.edu/museum/care-collection>

Vintage olabilecek giysi ve aksesuarları uzun süreli saklamak içinse serin ve eşit sıcaklıkta kuru ve karanlık bir alana ihtiyaç bulunmaktadır. Ortamdaki havanın temiz, dolaşımın iyi olması gerekmektedir. Paketleme içinse bol miktarda asitsiz kağıt mendil yada kağıtla giysinin sarılması ve muhafaza edilmesi gerekmektedir.

Dünya’da ve Türkiye’de VintageMağazaları

Amerika’da “Salvation Army” adıyla ikinci el giysi satışı yapan büyük dükkanlarda 70’li yıllardan kalma kürklere, çizgili gömleklere, kalem eteklere ve Grease yıllarının

³<https://www.kent.edu/museum/care-collection>

giyimlerine ulaşmak mümkündür. Bu tip dükkanlar Avrupa'nın bir çok şehrinde de oldukça yaygındır. Avrupa düzenlenen ikinci el ve antika fuarlarında da Vintage olabilecek bir çok giyim ve ev eşyaları meraklılarının ihtiyaçlarına cevap vermektedir.



Resim 9. Berlin'de bir Vintage mağazası.
Kaynak: A. Fıçıcıoğlu fotoğraf albümü



Resim 10. Londra'da Vintage mağazası

Türkiye'de sayısı oldukça az olan ikinci el yada vintage dükkanlarında vintage ürünler satılmaktadır. Türkiye'de günümüzde hem kıyafet ve aksesuarları, hem de ev eşyalarının satıldığı dükkan ve mağazaların sayısı gittikçe artmaktadır. Yeni yapılan cafe ve mağazalar Retro ve Vintage konseptli olup özellikle daha çok gençlerin ilgisini çekmektedir.

SONUÇ

20. yüzyılda ortaya çıkan vintage giyim tarzı farklı dönemlere ait stil ve kombinleri yansıtan bir moda akımı olarak son yıllarda modada söz sahibi ülkelerde moda tutkunları tarafından oldukça tercih edilmektedir. Bu moda akımı ile aynı zamanda vintage giysiler ve yeni giysilerin birleştirilmesiyle bireysel ve özgün tasarımlar yapılabilme imkanı da yaratılabilmektedir. Günümüzde sürdürülebilirlik kavramının da içersine yerleştirilebilen vintage giyimler, düşük bütçelerle kaliteli ve özgün olmak isteyenlerinde tercih sebeplerinden dolayı gündemde olmaya devam etmektedir.

Ancak vintage tarz yaratırken dikkat edilmesi gereken belkide en önemli unsur ait olduğu dönemi olduğu gibi yansıtmamaktır. Vintage parçalar genel giyime tamamen yayılmayan bir dengede kullanılmalı, içinde günümüzden etkilerde barındırmalıdır. Bu açıdan Vintage giyimler özellikle zekice kurgulanmış, farklı bir stil ve tarz yaratmak isteyenlerin tercih ettiği ve herkesin cesaret edemediği bir moda olarak önemini uzun süre koruyacak gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

- ALPAT, Fatma Engin, XX. Yüzyıl ve XXI. Yüzyıl Başında Kadın Moda Tasarımında Nostalji Anlayışı, Sanat Dergisi, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/29002>.
- AMBROSE, Gavin & HARRIS, Paul, Görsel Moda Tasarımı, Literatür Yayınları, İstanbul, 2012, 263, ISBN 978-975-04-0567-9.
- BUSCH, Otto Von; Moda Praksisi, Yeni İnsan Yayınevi Ekolji Serisi, İstanbul, 2017, ISBN 978 9752498 068.

- CASSİDY, Tracy Diane, The Rise of Vintage Fashion and the Vintage Consumer, 2012. <https://www.researchgate.net/publication/263469162>.
- GODFREY, Otilie, Vintage Fashion, Arcturus Publishing Limited, London, 2013, ISBN: 978-1-84858-977-3.
- HİLTON, Kev, “Sorumlu Giysi Tüketimi,” Sürdürülebilir Moda, Editör: Şölen Kipöz, Yeni İnsan Yayınevi Ekoloji Serisi, Kasım 2015. s.129.
- KAWAMURA, Yuniya, Modo-loji: Moda Çalışmalarına Giriş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, ISBN 978-605-314-096-2.
- RHODES, Zandra, Vintage Fashion, Carlton Books Limited, London-2006, ISBN 978 1 84442 2685.
- V&A GALLERY OF FASHION, Editörler: WILCOX, C., LISTER, J., W&A Publishing, 2013, London, ISBN 978185177 7525.
- WATSON, Linda, Modaya Yön Verenler, Güncel Yayıncılık, İstanbul, ISBN 978 - 9944-84-010-1.
- WAQUET, D. & LAPORTE, M., Moda, Dost Yayınları, Ankara, 1999, ISBN 978-975-298-441-7.

LİNKLER

<http://www.sozlukturkce.com/word/vintage/>

<http://www.vintage textile.com/>

<https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/vintage>

<https://www.kent.edu/museum/care-collection>

http://www.vintage textile.com/vintage_advantage.htm

<https://www.wgsn.com/blogs/vintage-inspiration-board-marc-jacobs-ss-14/>

**ERZURUM MÜZESİ KOLEKSİYONUNDAKİ ÜÇ ETEKLİ ENTARİLERİN
TİPOLOJİK SINIFLANDIRILMASI ÜZERİNE BİR UYGULAM**

AN APPLICATION ON THE TYPOLOGICAL CLASSIFICATION OF
THREE SKIRT COMPONENTS IN ERZURUM MUSEUM COLLECTION

Prof. Dr. Fatma KOÇ

Gazi Üniversitesi, fatmaturankoc@gmail.com

Öğr.Gör. Mukadder AKSAKAL

Afyon Kocatepe Üniversitesi, mukadderaksakal@gmail.com

ÖZET

Önemli yollar üzerinde bulunan ve birçok medeniyete ev sahipliği yapmış değişik kültürleri içinde barındırmış olan Anadolu da bu kültürel değerlerin etkileşimi ile değişik giysi çeşitlendirmeleri ortaya çıkmıştır. Kullanıldıkları topluma ait etnografik bilgiler elde edebileceğimiz giysilerimiz önemli kültürel kaynaklarımızdır. Her toplumun kendi kültürel değerlerini içinde barındıran giyim kuşam özellikleri ait oldukları toplumun gelenek, görenek dini inanç, iklim ve sosyo ekonomik özelliklerine göre biçimlenmiştir. Gelenekli yaşamda kullanılmış olan giysiler doğu kültürünün gerekli kıldığı ve kumaş eni ile biçimlendirilen basit ve düz bir kesim biçimi şekillendirilmiş ve hareket serbestisini sağlamak için giysilerin yanlarına ve kol altlarına ekler uygulanarak farklı modeller oluşturulmuştur. Bu giysiler farklı boyutlarda dikilip, çeşitli aksesuarlarla birlikte beden üzerinde kuşanılarak kullanılır. Giysilerin bolluğu darlığı, süslemesi, katlarının azlığı ve çokluğu, kuşanma biçimleri yörelerin gelenekleri ve kullanan kişinin toplumsal statüsü ile oluşturulmuştur.

Anadolu'nun pek çok bölgesinde gelenekli toplumların yaygın olarak kullandığı en önemli giysi parçaları arasında yer aldığını düşündüğümüz derin yırtmaçlı üçetekli entarilerin kullanımı 19. Yüzyıl ortalarına dayanmaktadır. Erzurum müzesi envanterine genellikle bölge halkının bağışı olarak verildiği kaydedilen bu entarilerin yöre halkı tarafından da kullanılmış olduğunu söylemek mümkündür. Türk giyim kültürünün özelliklerini tanımlayıcı biçim, süsleme ve kullanım özellikleri ile giysi kalıpları üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Ancak söz konusu giysilerin biçimsel özellikleri açısından tipolojik bir sınıflamaya ilişkin yayınlar daha az sayıda gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırma; Erzurum müzesi koleksiyonunda bulunan ve Anadolu'da gelenekli halkların giyim kuşamının en çok kullanılan giysi parçası olduğunu düşündüğümüz üç etekli entarilerin beden, kol ve yaka özellikleri açısından biçimsel formunun analiz edilerek tipolojik sınıflandırması amacıyla yürütülmüştür.

Araştırmada betimsel tarama yöntemi kullanılmış öncelikle ilgili literatür taranmıştır. Müze koleksiyonunda bulunan 19. Yüzyıl sonu, 20. Yüzyılın başlarına tarihlendirebileceğimiz 9 adet üç etek entari araştırma kapsamına alınmıştır. Araştırma kapsamına alınan entarilerin tipolojik analizi sonucunda yedi adet (7) beden tipine, beş (5) adet yaka tipine, altı (6) adet kol tipine ulaşılmıştır. Bu çalışma Türk kültürünün kaybolan veya çeşitli nedenlerle yozlaştırılan değerleri arasında olduğunu düşündüğümüz gelenekli giyim kuşam ürünlerinin gerçek örneklerinin orijinal özelliklerinin belgelendirilmesi açısından oldukça önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Erzurum, gelenek, üç etek, tipoloji, giyim – kuşam, entari, Türk

SUMMARY

In Anatolia, where different cultures have been hosted on important roads and hosted many civilizations, different kinds of clothes emerged with the interaction of these cultural values. The garments used in the traditional life were shaped by a simple and straight cut form, which was formed by the eastern culture and formed by the fabric width. The abundance of garments, its ornamentation, the scarcity and multiplicity of the storeys, the forms of abstraction were formed by the traditions of the regions and the social status of the individuals.

The use of deep-slit trenches, which we consider to be among the most important pieces of clothing commonly used by traditional societies in many parts of Anatolia, dates back to the mid-19th century. It is possible to say that the clothes in the museum, that were recorded as the donations of the people of Erzurum, were used by the local people. This research was planned to typologically classify three-skirted components, which we consider to be the most used piece of clothing of traditional people in the Erzurum museum, by analyzing its body form.

In the research, descriptive screening method is applied and the related literature has been searched. In the collection of the Erzurum Museum, 9 pieces of three skirt clothes which were dated the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, have been taken in the research scope. Seven (7) body types, which differed from the typological analysis of the surveyed subjects, were reached. This study is important in terms of documenting the original features of traditional samples of traditional clothing products that we think are among the values of Turkish culture that are lost or corrupted due to various reasons.

Keywords: Erzurum, tradition, three skirts, typology, clothing - apparel, Turkish

GİRİŞ

Türk kültürü, hakim olduğu coğrafyanın ve etkileşim içinde bulunduğu toplumların, tarihsel olayların katkıları ile mimariden edebiyata, sanattan giyim kuşama kadar birçok alanda zengin bir kültüre sahip olmuştur. Kültürel öğeler ait olduğu toplumun kimliğinin bir parçasıdır. Önceleri işlevsellik ön planda olan giyim kuşam zamanla insanların soyo ekonomik durumundan, yaşadıkları coğrafya hakkında ve ait oldukları toplumla ilgili değerleri yansıtan birer iletişim aracı olmuştur. Günümüz modasından farklı olan geleneksel giysilerimiz ait oldukları toplumların kültürel özellikleri ile harmanlanarak geçmişten izler taşıyan özellikler ile biçimlendirilmişlerdir. Özellikle gelenekli yaşamda kullanılan giyim kuşam biçimleri incelendiğinde ait oldukları toplumların kültürel değerleri hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür. Konargöçer yaşayan Orta Asya Türkleri, yaşam biçimlerine uygun olacak şekilde giyim kültürü oluşturmuşlardır. "At üzerinde ve içinde mobilya bulunmayan çadırlarında konforlu yaşayabilmek için şalvar benzeri bir pantolon, bir iç gömleği ile önden boydan boya açık, yırtmaçlı beli kemerle bağlanan bir üst entarisi ya da kaftan giymişlerdir (Görünür ve Ögel, 2006, s.61). Türklerin konargöçer toplum yapısına uygun olarak işlevsel giyim biçimleri medeniyetlerin ilerlemesine paralel olarak sanatsal birer öğeye dönüşmüştür.

Bölgeler arasında görülen farklılıklarda ise genel yapı korunduğu süsleme, renk ve kumaş özellikleri ile ilgili değişikliklerin olduğu görülmüştür. Genel biçimsel özeliğini muhafaza eden entarilerin 20. yüzyıla kadar kullanıldığı tespit edilmiştir. Yüzyıllar boyunca kullanılmış olan entariler "detay farklılıkları ile birbirinden ayrılan boyları, kapama özellikleri, kumaşları, süslemeleri ve kullanım özellikleri ile" kadın erkek ve çocuklar tarafından giyilmiştir" (Koç ve Koca, 2015, s.517). Anadolu'nun pek çok bölgesinde gelenekli toplumların yaygın olarak

kullandığı en önemli giysi parçaları arasında yer aldığını düşündüğümüz hem ev içi günlük giysi olarak hem de törensel gelin giysisi olarak kullanıldığı belirlenmiştir.

Gelenekli giysiler üzerine kalıp, süsleme ve biçimsel özellikler gibi çalışmalar yapılmıştır. Fakat gelenekli giysilerin biçimsel özelliklerine göre belli tiplere ayrılarak sınıflandırılması yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada; Erzurum müzesinde bulunan yöreye ait olduğu düşünülen üç etekli entarilerin biçimsel özellikleri belirlenerek tipolojik olarak sınıflandırılması yapılmıştır.

YÖNTEM

Erzurum ili kadın halk giysilerinin belgelendirilebilmesi ve tipolojik bir sınıflandırma yapılarak belgelendirilmesi amacıyla yapılan bu araştırma betimsel bir araştırmadır. Araştırma verilerine ulaşabilmek için tarama modeli kullanılmıştır.

Bu çalışmanın evrenini Erzurum müzesinde bulunan kadın ev içi giysileri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise Erzurum müzesi koleksiyonunda bulunan 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl ortalarına tarihlendirilebilecek 9 adet üç etekli entari oluşturmaktadır. Müze koleksiyonunda bulunan ve benzer biçimsel özellikleri sahip olan üç etekli entariler araştırma kapsamına dahil edilmemiştir. Örneklemin oluşturulmasında maksimum çeşitleme örnekleme tekniği kullanılmıştır. Bu örnekleme yöntemindeki amaç, çeşitliliği sağlamak yoluyla evrene genelleme yapmak değil, çeşitlilik arz eden durumlar arasında ne tür ortaklıkların ve benzerliklerin var olduğunu tespit etmektir.

Müze envanterlerine kayıtlı olan üç etekli entariler kişilerin verdikleri bilgiler doğrultusunda ve müzeye geliş tarihlerine göre tarihlendirilmişlerdir. Ancak giysilerin hangi döneme ait oldukları ve hangi tarihlerde kullanıldıkları bilinmemektedir. Araştırmacılar tarafından incelenen entariler uzman kişilerin görüşleri alınarak dönemsel giysi özelliklerine göre 19. Yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarını kapsayacak şekilde tarihlendirilmiştir. Erzurum halk giysilerinin kalıp, teknik, süsleme, kumaş ve giysinin kullanımına ilişkin özelliklerini belirlemek için araştırmacı tarafından hazırlanmış olan giysi inceleme formu kullanılarak incelenmiş ve elde edilen bulgular doğrultusunda tipolojik sınıflandırma yapılmıştır. Tipolojik sınıflandırma, illüstratör programı kullanılarak oluşturulan diyagram çizimleri ile gösterilmiştir.

Araştırma sonucunda Erzurum müzesinde bulunan 9 adet üç etekli entari araştırma kapsamına dahil edilmiş ve beden formlarına ilişkin tipolojik bir sınıflaması yapılmıştır. Entarilerin kol ve yaka özelliklerine ilişkin sınıflama kapsam dışı bırakılmıştır. Yapılan bu uygulama daha sonra yapılacak çalışmalara örnek olma niteliğindedir.

BULGULAR VE YORUM

Basit yalın kalıp sistemine sahip olan Türk giyim biçimi "T" şeklinde biçimlendirilmiş ve yüzyıllar boyunca geleneksel çizgisini korumuştur. Geleneksel yaşamda entariler özel günde ve günlük yaşamda olsun benzer şekilde giyilmiştir. Form ve katmalar aynı ancak kullanılan kumaşlarda farklılıklar olmuştur. Erzurum yöresinde de kullanıldığını tespit ettiğimiz üç etekli entarilerin hem ev içi giysisi olarak hem de törensel giysi olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Koçu (1967) giyim ve süslenme sözlüğünde üç etek entariyi “sırma ve ipek kullanılarak çeşitli desenlerle süslenen, şalvar üzerine giyilen ve eteği üç ayrı parçadan oluşan giysi” olarak tanımlanmaktadır. Koç ve Koca (2011, s. 28) ise “Şalvarla giyilen, yanlardan yırtmaçlı, önü

boydan boya açık, uzun kollu, ön iki arka, tek parçadan oluşan Türk halk giyiminde yüzyıllarca kullanılan en eski kadın giyimidir" şeklinde tanımlamışlardır. Ayrıca Özbel (1994, s.6) üç etekli entarilerin bir kısmının ayaklara kadar uzandığını ve bu giysilerin bazılarının bir buçuk vücut uzunluğu kadar uzun olduğunu belirtmiştir.

Anadolu halkı kendi el tezgahlarında dokudukları kumaşları kullanarak entarilerini üretmişlerdir. Bu kumaşların enleri dar olduğu için entarilere genişlik kazandırmak amacıyla ek (peşler)parçaları eklemiştirler(Koç ve Koca, 2012, s.148). Araştırma kapsamında müze koleksiyonunda bulunan entarilerin ön ortasına, yanlarına ve etek ucuna giysiye genişlik kazandırmak amacıyla peşler eklendiği gözlenmiştir.

Yöre halkı ile yapılan görüşmelerde üç etek entarilerin hem günlük giysi olarak hem de törensel giysi olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Törensel giysi olarak biçimsel özelliklerinin aynı olduğu kullanılan kumaş ve nakış ve işleme gibi detaylarda farklılıklar olduğu gözlenmiştir. Özel günlerde kullanılan üç etek entariler ipek gibi değerli kumaşlardan yapılmış, sırma iplikler ile işlenmiş ve giysinin kenarları oyalarla süslenmiş, beline altın ya da gümüş kemer takılarak kullanılmıştır. Yöre kadınları üç etekli entarileri altta şalvar üstte ise göynekler ile giymişler ve iş yaparken yan eteklerini toplayıp bellerine bağladıkları kuşak içine sokarak kullanmışlardır.

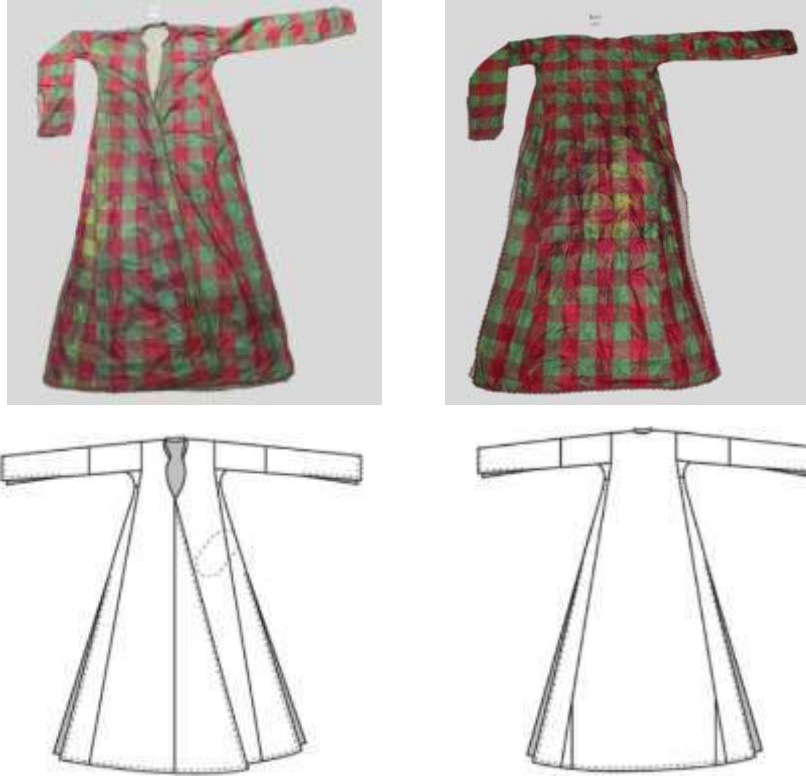
Erzurum Müzesi Koleksiyonundaki Üç Etekli Entariler

Erzurum kadın halk giyiminde kullanılan ve geleneklilik özelliklerini yansıtan üç etek entari beden biçimsel özellikleri belirlenmiştir. Erzurum Müzesi giysi koleksiyonunda yer alan 9 adet üç etekli entari araştırma kapsamında incelenmiştir. 19. yüzyıl sonu veya 20. yüzyıl başına tarihlendirilmesi muhtemel entariler oyuntulu, dik yakalı, uç uca kapamalı ve peşler ile biçimlendirilmiştir. Giysi boyları ayak bileklerine kadar uzun bazı üç etekli entariler ayak bileklerinden aşağı yere değecek şekilde çok uzun, yan dikişlerden yırtmaçlı olarak tasarlanmıştır. Ayrıca bazı üçetek entarilerde aplike cep ve yan dikişten açılan cep kullanılmıştır. Üç etek entarilerde jakarlı ve ipekli kumaşlar kullanılmış ve amerikan bezi ile astarlanmıştır. Bazı üç etek entarilerde elde nakış tekniği ile işlenmiş yaka yırtmaç ve kol ağzı gibi yerlerine hazır harç, simli kordon ve oyalalar dikilmiştir. Ön ortası, yırtmaç ve kol ağzı yarım daire şeklinde kavisli olarak biçimlendirilmiştir.

Araştırma kapsamına alınan üç etekli entarilerin biçimsel özellikleri belirlenmiştir. Bildiri kısıtları nedeniyle 1 adet entarinin fotoğrafları ile grafik çizimlerine yer verilmiş ve oluşturulan biçimsel özellik tablolarından biri örnek olarak sunulmuştur.

Tablo 1. 750 Envanter No'lu Üç Etek Entari Biçimsel Özellikleri

GRAFİK ÇİZİMİ



BEDEN	Bel Hattı	Beden Genişliği	Omuz Genişliği	Giysi Boyu	Giysi Peş (Ek) Türü	Beden Kesim Özelliği	Beden Model Özelliği
	ÖN	Belirsiz bel hattı	Geniş beden	Normal omuz	Uzun boy	Kol altından ve ön ortasından peşli	A kesim
ARKA	Belirsiz bel hattı	Geniş beden	Normal omuz	Uzun boy	Kol altından ve etek ucundan peşli	A kesim	Yanlardan yırtmaçlı
YAKA	Yaka Çeşidi	Kapama Çeşidi	Yaka Aralığı	Yaka Genişliği	Yaka Açıklığı	Yaka Kesim Özelliği	Yaka Model Özelliği
	ÖN	Bedene takılan dik yaka	Uç uca kapama	Ön ortasından geriye doğru takılan dik yaka	Dar genişlikte dik yaka	Dik kesim	
ARKA	Bedene takılan dik yaka			Dar genişlikte dik yaka	Dik kesim		
KOL	Kol Çeşidi	Kol Genişliği	Kol Boyu	Kol Ağız Biçimi	Manşet Genişliği	Kol Yırtmaç Biçimi	Kol Model Özelliği
	ÖN	Bedene takılan kol altı kuşlu T kol	Orta genişlikte kol	Çok Uzun kol	Yırtmaçlı kol ağız	Dikişten açılan kol yırtmacı	Kollar enine ekli
ARKA	Bedene takılan kol altı kuşlu T kol	Orta genişlikte kol	Çok Uzun kol	Yırtmaçlı kol ağız	Dikişten açılan kol yırtmacı	Kollar enine ekli	

Tablo 1' de Erzurum müzesi 750 envanter numarası ile kayıtlı, 09.12.1968 tarihinde eski eserler genel müdürlüğünden devir alınarak müze deposundan müzenin koleksiyonuna dahil edilmiş "üç etek entarinin" biçimsel özelliklerinin ayrıntılarına yer verilmiştir. Entarinin özellikleri incelendiğinde 19. yüzyıl sonu veya 20. yüzyıl başına tarihlendirilmesi muhtemeldir. Giysi müze envanterine " üç etek entari" olarak kaydedilmiştir.

Giysinin bugünkü durumu; giysi onarım görmemiştir. Giysi saklama koşullarından dolayı özellikle astarda oluşan kirlenme ve renk değişikliğine rağmen kullanılabilir durumdadır.

Giysinin oluşumunda kullanılan malzemeler; giysinin ana kumaşı yeşil ve narçiçeği renginde kareli ipek kumaştır. Ön ortası, etek ucu, yan yırtmaçlar, kol ağzı ve kol yırtmaç ucuna mekik oyası ve oyanın üzerine pul kullanılmıştır. Giysi iç yüzeyi ham bez (amerikan bezi) ile astarlanmıştır.

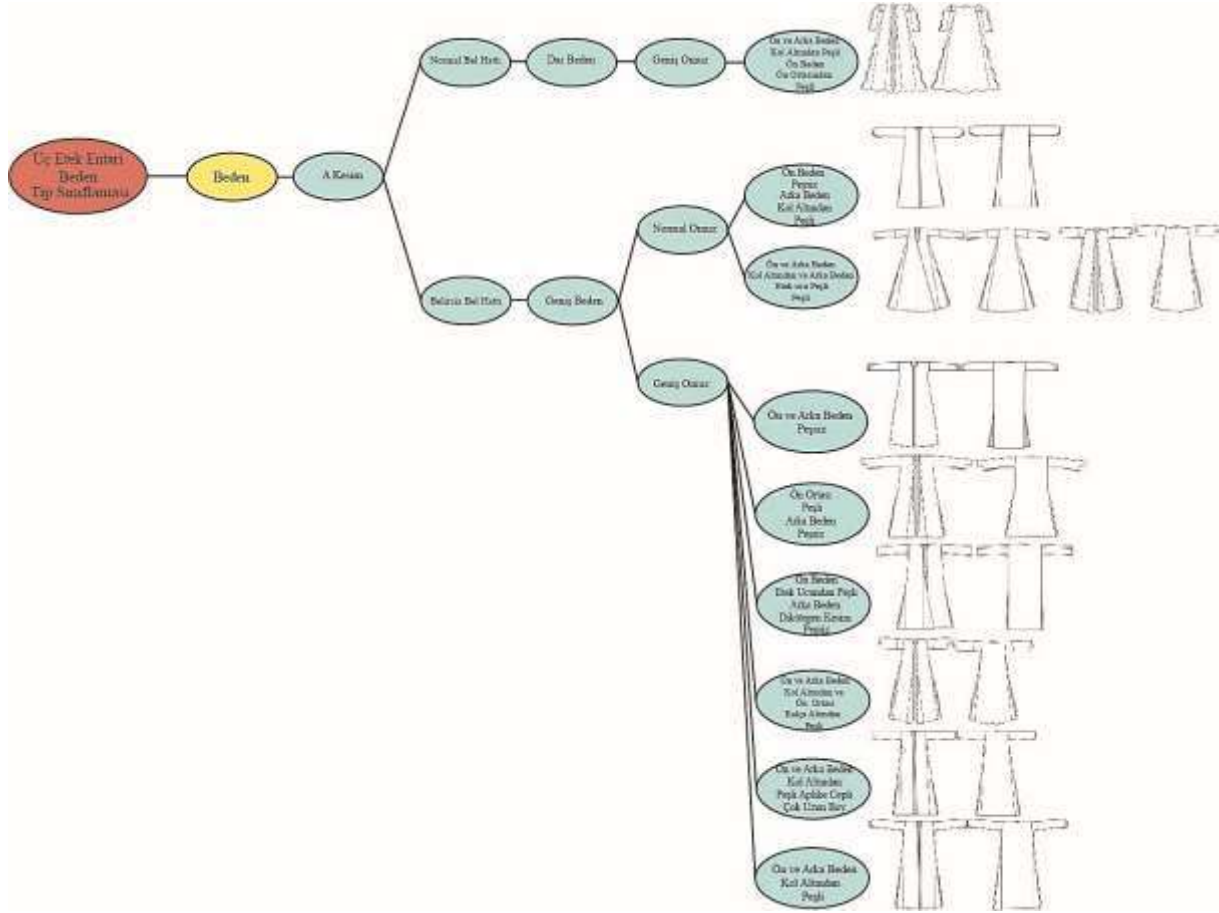
Süsleme özellikleri; yeşil ve narçiçeği renginde kareli ipek kumaş üzerine giysinin yakasının bedenle birleşim yerine ve kol ağzı ile kol yırtmacına kordon dikilmiştir. Ön ortası, etek ucu, yan yırtmaçlar, kol ağzı ve kol yırtmaç ucuna mekik oyası ve oyanın üzerine pul dikilmiştir. Giysinin tüm yüzeyine belirli aralıklarla kumaş deseni olan karelerin ortalarına pul dikilmiştir. Pul işi, mekik oyası ve kordon tutturma tekniği uygulanmıştır. Mekik oyası elde oyulgama tekniği ile giysiye dikilmiştir.

Giysinin biçimsel özellikleri;

- Beden: Ön ve arka beden kol altından itibaren etek ucuna doğru açılan "A" kesime sahiptir. Bel hattı belirsiz, giysi boyu ayak bileklerine kadar uzun ve yan dikişlerden yırtmaçlıdır. Ön sol bedende yan dikişten açılan cep kullanılmıştır. Ön ve arka beden kol altından, ön ortası kalça altından olacak şekilde etek ucuna doğru genişleyen üçgen şeklinde peş parçaları yerleştirilmiştir. Arka ortası kumaş katıdır.
- Kol: Kol hafifçe oyuntulu olarak kesilmiş ve bedene "T" şeklinde takılmıştır. Kolun hareketini sağlamak amacı ile bedene kuş parçası yerleştirilmiştir. Kollar, kumaşı ekonomik kullanmak veya kumaş yetmediği için düşünebileceğimiz şekilde ekli olarak çalışılmıştır. Kol ağzı düz ve yırtmaçlı olarak biçimlendirilmiştir.
- Yaka: Giysi bedene takılan dik yakalı, uç uca kapamalı ve kapama tığ ile zincir çekilerek yapılmış biritler ve iplikle elde yapılmış düğmeler ile sağlanmıştır.

Gelenekli Yaşamda Kullanılan Üç Etek Entarilerin Tipolojik Sınıflaması

Biçimsel özellik tablolarından elde edilen veriler doğrultusunda gelenekli yaşamda kullanılan 9 adet üç etek entarilerin beden tipolojik sınıflaması yapılmıştır.



Şekil 1. Üç etek entari beden tipolojik sınıflaması

Erzurum kadın halk giyim kuşamı için tipolojik sınıflandırmanın amaçlandığı bu çalışma sonucunda aşağıdaki öneriler getirilmiştir.

- Bu çalışma Erzurum ili müzesinde bulunan üç etekli entarileri kapsamaktadır. Bu tür araştırmaların diğer giysi çeşitlerinin de kapsayacak şekilde sınıflandırılması, ayrıca diğer illere yaygınlaştırılarak yapılması ile kültürel mirasın korunması ve belgelendirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
- Bu çalışmanın bölgesel temelli olarak tüm bölgelerdeki giysilerin sınıflandırılması ile Türk giyim kuşam haritası oluşturulabileceği düşünülmektedir.
- Araştırmacılar tarafından oluşturulan tipolojik sınıflandırma tablo ve diyagramları daha sonra yapılacak olan çalışmalara örnek olacağı düşünülmektedir.

SONUÇ

Erzurum müzesi koleksiyonunda 114 giysi parçası bulunduğu ve bunların 82 adedinin kadın giyimine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu giysilerin Erzurum halkı tarafından bağış veya çevreden satın almasıyla elde edildiğinden yörenin giyim ve kuşam özelliklerini ortaya çıkartacak ve belgelendirecek nitelikte olduğu düşünülmüştür.

Erzurum müzesi koleksiyonunda 19. Yüzyıl sonu ile 20. Yüzyıl başlarına tarihlendireceğimiz üç etekli kadın entarilerinin beden kesim biçimlerinin tipolojik sınıflandırmanın amaçlandığı bu çalışmada, Erzurum müzesi envanterinde kayıtlı 9 adet üç etekli kadın entarileri araştırma kapsamına alınmıştır. Entarilerin kol ve yaka özellikleri kapsam dışı bırakılmıştır. Erzurum Müzesi kayıtlarına da “üç etekli entari” olarak kaydedilmiştir.

Üç etekli entarilerin tipolojik sınıflandırma verilerine göre 7 farklı beden tipine ulaşılmıştır. Ayrıca kol altından peşli, ön ortası peşli ve etek ucundan peşli olacak şekilde üç tip peş kullanılmıştır. Peş parçası entarilere genişlik kazandırmak amacıyla eklenmiştir, bunun yanında entarilerin kol altı, ön ortası ve etek ucu gibi farklı bölümlerine eklenmesiyle biçimsel olarak çeşitlilik oluşturmuştur. Araştırma kapsamında incelenen üç etekli entariler, gelenekli yaşamda Anadolu'nun pek çok yöresinde kullanılan örnekleri ile benzer özellikler gösterdiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Görünür, L.& Ögel, S. (2006) Osmanlı Kaftanları ile Entarilerinin Farkları Ve Kullanılışları. *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi* Cilt:3, Sayı:1, 59-68
- Koçu, R. E. (1967). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. Ankara: Sümerbank.
- Koç, F. & Koca, E. (2012). The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: The Entari) *Journal Of Ethnological Studies*, Vol. 50 No. 2, 141–68
- Koç F.&Koca E. (2015), Türk Halk Giyiminde Kullanılan Kolsuz Kadın Üstlükleri. IV. *Uluslararası Türk Sanatları Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri Bild. Kitabı*, 14-16 Mayıs, Konya 515-522
- Özbel, K. (1994). *Anadolu kadın kılıkları El sanatları V*. Ankara: CHP Halkevleri Bürosu

TEKSTİLDE İŞBİRLİKÇİ TASARIM (CO-DESIGN) YAKLAŞIMININ ONLINE UYGULAMALARI: DİJİTAL BASKI TASARIMI E-TİCARET ÖRNEĞİ**ONLINE APPLICATIONS OF CO-DESIGN APPROACH IN TEXTILE DESIGN:
E-COMMERCE EXAMPLE OF DIGITAL PRINTING CO-DESIGN****Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI**Hacıbayram Veli Üniversitesi, ferihaak@gmail.com**Arş. Gör. Dr. Gökçe COŞKUN**Tekstil Tasarımı Bölümü Gölbaşı, gokce.coskun@yahoo.com**ÖZET**

Modern dünyanın önerdiği tek tipleşmeden sıkılan tüketiciler, gün geçtikçe daha talepkar, süre odaklı ve bireysel hale gelmiştir. Tüketici profilindeki bu değişim, firmaları, bireyi hedef alan pazarlama stratejileri geliştirmeye zorlamaktadır. Bu doğrultuda yaşanan gelişmeler, kitle üretimi ve bireyselleştirmenin en iyi yönlerini kombine eden “kitlesele bireyselleştirme” kavramını özellikle tekstil ve hazır giyim endüstrisinde rekabetçi ve yaratıcı bir strateji olarak karşımıza çıkarmaktadır. Tüketicinin ürün özelliklerini kendi tercihleri doğrultusunda değiştirip kişiselleştirmesine imkan veren bir kitlesele bireyselleştirme prosesi olan “işbirlikçi tasarım” (co-design) yaklaşımı, yaratım sürecine tüketicilerin dahil edildiği bir süreçtir. Tüketicie sürecin bir parçası olma duygusunu yaşatan bu yaklaşım, artan tüketici memnuniyeti sayesinde daha güçlü müşteri ilişkileri geliştirme olanağı tanır.

Tekstil baskı endüstrisinde bilgisayar destekli tasarım ve üretim (CAD/CAM) teknolojilerinin, dijital görüntüleme sistemlerinin gelişimi, internet teknolojilerindeki yaşanan gelişmeler ve bunların geniş çaplı kullanımı, üretim ve satışta yeni teknolojik ortamlar yaratmış, tekstil ve hazır giyim endüstrisinde de firmaların tüketiciye doğrudan ulaşmasını sağlayan e-ticaret uygulamaları yaygınlaşmıştır. Tekstil sektöründeki e-ticaret uygulamaları günümüzde CAD/CAM teknolojilerinin de sayesinde tüketicinin de tasarım sürecinde yer aldığı işbirlikçi tasarım (co-design) yaklaşımlarına olanak sağlamaktadır. Ayrıca yeni nesil internet teknolojilerinin yükselişi, tüketiciler arasında yeni bir etkileşimi desteklemekte ve dinamik online işbirlikçi tasarım toplulukları oluşturma imkanı tanıyan e-ticaret firmaları gündeme gelmektedir.

Pratikte tekstil ve moda alanında amatör ve profesyoneller arasındaki geleneksel sınırların gün geçtikçe daha da belirsiz hale gelmesine rağmen bu konudaki akademik çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu çalışmanın amacı, işbirlikçi tasarım yaklaşımını tekstil tasarımı bağlamında ele alarak, dijital baskı teknolojileri ve e-ticaret uygulamalarının bu konuda sağladığı potansiyele dikkat çekmek ve akademik literatüre katkı sağlamaktır. Çalışmanın ilk bölümü kitlesele bireyselleştirme ve işbirlikçi tasarım kavramlarının tekstil tasarımı bağlamında ele alındığı bir literatür taramasından oluşmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise tüketiciye dijital baskı tasarımları ile işbirlikçi tasarım olanakları sunan e-ticaret firmalarının web siteleri üzerinden yapılan inceleme çalışması yer almaktadır. Ev tekstili ve giyim alanlarında 2 adet yabancı, 1 adet yerli olmak üzere 3 adet e-ticaret firmasının web siteleri; tasarım ve sipariş süreçleri, müşteriye sunulan seçenekler gibi özellikleri bakımından incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda; işbirlikçi tasarımın online uygulamalarında bloglar ve sosyal ağlar gibi yeni nesil internet teknolojilerinin kullanılmasıyla tüketiciler arasında dinamik

online işbirlikçi tasarım topluluklarının kurulmasının yükselen bir trend olduğu, bu online toplulukların, tasarımın demokratikleştirildiği yeni bir tasarım süreci yaklaşımı getirdiği gözlemlenmiştir. Tekstil ve hazır giyim sektöründe işbirlikçi tasarıma olanak sağlayan yerli e-ticaret firmalarının bu yükselen trendi fark ederek önemli rekabet avantajı kazanacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tekstil tasarımı, Kitlesele bireyselleştirme, İşbirlikçi tasarım (co-design), Dijital baskı tasarımı, E-ticaret.

ABSTRACT

Today consumers, who are bored with the standardization proposed by the modern world, have become more demanding, time-focused and individualized. This change in the consumer profile, forces the firms to develop marketing strategies targeting the individual. The developments in this direction reveal the concept of “*mass customization*” as a competitive and creative strategy, that combines the advantages of mass production and customization, especially in the textile and garment industry. “*Co-design*” is a mass customization process, in which consumers are involved in the creation activity, by allowing them to change and personalize the product properties according to their preferences. This approach, which gives the consumer a sense of being a part of the process, enables the development of stronger customer relationships through increased consumer satisfaction and brand loyalty.

The development of computer aided design and manufacturing (CAD / CAM) technologies in textile printing industry, digital imaging systems, internet technologies and their wide use has created new technological environments in production and sales, and e-commerce applications that provide direct access to consumers in the textile and clothing industry have become widespread. Today, e-commerce applications in the textile sector enable co-design approaches by using CAD / CAM technologies. In addition, the rise of next-generation Internet technologies supports new interaction among consumers and e-commerce companies that provide dynamic online collaborative design communities.

Although the traditional boundaries between amateurs and professionals in the field of textiles and fashion have become more and more uncertain in practice, academic studies on this subject are very limited in literature. The aim of this study is to make a contribution to the literature by pointing out the potential of co-design approach supported by digital printing technologies and e-commerce applications in textile design field. The first part of the study consists of a literature review in which the concepts of “mass customization” and “co-design” are discussed in the context of textile design. In the second part of the study, the web sites of the e-commerce digital printing companies that offer co-design opportunities to the consumer are examined. The web sites of 3 e-commerce companies, 2 of which are foreign and 1 local in home textiles and clothing, have been examined in terms of their design and ordering processes, options offered to the customer etc. As a result of the study; It has been observed that arising of dynamic online collaborative design communities among consumers with the use of next-generation internet technologies such as blogs and social networks in online applications of collaborative design is a rising trend, and these online communities have introduced a new design process approach where the design is democratized. It is thought that the e-commerce companies, which use co-design in the textile and clothing sector, will gain a significant competitive advantage by noticing this rising trend.

Key Words: Textile design, Mass customization, Collaborative design (co-design), Digital printing design, E-commerce.

1. GİRİŞ

Modern dünyanın önerdiği standartlardan ve tek tipleşmeden sıkılan tüketiciler, günümüzde kendine has talepleri olan, standart ürünlerle kolay tatmin olamayan, tükettiği ürünlerle kendini ifade etmek isteyen, bir yandan moda uyup marka tüketirken bir yandan da başkalarından ayrılmak isteyen, bir profil çizmektedir. Tüketici profilindeki bu değişim, müşterileri taleplerinin tahmin edilebilmesini gittikçe zor hale getirdiğinden firmaları, bireyi hedef alan pazarlama uygulamalarına yönelten stratejiler geliştirmeye zorlamaktadır. Ancak, günümüz rekabet koşullarında işletmelerin ayakta kalabilmeleri için üretim maliyetlerini düşük tutmaları gerektiği gerçeği, işletmelerin tek bir bireyi hedef alırken maliyetlerini de göz önünde bulundurmasını gerektirmektedir. Böylelikle 19. Yüzyıla hakim olan zanaat üreticiliği ile 20. Yüzyılın kitlesel üretim mantığı bir araya getirilerek 21. yüzyılda “*kitlesel bireyselleştirme*” stratejileri geliştirilmiştir (Pralhad ve Ramaswamy 2004, Canarslan 2017, Cileroglu ve Nadasbas 2017).

Kitlesel bireyselleştirme, kitle üretimi ve bireyselleştirmenin en iyi yönlerini kombine ederek tüketim ekonomisini korurken aynı zamanda tüketici ihtiyaçlarını tam olarak karşılamak için uygulanabilir bir çözüm sunan yaratıcı bir iş stratejisidir (Wu 2010). Kitlesel bireyselleştirme (mass customization) kavramı ilk olarak 1987 yılında Stan Davis’in “Mükemmel Gelecek (Future Perfect)” adlı eserinde kullanılmış olup, 1993’de Pine’in “Mass Customization – The new frontier in Business Competititon” isimli eserinde “*Fiyatı makul ürün ve hizmetleri yeterli çeşitlilikte ve bireyselleştirilmiş olarak herkesin istediği şeyi tam olarak bulabileceği şekilde geliştirmek, üretmek, pazarlamak ve dağıtmak*” ifadesi ile terim daha detaylı olarak tanımlanmıştır (Davis 1987, Pine 1993, Cileroglu ve Nadasbaş 2017).

Literatürde tüketicinin sürece aktif olarak dahil edildiği kitlesel bireyselleştirme şemsiyesi altında; katılımcı tasarım (participatory design), işbirlikçi tasarım (collaborative design, co-design), meta-design, ortak tasarım gibi terimler ortaya çıkmıştır (Yu ve Park 2014). İşbirlikçi tasarım (co-design) kavramı, kitlesel bireyselleştirme olanaklarının temel bileşenidir ve tüketiciye kendisine sunulan bir seri seçenek ile etkileşerek ürünün özelliklerini kendi tercihleri doğrultusunda değiştirip kişiselleştirmesine imkan veren bir kitlesel bireyselleştirme prosesini ifade etmektedir (Wu 2010). İşbirlikçi tasarım (co-design), en geniş anlamıyla; profesyonel tasarımcılar ve tasarım eğitimi almamış amatörler arasında gerçekleşen yaratıcı bir süreç olarak tanımlanabilir (Ballie 2014). Piller ve ark. (2005) işbirlikçi tasarım (co-design) prosesini; “tüketicinin bireysel özelliklerine uygun ürünlerin tasarlanması için firmanın önceden tasarladığı modüller kullanılarak ortak yaratım sürecine tüketicilerin dahil edilmesi” olarak; Jo Anderson-Conell ve ark. (2002), ise “tüketici ve profesyonel tasarımcı arasında gerçekleşen interaktif bir tasarım süreci” olarak tanımlamıştır. Tasarımcılar, “tüketici için” tasarımdan ziyade “tüketici ile” tasarım yaklaşımı sayesinde tüketicileri tasarım sürecine dahil ederek onların taleplerine daha iyi cevap verebilirler. Bu yaklaşım, tüketicinin ihtiyaçlarını daha iyi karşılayacak ürün yaratma fırsatı sunarken aynı zamanda kitlesel bireyselleştirme üreticilerine artan marka bağlılığı, müşteriyi elde tutma ve tüketici memnuniyeti sayesinde daha güçlü müşteri ilişkileri geliştirme olanağı tanır. İşbirlikçi tasarım (co-design), üreticiler tarafından başlatılan ve kullanıcı ihtiyaçlarını seri üretim sınırları içinde karşılayarak, firmalara farklılaşma avantajı sağlayan bir strateji olarak, tekstil ve hazır giyim sektörünün yanında otomotiv, elektronik, ayakkabı gibi pek çok sektörde uygulanabilir (Ballie 2014, Ozan ve Doğan 2014, Yu ve Park 2014).

Yazılım, donanım, pazarlama, yönetim, mimari, elektronik gibi farklı disiplinlerde pek çok çalışma bulunan işbirlikçi tasarım yaklaşımının tekstil tasarımı açısından ele alındığı

çalışmaların özellikle ulusal literatürde oldukça yetersiz olduğu tespit edilmiştir. Pratikte tekstil ve hazır giyim alanında amatör ve profesyoneller arasındaki geleneksel sınırların gün geçtikçe daha da belirsiz hale gelmesine rağmen bu konudaki akademik çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu çalışmanın amacı, işbirlikçi tasarım yaklaşımını tekstil tasarımı bağlamında ele alarak, dijital baskı teknolojileri ve e-ticaret uygulamalarının bu konuda sağladığı potansiyele dikkat çekmek ve akademik literatüre katkı sağlamaktır.

2. YÖNTEM

Çalışmada betimsel araştırma modeli kullanılmıştır. İşbirlikçi tasarım kavramının tekstil tasarımı bağlamında ele alındığı literatür taraması ve tüketiciye dijital baskı tasarımları ile işbirlikçi tasarım olanakları sunan bir e-ticaret firmasının web sitesi üzerinden yapılan inceleme çalışmasının yer aldığı bu çalışmada tarama ve örnek olay yöntemlerinden faydalanılmıştır. İncelenen firma, kendi kategorisinin ilk örneklerinden biri olması ve yenilikçi yaklaşımları ile konuyla ilgili literatüre yön vermesi bakımından önemli bulunduğu onlarca muadili arasından seçilerek bu çalışmada yer almıştır. Söz konusu inceleme, firmanın internet ortamında kamuya açık web sitesinde yer alan bilgiler ışığında yapıldığından çalışma için özel bir izin alınmasına gerek duyulmamıştır.

3. TEKSTİLDE İŞBİRLİKÇİ TASARIM (CO-DESIGN) YAKLAŞIMI

Modern yaşamın hızla değişen kültürel, politik ve ekonomik dinamikleri, endüstriyel ortamı özellikle de tekstil ve hazır giyim gibi tüketici endüstrilerini derinden etkilemektedir. Çok düşük işçilik maliyetleri ile üretilen ve büyük miktarlarda ithal edilen ürünlerin yerli pazarlarda ucuz fiyatları bulunabilir hale gelmesiyle, fiyat ve kalitede rekabet edebilmek tekstil imalatçılarının temel hedefi haline gelmiştir. Üreticilerin, tedarik zincirindeki süre ve maliyetleri düşürebilmesi için daha tüketici odaklı yaklaşımlar sergilemesi gerekmiştir. Günümüz tüketicileri, stil, beden ve renk açısından bireyselleştirebildiği, yüksek kaliteli tekstil ve hazır giyim ürünlerini düşük fiyata ve hızlı teslim süreleri ile satın almayı talep etmektedir. Bu nedenle kitlesel bireyselleştirme özellikle tekstil ve hazır giyim endüstrisinde rekabetçi bir strateji olarak ele alınır (Bae ve May-Plumlee 2005, Fuad-Luke, 2009).

İşbirlikçi tasarım (co-design) kullanıcının tasarım sürecine daha erken katılımıyla, özelleşecek parçaları ve sunulan seçenekleri belirleyebildiği yüksek düzeyde olabildiği gibi, kullanıcıların önceden belirlenen kısımları özelleştirebildiği orta düzeyde veya kullanıcının önceden belirlenmiş seçenekler arasından seçim yaptığı düşük düzeyde de olabilir (Ozan ve Doğan 2014). Tekstil ve hazır giyim sektöründe işbirlikçi tasarım (co-design) yaklaşımı daha ziyade, tüketiciye kendisine sunulan bir seri seçenek ile etkileşerek ürünün modelini, kumaşını, rengini, desenini ve boyutunu değiştirerek kişiselleştirmesine imkan veren orta düzeyde bir proses olarak uygulanmaktadır. Katılım düzeyi ne olursa olsun tüketicinin bir “eş-tasarımcıya” (co-designer) dönüştüğü bu süreç, tüm paydaşlara topluca öğrenme, problem çözme ve daha derin tüketici memnuniyeti ile tasarım sonucu geliştirme fırsatı sunar (Fuad-Luke, 2009). Bu durum, kullanıcılara sürecin bir parçası olma duygusunu yaşatır ve onu pasif bir tüketiciden aktif bir üreticiye dönüştürür ve bu da başarı hissini derinleştirir ve sonuç olarak ürün memnuniyetini artırır (Bae ve May-Plumlee 2005, Chapman 2015).

Levi Strauss & Co. kot pantolonlarda model, renk, apre, kumaş ve iç dikiş uzunluğu gibi seçenekler sunarak tüketiciye ürünü bireyselleştirme imkanı sağlayan ilk büyük markalardan biridir. İlk olarak 1994 yılında kadın tüketicilere kendi kotunu yaratma imkanı sağlamak üzere

“Personal Pair” adını verdikleri bir program uygulamaya başlayan Levi’s, müşterilerine sadece 10 USD daha fazla ödeyerek bireyselleştirdikleri ürünlere 3 haftalık bir teslimat süresinde sahip olma imkanı tanımıştır. Daha sonra firma programı genişleterek erkek müşterilerini de kapsayan “Original Spin” adını verdiği programı uygulamaya koymuş ancak bu programlarda müşterilerin en azından bir kez mağazaya giderek beden ölçülerinin alınabilmesi için birkaç pantolon denemesi yapmasını gerektirdiğinden tüketici tarafından rağbet görmediği için Levi’s tarafından sona erdirilmiştir (Zeleny 1996, Corcoran 2004, Yeung ve ark. 2010).

Tüketicinin özgün ürünler satın almak için co-design proseslerini kullanmaya çok daha fazla eğilimi olduğu literatürde yapılan pek çok çalışma ile kanıtlanmıştır (Fiore ve ark. 2004, Song ve Fiore 2008). Bu çalışmalar co-design prosesi sayesinde tüketicilerin hem kendi tercih ve estetik zevklerine uygun benzersiz ürünler geliştirebilmesi hem de eğlenceli bir deneyim yaşayabilmeleri onları bu uygulamalara motive eden olumlu faktörler olarak öne çıkmaktadır. Yine literatürde yapılan çalışmalar doğrultusunda işbirlikçi tasarım yaklaşımı sunan uygulamalarda tüketicilerin satın alma eğiliminin %26 daha fazla olduğu (Fiore 2008, Lee ve Chang 2011); ürün iadelerinin ise %40 civarında ve tüketicilerin zevklerine uygun ürünleri eğlenceli bir deneyim yaşayarak elde etme sürecinde daha fazla ödeme yapmaya eğilimli olduğu ortaya koyulmuştur (Fiore 2008).

Blom (2000) bireyselleştirmeyi, “bir sistemin estetik ve işlevsel özelliklerinin, ürünün kullanıcıyla kişisel bağını arttırmak amacıyla değiştirilmesi” olarak tanımlar. Kullanıcının tasarım ve üretim süreçlerinde etkin kılınmasının, zihinsel ve fiziksel efor gerektiren, ürün-kullanıcı bağını güçlendiren, ürünün anlamlılığını arttıran ve daha uzun ömürlü ürünler yaratılmasını sağlayan bir süreç olduğu ve buna olanak tanıyan işbirlikçi tasarım (co-design) yaklaşımının sürdürülebilirlik adına da önemli katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir (Ozan ve Doğan 2014).

3.1. Dijital Teknolojilerin Tekstilde İşbirlikçi Tasarıma Etkileri

Tekstil baskı endüstrisinde bilgisayar destekli tasarım ve üretim (CAD/CAM) teknolojilerinin ve dijital görüntüleme sistemlerinin gelişimi, kullanımı ve tasarıma adaptasyonu, sadece ortaya çıkan ürünlerde değil, aynı zamanda tasarım süreçleri ile ilgili yaklaşımlarda da önemli değişikliklere yol açmıştır. Tasarımın yapıldığı dijital ortam ve üretim araçları arasındaki sınırlar gün geçtikçe daha da belirsiz hale gelmekte, bu da çalışma süreçlerinde değişimlere neden olmaktadır. Günümüzün hızlı, esnek dijital üretim teknolojileri, bilgisayar destekli tasarım imkanları ile işbirlikçi tasarım (co-design) yaklaşımının tekstil tasarımında uygulanması oldukça pratik hale gelmiştir. Dijital tekstil üretim teknikleri, benzersiz ürünler tasarlama ve üretme olanaklarını genişletmiştir. Dijital tekstil yazıcıları, nakış ve lazer kesim makineleri ve dijital dokuma makineleri tüketicilerin kişisel tercih ve ihtiyaçlarını gerçekleştirmesine olanak sunar. Özellikle dijital baskı teknolojilerinin, insanların hayal dünyasını kumaşa aktarmak için bir araç haline geldiğini ve böylece ve tüketicilerin bu tasarım ve üretim süreçlerine olan mesafesinin azaldığını söylemek mümkündür (Lee ve Chen 2000, Treadaway 2004, Ballie 2014).

Şablon esasına dayanan konvansiyonel baskı teknikleri, kitle üretim sistemine uygundur. Bu tekniklerde, bir sonraki sezonda üretilecek yeni bir ürün için renk ve stil tahminleri önceki sezonun satış kayıtlarına dayanan müşteri taleplerine göre yapılır. Talep edilen ürünlerde stok eksikliği sorunu yaşanmaması adına büyük miktarlarda ürün stoğu yapmak kaçınılmazdır. Üretim süreci açısından ise konvansiyonel baskı sistemleri, yeni bir tasarım için haftaları hatta ayları bulan uzun bir şablon hazırlığı süreci gerektirir ve yeni

şablonların hazırlanması oldukça maliyetlidir. Bu nedenle konvansiyonel baskı sistemleri, kitlesel bireyselleştirme imkanını sınırlandırmaktadır. Dijital baskı teknolojileri ise tekstil endüstrisinde yeni bir devir açmıştır. Bu teknolojinin sağladığı süre ve maliyet avantajları ve teknik imkanlar sayesinde müşteri talepleri doğrudan ürüne aktarılabilir ve çok farklı renk ve tasarım çeşitliliği ile kumaş baskıları uygulanabilir. Bu teknolojinin süre ve maliyet avantajının yanı sıra tasarımda limitsiz renk kullanma imkanı ve kumaş firesi veya boyarmadde atığı oluşmaksızın tasarımın veya renklerin kolaylıkla değiştirilebilmesi gibi avantajları da söz konusudur. (Gupta 2001, Bae ve May-Plumlee 2005, Tyler 2005, Ujii 2006).

Bilgisayar destekli tasarım (CAD) sistemleri de dijital tekstil baskıcılığında da tasarım sürelerini kısaltmak ve tasarımların hızla modifiye edilebilmesi için anahtar rol oynamaktadır. Konvansiyonel metotlarla günler hatta haftalar süren renk ayırımı, raportlama, varyant oluşturma gibi tasarım işlemlerinin çok kısa sürede yapılabilmesini mümkün hale getiren CAD sistemleri sipariş teslim sürelerinin kısalması, üretim esnekliğinin ve hızının artması gibi avantajlar sunmaktadır. Aynı zamanda üç boyutlu modeller üzerinde giydirmeye simülasyonları gibi imkanlar sunan bu sistemler, tüm tedarik zincirinin ürünleri sanal olarak görselleştirmesini sağlayarak, ürünün onay ve üretim sürelerini ve numune üretme maliyetlerinin çoğunu azaltmaya olanak tanır. Tüm bu avantajlarıyla CAD/CAM sistemleri, tasarım ve üretim süreçleri boyunca değişikliklere ve adaptasyona izin verdiği için ürünleri bireyselleştirme imkanı tanımaktadır (Bae ve May-Plumlee 2005, Ujii 2006).

3.2. İnternet Teknolojilerin Tekstilde İşbirlikçi Tasarıma Etkileri

İnternet teknolojilerindeki gelişmeler ve bunların geniş çaplı kullanımı, üretim ve satışta yeni teknolojik ortamlar yaratmıştır. Bu teknolojiler tedarik zincirinin koordinasyonunu ve etkileşimini geliştirirken, firmaların müşterilerle ve tedarikçilerle doğrudan bağlantı kurmasına izin vermektedir. Tekstil ve hazır giyim endüstrisinde de firmaların tüketiciye doğrudan ulaşmasını sağlayan e-ticaret uygulamaları oldukça yaygınlaşmıştır. Tekstil sektöründeki e-ticaret uygulamaları günümüzde CAD/CAM teknolojilerindeki gelişmelerin de sayesinde tüketicinin de tasarım sürecinde yer aldığı işbirlikçi tasarım (co-design) yaklaşımlarına olanak sağlamaktadır. Giyimden ev tekstiline, ayakkabıdan aksesuara kadar çok geniş yelpedeki tekstil ürünleri için imalatçı firmalar, web siteleri üzerinden tüketiciye farklı hammadde, model, beden, renk, desen seçenekleri sunarak tüketicinin yapacağı seçimler doğrultusunda kendi ürününü tasarlaması ya da kendi tasarımlarını web sitesine yükleyerek ürünlere uygulaması için olanak tanımaktadır. İşbirlikçi tasarımın online uygulamalarının tekstil ve hazır giyim endüstrisinde yükselen bir trend olduğu görülmektedir. (Hammond and Kohler 2000, Bae ve May-Plumlee 2005, Kim ve Lennon 2008)

Kitlesel bireyselleştirilmiş ürünlere internetten erişebilmek, tüketiciye rahatlık ve ulaşılabilirlikle ilgili önemli avantajlar sağlamaktadır (Hammond and Kohler 2000). Örneğin 2000 yılında kurulan Nike ID, Nike firmasının kendi web sitesi üzerinden ayakkabılar için bireyselleştirme hizmeti veren en başarılı kitlesel üretim örneklerinden biridir. Burberry, Prada, Gucci, gibi lüks moda markaları da geçtiğimiz yıllarda online bireyselleştirme ve kitlesel üretim hizmeti vermeye başlamışlardır.

Dijital medya araçlarının daha kolay ulaşılabilir hale gelmesi, internet ortamında kullanıcı tarafından oluşturulan içeriklerin ve network aktivitelerinin artması, üretici ve tüketici arasındaki ayrımın çok da net olmadığı bir çevreye doğru bir kaymanın sinyalini vermekte ve 'tasarımın demokratikleşmesi' kavramını gündeme getirmektedir. Bu yeni kültür aracılığıyla

moda üreticileri ve moda tüketicileri arasında yeni bir ilişki gelişmekte ve melez üretici ve tüketici (producer+consumer='prosumer') ilişkileri ortaya çıkmaya başlamaktadır (Ballie 2014). Fütürist Ufuk Tarhan bu melez yeni tip tüketiciye Türkçe karşılık olarak "türetici" (tüketici + üretici) kavramını önermiştir (Tarhan 2013). Son yıllarda web 2.0 olarak bilinen, video paylaşımları, bloglar, sosyal yer bildirimleri ve sosyal ağlar gibi yeni nesil internet teknolojilerinin yükselişi, tüketiciler arasında yeni bir etkileşimi desteklemekte ve tüketicinin süreçlere katılımını kolaylaştıran önemli bir rol oynamaktadır. Dijital üretim araçlarının ve bunların uygulanmasının sosyal medya uygulamaları tarafından desteklenmesi ile yaşanan gelişmeler sayesinde bireyselleştirme olanakları daha geniş ve sofistike hale gelmiştir. Müşterilerine kendi ürünlerini yaratma ve dinamik online işbirlikçi tasarım toplulukları oluşturma imkanı tanıyan e-ticaret firmaların meydana getirdiği yeni bir işbirlikçi tasarım kuşağı büyümektedir. Bu online platformlarda sıradan tüketiciler, çalışmalarını paylaştıkları, birbirlerinin tasarımlarını eleştirdikleri, birbirleriyle iletişim kurdukları ve rekabet ettikleri gruplar oluştururlar. İşbirlikçi tasarım topluluklarının oluşumu, tasarımın demokratikleştirildiği ve tasarımcıların birbiri ile bağlantılı olduğu yeni bir tasarım süreci yaklaşımı getirmektedir (Wu 2010, Wu ve ark. 2010, Ballie 2014).

4. DİJİTAL BASKIDA İŞBİRLİKÇİ TASARIM E-TİCARET UYGULAMASI: THREADLESS ÖRNEĞİ

Wu (2010), tekstil, hazır giyim ve ayakkabı endüstrilerinde kitlesel bireyselleştirme imalatçıları ile tüketici arasındaki etkileşimi 3 fazda açıklamıştır;

- İlk faz, tüketici ile üreticinin perakende mağazasında birebir etkileşimini; (Levi's Personal Pair örneği)
- İkinci faz, önceden tasarlanmış tasarım kitlerinin online alışveriş sitelerinde yer alan co-design platformları sunan online arayüzleri; (NikeID örneği)
- Üçüncü faz ise tüketiciler arasında ve tüketici ve üretici arasında etkileşime izin veren, tasarımların paylaşıldığı, değerlendirildiği hatta oylandığı online toplulukları ifade eder.

Çalışmanın bu bölümünde web sitesi üzerinden inceleme yapılacak olan Threadless firması, aynı anda hem ikinci hem de üçüncü fazda bireyselleştirme uygulaması için örnek teşkil etmektedir.

Threadless, 2000 yılında Jake Nickell ve Jacop deHart tarafından kurulan bir T-shirt ortak tasarım (co-design) web sitesi olarak Chicago'da kurulmuştur. Geçen 18 yıl içerisinde ürün kategorisi giyimden ev dekorasyonuna ayakkabıdan aksesuara geniş bir yelpazeye yayılmış olan firma, <https://www.threadless.com/> adresi üzerinden hizmet vermektedir. Kullanıcı mevcut tasarımları ürünlere uygulayarak satın alabilir, hiçbir ücret ödemediği kendi tasarım mağazasını açabilir, tasarımlarını mağazasına yükleyerek oylamaya ve kullanıcıların yorumuna sunabileceği gibi kendisi de diğer tasarımları oylayabilir, yorum yapabilir. Oluşturdukları profiller ile kendilerini tanıtabilir, fotoğraf yükleyebilir, diğer üyeler ile iletişim ve etkileşim halinde olabilirler. Threadless'ın online işbirlikçi tasarım stratejisini 4 başlık altında incelemek mümkündür;

4.1. Ürün satın alma

Ana sayfasında kullanıcıya Erkek, Kadın, Aksesuar, Sanat ve Ev dekorasyonu olmak üzere 5 ayrı satış kategorisi sunan Threadless'da farklı renk, model ve beden seçenekleri ile 3-238 USD fiyat aralığında t-shirt, sweatshirt, atlet, elbise, tayt gibi giyim eşyalarının yanı sıra ev

dekorasyonu kategorisinde yastık, yatak örtüsü, battaniye, havlu, banyo paspası, duş perdesi ve kilim gibi ürünler yer almaktadır. Aksesuar kategorisinde ise çanta, telefon kılıfı, kupa, su şişesi, kaykay, şapka ve bere gibi çok çeşitli seçenekler bulunmaktadır.

Threadless, kullanıcıya yüzlerce ürün seçeneğini şablon olarak sunar ve herhangi bir baskı alanı kısıtı getirmeksizin ürünün tamamına sitedeki mevcut tasarımları uyarlama ya da kişisel tasarımlarını aktarma imkanı verir. Kullanıcılar tercihleri doğrultusunda oluşturdukları bu ürünlere kredi kartı ya da paypall ödeme sistemleri ile buldukları ülkeye göre değişkenlik gösteren teslimat sürelerinde ilave kargo ücreti ile sahip olabilirler.

4.2. Online tasarım mağazası oluşturma

Threadless 2016 yılından beri kullanıcılarına herhangi bir ücret ödemeksizin sadece e-posta adresi ile kayıt olarak kendi tasarımlarını yükleyip satışa çıkarabileceği online bir mağaza açma imkanı sunmaktadır. Kullanıcı açtığı online mağazanın sayfa görünümünü profil fotoğrafı, logo, arka plan seçenekleri, sayfa düzeni ve yazı karakteri gibi unsurları değiştirerek kişiselleştirebilir. Kullanıcı, tasarımlarını 4200 x 4800 pixel, 300 ppi, transparan, PNG formatında mağazaya yükledikten sonra tasarımın uygulanacağı ürün kategorisini zemin renklerini ve modelini belirler. Tasarımı birden çok ürüne uygulamak mümkündür.

Threadless her ürün için belirlediği maliyet üzerinden kullanıcıya bir satış fiyatı önerir ancak tasarımın sahibi fiyatları belirlemede özgürdür. Satış sonunda Threadless hiçbir ücret talep etmeden net kârı doğrudan kişiye aktarır. Tablo 1’de gösterilen örnek fiyatlandırma tablosu ele alınacak olursa önerilen fiyat üzerinden haftada 100 t-shirt satışı yapan bir kullanıcı, yılda 52.000 USD net kâr elde edebilmektedir. Ödemeler kullanıcıya Paypall aracılığı ile yapılır. Threadless siteye yüklenen tasarımların haklarının tasarımcıya ait olduğunu ve yapılacak tüm satışların geliri içerisinde tasarımcının telif haklarının ödeneceğini garanti eder.

Tablo 1. Threadless örnek fiyatlandırma tablosu (Threadless 2018)

	Önerilen Fiyat	-	Maliyet	=	Kar
Atlet ve T-shirt	\$25		\$15		\$10
Uzun kollu T-shirt	\$30		\$18		\$12
Fermuarlı sweatshirt	\$49		\$30		\$19
Bisiklet yaka sweatshirt	\$39		\$24		\$15
Ayakkabı	\$65		\$48		\$17
Cihaz kılıfları	\$29		\$18		\$11
18" x 24" Pano	\$38		\$24		\$14
18" x 18" Yastık	\$32		\$20		\$12
Duş perdesi	\$66		\$46		\$20
4' x 6' Kilim	\$104		\$84		\$20
Yatak örtüsü	\$119		\$99		\$20

4.3. Tasarım yarışması

Threadless’da dijital baskı tasarımları için farklı temalarda (örn; sonbahar, korku filmi afişleri, müzik, Noel vb) ve eş zamanlı olarak düzenlenen tasarım yarışmaları mevcuttur. Kullanıcının yarışmaya katılmak istediği temaya karar verdikten sonra bu temaya uygun olarak yaptığı tasarımı, hazır tasarım kitini indirerek şablon ürünlere dijital ortamda uygulaması beklenmektedir. Hazır tasarım kiti; aksesuar, giysi, ayakkabı ve ev dekorasyon ürünleri gibi kategorilerdeki yüzlerce çeşit ürün şablonunu içerir. Yarışmaya başvurmadan önce kullanıcıya, dijital ortamda şablon ürünlere uyguladığı tasarım görsellerini diğer kullanıcılarla paylaşarak onların yorumlarını alma şansı verilir. Kullanıcı bu geri besleme doğrultusunda tasarımını yarışmaya katılmadan önce revize edebilir ve tasarımlarının birden çok versiyonunu sitede yükleyerek oylamaya sunar. Her yarışma temasına ayrılan 15 günlük süre içerisinde tasarımlar tüm kullanıcıların oylamasına açılır. Bu oylama süresi sonunda Threadless en çok oy alan tasarımları seçer ve kazananlara 1000 USD nakit para ödülü ve 500 USD tutarında hediye çeki verir. Aynı zamanda kazanan tasarımlar üretilerek aynı web sitesinde ve Chicago’da bulunan perakende mağazasında satışa sunulur.

4.4. Sosyal ağ

1 milyonun üzerinde kayıtlı üyesi olan Threadless’da hesap açan her kullanıcı aynı zamanda sitedeki bu sosyal tasarım topluluğunun bir parçası olur. Kişisel bilgilerini, fotoğraflarını ve tasarımlarını paylaşarak kendini tanıtabildiği, diğer üyeleri takip edebildiği ve kendisinin de takip edilebildiği bu ortamda kullanıcılar aynı zamanda forumda konu başlıkları açabilir, yazılı veya sesli mesajlar yoluyla diğer üyelerle iletişim halinde olabilirler. Tasarımları yapan, oylayan ve değerlendiren bu topluluğun oluşturduğu sosyal tasarım ortamı, tüketicilerin deneyimi paylaşmak, eğlenmek ve sanal dünyada sosyalleşmek gibi ihtiyaçlarına da cevap verir.

SONUÇ

Günümüzün hızla gelişen teknoloji ve artan rekabet ortamında özellikle küresel bir tüketici grubu olan Y-kuşağı demografisinin çizdiği yeni tip tüketici profili, tekstil ve hazır giyim üreticilerini bireyi hedef alan kitlesel bireyselleştirme stratejilerine yöneltmiştir. Bu stratejilerden biri de tüketicinin tasarım sürecine aktif olarak dahil edildiği işbirlikçi tasarım (co-design) uygulamalarıdır. İşbirlikçi tasarım yaklaşımı, tüketiciye kendi tercih ve zevklerine uygun benzersiz ürünlere eğlenceli bir deneyim ile sahip olma fırsatını seri üretim sınırları içerisinde sunarak tekstil firmalarına artan müşteri memnuniyeti, güçlü müşteri ilişkileri sayesinde rekabet avantajı sağlar.

Tekstil baskı endüstrisinde bilgisayar destekli tasarım ve üretim (CAD/CAM) teknolojilerindeki gelişmelerin yanı sıra internet teknolojilerindeki gelişmelerle her alanda hayatımıza giren e-ticaret uygulamaları tekstil tasarımında yepyeni bir dönem başlatmıştır. Tüketicilere online işbirlikçi tasarım imkanı sunan e-ticaret uygulamaları hızla benimsenmiştir. Tüketicinin ürünleri tercihleri doğrultusunda bireyselleştirebildiği, özgün tasarımlar yapabildiği, hatta bu tasarımları satışa çıkarabildiği, diğer tüketicilerle etkileşim içerisinde olduğu Threadless gibi yeni iş modelleri gün geçtikçe daha büyük önem kazanmaktadır. Bu iş modellerinde bloglar ve sosyal ağlar gibi yeni nesil internet teknolojilerinin kullanılmasıyla tüketiciler arasında dinamik online işbirlikçi tasarım topluluklarının kurulmasının yükselen bir trend olduğu, bu online toplulukların, tasarımın demokratikleştirildiği yeni bir tasarım süreci yaklaşımını getirdiği söylenebilir.

Tekstil tasarımında işbirlikçi yaklaşımların pratikte tasarım ve satış süreçlerinde devrim niteliğinde değişikliklere sebep olmakta iken özellikle yerli literatürde konu ile ilgili akademik çalışmalar oldukça sınırlıdır. Günümüzün hızla gelişen teknolojik ortamında hem tasarım araştırmacıları hem de tasarımcılar, tekstil tasarım süreçlerindeki bu yeni yaklaşımları yakından takip etmeli, konu ile ilgili yayın ve projeler yapılarak özellikle yerli girişimcilerin ilgisi bu yöne çekilmelidir. Tekstil ve hazır giyim sektöründeki yerli e-ticaret firmalarının özellikle bu yükselen trendi fark ederek önemli rekabet avantajı kazanacağı düşünülmektedir. Ayrıca yurt içinde bu tip iş modellerinin kurulması, yerli tasarımcılar ve tasarım öğrencileri için de önemli bir gelişim ve etkileşim ortamı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Bae, J., & May-Plumlee, T. (2005). Customer focused textile and apparel manufacturing systems: toward an effective e-commerce model. *Journal of textile and apparel, technology and management*, 4(4), 1-19.
- Ballie, J. (2014). *e-Co-Textile Design: How can textile design and making, combined with social media tools, achieve a more sustainable fast fashion future?* (Doctoral dissertation, University of the Arts London)
- Blom, J. (2000, April). Personalization: a taxonomy. In *CHI'00 extended abstracts on Human factors in computing systems* (pp. 313-314). ACM.
- Canarşlan, N.Ö. (2017). *Online Kitleleş Bireyselleştirmede Ürün Değeri Ve Akış Deneyiminin Ödeme İsteği İle Satın Alma Olasılığına Etkisi*. Doktora Tezi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Chapman, J. (2015). *Emotionally durable design: objects, experiences and empathy*. Routledge.
- Cileroglu, B. & Nadasbas, S.E. (2017). Innovative approaches on modular apparel design. *Global Journal of Arts Education*. 7(3), 73-82.
- Corcoran, C. T. (2004). Mass retailers find custom clothing fits them just fine. *Women's Wear Daily*, 188(9), 10-12.
- Davis, S. (1987). *Future Perfect*. Basic Books, Newyork.
- Fiore, A. M., Lee, S. E., & Kunz, G. (2004). Individual differences, motivations, and willingness to use a mass customization option for fashion products. *European Journal of Marketing*, 38(7), 835-849.
- Fiore, A. M. (2008). The digital consumer: Valuable partner for product development and production. *Clothing and Textiles Research Journal*, 26(2), 177-190.
- Fuad-Luke, A. (2013). *Design activism: beautiful strangeness for a sustainable world*. Routledge.
- Gupta, S. (2001). *Inkjet printing-a revolutionary ecofriendly technique for textile printing*.
- Hammond, J., & Kohler, K. (2000). *E-commerce in the textile and apparel industries. Tracking a Transformation: E-commerce and the Terms of Competition in Industries*.
- Jo Anderson-Connell, L., Ulrich, P. V., & Brannon, E. L. (2002). A consumer-driven model for mass customization in the apparel market. *Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal*, 6(3), 240-258.
- Kim, M., & Lennon, S. (2008). The effects of visual and verbal information on attitudes and purchase intentions in internet shopping. *Psychology & Marketing*, 25(2), 146-178.

- Lee, H. H., & Chang, E. (2011). Consumer attitudes toward online mass customization: An application of extended technology acceptance model. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 16(2), 171-200.
- Lee, S. E., & Chen, J. C. (1999). Mass-customization methodology for an apparel industry with a future. *Journal of industrial technology*, 16(1), 3-9.
- Ozan, E. ve Doğan, Ç. (2014). Kişiselleştirme Yoluyla Kullanıcıları Tasarım Sürecinde Etkin Kılan Yöntem VE Yaklaşımların Sürdürülebilirlik İçin Ürün Tasarımı Açısından Değerlendirilmesi. https://www.researchgate.net/scientific-contributions/2094936712_Cagla_Dogan Erişim tarihi: 09.11.2018.
- Piller, F., Schubert, P., Koch, M., & Möslin, K. (2005). Overcoming mass confusion: Collaborative customer co-design in online communities. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 10(4), JCMC1042.
- Pine, B. J., & Davis, S. (1993). Mass customization: the new frontier in business competition.
- Prahalad, C. K., & Ramaswamy, V. (2004). *The future of competition: Co-creating unique value with customers*. Harvard Business Press.
- Song, K., & Fiore, A. M. (2008). Will mass customization of apparel work in China? Part one: Chinese consumers' responses towards apparel mass customization. *Journal of Advertising Research*, 48(4), 506-522.
- Tarhan, U. (2013). Türetici (Prosumer) ve Sürdürülebilirlik. <http://www.ufuktarhan.com/makale/turetici-prosumer-ve-surdurulebilirlik> Erişim tarihi: 09.11.2018.
- Threadless (2018). Örnek fiyatlandırma tablosu. <https://www.threadless.com/artist-shops/signup/art/pricing> Erişim tarihi: 09.11.2018.
- Treadaway, C. (2004). Digital Imagination: the impact of digital imaging on printed textiles. *Textile*, 2(3), 256-273.
- Tyler, D. J. (2005). Textile digital printing technologies. *Textile Progress*, 37(4), 1-65.
- Ujiie, H. (Ed.). (2006). *Digital printing of textiles*. Woodhead Publishing. Cambridge, England.
- Wu, J. (2010). Co-design communities online: Turning public creativity into wearable and sellable fashions. *Fashion Practice*, 2(1), 85-104.
- Wu, J., Damminga, C., Johnson, K. K., & Kim, H. Y. (2010). Content analysis of online co-design community interactions: a case study of crowd-sourced Threadless. *Journal of Global Academy of Marketing*, 20(4), 334-342.
- Yeung, H. T., Choi, T. M., & Chiu, C. H. (2010). Innovative mass customization in the fashion industry. In *Innovative quick response programs in logistics and supply chain management*(pp. 423-454). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Yu, U. J., & Park, J. (2014). Consumers' Virtual Product Experiences and Risk Perceptions of Product Performance in the Online Co-Design Practice: A Case of NIKEiD. *Family and Consumer Sciences Research Journal*, 43(1), 29-46
- Zeleny, M. (1996). Customer-specific value chain: beyond mass customization?. *Human Systems Management*, 15(2), 93.

**DİSİPLİNLER ARASI SANAT ÖRNEĞİ OLARAK 21. YÜZYILDA SERAMİK
TAKILAR****CERAMICS JEWELRY IN 21ST CENTURY AS AN EXAMPLE OF
INTERDISCIPLINARY ART****Arş. Gör. Nesrin YEŞİLMEN**Mardin Artuklu Üniversitesi, nesrinyesilmen@gmail.com**ÖZET**

Takılar halk kültürünün büyük bir parçası olmasının yanı sıra sanat alanı içinde önemli bir yer tutmaktadır. Kemik ve taşlarla başlayan takı serüveni günümüze kadar gelişip evrilerek bugün malzeme ve kullanım açısından aklın sınırlarını zorlayacak hale gelmiştir. Gelişen ve yenilenen teknoloji hayatın her alanını yakından etkilemiş, insanlara ve yaşam biçimlerine yön vermiştir. Bu değişim sürecinde ise sanata bakış açısında köklü değişimler oluşmuş ve yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Tüm bu değişim ve yaklaşımlar sanatın her alanında olduğu gibi takı alanında da etkilerini göstermiştir. Endüstriyel takılardan sanatsal takılara değin, farklı estetik yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Önceleri zanaat olarak görülen ve statü simgesi olan takılar yeni çağın getirdikleri ile farklı anlamlara bürünerek sanat alanında kendine yer edinmeyi başarmıştır. Yüzyıllardır takı denince akla ilk gelen malzemeler altın, gümüş vb. madenler olmuştur. Ancak 21. yy'a gelindiğinde görüyoruz ki takıda malzeme sınırı ortadan kalkmış ve takı süslenme amacının yanı sıra tıpkı bir sanat eseri gibi ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu durumdan yola çıkarak takı sanatında alternatif malzeme olarak seramiğin kullanımı ve 21.Yy'da seramik takılar bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda günümüz seramik takı sanatçıları araştırılacak olup çalışmalarından örnekler verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Takı, Seramik, Disiplinlerarası Sanat**ABSTRACT**

Apart from being a significant part of folk culture, jewelry has an important place in art. The adventure of jewelry which started with bones and stones has evolved and developed up to present times and it has pushed the limits in terms of material and usage. Developing and renewing technology has affected every field of life closely, led people and life styles. Radical changes in perspective towards art have also been experienced in this period of chance and new approaches have emerged. All these changes and approaches have had its effects in every field of art as well as the field of jewelry. Different aesthetical approaches including industrial and artistic jewelry have appeared. Jewelry, which was thought to be a craft and a symbol of status, has taken different meaning along with the developments of new era and achieved to have a place in the field of art. Gold and silver have been the mines in the first place while talking about jewelry. However, in the 21st century the material limits have vanished in jewelry and in addition to being an ornament, it has been used as a means of expression just like a piece of work of art. From this point of view, the use of ceramics as an alternative material in the art of jewelry and ceramics jewelry in 21st century constitute the theme of this study. In this context, contemporary ceramics artist are going to be researched and examples from their studies are going to be presented.

Key Words: Jewelry, Ceramic, Interdisciplinary Art.

GİRİŞ

Takı ve seramik, tarihin ilk günlerinden bugüne değin insan yaşamında sıkça kullanılan ve gerek sosyal gerekse kültürel yaşamda yer edinmiş kavramlardır. Kesin bir tarih verilemese de kalınlardan elde edilen veriler insanoğlunun takı ile olan serüvenin M.Ö. binlerce yıl öncesine dayandığını göstermektedir. O günün takıları her ne kadar bugünkü anlamının dışında farklı amaçlar için kullanılmış olsa da ritüellerde, dini törenlerde ve ayinlerde kullanılan bu takılar günümüz takılarının atası olarak kabul edilmektedir. Seramik ise yaklaşık on bin yıldır insanoğlunun günlük yaşamındaki vazgeçilemez unsurlardan biri olmuştur. Yeme içme için kullanılan ve pişmiş topraktan elde edilmiş eşyalar bugünkü seramik sanatının temellerini oluşturmuştur.

Takı ve seramiğin tarihsel serüvenleri göz önüne alındığında görülüyor ki kullanım açısından köklü değişimler meydana gelmemiştir. Örneğin bundan binlerce yıl önce kullanılan seramik torna günümüz teknolojisinin etkisi ile ufak tefek değişikliklerle aynı şekilde kullanılmaktadır. Yine takı sanatında kullanılan döküm tekniği neredeyse hiç değişmeden günümüze kadar gelmiştir. Her iki disiplinin de köklü bir geçmişinin olması ve kadim sanatlar arasında yer alıyor olması bu kavramları birbirine yakınlaştıran etkenlerden biridir. Seramik ve takının ilk kullanım alanları her ne kadar sanatsal olmasa da günümüzde sanat alanında yer edinebilmiş disiplinlerdir. Teknik ve kullanım açısından birbirinden farklı olan bu iki sanatın birlikte kullanıldığı seramik takılar disiplinler arası sanata örnek olabilmektedir. Seramik takıda alternatif bir malzeme olarak kullanılmasının yanı sıra seramik sanatı alanında farklı bir yaklaşım örneği olarak gösterilebilir. Her iki durumda da iki disiplinin birbirini beslemesi ile sanatsal ifade güçlü kılınmaktadır. Özellikle 21. yüzyıla gelindiğinde görüyoruz ki bu tür yaklaşımlar sanat alanında sıkça tercih edilir olmuş ve sanatta farklı bir bakış açısı yakalanmıştır.

Takıda kullanılan malzemeler tarihin ilk günlerinden itibaren çağa, sosyal ve ekonomik duruma göre şekillenmiştir. Eski çağlarda altın takı, güç ve asaletin sembolü iken bugün salt bir yatırım amacı olarak görülebilmektedir. Yine aynı şekilde antik dönemlerde köle sınıfının ya da alt tabaka insanların kullandığı taş, ip, kemik gibi organik malzemelerin kullanıldığı takılar bugün farklı bakış açısı ve kişisel yorumlamalarla paha biçilemez birer sanat eserine dönüşebilmektedir. (Görsel 1).



Görsel 1. Malgosia Kalinska'ya ait plastik kolye
(<https://www.vogue.it/en/vogue-gioiello/designer/2014/06/malgosia-kalinska#ad-image>)

20. yüzyılın sonlarına doğru başlayan ve sanatın her alanın kendini hissettiren kırılmalar ile takılarda değişmeye başlamıştır. Salt süslenmenin ötesinde takı, bir ifade aracı olarak sanat alanında yer edinmiştir. Takıda malzeme ve teknik sınırlar ortadan kalkmış disiplinler arası yaklaşımlar ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda çalışmanın konusu 21. yüzyılda çağdaş seramik takılar ve örnekleri oluşmaktadır.

GÜNÜMÜZDE ÇAĞDAŞ SERAMİK TAKILAR

Pişmiş toprak olarak insan hayatına dahil olan seramik binlerce yıldır kullanılmış, günümüzde ise sanayisi olan büyük bir endüstri ürünü haline gelmiştir. Günlük kullanım eşyalarından sağlığa, sanayiden sanata birçok alanda kullanılmaktadır. Seramik içerdiği maddelerin çeşitliliğine ve oranına göre değişebilmektedir. Böylece porselen, şamotlu, kırmızı, beyaz v.s. gibi birçok çeşit oluşmaktadır. Çalışmada bu türlere çok değinmeden genel olarak takıda seramik kullanımı ön planda tutulmuştur.

Seramik yaklaşık on bin yıllık bir geçmişe sahip olsa da takı da kullanımı çok eskilere dayanmamaktadır. Seramik takının en iyi örnekleri M.Ö. 750- 650 Mısır döneminde karşımıza çıkmaktadır. Antik Mısır'da fayans olarak bilinen seramik türü ile amulet, düğme, yüzük, kase ve birçok dekoratif ürün elde edilmiştir (Sparagivna, 2012). Fayans ile elde edilmiş bu takılar genellikle korunma amaçlı takılmışlardır (Görsel 2).



Görsel 2. Mavi Fayans, Horusun Gözü, Antik Mısır

(http://www.investigateegypt.co.uk/images/CS_20080911_Eye%20of%20Horus%20amulet.jpg)

Günümüzde ise seramik takılar da geleneksel seramik bakışından sıyrılmamanın bir göstergesidir. Günümüz takı ve seramik sanatının bir arada kullanılabilmesi farklı disiplinlerin bir çatı altında toplanabildiğinin en iyi örneklerindedir. Takı ve seramik kavramlarının çok yakın geçmişte birer zanaat dalı olarak adlandırılması ve sanat alanında kendilerine yer bulmaları ortak özelliklerindedir. Bu bağlamda günümüz seramik takı sanatı, bazı sanatçı ve çalışmalarını anlatılarak irdelenmeye çalışılmıştır.

Julia Vollmann

1985 Avusturya doğumlu sanatçı İstanbul'da yaşamaktadır. Avusturya'da dört yıl takı eğitimi aldıktan sonra 2013 yılında İstanbul'da çalışmaya başlamıştır. Takı alanında çeşitli workshopsa katılmış değişik teknikler öğrenmiştir. Metallerin yanı sıra porselen kullanan sanatçı takıları iç dünyasının bir yansıması olarak görmektedir (http-1). Yaptığı takıların sadece süslenmek için değil, duygulara ve kalbe hitap etmesini istemektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Julia Vollmann'a Ait Porselen Broş (<http://www.juliavollmann.com/?p=60>)

Trinidad Contreras

1977 İspanya doğumlu sanatçı, aldığı takı eğitiminin ardından porselen takılar yapmaya başlamıştır (http-2). Birçok sanatsal etkinlikte yer almış, uluslararası ödüllere layık görülmüştür (Görsel 4).



Görsel 4. Trinidad Contreras'a Ait Porselen Broş (<https://www.trinidadcontreras.com/Material-eterico>)

S. Sibel Sevim

Prof. Sibel SEVİM 1964 yılında doğdu. Lisans eğitimini Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde 1989 yılında bitirdi. 1991 yılında yüksek lisans eğitimini, 1994 yılında sanatta yeterliğini Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamladı. 2005 yılında Profesör oldu.

Hollanda, İngiltere, Letonya, Tunus, Almanya, İtalya, Küba, İspanya, Litvanya, Avusturya, Kore, Moldova, Estonya, A.B.D. Japonya, Çin, Meksika, Avustralya gibi ülkelerde çalışmaları ve projeleri ile ilgili sunumlar, workshop'lar yaparak çeşitli organizasyonlara katıldı. Bu ülkelerin seramik merkezlerinde incelemelerde bulundu ve eserlerini sergiledi (http-3).

Takı çalışmalarında ise Anadolu medeniyetinin ve özellikle 13. Yüzyıl Selçuk dönemi bezemelerinin etkilerini görmek mümkündür (Görsel 5).



Görsel 5. S. Sibel Sevim'e ait seramik kolye (S. Sibel Sevim)

KİŞİSEL UYGULAMALAR

Takı ve seramik disiplinlerinin etkileşimi ile oluşturulmuş enkaz serisi çalışmada örnek olarak verilmiştir. Takılarda kullanılan seramik kili renklendirilmiş, döküm kullanılarak elde edilmiştir. Seramik döküm çamuruna sır altı boyalar ilave edilerek farklı renklerde küçük birimler elde edilmiştir. Bu birimler puar yardımı ile alçı levha üzerine akıtılarak elde edilmiştir. 1100C'de pişen seramik birimler sırlanmadan kullanılmıştır (Görsel 6).



Görsel 6. Akıtma yolu ile elde edilmiş seramikler (Fırınlama öncesi ve sonrası) (N. Yeşilmen)

Elde edilen seramik birimler enkaz serisi için tokmak yardımı ile bilinçli olarak ufak parçalar haline getirilmiş bir çeşit enkaz oluşturulmuştur.

Enkaz serisi hayatın içinden yıkılmışlıklarımızı ve ardımızdan bıraktıklarımızı anlatan ve bu yanlış duruma gönderme yapan bir seridir. Enkaz serisinde kullanılan renkli seramik parçalar ve reçine sıkı sıkı tutduğumuz, saf berrak fakat bir o kadar enkaz olmuş hayatları anlatmaktadır (Yeşilmen, 2018, s, 160). (Görsel 7, 8, 9, 10, 11, 12).



Görsel 7. Enkaz Serisi Kolye N. Yeşilmen



Görsel 8. Enkaz Serisi Broş ve Yüzükler N. Yeşilmen



Görsel 9. Enkaz Serisi Yüzük N. Yeşilmen



Görsel 10. Enkaz Serisi Broş N. Yeşilmen

SONUÇ

21. yüzyılda sanat alanında oluşan büyük değişimler takı kavramının da değişmesine neden olmuştur. Bir zamanlar süslenme, korunma, büyü ya da ezoterik anlamlar taşıyan takı sanatsal bir ifade aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın dışında neredeyse her alanında disiplinler arası çalışmalar ön plana çıkmış, birbirini besleyen ve güçlü kılan çok alanlı çalışmalar ortaya çıkmıştır.

Takı ve seramik birlikteliğinden ortaya çıkan takılarla, sanatsal ifade gücü artmış ve farklı bir bakış açısı oluşturulmuştur. Yüzyıllardır takı denince akla gelen ilk malzemeler değerli ve yarı değerli madenler olmuş ve takının değeri ancak madenin nadirliğine göre ölçülmüştür. Fakat bugün görüyoruz ki takı da malzeme değer biçen asıl unsur olmaktan çıkmış tasarım ve sanatsal anlatı ön plana geçmiştir. Bu bakış açısı ile çalışmanın disiplinler arası sanata örnek olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

http-1 http://www.juliavollmann.com/?page_id=15

http-2 <https://www.trinidadcontreras.com/Material-eterico>

http-3 <http://www.sibelsevim.com.tr/sibel-sevim-kimdir.html>

Sparavigna, A. C. (2012). Faience: the ceramic technology of ancient Egypt. Politecnico Dı Torino Repository Istituzionale

Yeşilmen, N. (2018). Takının Tarihsel Gelişim Süreci ve 21. Yüzyılda Takı Anlayışı: Seramik-Metal Kili İle Çağdaş Takı Yorumlamaları, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

ORDU KOZÖREN DOKUMALARI VE GÜNÜMÜZDEKİ ÖRNEKLERİ

ORDU KOZÖREN WEAVING AND TODAY SAMPLES

Dr. Öğr. Üyesi, Selda Güzel ÖZTÜRK
Selçuk Üniversitesi, sguzel@selcuk.edu.tr

Arş. Gör., Hicret Zeynep SOFUOĞLU
Selçuk Üniversitesi, h_zeynep_k@hotmail.com

ÖZET

Bölgenin kültürel ve sanatsal kimliğini yansıtan el sanatları, ulusal kültürün tanıtılması, yaşatılması, korunması, gelecek kuşaklara aktarılması bakımından oldukça önemlidir. Hem estetik hem de sanatsal değer taşıyan el sanatı ürünleri bazen ekonomik değeri ile bir gelir kapısı olarak, bazen de ihtiyaca hizmet etmesi amacıyla üretilmiştir. El sanatlarını yeniden işlevsel hale getirmek için atılan adımların çoğunlukla istenen sonucu veremediği gözlenmiştir. Bu çalışmada, Ordu'nun Gököy ilçesine bağlı Kozören köyünde üretilmekte olan dokumaların günümüzdeki durumunun incelenerek değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda alan araştırması yapılan çalışma kapsamında bölge halkı ile de gerekli görüşmeler yapılarak bilgiler kaydedilmiştir.

İnce işçilik ve canlı renklerle ön plana çıkan ve yalnızca Kozören'e ait olduğu belirtilen bu dokumalar yaklaşık 400-500 yıllık bir geçmişe sahiptir. Yapılan sözlü görüşmelerde bu dokumacılığın, yüzyıllar önce Gümüşhane ilinin Kürtün ilçesinden gelerek bu yöreye yerleşen Alevi topluluğuna ait geleneksel bir sanat olduğu belirtilmiştir. Topluluğun göç etmesi sonucunda, bu sanatı da beraberinde getirdikleri ve devam ettirdikleri tespit edilmiştir. Köyde bu dokumayı bilen çok az sayıda kişinin kaldığı ve en genç kişinin 43 yaşında olduğu görüşmeler sonucunda ortaya çıkmıştır. Genç neslin bu sanata ilgi duymaması sebebiyle aktif olarak üretim yapılmadığı ancak, özel sipariş olması durumunda üretimin gerçekleştiği belirtilmiştir. Kozören köyünde yaşamakta olan kişilerle yapılan görüşmeler sonucunda hem dokumalar hakkında bilgi alınmış, hem de günümüz örnekleri incelenerek fotoğraflanmıştır. Kozören dokumaları dasdar, beşik dasdarı, kilim, çedik (patik), eldiven, çorap, çanta, heybe ve kolan gibi ürün çeşitliliğine sahiptir. Bu dokumalar geçmişte, gelinlik çağına gelen kızların çeyizinde bulunması gereken geleneksel ürünler olarak ticari amaç dışında üretilmişlerdir. Ancak özellikle son yüzyılda ticari amaçlı ve sipariş usulü üretime dönüştüğü gözlenmiştir. Dokumanın orijinalinde yün iplik ve kök boyalar kullanılırken günümüzde hazır iplikler kullanılmaktadır. 1970'lerden itibaren orlon ipinin kullanımı tercih edilmektedir. Ayrıca kullanılan birçok motifin günümüzde yok olduğu ve kullanılmakta olan motiflerin anlamlarının da bilinmediği tespit edilmiştir. Bu çalışma ile maddi kültür mirası olan Kozören dokumalarının gelecek kuşaklara aktarılması, geleneğe beslenen tasarımcılara ilham kaynağı olması ve özelliklerinin ortaya koyularak bu tekniğin belgelenmesi önem taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Ordu, Gököy, Kozören, dokuma

ABSTRACT

Handicrafts reflecting the cultural and artistic identity of a region are quite important in terms of introducing, maintaining and protecting the national culture and transferring it to next generations. Handicraft products, which have both aesthetic and artistic value, are sometimes produced with economic value that aims to generate income for families and sometimes to serve the need. It has been observed that the steps taken in order to re-functional handicrafts are often failing to achieve the desired result. In this study, it is aimed to the current situation of the Kozören weaving produced in the Kozören village of the Gököy district of Ordu is evaluated. In this context, field research was conducted and interviews were carried out with local people and the information was recorded.

These weavings, which distinguish with fine workmanship and vivid colours that specifically belong to Kozören, have a history of about 400-500 years. In interviews, it was reported by local people that the weaver was a traditional art belonging to the Alevi community who migrated from the Kürtün province of Gümüşhane to Ordu centuries ago. As a result of the immigration of the community, it was detected that this community brought this art together and continued. It is the result of interviews, it is revealed that there are very few people in the village who know this weaving and the youngest person is 43 years old. Because of the younger generation is not interested in this art, the production has not performed actionable, whilst it is produced only if there is a special order. Information about the weavings were gathered, which in turn, present samples of weavings were photographed, then examined. Kozören weavings have a great variety of products such as dasdar, dasdar of a crib, çedik (booties), gloves, socks, bags, saddlebags and girth. These weavings were produced as non-commercial that should be present in the dowry of girls who came to the bridal age in the past. It is observed that the production of these weavings turned into more commercial and order-making production, particularly in the last century. While wool yarn and root dyes were used in the original samples, ready-to-use yarns are being used at the present products. It is preferred as the type of rope orlon and this yarn has been used since the 1970s. In addition, it is recorded that the many motifs which used have disappeared and the meaning of the motifs used today is unknown. This study is important to convey the cultural heritage of the Kozören weaving to the next generations, to inspire designers who are fed by tradition and to document these techniques by revealing their characteristics.

Key words: Ordu, Gököy, Kozören, weaving

GİRİŞ

Günümüzde tüm milletler mevcut kimliklerini geçmiş birikimlerinin temelleri üzerine oluşturmaktadırlar. Bir kültür taşıyıcısı olarak el sanatları, bu birikime katkı sağlayan önemli araçlardır. Temeli kültüre, geleneğe dayanan birikimlerin yeni oluşumlara hazırladığı zemin, sanatın gücüyle birleştiğinde ve sınırları aştığında kalıcı olmakta aynı zamanda ortaya çıkan değerli kılacaktır. El sanatları ürünleri de bu birikimi yansıtan yüksek değere sahip somut olmayan kültürel mirasımızın çıktılarıdır.

Somut olmayan kültürel miras; Unesco tarafından 2003 yılında yapılan Genel Kurul'da kabul edilmesiyle uluslararası alanda, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından 2006 yılında kanunla sözleşmeye taraf olmasıyla gündeme girmiştir (Arıoğlu ve Atasoy, 2015: 113). İnsan merkezli yaşamdan hareketle sözlü gelenek ve alıntılar, gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar, şölenler, ritüeller, doğa ve evrenle ilgili uygulamalar ve el sanatları ustalığı somut olmayan kültürel miras olarak kabul edilmiştir (Adanalı, 2014: 1). Bu bağlamda el sanatları geleneği, Unesco'nun somut olmayan kültürel miras sözleşmesinin 2. maddesinin 2. fıkrasında yer almaktadır (Anonim 1). Bu sözleşmede amaç; somut olmayan kültürel mirasın korunarak

diğer kültürlerin miraslarına saygı gösterilmesi, hem ulusal hem de uluslararası alanda somut olmayan kültürel mirasa yönelik bilinçlenmenin oluşturulması ve uluslararası platformda işbirliği ve yardımını sağlamaktır (Onuk ve Akpınarlı, 2004: 4). Bu sözleşmeye taraf olan ülkeler hem geleneksel el sanatlarının toplumsal bilinci ve duyarlılığı artırmasından hem de eğitim-öğretim sistemi ile bütünleştirilmesinden sorumludurlar (Altıntaş, 2016: 159).

“El sanatları, toplumların yapılarına, geleneklerine, beğenilerine ve kültürlerine göre değişik özellikler gösteren, maddi ve manevi değerlerini yansıtan çalışmaların bir bölümüdür. Aynı zamanda, bireylerin bilgi ve becerilerine dayanan, özellikle doğal ham maddelerin kullanıldığı, elle ve basit araçlarla yapılan ve içinde yaşanan toplumun yaşam biçimini, gelenek ve göreneklerini taşıyan, duygularını yansıtan en eski sanat dalıdır” (Arslan, 2014: 124). Toplumun geçmiş ve geleceği arasında önemli bir bağ kuran el sanatları etnografik değerler taşıyan sanatsal ve işlevsel ürünlerdir (Uzgidim, 2018:114). Bir kültür unsuru olan geleneksel el sanatları üretildikleri toplulukların yaşam seviyesini, zekasını, üretildikleri dönemin özelliklerini yansıtmakta (Altıntaş, 2016: 162), toplumdan topluma çeşitlilik göstermekte ve çevresel faktörün etkilerine bağlı olarak değişmektedir. Her yüzyılın kendine özgü üslupları Türk el sanatına artistik değer kazandırmakta ve bu değerler el sanatları ürünlerinin aynı zamanda bilime ışık tutan, kültür ve sanat tarihinin nesnel ve görsel belgelerini oluşturması ile farklı boyutlara taşımaktadır (Barışta, 2015: 3). El sanatı üretimi, toplumdaki değişim ve gelişime göre, ihtiyaçlara yanıt verecek şekilde yeni boyutlar kazanabilir (Öztürk, 1998: 8). Böylece günümüz ihtiyaçlarını karşılarken kültürel değerlerimizin özünü değiştirmeden devamlılığını sağlayabileceğiz.

Bir şeyin kültürel değer olarak tanımlanması için süreklilik, tarihsellik, özgünlük gibi değerleri taşıması ve bu değerlerin ona belli nitelikler kazandırması gerekmektedir (Okca, 2014: 8). Bu bağlamda el sanatı ürünleri de kültürel değerlerin bir parçasıdır. Milletlerin kimliğini oluşturan, varlıklarının devamlılığına katkı sağlayan ve kültürel değerlerin temsilcisi olarak el sanatı ürünlerinin korunmaları, tanıtılmaları, gelecek kuşaklara aktarılmaları gerekmektedir.

El sanatlarının tescillenmesi ve kayıtlara geçirilmesi, ulusal kültür mirasımızın hem korunması hem de geliştirilmesi açısından oldukça önemlidir (Özcüre ve Yavuz, 2006). El sanatı ürünleri taşınabilir ürünler olduğundan ve kaybolma, yok olma riski yüksek olduğundan, geçmişten günümüze aktarımı ancak tekniğin nesillere öğretilmesi yoluyla olabilmektedir. Öğretilmeyen ve üretimi sürdürülemeyen el sanatları unutulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu bakımdan yapılan çalışmalarla el sanatlarının belgelenmesi oldukça önemlidir.

Türk el sanatları geleneği içinde yer alan ve güçlü bir geçmişi olan dokumalar, günümüzde varlığını sürdürmeye çalışan maddi kültür değerlerindedir (Türktaş ve Büber, 2016: 904). İnsanlık tarihi ile doğmuş ve gelişimini sürdürmüş olan dokumaların tarih öncesi kültürler tarafından başlatılarak geliştirildiği düşünülmektedir. Yüzyıllardır birçok uygarlık ve kültür, dokuma sanatının gelişimine katkı sağlayarak milletlerin gelişmişlik düzeyini, sanat alanındaki gelişimini günümüze aktarmıştır (Konuk, 2009). Tarih boyunca birçok kültüre vatan olmuş bugünkü Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde göçebe, yarı göçebe veya yerleşik Müslüman Oğuz boyları, Türkmenler, Yörükler ve diğer etnik gruplara ait boy ve oymaklar son yıllara kadar kendine özgü geleneksel yaşamlarını ve buna bağlı olarak da geleneksel dokumacılığı sürdürmüşlerdir (Aktaran Özbağı vd., 2009: 129). Orta Asya'dan gelen Türkler, dokumacılık kültürlerini XI. yüzyılda Anadolu'nun yörelerindeki dokuma sanatıyla harmanlayarak farklı teknik, renk, motif, malzeme ve kompozisyon örnekleri meydana getirmişler ve bu sanatın gelişimine büyük katkı sağlamışlardır (Öngen, 2016: 61). Geçmişten günümüze ulusal kültürümüzün bir parçası olan dokumacılık maddi kültürün en önemli ürünüdür (Çürük, 2017: 171).

Ordu ili, el sanatları alanında yetenekli zanaatkâr ve sanatkârların yetiştiği, yerleşim tarihçesi M.Ö. VII. yüzyıla kadar dayanan (Anonim 2), köklü geçmişe ve buna bağlı olarak da güçlü bir kültüre sahip ilimizdir. Bu kültürün bir yansıması olarak el sanatları bakımından zengindir. El sanatları çeşitlerinden biri olan Kozören dokumaları da Ordu ilinin Gölköy ilçesine bağlı Kozören mahallesinde üretilmekte ve adını da bu mahalleden almaktadır. Çalışmada bu dokumaların günümüzdeki durumunun incelenerek değerlendirilmesi, gelecek kuşaklara aktarılması, gelenekten beslenen tasarımcılara ilham kaynağı olması ve özelliklerinin tespit edilerek bu tekniğin belgelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda alan araştırması yapılan çalışma kapsamında bölge halkı ile de gerekli görüşmeler yapılarak bilgiler kaydedilmiştir.

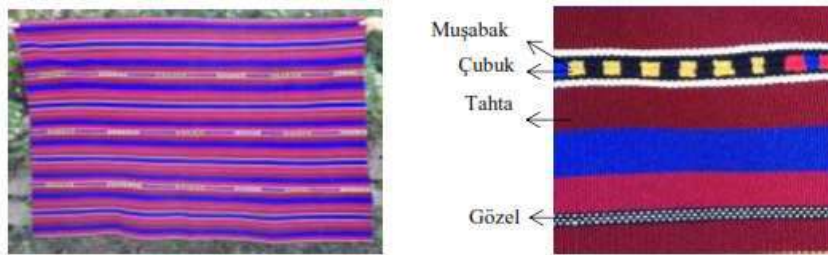
Kozören Dokumaları

Eski adı Hapsamana olan Gölköy, bugünkü adını içerisinde bulunan göllerden almaktadır. Cumhuriyet döneminde merkez ilçeye bağlı bir bucak merkezi olan Gölköy 1936 yılında ilçe yapılmıştır. Kozören de Ordu ili Gölköy ilçesine bağlı, yazlık nüfusu yaklaşık 2000, kışlık nüfusu ise yaklaşık olarak 200-300 olan bir mahalledir.

Kozören dokunmaları olarak geçen el sanatlarının aslında bir kısmı dokuma bir kısmı örme grubundan oluşmaktadır. Ancak genel olarak Kozören dokumaları şeklinde anılmaktadır. Dokuma; dasdar, beşik dasdarı, heybe, çanta ve kolan ürünlerinden oluşurken örme grubunda; çedik(patik), eldiven, çanta ve çorap yer almaktadır.

• Dasdar

Dasdar; yer, duvar yaygısı ve eskiden çok soğuk havalarda battaniye olarak kullanılan bir dokumadır. Renk olarak genellikle saks mavisi, siyah, bordo, beyaz, sarı, mürdüm renkleri kullanılmaktadır. Yeşil renk asla kullanılmamaktadır, nedeni ise yeşil rengin kutsal sayılması olduğu tahmin edilmektedir. Dasdar portatif olarak kurulum kaldırılabilen basit bir tezgahta dokunmaktadır. Dasdarın dokunduğu tezgâhı oluşturan parçalar; 3 adet kazık, 3 ayak (dağan), 1 ön küzü, 1 arka küzü, 1 adet lolo ve ipi sıkıştırmada kullanılan 1 adet kılıçtır. Dasdarın orijinalinde yün iplik ve kök boyalar kullanılmış olup 1970'lerden itibaren orlon ip kullanılmaktadır. Dasdar 4 enden oluşmaktadır. Bir eni yaklaşık 30 cm'dir. Her bir en ayrı ayrı dokunup sonradan birleştirilmektedir. Birleştirme işlemi dasdardaki aynı ip kullanılarak, muşabak denilen dikiş yöntemi ile gerçekleştirilmektedir. Muşabak dikişi için iki parça dasdar muntazam bir şekilde karşılıklı getirilir. Baş kısmının kenarından başlayarak iğne, birinci parçanın bir kaç milimetre içeriden ve altından batırılır ve üste doğru çekilir. Karşısındaki ikinci parçanın da yine birkaç milimetre içeriden ve altından batırılarak yukarı çekilir. Tekrar ilk parçanın ilk batırılan ipin hemen yanından alttan batırılıp üstten çekilerek yine ikinci parçaya geçilir. Bu işlem tüm kenar birleştirilene kadar devam eder. Muşabak dikişinde tüm iğne batmaları alttan üste doğru yapılır. Muşabak dikişinde özel bir renk tercihi yoktur. Dasdarın rengine uygun ipliklerle renk renk yapılır. Tüm parçalar birleştirildikten sonra dasdarın boy uçları elde veya dikiş makinesi ile kıvrılıp dikilerek temiz dikiş yapılır.



Fotoğraf 1. Dasdar



Fotoğraf 2. Dasdar Dokuma Tezgahtı (URL-1)

Dasdar dokumaya başlamadan önce ipler renklerine göre hazırlanır. Dasdar basit bir düzende dokunur. Bu düzenek şu şekilde kurulmaktadır: Toplamda 3 kazık; ikisi bir tarafta diğeri karşı tarafında olmak üzere yere sabitlenir. Karşılıklı kazıklar arasındaki mesafe dokunacak dasdarın boyuna göre ayarlanır. İpler bu kazıklara renk sırasına göre dolandırılarak sarılır. Daha sonra yanyana olan kazıklardan biri üzerinde iplerle birlikte yerinden çıkarılarak yan yatırılır ve gergin bir şekilde sabitlenir. 3 ayak (dağan) bu kazığa yakın bir mesafede, iplerin üzerine konumlandırılır. İpler birer atlama ile ön küzüye geçirilir ve küzü dağana gergin bir şekilde bağlanır. Devamında dağanın arka tarafında biraz daha uzak mesafede ön küzüye alınmayan ipler arka küzüye geçirilir. Böylece ipler çapraza alınmış olur. Ön küzü ile arka küzü arasında da lolo yerleştirilir. Lolo küzülere bağlı iplerin aşağı-yukarı hareketini sağlayarak atkı ipinin atılması için ağızlık açar. Aynı zamanda iplerin birbirine karışmasını engeller. Atılan her atkı kılıç ile sıkıştırılır. Bu şekilde bezayağı tekniği ile dasdar dokunur.



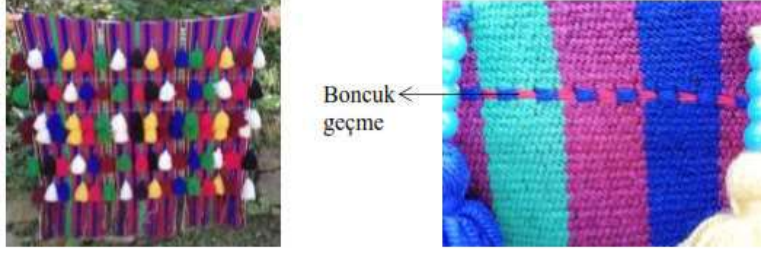
Fotoğraf 3 . Dokumada Kullanılan Araçlar



Fotoğraf 4. Üç Ayak (Dağan)

- **Beşik dasdarı**

Dasdar ile aynı tezgahda aynı teknikle dokunmaktadır. Dasdardan farklı olarak boyutları değişmekte ve yeşil renk kullanılabilir. Beşik dasdarı üç enden oluşur ve boyu yaklaşık 80cm'dir. Süslemesinde püskül ve boncuk kullanılmaktadır. Boncuk zorunlu bir süsleme malzemesi değildir ancak püskül mutlaka bulunmaktadır. Bu nedenle püsküllü dasdar olarak da adlandırılabilir. Beşik dasdarında enine atılan dikişlere boncuk geçme denilmektedir. Dokuma esnasında elle yapılmaktadır.



Fotoğraf 5: Beşik Dasdarı Ve Boncuk Geçme

- **Dokuma Çanta ve Heybe**

Çantaya torbalık da denmektedir. Dasdar ile aynı teknikte ve aynı tezgahda dokunmaktadır. Yüzeyi boncuk ve püsküllerle süslenir. Eni tek endir. Boyu 80 cm ölçüsünde dokunup ikiye katlanır ve yanlardan orlon ip ile vev sarılarak birleştirilir. Çantaların askısına ise çanta bağı denilmekte olup elde örülmektedir. Çantaların ağız kısımları da dasdarda olduğu gibi elde veya dikiş makinesinde kıvrılıp dikilerek temiz dikiş yapılır.



Fotoğraf 6: Çanta



Fotoğraf 7: Çanta Bağı

Heybenin dokuma çantadan farkı ise, heybe yapılacak dokumanın daha uzun tutulması ve iki gözden oluşmasıdır. Her iki uçlarından birbirine bakacak şekilde katlanıp yanları dokuma çantada olduğu gibi verevden sarılarak birleştirilmektedir. Ancak heybede gözler arasında mesafe bırakılmaktadır. Desen dasdarda ve dokuma çantada olduğu gibi renkli şeritlerden oluşmaktadır. Heybe gözlerinin yüzey kısmı püskül ile süslenmektedir.



Fotoğraf 8: Heybe

- **Kolan**



Fotoğraf 9. Kolan dokuma (URL-2)

Dar enli, boyları oldukça uzun olan kolanlar; köylerde yük eşyalarını bağlamada, taşımacılıkta hayvan yükünü bağlamada, sırtta çocuk taşımacılığında kullanılmak üzere (Büber 2013: 6), çözümlü ve atkı olarak bilinen iki iplik sisteminin temel oluşturduğu, yer tezgahında dokunan, gücü çubuğu vasıtasıyla açılan ağızlıktan geçirilen atkı ipliklerinin sıkıştırılması ile elde edilen çözümlü yüzlü dokumalardır (Kahvecioğlu, 2007: 731). Kolanlar da dasdar tezgahı gibi ancak daha küçük aletlerle dokunmaktadır. Tekniği dasdar ile aynıdır. İstenilen renk ve desende dokunabilmektedir. Kozörende incelenen kolanların desen özelliklerinin geometrik olduğu gözlenmiştir. Kolan uçlarına püskül ya da örgü yapılmaktadır.



Fotoğraf 10: Kolan Çeşitleri

- **Örme Çanta**

Nakışlık orlon ip ile her renk kullanılarak 5 şiş ile örülmektedir. Çantalarda nakış kullanılmaktadır. Bahsi geçen nakış, örme sırasında yapılan motifi tanımlamaktadır. Örme çantaların yanlarında dikiş olamayıp şişten bütün olarak örülüp çıkarılmaktadır. Bu çantaların yüzeylerinde nakış kullanıldığı için çantanın sadece yanları ve altı püskül ve boncuk ile süslenmektedir. Düz örgü ile örülmektedir. Örme çantaların boyları yaklaşık 30 cm'dir. Askısı dokuma çantalarda olduğu gibi çanta bağı örülerek yapılmaktadır.



(Kaynak: Mehmet Akkırık)



Fotoğraf 11: Örme Çantalar

- **Eldiven, Çorap ve Çedikler**

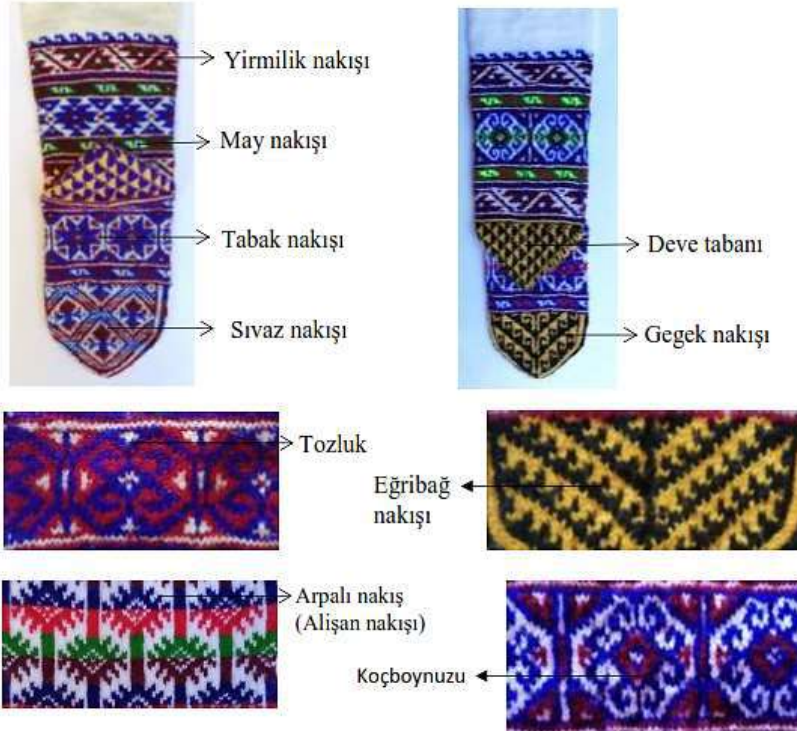
Eldiven, çorap ve çedikler (patik) de 5 şiş ile örülmekte olup hiçbir yerinde dikiş bulunmamaktadır. Şişlerden bütün olarak çıkmaktadır. Düz örgü ile örülmektedir. İp olarak örme çantada olduğu gibi nakışlık orlon ip kullanılmaktadır. Belirli bir renk kısıtlaması olmamakla beraber incelenen örneklerde ağırlıklı olarak beyaz, siyah, bordo, sarı, kırmızı ve lacivert kullanıldığı görülmüştür. Üç ürün grubunda da nakış kullanılabilir. Ancak bazılarında kullanılmamaktadır. Görüşmeler esnasında, eskiden bir gelenek olarak evlenecek kızların çeyiz hazırlarken damadın aile tarafındaki kişilerin yakınlık durumuna göre nakışlı ya da nakışsız çorap ve eldiven koydukları bilgisine ulaşılmıştır. Kişinin yakınlığı arttıkça nakış zenginleşmekte, uzaklaştıkça sadeleşmektedir. Ayrıca gelin evinden, damat evine düğünden 10-15 dakika önce, parmakları nakışlı eldivenler gönderilip damattan bahşiş alındığı ancak bu geleneklerin yaklaşık 20 yıl öncesinde kaldığı belirtilmiştir.

Çorapların karakteristik özelliği topuk kısımlarının sivri bir şekilde örülmesidir. Boyları 25-45 ve 55 cm olarak değişmektedir. Boğaz kısımlarındaki uzun ipler ise bacağı bağlamak için bırakılmaktadır.



Fotoğraf 12: Çedik (Padik) Örnekleri

Örme gruplarındaki nakış isimlerinden bazıları;



Fotoğraf 13: Nakış İsimleri

SONUÇ

Bireylerin en temel ihtiyaçlarından birisi olan örtünme, insanlık tarihi kadar eski olduğu kabul edilen dokumalar ile sağlanmıştır. Bu dokumalar kültüre, coğrafi koşullara, iklim özelliklerine, yaşam şartlarına göre şekil almıştır. Geçmişten günümüze doğru üretim faaliyeti azalarak sürdürülmekte olan dokuma ve teknik özellikleri, bazı yörelerde unutulmuş veya unutulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Geçmişte geçim kaynağı olan dokumacılık faaliyeti de günümüzde sınırlı sayıda devam etmekte ve dokuma yapan kişilerce özel sipariş usulü çalışılmaktadır. Dokumacılık faaliyetinin azalma sebepleri arasında yeni neslin bu sanata ilgi duymaması ve teknolojik yeniliklerle birlikte yeni alternatif ürünlere ulaşmanın kolaylaşması, ucuz olması yer almaktadır. Buna bağlı olarak el emeğine olan talep azaltmakta ve geleneksel üretimin sürdürülmesi zorlaşmaktadır.

Yaklaşık 400-500 yıllık bir geçmişe sahip olan Kozören dokumaları Ordu ilinin Gököy ilçesine bağlı Kozören Mahallesi'nde üretilmektedir. Yüzyıllar önce Gümüşhane ilinin Kürtün ilçesinden gelerek bu yöreye yerleşen Alevi topluluğuna ait geleneksel bir sanat olarak varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Kozören dokumaları canlı renklerle ön plana çıkmaktadır. Genel anlamda dokuma olarak adlandırılrsa da bu sanatın içinde örme grupları da yer almaktadır. Dokuma grubunda dasdar, beşik dasdarı, çanta, heybe, kolan; örme grubunda çorap, eldiven, çanta ve çedik yer almaktadır. Dasdar, beşik dasdarı, dokuma çanta, heybe ve kolan, portatif, basit bir düzenekten oluşan yer tezgahında dokunurken eldiven, çorap, örme çanta ve çedik (patik) 5 şiş ile düz örgü tekniğinde nakış koyularak örülmektedir. Yerelde nakış olarak adlandırılan bu desenler örme sırasında ortaya çıkarılan motiflerdir.

2008 yılında İşkur tarafından Gököy Halk Eğitim Merkezi'nde 3 ay süreyle 30-35 kişiye kurs verildiği ancak istenilen sonuca ulaşamadığı görüşmeler esnasında elde edilen bilgiler arasındadır. Kozören mahallesinde bu dokumayı bilen en geç kişinin 43 yaşında olduğu, onun da tezgah kurma aşamasında kendinden yaşça büyük bir kişiden yardım alarak dokumaya başlayabildiği belirtilmiştir. Bu durum ise bu sanatın unutulmaya yüz tuttuğunun bir kanıtı niteliğindedir.

Toplulukların kimliklerini kaybetmemeleri ve kültürel değerlerini yaşatabilmeleri adına geleneksel sanatlara sahip çıkılması, sanatların korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması gerekmektedir. Sanatların devam etmesi, sanatı icra eden mesleklerin de korunmasını beraberinde getirecektir. Kozören dokuma sanatına ilginin artırılabilmesi için bu konuda mesleki eğitimlerin verilmesinin yanı sıra istihdam olanaklarının sağlanması gerekmektedir. İstihdam sağlanması için talep yaratılmalı ve tanıtımlar yapılarak pazar alanları oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

Adanalı, Kılınc, Y. (2014). Unesco Koruması Altında Geleneksel El Sanatları ve Ustalık. Gelenekten Geleceğe Dergisi, 6, 1-6.

Altıntaş, K.M. (2016). Kaybolmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Türk El Sanatkarlarının Karşı Karşıya Bulduğu Ticari Sorunların Analizi. Bilig Dergisi, 77, 157-182.

Anonim 1 <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf>

Anonim 2 <http://www.ordu.gov.tr/ordunun-tarihcesi>

Arioğlu, İ.E., Atasoy, Aydoğdu, Ö. (2015). Somut Olmayan Kültürel Miras Kapsamında Geleneksel El Sanatları ve Kültür ve Turizm Bakanlığı. Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 10/16, 109-126.

Arslan, Yüceer, H. (2014). Kolan Dokumanın Giysi Tasarımında Kullanılması. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 1, 123-139.

Barıta, H. Ö. (2015). Türk El Sanatları. 1. Cilt.(Genişletilmiş III. Baskı) Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Büber, S. (2013). Konya Bozkır İlçesinde Bulunan Kolan Dokumaları ve Bazı Özellikleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi: Konya.

Çürük, G. (2017). Yeşil Üzümlü Beldesinde Geleneksel Dasdar Dokumacılığı. Milli Folklor Dergisi, Yıl 29, 115, 170-183.

Kahvecioğlu, H. (2007). Türkiye’de Kolan Dokumacılığı: Güzelpınar Köyü (Denizli) Örneği. ICANAS 38.Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi bildirileri, 729-748, Ankara.

Konuk, M. (2009). Karaman Çevresindeki Dokumalar, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi: Konya.

Okca, Koyuncu, A., (2014), Geleneksel Dokumalarda Koruma ve Onarım Prensipleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi: Denizli.

Onuk, T., Akpınarlı, F. (2004), Somut Olmayan Kültürel Mirasımızdan El Sanatları. Bilge Yayın, Tanıtım, Tahlil, Eleştiri Dergisi, 11/43, 4-6.

Öngen, A. G. (2016), Çağdaş Türk Kirkitli Dokuma Sanatçıları. Akdeniz Sanat Dergisi, 9/17, 59-69.

Özbağı, T. vd. (2009). Anadolu Üniversitesi Halkbilim Araştırmaları Merkezi Koleksiyonundan El Sanatları Örnekleri II Dokumalar ve Örgüler. Eskişehir: Halkbilim Araştırmaları Merkezi Yayınları: No:4.

Özcüre, G., Yavuz, C. (2006, Aralık). El Sanatları Ürünlerinin Buldukları Yöreye Sosyo-Ekonomik Etkileri ve Katkıları (Ordu İli Örneği). Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu bildirileri. 167-183, Çanakkale.

Öztürk, İ. (1998). Geleneksel Türk El Sanatlarına Giriş. Ankara: Ürün Yayınları.

Uzgidim, G. (2018). Naowarat Kakhay Tekstil Müzesi Dokumalarından Örnekler. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 41, 113-122. DOI: 10.32547/ataunigsed.426001.

Tez, Z. (2009). Tekstil ve Giyim Kuşam Sanatının Kültürel Tarihi. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Türktaş, Z., Büber, S. (2016, Mayıs). Konya Bozkır İlçesinde Bulunan Kolan Dokumalar ve Bazı Özellikleri. Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır Sempozyum bildirileri. 903-918. Konya.

URL-1

<https://canimanne.com/kolan-dokuma-cecim-dokuma.html>

URL-2

http://www2.kdzereglihaber.com/Haberler/Detay/1020/KOYLU_KADINLARDAN_KOLAN_IPI

Kaynak Kişi Künyesi

Adı-Soyadı: İlhan BÖLÜK

Mesleği: SGK Emeklisi

Adres: Kozören Mah. Gölköy/ORDU

Adı-Soyadı: İnyet ÇELENK
Mesleği: Halk Eğitim Merkezi Kadrolu Usta Öğretici
Adres: Kuşluvan Mahallesi Gököy/ORDU

Adı-Soyadı: Mehmet AKKIRIK
Mesleği: Çiftci
Adres: Kozören Mah. Balçık Sokak NO:26/1 Gököy/ORDU

Adı-Soyadı: Pakize AKKIRIK
Mesleği: Ev hanımı
Adres: Kozören Mah. Balçık Sokak NO:26/1 Gököy/ORDU

BİR ANIT HEYKEL İNCELEMESİ: “PLATFORM 17”
A MONUMENTAL SCULPTURE REVIEW: “PLATFORM 17”

Asst. Prof., Hünkar YILMAZ
Kocaeli Üniversitesi, yilmazhunkar@gmail.com

ÖZET

Bu bildiri Almanya'nın Berlin kentinde yer alan Platform 17 adlı anıt heykelini konu almaktadır. 1998 yılında tamamlanmış olan bu anıt, II. Dünya Savaşı'nda, 50.000 yahudinin kamplara taşındığı yer olan Grnewald Tren istasyonu için tasarlanmış ve buraya uygulanmıştır. 1941-1945 yılları arasında yahudilerinin gettolara ve imha kamplarına taşıyan trenler bu istasyondan kalkıyordu. Bu belleğin anıtlştırılması fikrini Alman Deutsche Bahn ulusal tren yolu şirketi ortaya atmış ve 1980'lerin sonlarında, Berlin eyaleti bir anıt yapılması için yarışma açmıştır. Bu yarışmayı Polonyalı sanatçı Karol Broniatowski'nin tasarımı kazanmıştır.

Bu bildirinin amacı, mekana özgü heykel kapsamında, anıt kavramının Platform 17 adlı anıt heykel üzerinden incelemesidir. 1970 sonrası uygulanmış bazı kalıcı anıt heykel uygulamaları mekanı ile farklı ilişkiler kurmuş ve anıt kavramına yenilikler getirmiştir. Bu kapsamda bu bildiride öncelikle 1970 sonrası uygulanmış, anıt kavramına yenilikler getirmiş bazı anıt heykel uygulamalarının mekanı ile kurduğu ilişkiler incelenmiş, daha sonra bu anıt heykellerden biri olan Platform 17 adlı anıt heykelin, mekanı ile kurduğu ilişki incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Heykel,anıt,çevre,mekana özgü,Platform 17

ABSTRACT

This article is about the monumental sculpture named Platform 17 in Berlin, Germany. This monument, which was completed in 1998, was built in the 2nd century BC. In World War II, and it was designed and implemented for the Grnewald train station, where 50.000 Jews were transported to the camps. Between 1941 and 1945, trains carrying Jews to ghettos and extermination camps were leaving this station. The idea of memorization of this memory was introduced by the German Deutsche Bahn National Railway Company, and in the late 1980s, the Berlin State arranged a competition for a monument. The design of the Polish artist Karol Broniatowski won this competition.

The purpose of this article is to examine the concept of monument in the context of a site-specific sculpture through a monumental sculpture named Platform 17. After 1970, it established different relations with the place of some permanent sculpture applications and brought innovations to the concept of monument. In this context, the relations with the place of some monumental sculpture applications, which were first applied after 1970, brought innovations to the concept of monuments, and were examined and then the relationship with the place of platform 17, one of these monumental statues, was examined.

Key words: sculpture, monument, environment, site-specific, Platform 17

GİRİŞ

1998 yılında tamamlanmış olan Platform 17 adlı anıt, II. Dünya Savaşı'nda, 50.000 yahudinin kamplara taşındığı yer olan Grnewald Tren İstasyonu için tasarlanmış ve buraya uygulanmıştır. Grnewald Tren İstasyonu'nda birbiriyle ilişkili iki ayrı tasarım yer almaktadır. 1941-1945 yılları arasında yahudileri gettolara ve imha kamplarına taşıyan trenler bu istasyondan kalkıyordu, bu belleğin anıtlaştırılması bazı sivil toplum kuruluşlarının ve Grnewald'de yaşayanların talep ve girişimleriyle olmuştur. 1980'lerin sonlarında Berlin eyaleti bir anıt yapılmasına karar vermiş ve bir yarışma açmıştır. Bu yarışmayı Polonyalı sanatçı Karol Broniatowski'nin tasarımı kazanmıştır. Grnewald Tren İstasyonunun hemen girişinde yer alan, Voided Figures (Boşaltılmış Figürler) adını taşıyan bu yapıt 1991 yılında yerine yerleştirmiştir. Daha sonra, yeni bir plaka ve anıt yapılması için bir yarışma açılmış, bu yarışmayı ise Nikolaus Hirsch, Wolfgang Lorch ve Andrea Wandel mimarlar ekibinin tasarımı kazanmıştır. Platform 17 adını taşıyan bu tasarım 1998 yılında yerine yerleştirilmiştir.

Bu yer için tasarlanmış, birbiriyle ilişkili bu iki mekana özgü anıt tasarımı Grnewald Tren İstasyonu'na ait belleği günümüze taşımaktadır. Mekâna özgü sanat yapıtı, belirli bir yerin fiziksel, kültürel ve tarihsel özelliklerine bağlı olarak tasarlanır. Mekânın fiziksel verileri yanında, sosyal yapısı, kültürel özellikleri ve geçmişi yaratım sürecine dâhil olur. Mekana özgü heykel kapsamında 1970 sonrası uygulanmış bazı kalıcı anıt heykel uygulamaları mekanı ile farklı ilişkiler kurmuş ve anıt kavramına yenilikler getirmiştir.

1970 sonrası anıt kavramına yenilikler getirmiş bazı uygulamalar

Gio Pomodoro'nun 1977 yılında Ales-İtalya'da gerçekleştirdiği, 'Piano d'uso collettivo' (Gramsciye Adamış Ortak Kullanım Alanı) adlı anıt heykel bu kapsamda değerlendirebileceğimiz, mekânın kültürel verilerini kullanan bir anıt heykel uygulamasıdır. Ales-Sardunya doğumlu İtalyan düşünür, siyasetçi ve kuramcı Antonio Gramsci için yapılmış bir anıt heykeldir. Yaklaşık 500 metre karelik bir alan yayılan bu heykel, yörenin mimari, kültürel özellikleri ile ilişki kuran ve kendi kamusal alanını yaratan bir anıt heykel uygulamasıdır.

Yere ait belleği kullanan önemli örneklerden biri, Alberto Burri'nin "Il Cretto" (Çatlak) adlı yapıtıdır. Bu yapıt bir anıt olarak tasarlanmamıştır ancak anıtsal bir alan oluşturmuştur. 1986 yılında, Sicilya'nın (İtalya) Gibellina kasabasında gerçekleştirilmiştir. Gibellina kasabası, 1968 yılında yaşanan depremde tamamen yıkılmış, eski yerleşim alanınının 15 km uzağında yeni Gibellina kasabası kurulmuştur. Yerel yönetim sanatçıları uygulama yapmak üzere yeni kasabaya davet etmiş ve sanat yapıtları ile bir kültürel çevre oluşturulmaya çalışılmıştır. Kasabaya davet edilen sanatçılardan biri de Alberto Burri'dir. Alberto Burri projesini yeni kurulan kasabaya değil, yok olan yerleşimin enkazı üzerine tasarlamıştır. Burri, eski yerleşimin sokak izlerini kullanarak, konutların bulunduğu kısımları beyaz beton kütlelerle örtmüştür. Sanatçı bu düzenleme ile eski kentin izlerini koruyarak içinde yürünülebilen anıtsal bir alan oluşturmuştur.

Dani Karavan'ın "Walter Benjamin Anıtı-Pasaj" yere ait belleği kullanan önemli anıt uygulamalarından biridir. Adını Walter Benjamin'in "Pasajlar" adlı kitabından alan yapıt, 1990-1994 yılları arasında, İspanya'nın, Fransa sınırında bir geçiş noktası olarak bilinen Portbou kasabasında, Walter Benjamin'nin anısına yapılmıştır. Bu kasaba, hem İspanya İç Savaşı'nda hem de 2. Dünya Savaşı'nda, önce güneyden kuzeye daha sonra ise kuzeyden güneye kaçışın geçiş bölgesi olmuştur. Portbou 2. Dünya Savaşında Nazilerden kaçan yaklaşık yarım milyon Yahudi'nin kullandığı bir geçiş yeridir. Bir Alman yahudisi olan filozof Walter

Benjamin, 1940'da Alman Yahudi mültecilerle birlikte, İspanya İç Savaşı'nın bitiminden 19 ay sonra bu kasabaya gelmiştir. Polis kontrolünün sık yapıldığı Portbou'da, grup kontrolden geçip geçemeyeceğinden emin değildir. Walter Benjamin, Gestapo'ya teslim edileceğini düşünerek burada intihar etmiştir. "Walter Benjamin Anıtı" bu belleği kullanır, o 'an'a gönderme yapar. Anıt dört bölümden oluşmuştur, kasaba mezarlığının yanındaki zeytin ağacı, üzerinde oturulup denizin izlenebildiği bir alanın olduğu metal bir platform, mezarlığın önündeki küçük bir meydandan başlayarak denize dik inen, içine girilebilen metal basamaklı bir tünel ve kayalıklar. "Walter Benjamin Anıtı" çevresi ve mekânın belleğine bağlı olarak okunur. Deniz, gökyüzü ve zeytin ağacı yapıtın ayrılmaz bir parçasıdır.

Platform 17 (Peron 17)

Berlin'in batısında yer alan Grunewald Tren İstasyonu için tasarlanan Platform 17 adlı anıt yere ait belleği kullanır. 1941-1945 yılları arasında yahudilerin gettolara ve imha kamplarına taşıyan trenler Grunewald Tren İstasyonu'ndan kalkıyordu. 1941 yılının ekim ayının 18'inde Berlin'den yahudilerin taşınmasına başlanmış, aynı gün 1000 yahudiyi taşıyan bir tren Grunewald Tren İstasyonu'ndan ayrılmıştır. Bu ilk tren Lodz Gettosu'na gidiyordu. SS'ler, bu ilk taşıma için insanları önce Berlin Levetzowstrabe'deki bir sinagokta toplamış ve daha sonra buradan yaya olarak Grunewald Tren İstasyonu'na götürmüşlerdir. 1942 yılı agustos ayından başlayarak ise Grunewald Tren İstasyonu'ndan seferler direk imha kamplarına yapılmıştır. Bu taşımaların çoğu Theresienstadt, Minsk, Riga, Kaunas and Łódź gettolarına yapılmıştır. 1942 yılındaki bazı seferler ise Auschwitz ve diğer ölüm kamplarına yapılmıştır. Bu taşımalar sonucunda 50.000 yahudi hayatının kaybetmiş ve 500 yahudi Berlin'den sürülmüştür.

Grunewald Tren İstasyonu'ndan 1945 mart ayına kadar yaklaşık 180 sefer yapılmıştır. Bu seferlerin planlaması Rein Main Güvenlik Ofisi ve yerel polis tarafından yürütüyordu. Naziler, sürgünlerin yürütülmesini Reichsbahn işbirliği ile yapıyordu. Alman Ulusal Tren yolu şirketi, doğuda Bundesbahn ve batıda Reichsbahn adını taşıyordu. Nazi yönetimi sırasında birçok şirketle birlikte Deutsche Reichsbahn da nazilerin insanlığa karşı işlediği suçlarda taşıdığı sorumluluklar için eleştiriliyordu. Doğu ve Batı Almaya'nın birleşmesinden sonra bu iki şirket birleşerek, Deutsche Bahn adını aldı ve şirkete geçmişine ait bu sorumlulukları kabul etmesiyle ilgili çağrılarda bulunuldu.

1987 yılının ekim ayında ilk sürgünlerin 41. yılında, protestan Grunewald topluluğu demiryolu raylarına bronzdan bir plaka yerleştirdi. Bu plaka 1 yıl sonra kayboldu. Daha sonra Grunewald'da yaşayanlar istasyonun girişine bir anıt yapılması için talepte bulundular. Berlin eyaleti bu talebi onaylamış ve Grunewald Tren İstasyonun'a bir anıt yapılması için yarışma açmıştır.

Bu yarışmayı polonyalı sanatçı Karol Broniatowski'nin tasarımı kazanmıştır. Voided Figures (Boşaltılmış Figürler) adını taşıyan anıt 18 Ekim 1992 yılında açılmıştır. Bu anıt, Grunewald tren istasyonuna kadar yürütülmüş ve bu istasyondan sürgün edilmiş, kamplara gönderilmiş insanların negatif silüetlerinin olduğu 18 metrelik beyaz beton bloklardan oluşuyor.



Resim 1. Voided Figures (Boşaltılmış Figürler), Karol Broniatowski, 1992

Reichsbahn yönetimi, nazilerin işlediği insanlık suçlarında şirketin taşıdığı sorumluluğu kabul etti ve ardından 1998 yılında yeni bir plaka ve anıt yapılması için bir yarışma açtı. Bu yarışmayı, Nikolaus Hirsch, Wolfgang Lorch ve Andrea Wandel mimarlar ekibinin tasarımı kazandı. Grunewald Tren İstasyonu'nda 17. rayın olduğu alanda yer alan Platform 17 adlı bu anıt 1941-1945 yılları arasında Reichsbahn trenleriyle sürgün edilmiş insanların anısına yapılmıştır.



Resim 2. Platform 17, '1941-1945 Yılları Arasında Deutsche Reichsbahn Trenleriyle Ölüm Kamplarına Sürgün Edilenlerin Anısına.', 27 Ocak 1998, Deutsche Bahn AG Tarafından Yapılmıştır.

Platform 17 adlı yapıt ile Grunewald Tren İstasyonu'ndan yapılan nakil sayılarına göre 17. peron ve raylar boyunca zemine 186 dökme metal levhalar yerleştirilmiştir. Her bir levha üstüne, taşıma tarihleri, sınır dışı edilen insanların sayısı ve taşımanın varış yerleri yazılmıştır.





Resim 3. Platform 17, Grunewald Tren İstasyonu, N. Hirsch, W. Lorch ve A. Wandel mimarlar ekibi, 1998

İzleyici, Grunewald Tren İstasyonu'nu için tasarlanmış bu iki tasarımı gezerken, yıllar önce buradan sürgün edilmiş, kamplara gönderilmiş insanların izlediği aynı güzargahta yürür. İzleyici önce polonyalı sanatçı Karol Broniatowski'nin, Grunewald Tren İstasyonu'na kadar yürütülmüş ve bu istasyondan sürgün edilmiş, kamplara gönderilmiş insanları temsilen yaptığı, negatif insan silüetlerinin olduğu 18 metrelik beyaz beton bloklardan oluşan heykelinin önünden, bu insan silüetlerine karışarak, geçer. Bu beton blokların bitiminde ise burayı gezenler, 2. Dünya Savaşında sürgün edilen bu insanların yolculuğunu devam ettirerek 17. perona ulaşır. Bu peronda 17. Platform adlı anıt yer alır. 17.Platform bir noktada sonlanan, metal levhalar ile yapılan ray ve perondan oluşur. İzleyici burada yürürken, 1941-45 yılları arasında bu tren istasyonundan sürgün edilen, kamplara götürülen insanların sayılarını, taşıma tarihlerini ve taşımanın varış yerlerini bu metal levhalar üzerinden okur. Bu peronun bir daha kullanılmayacağını işaret eden bu rayların bitiminde ise zamanla büyümüş ağaçlık bir alan yer alıyor. 2011 yılında gerçekleştirilen bir performans bu iki anıt tasarımına eklenir, ilişki kurar. Berlin Bienali kapsamında, Polonyalı sanatçı Lukasz Surowiec gerçekleştirdiği bu performans ile sanatçı, toplama kampı Auschwitz çevresinden topladığı 320 ağacı Berlin kentinin çeşitli yerlerine diker. Bu yerlerden biri de Grunewald Tren İstasyonu'dur.

Bu yer için tasarlanmış, birbiriyle ilişkili bu iki mekana özgü anıt tasarımı Grunewald Tren İstasyonu'na ait belleği günümüze taşımaktadır. Kamusal alanda yer alan, mekana özgü olarak gerçekleştirilmiş anıtlar yere ait belleğin geleceğe taşınmasında ve geçmiş ile gelecek arasında bağ kurmamızda önemli bir yere sahiplerdir. Bu bildiride ele alınan, mekana özgü olarak gerçekleştirilmiş bu anıt heykeller, kendi kamusal alanlarını yaratarak izleyiciye farklı deneyim alanları sunmuş ve bu yönleriyle anıt heykel kavramına yenilikler getirmişlerdir.

KAYNAKLAR

Pomodoro, Gio,1977, Piano d'uso collettivo:aGramsci,Ales,Amici della Casa Gramsci di Ghilarza

Ergin, Nilüfer,2001.'ortak Yaşam Alanı Olarak Heykel', 21.Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan, Firdevs Gümüşoğlu(hzl),İstanbul:Bağlam Yayınları.

Cogito. 2007, 'Walter Benjamin'.Sayı.52.

https://www.deutschebahn.com/en/group/history/topics/platform17_memorial-1210934

<https://www.memorialmuseums.org/eng/staettens/view/338/Mahnmal-Gleis-17-%E2%80%93-Berlin-Grunewald>

<http://www.6millionmemorials.co.uk/berlin-memorials/grunewald-gleis-17-platform-17>

**FARKLI DİSİPLİN BENZER TEKNİK ÖRNEĞİ OLARAK SERAMİK AGATWARE
(MERMER) VE TAKI MOKUMAGANE TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ**

AN ANALYSIS ON MOKUMAGANE AND AGATWARE AS EXAMPLES OF
DIFFERENT DISCIPLINES SIMILAR TECHNIQUES

Arş. Gör. Nesrin YEŞİLMEN

Mardin Artuklu Üniversitesi, nesrinyesilmen@gmail.com

ÖZET

Teknoloji, bilim, sanat, kültür ve gelenekler toplumların ilgi alanı ve bakış açıları ile şekillenen kavramlardır. Bireyde oluşan bilgi birikim ve düşünceler toplumlara da şekillendirir. Toplumlara yön veren en önemli unsurlardan biri o toplumun sanat anlayışıdır. Sanatta kullanılan teknikler sanatçılar tarafından kullanılıp kendi yorumları ile özgünleşir ve farklılaşır, böylece kendini ifade eden ve kendine has teknikler oluşturan birey yaşadığı toplumun da sanatını oluşturmuş olur. Bir çok sanat dalında olduğu gibi teknikler kültür aracı olması ve süreklilik sağlaması açısından çok önemlidir. Ancak her toplum kendi sanat anlayışını ve tekniğini benimsese de kültürler arası etkileşim yadsınamaz bir gerçektir.

Takı ve Seramik sanatı da toplumdan topluma farklılık gösteren sanat dallarındandır. Her iki disiplin de her ne kadar birbirinden ayrı gözükse de teknik anlamda benzeşen bazı yönleri vardır. Örneğin Mokuma Gane takı sanatında farklı renkte birkaç metalin birleştirilip birbirine yedirilmesi ve şekillendirilmesi ile mermer dokusunun olduğu bir teknikken Mermer (Agatware) tekniği aynı şekilde farklı renklerde birkaç kilin birleştirilerek birbirine yedirilmesi ile oluşan mermer görümlü seramiklerdir. Aynı tekniğin birbirinden uzak iki medeniyette ve farklı sanat alanlarında kullanımı kültürler arası etkileşime iyi bir örnektir.

Bu makalede ise takı sanatında kullanılan Mokuma Gane tekniği ile seramik sanatında kullanılan Mermer(Agatware) tekniği karşılaştırılacak olup, teknik anlamda birbirine benzeyen şekillendirme yönteminin her iki sanat dalında kullanımı incelenerek araştırılacaktır. Aynı zamanda bu bağlamda yapılmış çağdaş çalışma örneklerine yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Takı, Agatware, Mokumagane,

ABSTRACT

Technology, science, art, culture and traditions are the concepts which are formed in accordance to the interests and perspectives of societies. Background information and thoughts of individuals also form the societies. One of the most important elements that shape societies is the sense of art of that society. The techniques used in art become unique and different with the interpretations of the artists, in that way individuals who express themselves and create unique techniques also create the art of the society where he/she lives in. As it is in many of the art disciplines, techniques are quite important since they are means of culture and provide continuity. However; although each society adopts its own sense and techniques of art and it is an inevitable truth that there is an intercultural interaction.

The Art of Jewelry and Ceramics are the disciplines of art which differs from culture to culture. No matter how different they may seem, both of the disciplines have some aspects that resembles technically. For instance; Mokuma Gane is a method where a marble texture is

obtained after different colors of metals are combined, blended and shaped. Agatware is the ceramics with marble appearance, it is obtained after different colors of clays are combined, blended and shaped. The use of same technique in far away civilizations and in different art disciplines is a good example of intercultural interaction.

In this essay, Mokuma Gane Technique which is used in the art of Jewelry and Agatware technique which is used in the art of Ceramics are going to be compared, the use of forming methods which resemble each other technically is going to be analyzed and researched. Additionally, contemporary examples of this context are going to be given

Keywords: Ceramics, Jewelry, Agatware, Mokumagane.

GİRİŞ

Seramik binlerce yıldır insan hayatında kullanılan önemli malzemelerden biridir. Tarihin ilk dönemlerinde günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası olan seramik günümüzde farklı teknik ve teknolojiler ile birlikte ağır sanayiden tıp alanına bir çok alanda karşımıza çıkmaktadır. Sanat alanında değerlendirdiğimiz seramik ise farklı tekniklerle günümüz sanat anlayışına uygun olarak şekillenmektedir. Tarihin ilk dönemlerinde vücutta taşınan objelerin, kullanım alanlarının süslenme ve birer sanat eseri olarak görülmesinden çok farklı anlamlar taşınması ve günümüzde takı sanatının da değiştiğini göstermektedir.

Takı ve seramik kavramları kullanıldıkları alanlar ve barındırdıkları çeşitlilikten dolayı farklı şekillerde değerlendirilebilirler. Ancak çalışmada söz konusu kavramlar sanat alanı içerisinde değerlendirilecektir. Farklı disiplinler olmasına karşın seramik ve takı benzer bir şekillendirme yöntemine sahiptir. Seramik alanında kullanılan ‘mermer (agateware)’, takıda kullanılan ‘mokumagane’ tekniği farklı disiplin benzer tekniğe örnek oluşturmaktadır.

Seramik sanatında mermer tekniğinin uygulanabilmesi için ilk olarak renkli çamurlara ihtiyaç duyulmaktadır. Renkli çamur ise “ Seramik bünyenin renk veren oksitler, seramik boyaları ve doğal killerle yapay olarak yeni renkler kazandırılmış haline” denir. (Uzuner, 1999, 163). “Doğadaki plastik killerin şekillendirilip, pişirilmesiyle elde edilen seramik eşyanın renklendirilmesi amacıyla çığ hamurların boyanması, eldeki kaynaklara göre zamanımızdan çok gerilere uzanmaktadır. Renkli angobların yapımı yanı sıra, büyük miktarlarda renklendirici oksit ile pigment boyaların katılmasıyla hamurların kütleli bütün halinde boyanmaları, henüz İ.Ö. 2100 yıllarında, Eski Mısır’da bilinen bir yöntemdi” (Ayta, 1976, s.29). Bugün bu yöntem aynı şekilde kullanılmaktadır.(Görsel 1).



Görsel 1. Renklendirici Oksit İle Hazırlanmış Çamurlar.

(<http://rhrising.blogspot.com/2013/08/2-working-with-colored-clays-agateware.html>)

Elde edilen renkli çamur kütleleri farklı yöntemlerle şekillendirilebilir. Ancak Ericson ve Hunter'e göre; 'Thrown Agate' ve 'Laid Agate' olarak iki şekilde yapılır. (2009, s. 17). Birincisi plastik kıvamda bulunan renkli çamur kütlelerinin birleştirilip herhangi bir düzen olmadan yoğrulması ve seramik tornada çanak elde etme yöntemi (Görsel 2) diğeri ise elde plakalar açılıp düzenli bir şekilde, bilinçli olarak elde edilen tasarımın uygulanması yöntemidir (Görsel 3) ve bunlar Agateware olarak adlandırılır. Her ne kadar Ericson ve Hunter mermer yöntemini döküm çamurunun renklendirilmesi ile elde edilen bir yöntem (marbling) olarak ayrı tutsa da genel anlamı ile seramik sanatında mermer tekniğini tek çatı altında irdelemek daha uygun olacaktır. Bu bağlamda mermer tekniği şekillendirme yöntemlerini, tornada, elde, döküm ve kalıba basma şeklinde sınıflandırmamız mümkündür.



Görsel 2. Thrown Agate Olarak Adlandırılan Yöntem (Ericson ve Hunter, 2011)



Görsel 3. Laid Agate olarak adlandırılan yöntem (Ericson ve Hunter, 2011)

Farklı renklerdeki killerin bir araya getirilmesi ile elde edilen formlar sanatçının yaratıcılığına bağlı olarak değişmektedir. Şekillendirme yöntemleri kullanılırken deneysel çalışmalar yapılabileceği gibi bilinçli düzenlemeler de yapılabilmektedir. Özellikle uzakdoğuda kullanılan ve renkli plastik çamurun şekillendirilmesi ile elde edilen "Seramik sanatında kakma ya da gömme olarak da adlandırılan Nerikomi tekniği, renkli çamur bünyelerinden oluşturulan ince plakaların, kontrollü olarak, belli bir desen dâhilinde dizilmesi ve hazırlanmış başka bir plaka üzerine gömülmesi veya yan yana dizilerek aralarına ince bir sulandırılmış çamur sürülerek birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Kullanılan desenlerin son derece kontrollü oluşması ile mermer tekniğinden ayrılmaktadır" (Özturanlı, 2015, s. 34), (Görsel 4).



Görsel 4. Tomora Mizuno'ya Ait Nerikomi Çalışma

(https://www.boredpanda.com/nerikomi-pottery-tomoro/?utm_source=tr.pinterest&utm_medium=referral&utm_campaign=organic)

Takı sanatında ise;mermer görüntüsü elde etmek plastik kıvamda bulunan bir malzeme kadar kolay değildir. Ancak tekniğin özünde farklı renklerde metallerin birbirine yedirilmesi söz konusudur. “Mokume gane, yaklaşık üç ila dört yüz yıl önce Japonya'da geliştirilen ve bir istif (veya kütük) oluşturmak için iki veya daha fazla metal katmanının üst üste kalıcı olarak birleştirildiği bir metal işleme tekniğine verilen isimdir”(Binnion ve Chaix, 2002). Bu teknikle elde edilen metal kütle basınç yolu il birbirine yedirilir ve kaynatılır. Elde edilen katman dövülerek, kıvrılarak ve traşlanarak şekil verilebilir. Elde edilen katman klasik işleme yöntemleri kullanılarak şekil verilebilir(Görsel 5).

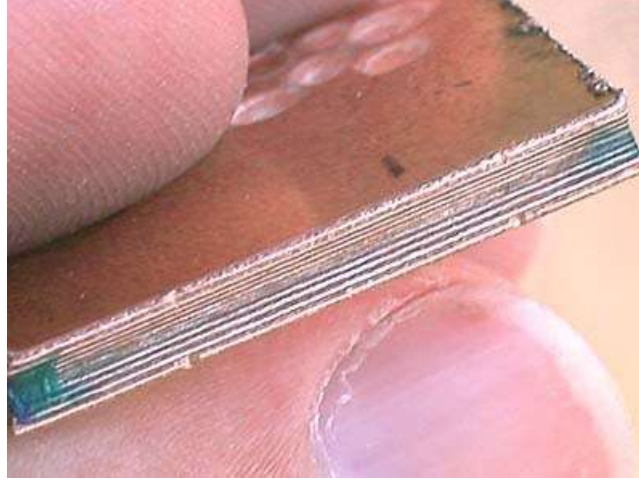
Mokume Gane ismi elde edilen yeni şeklin ağaç kütüğüne benzeyen görüntüsünden türemiştir. Çünkü ‘Mokume’ literatürde ahşap göz olarak anılmaktadır. ‘gane’ ise metal demektir. Tahta görünümlü metal olarak adlandırılabilir. Bugün mokume gane tekniği Japonya dışında dünyada çok sık rastlanmayan bir tekniktir. Tarihi 17. Yüzyıla dayanan bu teknik ilk olarak bıçak ve kılıç yapımında kullanılmıştır (http-1).



Görsel 5: James Binnion'a Ait Demir ve Altın Mokume Gane Plaka

(<https://www.gemsociety.org/article/mokume-gane-metal-techniques/>)

Mokume Gane tekniğinde ilk olarak aynı ebat ve kalınlıklarda bulunan farklı metaller bir araya getirilir. Bu metaller tercih edilirken genellikle renkler ön plandadır. Katmanlar beş ve onbeş sayıları arasında olabilmektedir. Katmanlar çoğaldıkça ortaya çıkacak desen farklılaşmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6: James Binnion'a Ait Plaka Katmanları
(<https://www.gemsociety.org/article/mokume-gane-metal-techniques/>)

Difüzyon yani güç yolu ile birbirine geçme yöntemi ile elde edilen yeni plaka eğilerek, bülülerek yada oyularak farklı desenler oluşturulur. Burda tasarım sanatçınının isteğine bağlı olarak bilinçli yada deneysel olarak ilerleyebilmektedir (Görsel 7).



Görsel 7: James Binnion'a şekillendirilmiş plakalar
(<https://www.gemsociety.org/article/mokume-gane-metal-techniques/>)

Elde edilen plakalar klasik kuyumculuk yöntemleri ile şekillendirilerek takıya yada herhangi bir objeye dönüştürülebilmektedir. Burada önemli olan husus metaller birleştirilirken arada boşlukların bırakılmaması ve kaynama işlemini sağlıklı yapmış olmasıdır. (Görsel 8)



Görsel 8: Steve Midgett'e Ait Mokume Gane Broş (<https://www.mokume.com/mokume-gane/>)

SONUÇ

Sonuç olarak görülüyor ki farklı sanat dallarında kullanılan teknikler birbirine öykünerek güçlenmektedir. Anlatılan her iki tekniğin de başka sanat dallarında farklı şekillerde uygulandığı görülmektedir. Örneğin geleneksel sanatlarımızdan Ebru sanatı da bu tekniğin kullanımına örnek olarak verilebilir. Ayrıca polimer kil, soğuk porselen, metal kili, reçine ve boyalarla bu teknik sıkça kullanılmaktadır. Malzeme ne olursa olsun renklerin birbirine karışımı ile oluşan teknik, farklı isimlerle anılsa da özelinde aynıdır. Kil gibi kolay karışabilen bir malzeme de takı da kullanılan sert metaller de belli yöntemler kullanılarak, renk cümbüşünün olduğu bir bütün oluşturulabilir. 21. Yüzyıla gelindiğinde görüyoruz ki sanatın neredeyse her alanında teknik ve malzeme sınırları ortadan kalkmış, belli bir sanata atfedilen yöntemler farklı sanat dallarında da denenmiştir. Çıkan sonuçlar göstermektedir ki bu tarz yaklaşımlar sanat alanında alternatif bir dil ve biçim oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın farklı sanat dallarına örnek olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ayta, T. (1976). Toprak Sanatlarında uygulama Yöntemleri, İstanbul

Binnion, J. E., Chaix B. (2002). Old Process, New Technology: Modern Mokume Gane, The Santa Fe Symposium. s. 97- 112.

Ericson, M., Hunter, R. (2009). The Surface Comes First. Pottery Making illustrated, Cilt: 12 Sayı, 6 S. 17-21 , Usa

Özturanlı, G. (2015). Renklendirilmiş Seramik Çamurlarının Günümüz Sanatında Kullanım Olanakları. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Uzuner, O. (1999). Seramik Sanatında Renkli Çamur Tekniği, Anadolu Sanat, Sayı:10, s. 163-177, Eskişehir

http-1: <http://people.timezone.com/msandler/TZInterviews/Engelbarts/MG.pdf>

DİJİTAL NAKIŞIN GELİŞİMİ VE ÖNEMİ

DIGITAL EMBROIDERY DEVELOPMENT AND IMPORTANCE

Dr. Öğr. Üyesi Emine KOÇAKÇankırı Karatekin Üniversitesi, eminekocak09@gmail.com**ÖZ**

Nakış, elde veya makinede dekoratif tasarımlar oluşturma sanatı olup, neredeyse giyim kadar eski tarihlere dayanmaktadır. Makine nakışı ise kumaş yüzeyine çizilen bir deseni nakışa dönüştürmek için bir dikiş veya nakış makinesinin kullanıldığı bir işleme şeklidir. Giysiyi süslemek, hediyelik eşya ve ev dekorları gibi süsleme alanlarında kullanıldığı gibi reklamcılık alanında da bu yöntemle üretilen nakışlı ürünler yorgan, yastık ve duvar pano tasarımları gibi ürünlerden oluşmaktadır.

Geçmişte serbest hareket ile dikiş makinesinde yapılmaya başlayan nakış türleri, zikzak dikiş makinesinin üretilmesi ile çeşitlilik kazanmış ve günümüzde depolanmış desenleri işleyebilen bir bilgisayar ile kontrol edilen dikiş / nakış makineleri kullanılarak ivme kazanmıştır.

Bu makalede, makine nakışlarının geçmişten günümüze uzanan gelişim sürecinden kısaca bahsedilerek, nakışın dijital ortamda uygulanma aşamaları ile nakışın sayısallaştırılmasının endüstriyel ve sanatsal açılarından önemine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dijital nakış, Sayısal nakış, Makine nakışları,

ABSTRACT

Embroidery is the art of creating decorative designs on the hand or machine, almost as old as clothing. Machine embroidery is a type of processing in which a stitch or embroidery machine is used to convert a pattern drawn on the fabric surface into embroidery. Decorating clothes, used in decoration areas such as souvenirs and home decorations, as well as in advertising, embroidery products produced by this method consist of products such as quilt, pillow and wall panel designs.

In the past, free-moving embroidery patterns that began to be made in the sewing machine have gained momentum by using a sewing / embroidery machine, which has been diversified with the production of a zigzag sewing machine and is now controlled by a computer capable of processing stored patterns.

In this article, the process of machine embroidery is embroidery development process from the past to the present day, the importance of industrial, commercial and artistic aspects of embroidery digitization of embroidery and embroidery in digital media has been addressed

Keywords: Digital Embroidery, Machine Embroidery, Free Embroidery.

1. GİRİŞ

Nakış, elde veya makinede dekoratif tasarımlar oluşturma sanatı olup, neredeyse giyim kadar eski tarihlere dayanmaktadır. Tarihi kaynaklar, Eski Mısırlıların, Babillerin,

Fenikelilerin ve İbranilerin kıyafetlerini süslemek için nakış kullandıklarını göstermektedir (Berker, 1981 ve Sürür, 1976).

Makine nakışı, kumaş yüzeyine çizilen bir deseni nakışa dönüştürmek için bir dikiş veya nakış makinesinin kullanıldığı bir işleme şeklidir. İlk başlarda kollu olarak ve genellikle evde kullanılmak üzere üretilen bu makinelerin ayaklı ve otomatik çeşitleri de bulunmaktadır. Normal incelikteki kumaşları dikebilen bu makinelerin hız seviyesi yüksek değildir.

Standart bir dikiş makinesinin yalnızca bir iğnesi olduğundan, çok renkli bir tasarıma sahip her bir renk için makineyi manuel olarak yeniden ayarlamak, tasarım tamamlandıktan sonra da gevşek veya bağlantı bölümlerinin elle kırılıp temizlenmesi gerekmektedir. Serbest hareketli makine nakışı zaman alıcı olabilir. Manuel bir işlem olduğu için, serbest hareketli makine nakışı kullanılarak yaratılan herhangi bir model benzersizdir ve bilgisayarlı nakıştan farklı olarak tam olarak çoğaltılamaz (http://www.wikiwand.com/en/Machine_embroidery).

Çok sayıda makine nakışı çeşidi vardır. Geçmişte serbest hareket ile dikiş makinesinde yapılmaya başlayan nakış türleri, esas olarak terzilik için üretildiğinden, özel bir nakış makinesinin otomatik özelliklerinden yoksundur. Bu makinelerde işleme tasarımları elle yapılmaktadır.

Dikiş makinelerinin dışında daha hızlı çalışabilen aile tipi zikzak nakış makineleriyle de çeşitli işleme tasarımları yapılabilmektedir. Bu makinelerle yarı otomatik olarak, dışarıdan kalıp takılarak ya da değişik iğneler veya baskı ayakları takılarak çeşitli süslemeler yapılabilmektedir. Zikzak dikiş makinelerinde yapılan nakış tasarımlarında daha kalın çizgiler oluşturulması mümkündür. Birçok nakış ve tekstil sanatçısı, projelerinde süslemeler yapmak için bu yöntemi kullanmaktadırlar.



Fotoğraf 1. Aile Tipi Düz Dikiş Makinesi. <http://www.singer.com.tr/>



Fotoğraf 2. Aile Tipi Zikzak Nakış Makinesi. <http://www.singer.com.tr/>

Aile tipi olarak üretilen makinelerde (Fotoğraf 1) baskı ayağı çıkarılıp dişliler düşürüldüğünde kasnak sallayarak (serbest hareketli nakış) veya otomatik olarak nakış yapılabilmektedir (Fotoğraf 2).

18. y.y. ortalarında dikiş makinelerinin keşfedilmesi ile günlerce uğraşarak yapılan dikiş, zevkli kolay bir işlem haline gelmiş ve zaman içerisinde de fabrikalar kurulup, makineler daha da geliştirilerek mükemmel düzeye ulaşmıştır. Fransız terzi, Barthelemy Thimannier'in 1830 yılında icat ettiği zincir işi yapan ve tamamen tahtadan oluşan bir makine (Barışta, 1984), 1851 yılında Isaac Singer tarafından geliştirilerek kullanılabilir ilk dikiş makinesi haline getirilmiştir. 1862 yılında Alman bir müzisyen olan George M.Pfaff'ın imal ettiği makine bütün dünyada ilgi görmüştür. Zamanla oğulları George ve Jakob'un makineleri geliştirdikleri ve bu günkü bilinen fabrikaları kurdukları bilinmektedir. 1940 yılından sonra biye çeviren, ilik açan, düğme diken makineler yapılmıştır. Teknik buluşların ilerlemesi ile 1960 yılından itibaren tam ve yarı otomatik dikiş ve nakış makineleri kullanılmaya başlanmıştır. Böylece insan gücü ve zamandan tasarruf sağlanmış, hızlı çalışıldığı için kısa zamanda fazla ürün çıkarabilme imkânı doğmuştur. Bugün piyasada farklı model ve markalarda üretilen dikiş ve nakış makineleri ile bilgisayarlarla desen çıkaran ve kasnaksız çalışan makineler bulunmaktadır (Yılmazkurt, 2002: 2- 4)



Fotoğraf 3. Aile tipi bilgisayarlı nakış makinesi. <http://www.bernina.co/makina-13-pfaff-creative-4.0-dikis-makinasi>.

İstenilen her türlü deseni bilgisayar ortamında hazırlayarak çalışabilen desen yükleyebilme, renk değişiminde ve desen sonunda otomatik iplik kesme, desen vuruş sayılarını otomatik veya manuel olarak ayarlayabilme gibi pek çok özelliğin bir arada bulunduğu aile tipi bilgisayarlı nakış makineleri bulunmaktadır (Fotoğraf 3).

Serbest hareket ile yapılan makine nakışında, desenler manuel olarak kontrol edilebilirken, bilgisayar kontrollü nakış yapımında; önceden programlanmış dijital nakış modelinden bir tasarım oluşturmak için makine otomatik olarak hareket etmektedir.

Bilgisayarlı makine nakışı ile, manuel makine nakışı ana kullanımı elyaf sanatı ve kapitone projeleridir. Bazı üreticiler hala kıyafetleri süslemek için manuel nakış kullanıyor olsalar da, birçoğu bilgisayarlı nakışların sağladığı kolaylığı ve imkanları kullanarak maliyetlerini azaltmaktadır.

2. Serbest Hareket İle Yapılan Makine Nakışı

Dikiş makinaları iki iplikle dikiş yapmaktadırlar. Üst iplik bobinden, alttaki iplik ise masuradan gelir. Genel dikiş için bobinde ve masurada aynı renk iplik kullanılmaktadır. Her makinanın o makina için özel olarak tasarlanmış özel masuraları bulunmaktadır. Masurayı iplikle sardıktan sonra mekiğin içine, mekiğin de yatağın içine yerleştirilmesi gereklidir.

Dikiş makinelerinde nakış tasarımı oluşturabilmek için; makinenin iğnesinin altına sıkıca tutturulmuş kumaşı, ustaca hareket ettirmek gereklidir. Besleme üniteleri desteklenmek suretiyle makine dişlileri alçaltılarak veya kaplanarak kumaşın elle hareket ettirilmesi sağlanmaktadır. Nakış için makinenin dikiş ayarlarının düzenlenmesi işlemi manuel olarak gerçekleştiğinden, kumaşın gergin bir biçimde ustaca hareket ettirilmesi ile ilmekler kumaş parçası üzerinde bir görüntü oluşturabilmektedir. Düz dikiş ile birçok paralel tekrarlamalar sonucunda yüzeyin doldurulması suretiyle ortaya çıkan nakış çeşitleri (hesap işi iğneleri, çin iğnesi, sarma pesent, civankaşı, çiğerdeldi, delik işi v.b.) oldukça oyalayıcı bir şekilde kumaş yüzeyinde bir efekt oluşturabilmektedir.

Ayrıca kumaşın üstüne başka bir kumaş yerleştirerek dekoratif bir biçimde dikilmesi applike (Fotoğraf 4), masuraya kalın iplik sarılmak suretiyle astragan ve blonya iğnesi gibi dekoratif nakışlar elde edilmesi mümkündür (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 4. Makinede applike (Emine Koçak arşivi).



Fotoğraf 5. Blonya iğnesi (Emine Koçak arşivi).

3. Bilgisayarlı Makine Nakışı

Teknolojik gelişmelere paralel olarak makineleşmenin hızla yaygınlaşması sonucunda eskiden elle yapılan birçok iş artık yerini makinelere bırakmaya başlamıştır. Günümüzde makineyle nakış yaparak geçimini sağlayan pek çok kimse vardır. Makine nakışı hemen her eşya üzerinde uygulanabilecek özelliğe sahiptir. Günümüzde insanlar, uğraşı ve sorumluluklarının yanı sıra kısa sürede yapılabilen işlerle kendilerini ve çevrelerini süslemeye çalışmaktadırlar. Bu nedenle makinede yapılan nakışlar ilgi görmeye başlamış ve insanlar zamandan ve ekonomiden tasarruf etmek için makine nakışını tercih etmektedirler. (Anonim, 2006: 9).

Nakış alanında bilgisayar ve dolayısı ile bilgisayar destekli tasarım programlarının kullanılmaya başlanması ile birlikte nakışlı ürünlerin üretiminde; bir ürünün tasarlanmasından, desenin kumaşa işlenmesine kadar tüm işlemlerin oldukça kolaylaştığı dikkati çekmektedir.

Kumaşa işlenecek desenin; tarayıcı ile bilgisayara aktarılması, istenilen oranda büyütülüp küçültülmesi, çeşitli kompozisyonların oluşturulması, renklendirilmesi, iplik seçiminin yapılması, nakış tekniklerinin belirlenmesi ve işlenmesi gibi aşamalarda hazırlık süreçleri oldukça kısalmaktadır. Üretim için nakış desen kalıbı, diskete kaydedilerek ya da elektronik gönderimler sistemi ile bilgisayar destekli üretim yapabilen elektronik nakış makinelerine aktarılabilir. Elektronik nakış makinelerinde; işlenen nakış desenlerini bir katalog halinde düzenleyen, onları daha düzgün ve işlemeye elverişli hale getiren çeşitli bilgisayar programları bulunmaktadır (Köklü ve Koçak, 2008: 3).

En modern nakış makineleri bilgisayar kontrollü ve nakış için özel olarak tasarlanmıştır. Endüstriyel ve ticari nakış makineleri ve kombinasyon dikiş-nakış makineleri, dikiş iğnesinin altına çerçevelenmiş kumaş alanını tutan bir kasnak alanına sahiptir. Önceden programlanmış bir dijital nakış modelinden bir tasarım oluşturmak için makineler otomatik olarak hareket etmektedir.

Yeteneklerine bağlı olarak, makine nakış tasarımlarının makinede okunması ve işleme yapması için değişkenler kullanıcı tarafından yapılmaktadır. Dikiş-nakış makinelerinin genellikle tek bir iğnesi bulunduğundan kullanıcı nakış işlemi sırasında iplik renklerini değiştirmesini gerektirmektedir. Çok iğneli endüstriyel makinelerde ise kullanıcının işlemeye başlamadan önce doğru renk değişim dizisini girmesini gereklidir. Renkleri otomatik olarak düzenleyebilmek veya değiştirebilmek mümkündür

Çok iğneli bir makine, her biri aynı tasarımı ayrı bir giysi üzerine aynı anda dikebilen birden fazla dikiş kafasından oluşabilir. Böyle bir makine, her biri 15 veya daha fazla iğne içeren 20 veya daha fazla kafaya sahip olabilir.

Bilgisayarlı bir dikiş makinesinde bir ya da birden çok mikro işlemci bulunur. Tamamen mekanik olarak çalışan makinelerden çok daha az hareketli parçası vardır. Tüm dikiş seçimi, programlama, düğme iliği kaydı ve diğerleri bilgisayar tarafından yapılmaktadır. Makinenin program kapasitesine göre birçok işleme gerçekleştirilmektedir (Coles, 1995: 8).

Bilgisayar destekli nakış makineleri; insan gücüne çok fazla ihtiyaç duyulmadan, aynı anda birden çok işleme yapabilen ve farklı sayıdaki kafalardan oluşan makinelerdir (İlker ve diğerleri, 1997: 20). Bu makinelerin yüksek devirle çalışabilme, çok sayıda iplik kullanabilme, çeşitli yüzeylere (kumaş, deri, tela vb.) işleme yapabilme, otomatik iplik kesip değiştirebilme gibi özellikleri vardır. Tek başlı ve çok başlı çeşitleri bulunur.

Ağır metalden üretilen ve profesyonellere hitap eden bu makinelerin birden fazla iğnesi vardır ve işlemek istediğiniz renkli desenleri bu iğne başlıklarıyla daha hızlı bir şekilde her türlü kumaşa rahatlıkla işleme yapılmasını sağlar.

Nakış makineleri iğnelerinin konumuna göre yatay iğneli ve dikey iğneli olmak üzere iki gruba ayrılır. Ama her iki gurupta da iğne sadece kendi ok yönünde ileri geri hareket eder, kumaş ise sağa sola veya yukarı aşağı çok yönlü hareket edebilir. Genellikle dikey ekseninde iğne hareketli makinelere nakış makineleri, yatay ekseninde iğne hareketli makinelere brode makineleri denir (Odacı, 2007: 19).

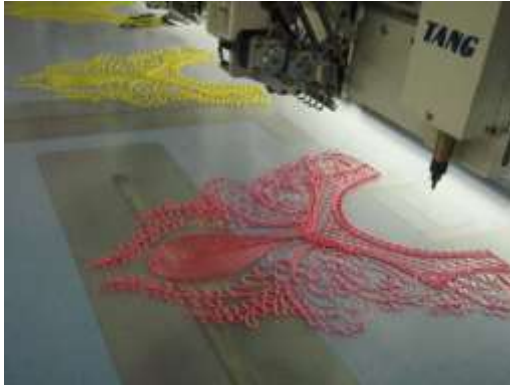
Nakış makinelerinin kumaşa yaptığı vuruş işlemi yatay pozisyonda (X eksenini) iken dikey vuruşlarla (Y eksenini) desen işlemesi gerçekleştirilir. Makinede işleme yapan iğnelerin bulunduğu kafalar birbirinden bağımsızdır ve son teknoloji nakış makinelerinde her kafada 15 iğne bulunmaktadır. Yani 15 farklı renk çalışarak desen oluşturulabilir (Odacı, 2007: 19).

Profesyonellere yönelik tasarlanan desen formatlarının tümünü okuyabilen bu makineler, programlanabilir ve yüksek kapasiteli bir hafızaya sahiptir. İstenilen desenler

makinenin hafızasına yüklenebilmekte ve makinenin hafızasında yer alan nakış desenleri işlenebilmektedir. Nakış desenlerinin çoğu makinede işlenmeden önce yeniden boyutlandırma, döndürme, aynalama, renkleri değiştirme, desenleri birleştirme yoluyla çeşitli şekillerde değiştirilebilmektedir. Bu türdeki bir dizi kontroller sayesinde, dikiş süreci daima izlenebilmektedir (Koçak, 2013: 45).

Piyasada çalışma prensipleri veya yapıları bakımından delikli kart mantığı ile çalışan makine tezgâhlarından Nakış 2000 yazılımını kullanan bilgisayarlı nakış tezgâhlarına çeşitli makine tezgâhları bulunmaktadır.

Nakış efektlerine göre üretilen düz veya kabartma yüzeyli nakışlar yapabilmek için üretilen nakış makineleri yanında genellikle bir zincir dikiş (Fotoğraf 6) ve yosun dikiş denilen şönil (Fotoğraf 7) üretmek için kullanılan Suzene makineleri, yoğunlukla, alanları doldurmak ve boyutlu nakışlar oluşturmak için kullanılmaktadır (Fotoğraf 8 ve 9).



Fotoğraf 6. Suzene zincir (Emine Koçak arşivi).



Fotoğraf 7. Suzene şönil (Emine Koçak arşivi).

Lase (kalın şerit), kordone ve benzeri harçların sarıldığı bir aparat sayesinde yüzeyde boyutlu nakış elde edilmesini sağlayan kordone makineleri (Fotoğraf 10) ile farklı boyutlarda pulların sarılabildiği ve makineye takılan pul aparatı sayesinde yüzeyde pullu nakışlar elde etmek için kullanılan makineler günümüzde daha da geliştirilerek makinelerin kombine serilerinde yer almaktadır.



Fotoğraf 8. Suzene işleme aparatı (Emine Koçak arşivi).



Fotoğraf 9. Suzene Nakış Makinesi (<http://www.merkur ltd.com/images/urunler/mj-serisi/mj-serisi-main-img-3-large.jpg>)



Fotoğraf 10. Lase İşleme Aparatı (Emine Koçak arşivi).

3.1. Bilgisayarlı Makine Nakış Süreci

Makine nakışı, süslenecek kumaşın türü, tasarım boyutu, stabilizatör seçimi ve kullanılan ipliğin türü de dahil olmak üzere son ürünün kalitesini etkileyen birçok değişkene sahip çok aşamalı bir işlemdir. Bilgisayarlı bir nakış makinesi ile nakış oluşturma için temel adımlar şunlardır:

- Sayısal bir işleme tasarım programı,
- Tasarımın düzenlenmesi,
- Makinenin hazırlanması,
- Nakış işleminin tamamlanması.

3.1.1.Sayısal Bir İşleme Tasarım Programı

Son yıllarda ileri teknoloji kullanımı özellikle bilgisayar donanımlarındaki gelişmeler, CAD sistemlerinin geliştirilmesine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Böylece tasarımcıların ihtiyaçlarına cevap verebilecek yazılımlar oluşturma imkanı ortaya çıkmaktadır (Şenol, Taşkın, 1995: 318).

Nakış sektörünün en önemli aşamalarından biri de desen programıdır. Desen programları, hem nakışçıya yaptığı işte kolaylık sağlamakta hem de üretim verimliliğinin

maksimum seviyeye çıkarılmasını sağlamaktadır. Çizimleri nakışa dönüştürme kabiliyeti, bir nakışçı için önemli olduğundan desen programlarını kullanabilmek olmazsa olmazlardandır (Koçak, 2013: 50).

Karton deliciler, karton okuyucular, dev punch tahtalarından 6-10 kat çizilmiş nakış desenlerinden teknolojik gelişmeler sayesinde hızlı ve gelişmiş bilgisayarlar ve punch ve editör programlarını her yerde görmek mümkündür. Tarayıcı ile taranmış bir resim ekrana çağrıldıktan sonra öncelikle bir vektörel çizim yapılır. Çizim deseni nakışa çevirmeden önce yapılan en önemli işlemdir. Yapılan vektörel çizim ne kadar kaliteli olursa nakış deseni de o kadar kaliteli olur. Taranan resim her zaman aynı kalitede olmayabilir. Bu sebeple vektör çizim uygulamaları çok önemlidir (Bilgici, 2003: 22).

Temel nakış fonksiyonları, disket işlemleri, arşiv, desen ve editör özelliklerini içeren programlar, nakış oluşturmada hızlı ve kolay yöntemdir. Desen oluşturma süresini yarıdan fazla kısaltmanızı sağlar.

Nakış desen programlarının içerdiği opsiyonlar önemlidir. Eğer suzene, boncuk veya pul-payet gibi özellikli nakış makinalarında işleme yapılacaksa desen programında bunları düzenleyen programlar da bulunmalıdır. Çünkü bu tarz işler, hassasiyet isteyen özel yöntemlerdir (www.best.com.tr).

3.1.2. Tasarımın Düzenlenmesi

Sayısallaştırılmış nakış tasarım dosyaları, endüstriye özel nakış sayısallaştırma yazılımı ile satın alınabilir veya oluşturulabilir. Nakış dosya formatları genel olarak iki kategoriye ayrılır. İlk, kaynak formatlar, tasarımı oluşturmak için kullanılan yazılıma özeldir. Bu formatlar için sayısallaştırıcı, orijinal dosyayı düzenleme amacıyla tutar. İkinci makine formatları, belirli bir marka veya nakış makinesine özgüdür ve bunlar öncelikle dikiş verileri (ofsetler) ile makine fonksiyonlarını (dikiş, trimler, duraklamalar, vb.) İçerir ve bu nedenle kapsamlı bir kılavuz olmaksızın kolayca ölçeklenemez veya düzenlenemezler. Tasarımı oluşturan kişi, bir nakış sayısallaştırıcıyı kolayca yeniden şekillendirilip düzenleyebilmelidir. Nesne tabanlı bir nakış tasarımında dosya oluşturmak gereklidir. Bu dosyalar, nesnenin anahatları, iş parçacığı renkleri ve orijinal resimler gibi önemli bilgileri içermektedir. Dosya bir dikiş dosyasına dönüştürüldüğünde, bu bilgilerin çoğunu kaybeder, düzenlemeyi zorlaştırır veya imkansız hale getirir (http://www.wikiwand.com/en/Machine_embroidery).

Tasarımın düzenlenmesi için aşağıda belirtilen işlemlerin yapılması gereklidir:

a) Desen taranır ya da kayıtlı olan bellekten seçilir. Desenin ölçüleri, koordinatları ve renk ayarlamaları yapılır. Bunlar tasarım programında açılmış bir klasöre kaydedilir. Kayıt işlemleri, herhangi bir düzeltmeye ihtiyaç duyulduğunda geriye dönüp, desenin düzeltilmesi durumunda gereklidir. Kayıt yapılmazsa desenin en baştan punchlanması gerekecektir.

b) Koordinatların belirli bir düzenekte hazırlanması, sıklık ve efekt gibi ayarların düzgün bir biçimde yapılması oldukça önemlidir (Fotoğraf 11). Uygulanacak yerin ölçüleri de dikkat edilmesi gereken konulardan biridir. Örneğin; giysi üzerine uygulanması düşünülen bir nakışın, beden ölçülerine göre uygulanacak yeri değişiklik gösterir. Bu bedensel ölçüler dikkate alınarak, tasarım programında desenler belirli bir oranda büyültülür veya küçültülür. Koordinatları girilmiş bir çalışmanın büyültülmesi veya küçültülmesi durumunda, sıklık ve parametre değerlerinin yeniden düzenlenmesi gereklidir. Nakışın uygulanacak yeri de değişeceğinden beden ölçüsüne uygun işaretlemeler dikkate alınarak çalışılmalıdır.



Fotoğraf 11. Koordinatları Yapılmış Desen (Emine Koçak arşivi).

Bilgisayarda desenin koordinatlar verilerek düzenlenmesi aşaması oldukça önem taşımaktadır. Tasarım aşamasında uygulanan işlemler düzgün yapılmadığında; makinenin hızı, işlemin düzgünlüğü, renk düzenlenmesi gibi işleme (diktirme) sırasında üretim hızını düşürecek bir takım problemlerle karşılaşılması kaçınılmazdır.

c) Tasarımı düzenledikten sonra, dosya işleme makinesine usb ile yüklenir. Farklı makineler, özel farklı formatlar gerektirmektedir. Bu sebeple makineye uygun format seçilip, kaydedilmelidir.

3.1.3.Makinenin Hazırlanması

a) İşlenecek kumaşın kırışıklıkları ve diğer sorunları önlemek için kumaş stabilize edilmelidir. Dengeleme yöntemi, makinenin tipine, kumaş tipine ve tasarım yoğunluğuna bağlıdır. Uygun stabilizatör verildiğinde hemen her tür kumaş işlenebilir.

Bir stabilizatör olmadan yüksek kaliteli makine nakışı mümkün değildir. Stabilizatörler ikiye ayrılabilir:

1. Döşemelik (telalar) ve arkalıklar.
2. Büzülmeyi önlemek için destekler.

Temel malzemeler kağıt, kumaş ve filmoplast telalardır. Örneğin, örme ve büyük tasarımlar, tipik olarak sağlam bir stabilizasyon gerektirir. Kumaşı stabilize etmek için çoğu zaman kumaşın altında veya üstünde ya da her ikisinde stabilizatörler veya arabirim olarak adlandırılan bir veya daha fazla ilave malzeme parçası eklenir. Dengeleyici tipler arasında, kimi zaman çeşitli kombinasyonlarda kesilmiş, yırtılabilir, suda çözülebilen, ısıyla eritilen filmoplast malzeme kullanılmaktadır.



Fotoğraf 12. Döşemelik Telanın Kasnağa Gerilmesi (Emine Koçak arşivi).

b) Süslenecek kumaş belirlenerek ve üzerinde nakış yapılacak bölüm işaretlenir. Tasarımı gerçekleştirilecek olan nakışa ait önceden belirlenmiş tela kasnak tutucuları yardımı ile makinenin kasnağına gerilir (Fotoğraf 12). Makinenin hafızasından seçilen tanımlı desenin işleme alanı belirlenerek iğnenin başlama noktasına gelmesi sağlanır. İşleme alanı tanımlanarak tasarımda belirlenen iplik renkleri desen çalışmasındaki iğne sırasına göre makine iplik düzeneğinden geçirilir (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13. Üst İplik Düzeneği (Emine Koçak arşivi)



Fotoğraf 14. Mekiğin Takılması (EmineKoçak arşivi)

c) Makinenin alt bölümünden gelmesi gereken iplik düzeneği için iplik sarılmış masura mekiğe takılarak tezgâh altında bulunan mekik yuvasına (çağanoza) takılır (Fotoğraf 14). Bu hazırlıklar bittiğinde nakış makinesini başlatılarak izlemeye başlanmalıdır. İzleme süresince ortaya çıkan sorunların giderilmesi gereklidir (Koçak, 2013: 107).

Nakışta kullanılan ipliğin kalitesi, iplik kopuşlarının sayısını ve diğer nakış sorunlarını büyük ölçüde etkileyebilir. Polyester iplik genellikle daha fazla renk içerirken güvenli ve dayanıklıdır.

3.1.4. Nakış İşleminin Tamamlanması

Tamamlanmış tasarım makineden çıkarılıp, kumaşın kasnaktan ayrılması sağlanmalı, fazla iplik ve stabilizatörleri temizlenmelidir (Fotoğraf 15).



Fotoğraf 15. Telaların Temizliği (Emine Koçak arşivi).

Nakış makinesinden iyi kalitede nakış elde etmek, işleme alanının gerginliğine, iğnelerin değiştirilmesine, makinenin vidalanmasına, iplik tansiyon ayarları ile masura ayarları gibi temel rutin bakımına bağlıdır.

4. Nakışın Sayısallaştırılmasının Endüstriyel ve Sanatsal Açıdan Önemi

Günümüzün hızla karmaşıklaşan üretim ortamlarında, her an her parametre sürekli bir değişim içerisindedir. İç ve dış müşteri talepleri sürekli değişmektedir. Teknoloji de sürekli değişme gösterdiğinden, yeni üretim ve servis yöntemleri de pazarda yerini almaktadır.

Bilgisayar destekli tasarım, bilgisayar destekli üretim sistemleri birçok sektörde üreticilere tasarım, ürün geliştirme, imalattan önce ürün performansını ölçme, üretimde verimlilik, ürün kalitesini geliştirme, uluslararası satış, üretimi rasyonelleştirme gibi birçok konuda 2 ve 3 boyutlu sunduğu çözümler ile kolaylık sağlamaktadır (Damğa, 2006: 7). Günümüz teknolojisinde uygulanan nakışlar, desenlerin oluşturulma aşamasından işlenmesine kadar gerçekleşen tüm uygulamaların süresini oldukça kısaltmaktadır.

Elektronik nakış pazarı standart dikiş pazarında olduğu kadar hızlı gelişmemekle birlikte, nakış firmaları ve müşterilerin istekleri doğrultusunda ilerleme gerçekleştirmektedir. Nakış sanayi işletmeleri artan tüketici talepleri doğrultusunda sürekli değişmekte ve kendini yenilemektedir. Şimdilerde nakış imalatçıları küçük siparişler için çok verimli olan ve elektronik nakış ekipmanına maliyeti korkutucu nitelikte vasıflı operatörlere sahiptir.

Nakışların dijitalleştirilmesi veya nakışlı tasarımların yaratılması hemen hemen tüm alanlarda kullanılmaktadır. Moda ve tekstil alanları, hediyelik eşya ve ev dekorları gibi süsleme alanlarında kullanıldığı gibi reklamcılık alanında da bu yöntemle üretilen nakışlı ürünler yorgan, yastık ve duvar pano tasarımlarında uygulanmaktadır.

Dijital nakış asla bir tarama-dönüştürme işlemi değildir. Tasarımların yaratılması, sanatın yeniden yorumlanması gerektiğini, vektör çizimiyle başlayan şeyi becerileri kullanarak, kumaşın nasıl işlenmesi gerektiğini anlamak ve bunu sanatsal olarak kullanmak için bu karma sanatı, matematik, zanaat ve dijital makine nakışlarıyla sağlamak mümkündür (Fotoğraf 16).



Fotoğraf 16. Baskı Motifinin Sayısal Nakışa Dönüştürülmesi (Emine Koçak arşivi)

Nakışın günlük yaşamdaki yeri, bugün sanat yapıtlarından emek tarihine ve küreselleşmenin sanat ve emek yoluyla görülen etkilerine kadar uzanan konuları kapsamaktadır. Sanatçıların projeleri çarpıcı ve eşsiz güzelliklerdedir.

Son yıllarda farklı disiplinlerin birbirlerine olan ilgilerinin ve meraklarının artması ile birlikte sanat, tasarım, mühendislik ve bilim alanlarının kendi içlerine dönük yapılarını değiştirmektedir. Sanatçının kendi güzellik anlayışına ve bazı toplumsal ilkelere bağımlı olarak, bir takım kural ve yöntemlerle iç dünyasını sınırlayabilir (Ersoy, 1995:66). Tekstil yüzeyleri ve nakışlı tasarımlarda da hem geleneksel hem de teknolojik yöntemlerle yapılmış, yeni ve farklı ürünler, yaşamımızın pek çok alanında yerlerini almaktadırlar (Fotoğraf 17 ve 18).

Dijital teknolojilerin sağladığı imkanların sınırsızlığı, tasarımcıya ortam sağlayarak teknolojiyi kullanma fırsatı yaratmıştır. Görsel kültürün vazgeçilmez bir parçası olan bu teknolojiler geleneksel nakış türlerinin de sınırlarını zorlamakta, yeni ve farklı ifade biçimlerinin sunumuna imkan tanımaktadır (Fotoğraf 19 ve 20).

İlkel dönemlerden, günümüze bölgesel ve etnoğrafik değerleriyle gelen, tekstil eserleri, küreselleşen dünyada kültürel tabandan çıkıp, ekonomik değerler olarak da ifade edilmektedir. Dijital nakış sanatı da bu ekonomik düzende büyük bir pay sahibidir.

Nakışın çağdaş sanatta kendini kabul ettirmesi, neredeyse bir devrime dönüşmesi ise bu alanların yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Günümüze kadar nakış (embroidery), goblen (tapestry), iğne işi (needle work) olarak kavramsallaştırılmış olan ipliğe dayalı sanat biçimleri; tekstil sanatı (textile art), lif sanatı (fiber art) ya da kumaş sanatı (fabric art) olarak yeniden kavramsallaştırılmıştır (Lunin, 1990: 713).



Fotoğraf 17. Emine Koçak. Familia. 2018. Latmos'un Işığında Uluslararası Sanat Ve Tasarım Sergisi. 60x41cm. Aplike. Aydın Arkeoloji Müzesi.



Fotoğraf 18. Emine Koçak. Eva. 2018. Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Sanat Sergisi. 62x90cm. Aplike. Antalya.



Fotoğraf 19. Tasarımın Makinede İşlenmesi (Emine Koçak arşivi).



Fotoğraf 20. Emine Koçak. Cellist. 2018. 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Uluslararası Jürili Karma Sergisi. 47x77cm. Sayısal nakış. Çankırı.

5.SONUÇ

Endüstriyel kalkınma ve kültürel değişmeye paralel olarak elde yapılan nakış sanatı, aşamalı olarak mekanik makineler yardımı ile yapılmaya başlanmış, günümüz teknolojisi ile artık bilgisayarlı makineler ile de yapılabilir. Böylece işlemler bir yandan el sanatlarının içinde yer alırken diğer yandan da endüstriyel sanatların içinde de yeni bir kişilik kazanmaktadır. Dolayısıyla nakışın sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarında önemli bir yeri ve birçok yararı bulunmaktadır.

Küreselleşmenin sunduğu imkânlar ile geleneksel değerlerin kuşaktan kuşağa aktarımı ve kültürel bağların kuvvetlendirilmesi sağlanarak bir yandan da seri üretimlerle ancak bir azınlık tarafından bilinen değerlerimiz daha fazla hedef kitlelere ulaşabilmektedir.

Nakış sanatçıları kendi düşünceleriyle öğeler ve kavramlar arasında kurdukları bağı kendi hüneleriyle işleyebilmektedirler. Her açıdan özgürlüğü kabul ederek, estetik beğenide nesne karşısındaki sınırların kaldırılması bilincine vararak vasatlıktan uzaklaşmakta; yenilikçi ve gelişmeci yaratıcılık aşamasına ulaşabilmektedir.

KAYNAKÇA

Anonim (2006), Çatma Tekstil ve Sanayi Ürün Kataloğu.

Barişta, H. Ö. (1984).Türk İşleme Sanatı. Ankara. G.Ü. Basın Yayın Yüksekokulu Basımevi, Gazi Üniversitesi Yayın No:4.

Berker,N. (1981). İşlemler. Tifduruk Matbaası. İstanbul. 55 S.

Bilgici, E.(2003). Bilgisayar destekli Vektörel Çizim ve Faydaları. Nakış Dünyası. Yıl:7. Sayı: 24. İstanbul. İNSAD Yayınları

Coles, M. (1995). Dikim Teknikleri. Gaye Matbaacılık. Ankara.

Damğa, S. (2006) Deri Giyim üretiminin Optimizasyonunda CAD CAM Sistemlerinin Kullanımı üzerine Araştırmalar. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Ersoy, A. (1995)Sanat Kavramlarına Giriş. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık,.

İlker, Celale ve Diğerleri, Ödemiş İpeğine İşlenen Nakış Teknikleri, Konya, 1997 Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Projesi

Koçak, E. (2013). İstanbul Nakış Sanayi İşletmelerinde Üretim Sürecindeki Kalite Kontrol Uygulamaları Üzerine Bir Araştırma. Yayınlanmamış Doktora Tezi. T.C.Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Köklü H., Koçak, E. (2008). “Bilgisayar Destekli Nakış Eğitimi” I.Ulusal El Sanatları Sempozyumu. 24-26 Nisan. Ankara. s.310-317

Lunin, L. F. (1990). The Descriptive Challenges of Fiber Art. Library Trends. 38 (4), 697-716.

Odacı, Haluk, (2007), Nakış Ve Brode Teknolojileri Üzerine Bazı Araştırmalar.Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İzmir

Sürür,A. (976). Türk İşleme Sanatı. Apa Ofset Basımevi. Ak Yayınları, Türk Süsleme Sanatları Serisi:4. İstanbul. 68.S.

Şenol, F., Taşkın,. C. (1995). Jakarlı Döşemeliklerin Bilgisayar Destekli Tasarımı,Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi. İzmir. Ege Üniversitesi Basımevi

Yılmazkurt, G. (2002). “Makina Nakışı”. Kozan Ofset Matbaacılık Ankara.

İNTERNET KAYNAKLARI

www.best.com (10.06.2010 tarihinde alınmıştır.)

http://www.wikiwand.com/en/Machine_embroidery (10.08.2018 tarihinde alınmıştır.)

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Aile tipi düz dikiş makinesi. <http://www.singer.com.tr/> (12.06.2012) tarihinde alınmıştır.

Görsel 2. Aile tipi zikzak nakış makinesi. <http://www.singer.com.tr/> (12.06.2012) tarihinde alınmıştır.

Görsel 3. Aile tipi bilgisayarlı nakış makinesi. <http://www.bernina.co/makina-13-pfaff-creative-4.0-dikis-makinası>. (10.05.2012) tarihinde alınmıştır.

Görsel 4. Makinede aplike (Emine Koçak arşivi).

Görsel 5. Blonya iğnesi (Emine Koçak arşivi).

Görsel 6. Suzene zincir (Emine Koçak arşivi).

Görsel 7. Suzene şönil (Emine Koçak arşivi).

Görsel 8. Suzene işleme aparatı (Emine Koçak arşivi).

Görsel 9. Suzene nakış makinesi (<http://www.merkurltd.com/images/urunler/mj-serisi/mj-serisi-main-img-3-large.jpg>) (12.06.2012 tarihinde alınmıştır.)

Görsel 10. Lase işleme aparatı (Emine Koçak arşivi).

Görsel 11. Koordinatları yapılmış desen (Emine Koçak arşivi).

Görsel 12. Döşemelik telanın kasnağa gerilmesi (Emine Koçak arşivi).

Görsel 13. Üst iplik düzeneği (Emine Koçak arşivi)

Görsel 14. Mekiğin takılması (Emine Koçak arşivi)

Görsel 15. Telaların temizliği (Emine Koçak arşivi).

Görsel 16. Baskı motifinin sayısal nakışa dönüştürülmesi (Emine Koçak arşivi)

Görsel 17. Emine Koçak. *Familia*. 2018. Latmos'un Işığında Uluslararası Sanat ve Tasarım Sergisi. 60x41cm. Aplike. Aydın Arkeoloji Müzesi.

Görsel 18. Emine Koçak. *Eva*. 2018. Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Sanat Sergisi. 62x90cm. Aplike. Antalya.

Görsel 19. Tasarımın makinede işlenmesi (Emine Koçak arşivi).

Görsel 20. Emine Koçak. *Cellist*. 2018. 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Uluslararası Jürili Karma Sergisi. . 47x77cm. Sayısal nakış. Çankırı (Emine Koçak arşivi)

GAIUS MAECENAS'TAN GÜNÜMÜZE SANAT KORUYUCULUĞU
ART GUARDIAN FROM GAIUS MAECENAS TO PRESENT**Doç.Dr. Mustafa ÇAPAR**Çukurova Üniversitesi, mustafacaparus@hotmail.com**Özet**

Sanatı üretenler ile ona sahip olanlar arasındaki ilişki Antik Çağ'a kadar uzanmaktadır. Hükümdarlar ve sanatçılar arasında başlayan bu alışveriş Hıristiyanlıkla birlikte daha dinsel konuların ele alınmasını doğurmuştur. İtalyan şehir devletlerinde prensler şehirlerini güzelleştirmek için birbirleriyle yarışmışlar ve bu da beraberinde İtalya'nın bir kültür merkezine dönüşmesine yol açmıştır. Avrupa'da krallıkların sona ermesiyle sanatçıların destekçileri sanat meraklısı sivil sanat koruyucuları olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın sonunda sanat simsarlarının ortaya çıkmasıyla sanat koruyuculuğu farklı bir yapıya bürünmüştür. Sonuç olarak sanat koruyuculuğunun yüzlerce yıldır biçimlenerek günümüze kadar ulaştığı görülmüş ve bu süreçte sanat, sanatçı ve sanat eseri gibi kavramlar da değişmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanatçı, sanat, mesen**ABSTRACT**

The relationship between the creators of the art and those who own it dates back to Antiquity. This shop, which began between the rulers and the artists, led to the consideration of more religious issues with Christianity. In Italian city-states, princes competed with each other in order to beautify their cities, which led to the transformation of Italy into a cultural center. With the end of the kingdoms in Europe, the supporters of the artists were the conservation of civilian art. At the end of the nineteenth century, with the emergence of art brokers, the preservation of art took on a different structure. As a result, it has been seen that the guardian of art has been shaped for hundreds of years and it has changed the concepts of art, artist and art.

Keywords: Artist, art, patron**GİRİŞ**

Sanatsal üretimde bulunmak kişisel bir özelliktir ve buna yatkın olan kişiler tarafından gerçekleştirilir. Sözkonusu üretimin hem kişisel dolayısıyla hem de toplumsal ve tarihsel olarak devam edebilmesi için sanatçıların yaptıkları çalışmalarla geçimlerini sağlayabilmeleri gerekir. Aksi takdirde sanat yalnızca zenginlerin yapabileceği bir üretim alanı olurdu. İşte birbirine bu kadar bağlı olan para ve yeteneğin yani sanat koruyucusu ve sanatçının birlikteliği çok eskilere dayanır. Ve bu birliktelik uzun yıllar yönetim biçimleri, din, ekonomi, teknoloji, hukuk, sanat ve kişisel özgürlüklerin gelişimine bağlı olarak biçim değiştirerek devam etmiştir.

Sanat Koruyuculuğunun Tarihi

Sanat koruyuculuğu uzun bir geçmişe sahiptir. Sanatın güzel olanı öne çıkardığı eski çağlarda hükümdarlar, yöneticiler ve soylular sanat eserlerine ilgi duymuş ve sanatçıları desteklemiştir. Sanatçı ve bilim adamlarını koruyan ve destekleyen kimselere mesen denir. Sözcüğün kökeni, “Roma İmparatoru Augustus’un danışmanı ve yakın dostu olan Gaius Maecenas’ın isminden gelmektedir. Roma’da M.Ö. 70-M.Ö. 8 yılları arasında yaşamış olan Gaius Maecenas’ın adı, birçok dilde bilim ve sanatın koruyucusu olarak yerleşmiştir” (Okay, 1988, s.36). Maecenas’ın “çağdaşı şairlerden Vergilius ve Horatius’a yardımcı olduğu, koruyuculuk ettiği” (Belge, 2014, s.326) bilinmektedir. Bu dönemde resim ve heykel sanatı olarak görülmediği için “Antikçağ’da şairler yüksek sosyal mevki ile bağlantılıyken, güzel sanatlarla uğraşan ressam ve heykeltıraşlar aşağı tabakadan kimseler olarak görülmüş” (Okay, 1988, s.37) ve koruyucular tarafından şairler kadar desteklenmemişlerdir.

Antik Çağ’da, Atina’da önemli yenilikler yapan asker ve politikacı Perikles, “sanata verdiği destekle tanınır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1205). Perikles, Perslerle yapılan savaşı kazandıktan sonra onların “yakıp yıktığı her şeyi yeniden inşa etmeye başladı. Atina’nın kutsal tepesi Akropolis’teki tapınaklar, M.Ö. 480 yılında Persliler tarafından yakılıp, yağmalanmıştı” (Gombrich, 1999, s.82). Perikles, “tapınakların tasarımında mimar İktinos’u” (Gombrich, 1999, s.82) görevlendirerek bu yapıların yeniden yapılmasını sağladı.



Resim 1: Perikles’in Büstü, British Museum

Bir başka asker ve devlet adamı “Makedonya kralı Büyük İskender’le (...) Makedonyalı Mısır hükümdarı I. Ptolamaios da (...) saraylarında çok sayıda şair, düşünür ve sanatçı barındırmıştı”(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1205). Döneminin en ünlü ressamlarından olan Apelles, Büyük İskender’in yanında çalışmış, I. Ptolamaios, İskenderiye Kütüphanesi’ni Antik Çağ’ın önemli bir bilim merkezi haline getirmiştir.

Hıristiyanlığın gelişimiyle birlikte “Ortaçağ’da sanat koruyuculuğu dinin etkisi altına girmiş ve genellikle manastırlar tarafından yürütülmüştü. (...) St. Denis Manastır Kilisesi’nin yapımını üstlenen Fransız rahip Suger (...) Fransa’nın her yanından usta zanaatçıları toplamış ve yapılan resimlerde kendisinin de ‘bağışçı’ olarak kompozisyonda yer almasını sağlamıştı” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1205).



Resim 2: Abbot Suger, St. Denis Manastır Kilisesi

Sanat koruyucuları, Suger'in ya da diğerlerinin yaptırdığı gibi resmin ya da heykelin önemli bir parçasında yer alırken kimi zaman da daha kalabalık bir sahnenin içinde betimlenmişlerdir. Aşağıdaki resimli sayfada “arka planda, sanatçının yapımını tamamladığı kitabı, onu sipariş eden sanat koruyucusuna sunuşunu canlandıran geleneksel bir sahne” (Gombrich, 1999, s.274) görülmektedir.



Resim 3: Jean le Tavernier ‘Charlemagne’ın Fetihleri’nden bir sayfa, 1460 dolayları

Avrupa’da özellikle Hristiyanlıkla birlikte, kilise, dinsel konulu resim siparişleriyle sanat koruyuculuğunda etkin bir rol üstlenmiştir. Fakat hamilik ya da patronajlık olarak da adlandırılan mesenlik, erken modern dönemde Avrupa’da yaygınlaşmıştır. Krallar, soylular, yöneticiler ve din adamları dışında sanatçılara yapıt sipariş eden ilk mesen “Floransalı tüccar Giovanni Rucellai, evinde, çok sayıda kuyumcu ve heykeltıraşın eserlerinin yanı sıra, (...) Domenico Veneziano’nun, Filippo Lippi’nin, Verrocchio’nun, Pollaiuolo’nun, Andrea del Castagno’nun ve Paolo Uccello’nun yapıtlarının bulunduğunu belirtmekteydi” (Baxandall, 2015, s.15). Rucellai, resim sipariş etmesinin “Tanrı’nın şanına, kentin saygınlığına ve kendisinin anılmasına hizmet ettiğini” (Baxandall, 2015, s.15) ifade ediyordu.

Rönesans İtalya’sında bir zenginler topluluğu oluşmuş ve bu kişi ya da aileler ticaret ile olduğu kadar bilim ve sanat gibi alanlarla da ilgilenmeye başlamışlardır. Bu zenginler ve

dolayısıyla mesenler Rönesans'ın ardındaki önemli unsurlardan biri olarak görülebilir. İtalya'da yer alan ve birbirleriyle rekabet halinde olan şehir devletleri içinde pek çok prens ve mesen yaşadıkları sarayları ve şatoları sanat eserleriyle süslemişlerdir. Sanatçılar, kendilerine ismarlanan bu işler sayesinde aranan kişiler olmuşlar, papalar ve diğer üst düzey din adamlarından sipariş almışlardır. Bu dönem aynı zamanda ressam ve heykeltıraşların, konum olarak zanaatkârlıktan sanatçılığa geçtikleri bir dönem olmuştur. Eskiye oranla daha önemli hale gelmelerinin bir sonucu olarak sanatçılar “artık istedikleri siparişi kabul ediyorlar ve eserlerini, sipariş verenlerin kaprislerine uydurmak zorunda kalmıyorlardı” (Gombrich, 1999, s.288).

İtalya'daki sanat koruyucularının en önemlisi Medici Ailesi üyeleridir ve bunlardan ilki “1440'da Floransa'nın fiili yöneticisi” (Hollingsworth, 2009, s.219) olan Cosimo de Medicidir. “Aile sarayı dışında, Cosimo'nun sanat koruyuculuğu dinsel bir nitelik taşımaktadır” (Hollingsworth, 2009, s.220). Cosimo de Medici sadece sanatçıları değil, filozofları, şairleri ve hatipleri de desteklemiştir. Aynı zamanda 1444'te Floransa'da ilk halk kütüphanesini kurarak Rönesans düşüncesinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Cosimo de Medici'yi Floransa'daki diğer zengin aileler de izlemiş, onlar da kentin sanat koruyucuları haline gelmişler, Floransa'yı Avrupa'nın sanat merkezi yapmışlardır. “İtalyan sanatının yaygın biçimde mesenler tarafından desteklenmesi kısa sürede öbür Avrupa ülkeleri tarafından da benimsenmiştir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1205).



Resim 4: Agnolo Bronzino, Lorenzo de Medici, 1560. Uffizi, Floransa

Cosimo de Medici'nin torunu Lorenzo de Medici Floransa'ya altın çağını yaşatan hükümdar olarak bilinir. Sarayında Piero ve Antonio del Pollaiuolo, Verrocchio, Leonardo da Vinci, Botticelli, Ghirlandaio ve Michelangelo gibi Rönesans'ın etkili sanatçıları çalışmışlardır. Başlangıçta soylu bir geçmişe sahip olmayan ve tüccarlıkla uğraşan Medici Ailesi sanat koruyuculuğu ile birlikte o dönem sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

İtalya'daki bir başka sanat koruyucusu aile Mantovalı Ganzoga Ailesidir. Mantegna'nın yarım yüzyıla yakın süren Gonzaga Ailesi için çalışmasının başlangıcında koruyucusu ile yaptığı anlaşmada “Lodovico Gonzaga'nın Nisan 1458'de kendisine yaptığı teklif çok nettir: ‘Size her ay on beş düka maaş, ailenizle rahatça yaşayabileceğiniz bir yer,

her yıl altı boğazı doyurmaya yetecek kadar tahıl ve ihtiyacınızı karşılamak üzere yakacak odun vermeye niyetliyim” (Baxandall, 2015, s.28).



Resim 5: Andrea Mantegna, Marki Lodovico Gonzaga Oğlu Kardinal Francesco Gonzaga'yı Karşılarken, 1474, fresk, Montova Dükalığı Sarayı Gelin Odası

On yedinci yüzyılın başlarında Hollanda'da “birçok varlıklı tacir, kendi görüntüsünü sonraki kuşaklara ulaştırmak istiyordu; (...) birçok saygın kentsoylu, taşıdıkları unvanın simgeleriyle resmedilmeyi arzu ediyordu. Dahası Hollanda kentlerinde önemli bir yer tutan yerel komiteler ya da yönetim kurulları, toplandıkları salonlara asmak üzere kendi grup portrelerini” (Gombrich, 1999, s.413,414) yaptırmak gibi bir geleneğe sahiptiler. Bu gelenek, sanatçıların geçimlerini sağlayabilmeleri için büyük bir olanaktı. Ayrıca Hollanda'da “Haarlem şehrinde, görev dönemi sonunda askeri birliklerdeki subayların onuruna bir ziyafet verilmesi âdettendi. Ve zaman içinde bu ziyafetlerin anısına büyük boy resimler yapılması da bir gelenek haline geldi” (Gombrich, 1999, s.415). Frans Hals ve Rembrandt van Rijn bu tür grup portrelerinde ustalaşmışlardı.



Resim 6: Frans Hals. Aziz Giorgio Birliği'nin subayları ziyafette, 1616. Tuval üzerine yağlıboya, 175 x 324 cm; Frans Hals Museum, Haarlem

Hals'in bu resminde “hepimiz bu kimseleri daha önceden görmüş olduğumuz duygusuna kapılıveririz: masanın bir ucunda oturmuş kadehini kaldıran heybetli albaydan,

diğer uçta iskemlesi olmadığı için ayakta duran, ama muhteşem kostümüne hayran kalmamızı istercesine resimden dışarı gururlu bir ifadeyle bakan asteğmene kadar” (Gombrich, 1999, s.415).

Portre resminin popülerleşmesi ile bu konu dışında çalışan ressamlar“sadece siparişlerle geçinmek fikrinden vazgeçmek zorunda kaldılar. Bu sanatçılar, Ortaçağ ve Rönesans ustalarından farklı olarak, önce tablolarını yapıp, sonra bir alıcı bulma durumundaydılar” (Gombrich, 1999, s.417).Şimdi artık sanatçılar sadece “resim satın alan halktan insanlarla uğraşmaya başlayarak, aslında daha da gaddar efendilerin emrine girmiş oldu. Yapıtlarını satmak için pazarlara veya panayırlara gitmek ya da kendisini bu külfetten kurtaran, ama resimlerini de olabildiğince ucuza kapatmak isteyen araçılara güvenmek zorundaydı” (Gombrich, 1999, s.417,418).

On yedinci yüzyıl Avrupa’sının önemli sanat koruyucuları arasında krallar da vardı. Bunlardan biri İngiltere kralı I. Charles’tır. Onun saray ressamı olan Van Dyck, kralı konu edindiği resminde, “Stuart sülalesinden bu hükümdarı, tarih sayfalarında yaşamak istediği şekilde gösteriyor: Eşsiz zerafete, tartışmasız bir otoriteye ve yüksek bir kültüre sahip bir figür. Sanatların koruyucusu, kralların kutsal hakkının savunucusu” (Gombrich, 1999, s.405). Diego Velázquez de İspanya’da IV. Philip’in sarayında çalışmıştır. Onun “başlıca görevi kralın ve kral ailesinin portrelerini yapmaktı” (Gombrich, 1999, s.407). Nedimeler, onun bu resimlerinin en bilinenlerindedir.



Resim 7: Anthony van Dyck, İngiltere kralı I. Charles 1635 dolayları,
Tuval üstüne yağlıboya, 266 x 207 cm

Fransa’da XIV. Louis döneminde sanat koruyuculuğu neredeyse sadece kralın elindeydi. Onun ölümüyle sarayın bu tek güç olma özelliği sona ermekte ve “yeni koruyucular, yeni patronlar, yeni kültür merkezleri oluşmakta, sanat geniş alanlara yayılmakta, edebiyat ise tümüyle kraldan ve saraydan uzak olarak” (Hauser, 1984, s.20) gelişmekteydi. Sanat koruyuculuğunun kralların elinden sanata ilgi gösteren sivillerin eline geçmesiyle sanatçıların ele aldıkları konular da eskiye oranla değişmekteydi. Sözcülemi 17.

yüzyılın sonlarına doğru portreye olan ilgi artmıştı. “1699 Salon’unda 50 portre sergilenmişti. 1704’de ise bu sayı 200’e ulaşmıştır. Örneğin Largillière kendinden önceki sanatçıların yaptıkları gibi saray soylularının resimlerini yapmaktan hoşlanmıyor, burjuvaların resmini yapmayı” (Hauser,1984, s.27) tercih ediyordu. Böylece “giderek konudan çok estetik değerler önem kazanmaya başlamıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1205).

Yaşadığı dönemdeki önemli sanat koruyucularından biri Crozat’tır. “Crozat uzun yıllar koleksiyonculukla uğraşmış, Watteau’yu desteklemiş ve onu dönemin eleştirmenleriyle ve başka müşterilerle tanıştırmıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1205). Mesenlerin sanat koruyuculuğu ile ilgilenmek dışında, sanattan anlayan kişiler oldukları Watteau örneğinde net bir şekilde görülebilir. “Tüm yaşamı boyunca ufak bir çevrenin sanatçısı olarak kalan Watteau'nun destekleyicileri yalnızca koleksiyoncu Julienne ve Crozat, arkeolog ve sanat koruyucusu Kont Caylus ve sanat işlerinin alım satımı ile uğraşan Gersaint'den ibarettir” (Hauser, 1984, s.35). Bu kişiler dışında kalan çevreler onun sanatının değerini anlayamamışlardır. Watteau, “19. yüzyılda, (...) beğenileri empresyonist akım etkisi ile yoğrulmuş uzmanlar tarafından” (Hauser, 1984, s.40) keşfedilmiştir.

Edebiyatta on sekizinci yüzyılın “ortasından sonra koruyuculuk kesin olarak son buldu ve 1780 sıralarında artık hiçbir yazar özel patrona güvenmedi. Kendi yazdıkları ile geçinen bağımsız şair ve yazar sayısı günden güne” (Hauser,1984, s.58) arttı. Artık “koruyucunun yerini yayıncılar almıştı” (Hauser, 1984, s.58).

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında “Romantizm’in etkisiyle sanatçılığın bir deha ve sanatçının gereksinimlerinin, içinde yaşadığı toplumdan farklı olduğu görüşü güçlenmiştir. Dolayısıyla sanatçı, toplumunkileri değil kendi öz değerini savunmaya, dış müdahaleleri reddetmeye ve mesenin isteklerine de uymamaya başlamıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1206). Bu yanı sıra, başka birine hesap verme zorunluluğu ortadan kalkan sanatçıların daha da özgürleştikleri görülmektedir.



Resim 8: Francisco Goya, İspanya kralı VII. Ferdinand, 1814 dolayları,
Tuval üstüne yağlıboya, 207 x 140 cm

Sanatçının, özgürlüğünü en zor şartlarda bile kullanabilmesi ender rastlanan bir durumdur. Bu sanatçılardan biri Francisco Goya'dır. Resimlerinde, koruyucusunu kendisinden önceki sanatçılardan çok farklı şekilde ele alan Goya "modellerini tüm değersizlikleri, çirkinlikleri, açgözlülükleri ve aptallıklarıyla ortaya çıkarmaktan çekinmiyor. Ondan önce ve sonra, hiçbir saray ressamı, koruyucularına ilişkin böylesi bir belge bırakmamıştır geriye" (Gombrich, 1999, s.487,488).

On dokuzuncu yüzyılda "geleneğe kopuş, sanatçıların önüne uçsuz bucaksız bir seçenekler alanı açmıştı. Ne yapmak istediklerine kendileri karar verebilirdi" (Gombrich, 1999, s.501). Fakat bu özgürleşme isteğinin sonucu olarak yaptıklarını onaylayacak birilerini bulmaları zorlaşıyordu.

Sanat koruyucusunun belirli bir beğenisi vardı, ama bu beğeni doğrultusundaki istekleri karşılamak, sanatçının hiç içinden gelmiyordu. Eğer para için böyle yapmak zorunda kalırsa, sanatından 'ödün' verdiğini hissediyor, kendine olan saygısını ve başkalarının gözündeki değerini yitiriyordu. Öte yandan yalnızca vicdanının sesini dinleyip, kendi sanat anlayışıyla bağdaşmayan tüm siparişleri geri çevirirse, aç kalma tehlikesiyle karşı karşıyaydı (Gombrich, 1999, s.501).

Sanatını başkalarının beğenisi doğrultusunda yapmayı reddeden sanatçılardan biri de Gustave Courbet'dir. Sanatçı "1854'te yazdığı bir mektupta şunları söylüyor: 'İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan, yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum'"(Gombrich, 1999, s.511).

Eski dönemlerin kralları ve soylularının koruyuculuğundan yoksun kalan on dokuzuncu yüzyıl sanatçıları kendilerini destekleyecek birilerini pek bulamamışlardır. Yüzyılın "sonlarına doğru sanatçıları bu bunalımlı ortamdan çıkararak yeni bir mesen türünün belirdiği görülür" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1206). Sanat simsarları olarak adlandırılan ve sayıları 20. yüzyılda artacak olan bu sanat eseri alım satımcılarının en bilinenleri, Vincent Van Gogh'un kardeşi Theo Van Gogh, Paul Durand Ruel, Ambroise Vollard, Joseph Duveen ve Daniel-Henri Kahnweiler'dir. Böylece sanatçılar "bir yandan kendi anlatım özgürlüklerini sürdürürken bir yandan da ekonomik destek almışlardır. Durand-Ruel İzlenimcilik akımını, Kahnweiler Kübizm'i, Vollard da Fovizm'i destekleyerek toplumun değerlerinin oluşmasında önderlik etmişlerdir" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1206).



Resim 9: Daniel Henri Kahnweiler'in Portresi, 1910, Tuval üstüne yağlıboya, 100,4 x 72,4 cm

Yirminci yüzyılda sanat simsarları dışında sanatçıları üretmeye itenler “daha çok devlet kurumları olmuştur. Bunun en tipik örneklerinden biri 1929 Büyük Bunalımı’ndan sonra ABD’de uygulanan Federal Sanat Projesi’dir”(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1206). Benzer şekilde Türkiye’de “Cumhuriyet Halk Partisi’nin Halkevleri aracılığıyla 1938-43 arasında uyguladığı ‘yurt gezileri programı, ikincisiyse 1955-56’da yeni TBMM’ye konulmak üzere açılan ‘Vilayet Tabloları’ yarışmasıdır. Ayrıca ilki 1939’da düzenlenen yıllık Devlet Resim ve Heykel Sergileri de sanatçıları desteklemek amacını taşımıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1206).

Sanatçıların desteklenmesi “Doğu’da da sanatsever hükümdarlar aracılığıyla saray tarafından üstlenilmiştir. Batıda olduğu gibi saray dışında bireysel mesenlik pek söz konusu değildir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1206). “Osmanlı’da, en yüksek mimar, sarayın mimarbaşısı, en iyi kuyumcu, sarayın kuyumcubaşısı ve en gözde şâir, padişahın ilgi ve lütfuna lâyık görülen sultân’uş-şu’arâ idi. Bilgin ve sanatkâr; hükümdarın prestijini, sarayın nâm-u-şânını yüceltmek için gerekli öğeler sayılırdı” (İnalçık, 2005, s.10). “Çin ve Japonya’da ressamlar saray bünyesinde ya da manastırlarda”(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1205) çalışmışlardır.

SONUÇ

Sanat, eski çağlardan itibaren gücün ve soyluluğun bir göstergesi olmuş, hükümdarlar, yöneticiler ve din adamları tarafından el üstünde tutulmuştur. Bunun bir sonucu olarak söz konusu kişi ya da kurumlar sanatçılara iş ısmarlamış ya da maaş karşılığı yanlarında çalıştırmışlardır. Batıda özellikle okuma yazma bilmeyen çoğunluğun anlayabilmesi için kutsal kitaptan sahneler resmedilmiş ve kilise bunun için sanatçıları desteklemiştir. Avrupa’da etkin bir güç olan krallıklar ve kilisenin sanat koruyuculuğu on dokuzuncu yüzyılda

zayıflamış, sanat meraklısı sivil mesenler onların yerlerini doldurmaya başlamıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında sanat simsarları devreye girmiş ve sanatçı ile aralarında dönemin ekonomik koşullarına uygun bir ilişki başlamış ve yirminci yüzyılda da bu devam etmiştir. Günümüzde hâlâ sanatla ilgilenen zengin aileler bulunmakla birlikte uzun zamandır sanatçılar çalışmalarını yapmakta ve sanat pazarındaki alıcılara sunmaktadırlar.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi. İletişim Yayınları: İstanbul
- Baxandall, M. (2015). 15. <yüzyılda Sanat ve Deneyim Stilin Toplumsal Tarihine Giriş (Çev: Zeynep Rona). İletişim Yayınları: İstanbul
- Belge, M. (2014). Militarist Modernleşme Almanya, Japonya ve Türkiye. İletişim Yayınları: İstanbul
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları: İstanbul
- Gombrich, E. (1999). Sanatın Öyküsü (Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran). Remzi Kitabevi: İstanbul
- Hauser, (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi (Çev: Yıldız Gölönü). Remzi Kitabevi: İstanbul
- Hollingsworth, M. (2009). Dünya Sanat Tarihi (Çev: Rengin Küçükerdoğan ve Banu Ergüder). İnkilap Kitabevi: İstanbul
- İnalçık, H. (2005). Şair ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme. Doğu Batı Yayınları: Ankara
- Okay, A. (1998). Halkla İlişkiler Aracı Olarak Sponsorluk. Epsilon Yayıncılık: İstanbul

HİPERKÜPTEN SOYUT GÖRSEL İMGELERE; MANFRED MOHR
FROM HYPER CUBE TO ABSTRACT VISUAL IMAGES; MANFRED MOHR**Öğr.Gör. Soner TİRE**Çukurova Üniversitesi, sonertire@gmail.com**ÖZET**

Dijital Sanatın çağdaş bir sanat biçimi olarak benimsenmesinde teknolojiyi kullanan sanatçıların gerçekleştirdiği deneysel çalışmaların katkısı büyüktür. Teknolojiden bağımsız düşünülmemeyen bir sanat olan Dijital Sanatın öncü sanatçılarından Manfred Mohr da bilim, teknoloji ve sanatı bir arada kullanarak sanatsal bir ifadeye dönüştürdüğü çalışmaları ile dijital sanatın ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Algoritmik sanat olarak da adlandırılan çalışmaları sanatçının geliştirdiği algoritmalara dayanan bir dizi bilgisayar programı ve onunla birlikte yeni görsel formların keşfedilebildiği bir sistemdir. Mohr, yarattığı sistemle, bir küpün yapısını 'sistem' ve 'alfabe' olarak kullanır ve küpün simetrisini bozarak ve parçalayarak yeni yapıların ve ilişkilerin üretildiği görsel formlara ulaşmayı amaçlamaktadır. "Bitmiş bir çalışma kendini mantıksal içeriğinden ayırıp görsel olarak bağımsız bir soyut varlık olarak durabildiğinde sanatsal hedefine ulaşılmış olur" diyen sanatçı algoritmalarla yeni formlar yaratmak için sıklıkla rastlantısal öğeleri kullanmıştır. Kavramsal sanatçı SolLeWitt hemen hemen aynı yıllarda yaptığı Incomplete Open Cubes (1974) adlı çalışmasında küp üzerindeki varyasyonları çeşitli medyalara ve ölçeklere çevirerek benzer bir sistematik uygulamayı gerçekleştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında her iki çalışmanın da kavramsal sanatın düşünsel yaklaşımıyla önemli benzerlikler taşıdığı görülebilir. Yıllar ilerledikçe Mohr, 3 boyutlu küpün yanı sıra, 4, 5, 6 ve 11 boyutlarındaki çok boyutlu küpü (hiper küp), iki boyutlu görsel işaretler veya 'êtres grafiques' sistemi olarak daha yüksek boyutlardaki yapısal ilişkileri ve sanatsal potansiyellerini araştırmak için kullanmıştır. Mohr Bilgisayarı sanatsal üretiminin fiziksel ve entelektüel uzantısı olarak görmektedir. Böylece bilgisayar sadece sanatsal üretimin aracı olmaz aynı zamanda sanatsal fikirlerin ve görsel ifadenin de temel bileşeni olur. Mohr'un çalışmalarında kullandığı sistem ya da mantıktan çok ondan kaynaklanıp ortaya çıkan görsel keşfi dikkate almak gerekmektedir. Çünkü Mohr elde ettiği sonuçları aynı zamanda 'resim' olarak görür. 3 boyutlu küpten başlayarak çok boyutlu hiper küplere uzanan süreçte, küpün simetrisini bozarak ve parçalayarak elde ettiği sonuçlar mantıksal içeriğinden ayrılarak bağımsızlaşan iki boyutlu görsel soyut varlıklara dönüşürler. Böylece Mohr küpü temel alan kendine özgü bir görsel dil yaratmıştır.

Anahtar Kelimeler: Algoritmik sanat, dijital sanat, dijital resim**ABSTRACT**

The experimental work of the artists who use technology in the adoption of Digital Art as a modern art form has a great contribution. Manfred Mohr, one of the pioneers of Digital Art, an art that cannot be considered independent from technology, is among the first examples of digital art through his works that transform science, technology and art into an artistic expression. The so-called Algorithmic artwork is a system in which a number of computer programs and new visual forms can be discovered, based on the algorithms developed by the

artist. Mohr uses the structure of a cube as a system and alphabet, and it aims to reach the visual forms in which new structures and relationships are produced by breaking and fracturing the symmetry of a cube. He said “When a finished work separated itself from its logical content and stood visually as an independent abstract entity, its artistic goal was achieved” (Mohr, 2002), the artist has often used random elements to create new forms with algorithms. Conceptual artist SolLeWitt performed a similar systematic practice by translating the variations on the cube into various media and scales in his work in the Incomplete open Cubes (1974), which he did in almost the same years. From this point of view, it can be seen that both studies have significant similarities with the intellectual approach of conceptual art. As the years passed, Mohr used a 3-dimensional cube, a multi-dimensional cube (hyper-cube) with dimensions 4, 5, 6 and 11, two-dimensional visual signs, or 'êtres graphics' as a system to explore higher dimensional structural relationships and artistic potentials. Mohr sees the computer as a physical and intellectual extension of artistic production. Thus, the computer is not only the tool of artistic production, but also becomes the main component of artistic ideas and visual expression. It is necessary to take into account the visual discovery that arises from him rather than the system or logic that Mohr uses in his work. Because Mohr considers the ethic results to be a 'picture' at the same time. Starting from a 3D cube to a multidimensional hyper Cube, the results obtained by disrupting and breaking the cube's symmetry turn into two dimensional visual abstractions that are independent of its logical context. Thus he created a unique visual language based on the Mohr cube.

Keywords: Algorithmic art, digital art, digital painting

1. GİRİŞ

Bu çalışmada dijital sanatın öncü sanatçılarından Manfred Mohr'un çalışmalarının ana formu olan küp ve hiperküpten hareketle oluşturduğu soyut görsel imgelerin teknik, düşünsel ve estetik özellikleri çağdaş sanat açısından irdelenecektir.

Uzun zamandır üzerinde yaşadığımız dünya, teknolojinin katkısıyla birlikte dijital olarak yeniden şekillenmektedir. Kullandığımız aletler kendi başlarına belli işlevleri yerine getiren makineler olmanın ötesine geçerek insanın uzantılarına dönüşmektedirler. Gündelik yaşantının hemen her alanında kullanılan, insanların yaşam pratiğini farkında olmadan köklü bir biçimde dönüştüren, kullanım yoğunluğu nedeniyle neredeyse bedenin bir uzantısı haline gelen bilgisayar, internet, akıllı telefonlar, oyun konsolları, veri kayıt cihazları ve iletişimcileri, diğer deyişle yeni medya olarak adlandırılan tüm bu dijital teknolojiler, içinde bulunduğumuz dijital kültürün temel bileşenlerini oluşturmaktadır.

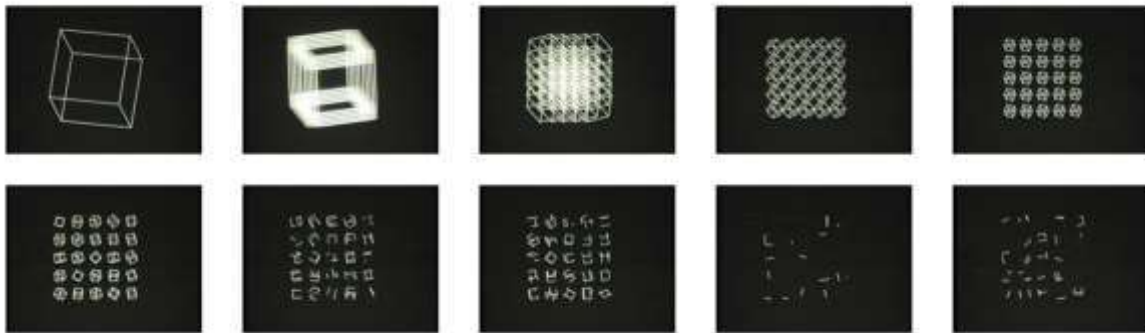
Ancak bu yeni alışkanlıklarımızın yarattığı değişimin tanıkları olduğumuz halde, çok azımız bu süreci doğru anlamaktayız. Bugün arka planda çalışan milyonlarca program olmadan üretilen malları bir yerden başka bir yere nakletmek, enerji ve temiz su sağlamak, tıbbi teşhis prosedürlerini uygulamak, iletişim kurmak vb. birçok işi yapmak pek mümkün görünmemektedir. Uzun zamandır kullandığımız bu dijital altyapı, ona bağlı bir yaşantı inşa ettiğimiz halde çoğumuz için görünür değildir. İşte bu dijital altyapının yaşantımızda yarattığı değişimleri göstermenin bir yolu sanattır. Program kodlarının olanaklarını, ne tür yapıları belirleyebileceğini ve nasıl bağımsız bir hale dönüştürülebileceğini göstermesi bakımından sanat önemli katkılar sağlayabilir. Özellikle algoritmalarla gerçekleştirilen sanatsal deneylerin çağdaş sanat tanıkları için oldukça değerli yöntemler önerdiği söylenebilir.

2. BULGU VE TARTIŞMALAR

Dijital Sanat'ın çağdaş bir sanat biçimi olarak benimsenmesinde, teknolojiyi kullanan sanatçıların gerçekleştirdiği deneysel çalışmaların katkısı büyüktür. Teknolojiden bağımsız düşünülmemeyen bir sanat olan Dijital Sanat'ın öncü sanatçılarından Manfred Mohr da bilim, teknoloji ve sanatı bir arada kullanarak sanatsal bir ifadeye dönüştürdüğü çalışmalarını ile Dijital Sanat'ın öncüleri arasında yer almaktadır. 1972/73 yıllarında Sorbonne Üniversitesi'nde "Görsel Araştırma" konulu bir seminerde Mohr'un işlerini görenler 'makineyle çizilen bir şeyin sanat olamayacağı' düşüncesiyle çalışmalarını benimsememişlerdi (Fröhlich, 2017). Ancak izleyicilerin önyargılarını ortaya çıkarmak amacıyla sonraki sergide 'dijital' vurgusunu kaldırarak sadece 'çizimler' olarak çalışmalarını sergilediğinde oldukça ilgi ve kabul gördü. O nedenle sanatçı dijital sanatla ilgili yapılan tartışmalarda sanattan çok bilgisayarın ön planda tutulmasına tepki olarak çalışmalarında bilgisayarın yalnızca bir araç olduğunu, kendisinin bilgisayar sanatı yapmadığını ve bilgisayar sanatçısı olmadığını sıklıkla vurgulamaktadır.

1938 Pforzeim (Almanya) doğumlu olan sanatçı, yaşamının farklı dönemlerinde Almanya, İspanya, Fransa ve ABD olmak üzere farklı dil ve kültür ortamlarında geçirmiştir. Aslında bir ressam ve caz müzisyeni olan Mohr'u görsel bir sanatçı olmaya iten şey müziğin soyut yönü olmuştur. Kendi dünyasını yaratmak istediği deneysel çalışmalarında 50'li yıllarda oldukça etkili bir sanat akımı olan soyut dışavurumculuktan etkilenmiştir (Schimpf, 2018).

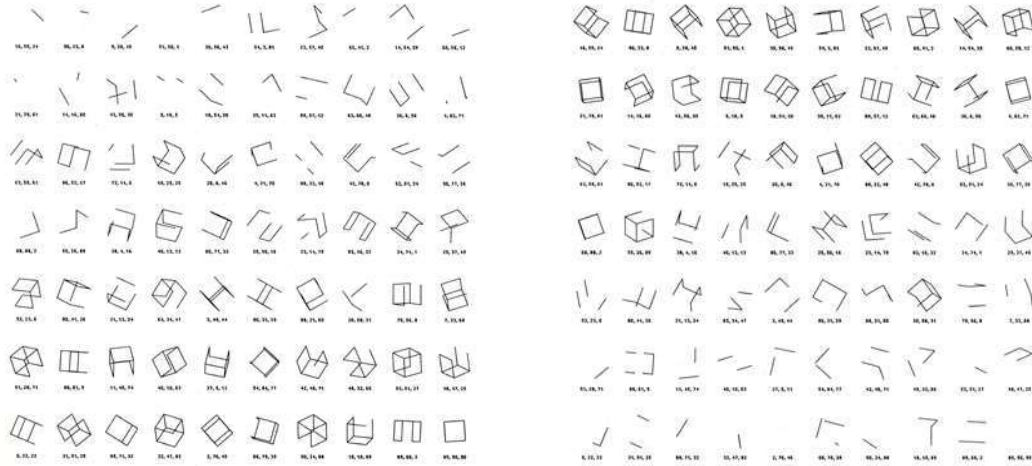
Kendi kuşağının diğer temsilcilerinin tersine Mohr'un, tamamıyla bilgisayar yardımıyla üretilmiş olan dijital imgelerin sanatsal amaçlar için kullanılabilmesine inancı yüksekti. Bilgisayar yardımıyla ilk desenlerini çizmeye başladığında istediği formları yaratmada programların yetersiz olduğunu fark etti. Bunun üzerine ayrı bir teknik bilgi gerektiren program yazıcılığında kendini geliştirdi. Mohr, 1950'lerin ortalarında IBM tarafından geliştirilen ilk üst düzey programlama dillerinden olan Fortran'ı öğrendi. Fortran gibi bilgisayar dilleri, mühendislere, bilim insanlarına ve Mohr gibi sanatçılara, insan dili ve bilgisayar mantığı arasında adeta bir çevirmen işlevi görmüştür (Davidson, 2016). İşlerini Fortran yazılım dilini kullanarak ürettiği yazılımlarla klasik anlamda kâğıt, mürekkep ve ellerini kullanmadan bilgisayar yardımıyla gerçekleştirmiştir (Sönmez, 2012). Bu açıdan Mohr fırça ve tuval yerine bilgisayar ve plotter yazıcılarla çalışmalarını boyayan ilk sanatçılardandır.



Manfred Mohr, Script of Computer Generated Film (Bilgisayarla Oluşturulan Film Senaryosu) 'Cubic Limit' (1973-1974)

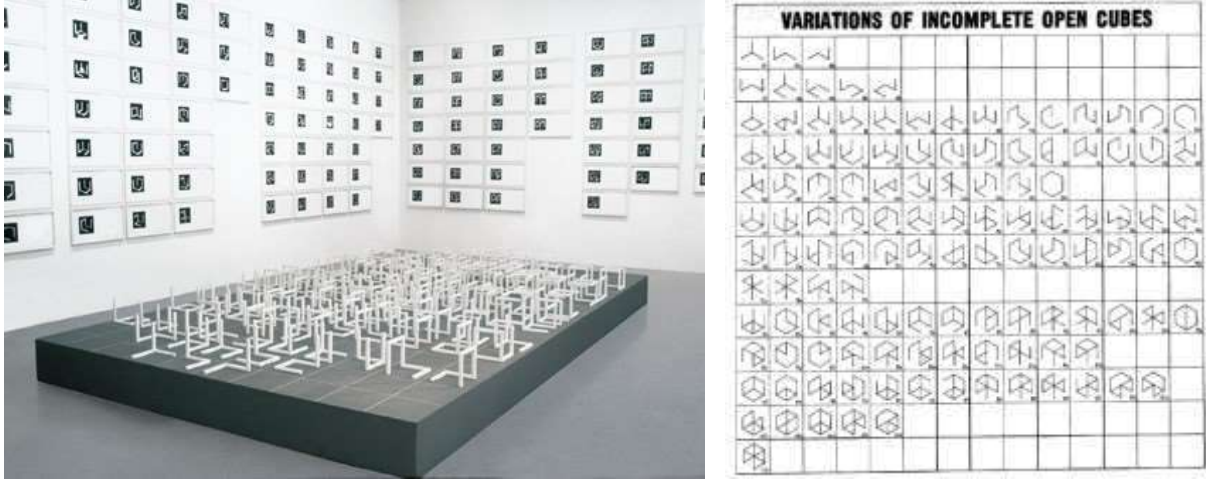
İlk başta müzikle ilgili kavramlardan başlayıp görsel süreçlere çevirdiği çok basit doğrusal çizimler gerçekleştirdi. Ancak daha sonra üzerinde yoğunlaştığı küp, kesilip ayrılan, çevrilen ve böylece üzerinde değişiklikler yaparak oynayabileceği temel bir enstrüman olmuştur. Kartezyen bir yapı taşı olarak ele aldığı küp formunu Mohr, yarattığı algoritma ile bir mantık çerçevesinde görsel bir biçimde sonuçlandırarak sanatsal fikrini ortaya koyar.

Teknolojinin farklı anlatım olanaklarına açık olan Mohr'un işlerinde ortaya çıkan en temel olgu, günümüz estetiğini oluşturan temel kavramlardan biri olan 'dijital imge'yi kullanmasıdır. Üç boyutlu bir geometrik form olan 'küp' sanatçı için sıradan bir nesne değil çalışmalarının omurgası olan dijital bir imgedir. Mohr algoritmaları görüntüleri hesaplamak için kullanır. Düşüncelerini yazdığı bilgisayar programları sayesinde görünür hale getirir. Algoritmik sanat olarak da adlandırılan çalışmaları sanatçının geliştirdiği algoritmalara dayanan bir dizi bilgisayar programı ve onunla birlikte yeni görsel formların keşfedilebildiği bir sistemdir. Mohr, yarattığı sistemle, bir küpün yapısını 'sistem' ve 'alfabe' olarak kullanır. Küpün simetrisini bozarak ve parçalayarak yeni yapıların ve ilişkilerin üretildiği görsel formlara ulaşmayı amaçlamaktadır. "Bitmiş bir çalışma kendini mantıksal içeriğinden ayırıp görsel olarak bağımsız bir soyut varlık olarak durabildiğinde sanatsal hedefine ulaşılmış olur" diyen sanatçı algoritmalarla yeni soyut formlar yaratmak için sıklıkla rastlantısal öğeleri kullanmıştır (Mohr, 2001). Bir dizi yönerge olarak tanımlanabilen algoritmalar, Mohr'un insan düşüncesinin huzursuzluğundan arınmış bir rasyonellik unsuru ile sanat eserleri üretmesini sağlamıştır.



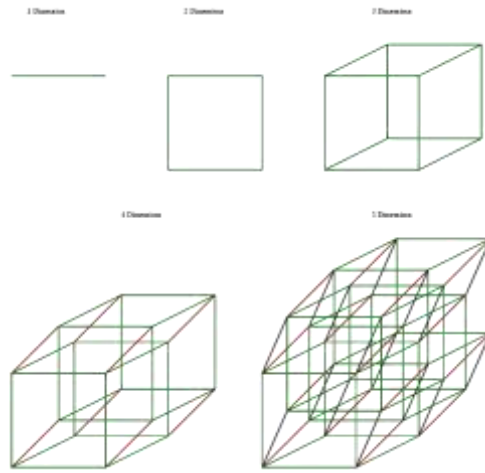
P-154c1 + P154c2, Cubic Limit I, Bilgisayarda üretilen algoritmaların plotter çizimleri, mürekkep/kâğıt, 1973, (2x) 60cm x 60cm

Kavramsal sanatçı Sol LeWitt de hemen hemen aynı yıllarda yaptığı Incomplete Open Cubes (Tamamlanmamış Açık Küpler) (1974) adlı çalışmasında küp üzerindeki varyasyonları çeşitli medyalara ve ölçeklere çevirerek benzer bir sistematik uygulamayı gerçekleştirmiştir (Shanken, 2012). Kullandığı açık küplerde temel fikir ya da çıkış noktası aslında bir küp yapmamanın yollarını araştırmaktır. Bulmaca gibi karmaşık ve eğlenceli formlara dönüştürdüğü açık küpleri aklın ve yaratıcı sürecin nasıl işlediğiyle ilgilidir (Garrels, 1999). Sol LeWitt bu sistematik yaklaşımını tek bir fikrin "sanat yapan makineye" dönüşmesi olarak tanımlamıştır. Bu anlamda Mohr ve Sol LeWitt'in gerçekleştirdiği her iki çalışma da aslında çok basit ve rasyonel bir fikrin nasıl sanatsal bir ifadeye dönüşebileceğini göstermektedir. Bu aynı zamanda sanat yapıtı ile sanatçı arasındaki bağı olabildiğince azaltmaya çalışan Kavramsal Sanat yaklaşımları ve Dijital Sanat arasındaki benzerlikleri de göstermektedir.



Sol LeWitt, Incomplete Open Cubes, (Tamamlanmamış Açık Küpler) 1974

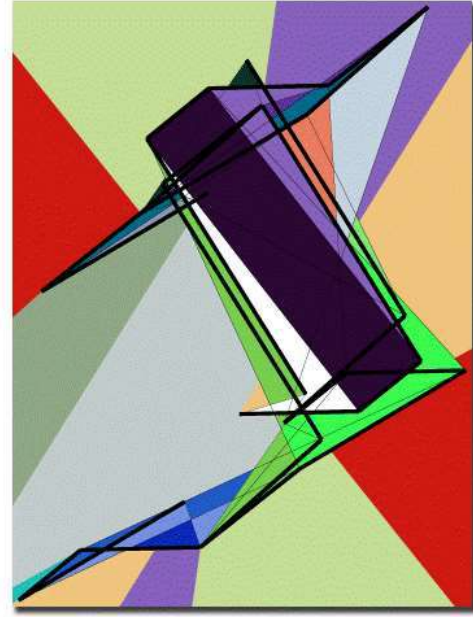
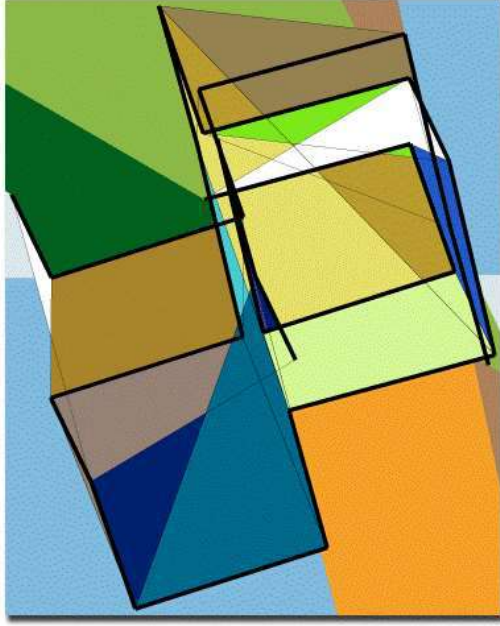
Yıllar ilerledikçe Mohr, 3 boyutlu küpten hiperküpe geçer. Sanatçı küp formunun sonsuzluğa kadar çoğaltılabileceği çok boyutlu hiperküpe, iki boyutlu görsel işaretler sistemi olarak, daha yüksek boyutlardaki yapısal ilişkileri ve sanatsal potansiyellerini araştırmak için kullanmıştır. Dördüncü boyut geometrik olarak fraktallar ve hiperküpe ifade edilir. Görsel zekâmız ve beynimiz 3 boyuta göre şekillendiğinden zaman boyutu haricindeki mekânsal dördüncü boyutu henüz algılama olanağımız bulunmamaktadır. Biz üç boyutlu küpün çizimine ya da fotoğrafına bakarken, onun bütün açılarını 90 derece ve bütün kenarlarını eşit görmesek de küpün üç boyutlu halini kafamızda canlandırabiliriz. Ancak dört boyutlu bir hiperküpte 8 küp, 24 kare, 32 kenar ve 16 köşe oluşur ve 4, 5, 6. boyuttan sonsuza kadar çoğalabilen hiperküpe şematik olarak çizsek de kafamızda canlandırabilmek neredeyse imkânsızdır. Mohr, varlığını henüz algılayamadığımız bu hiperküpleri yazdığı algoritmalarda soyut kompozisyonlara dönüştürür.



4 ve 5 boyutlu hiperküpe

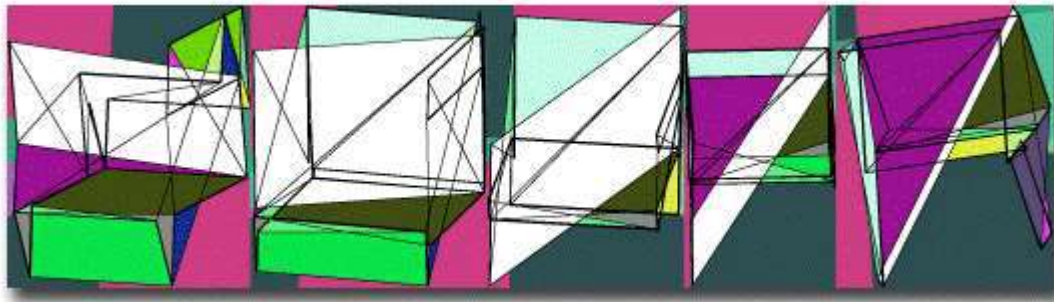
1999'da tuval üzerine gerçekleştirdiği Space.Color adlı çalışmalarında ilk kez renk kullanmaya başlamıştır. Renkler, çalışmaları için gerekli olan karmaşıklığı ve mekânsal belirsizliği farklılaştırarak gösteren rastgele öğeler olarak ele alınmıştır (Mohr, 2001). Çünkü

çalışmalarındaki renk, renk teorisine dayanmayan mekânsal ilişkileri tanımlamaktadır. Bu çalışmalarda Mohr 6 boyutlu hiperküpü temel alır. 6 boyutlu bir hiperküpte, 32 diyagonal bulunur ve her birinin 720 farklı ‘diyagonal yolu’ vardır. Hiperküp 6 boyutlu uzayda döndürüldükten sonra 2 boyutlu uzaya yansıtılır. Elde edilen görüntü renk alanlarını önden arkaya doğru bindirir. Çapraz yollar ile birlikte ortaya çıkan görüntü, hayal edilemeyen kümelenmeler oluşturur. Tuvall üzerine gerçekleştirdiği bu inkjet baskılara slow motion animasyonlar da eşlik eder.



P-701/B _ enduraChrome / canvas _ 1999 141cm x 114cm

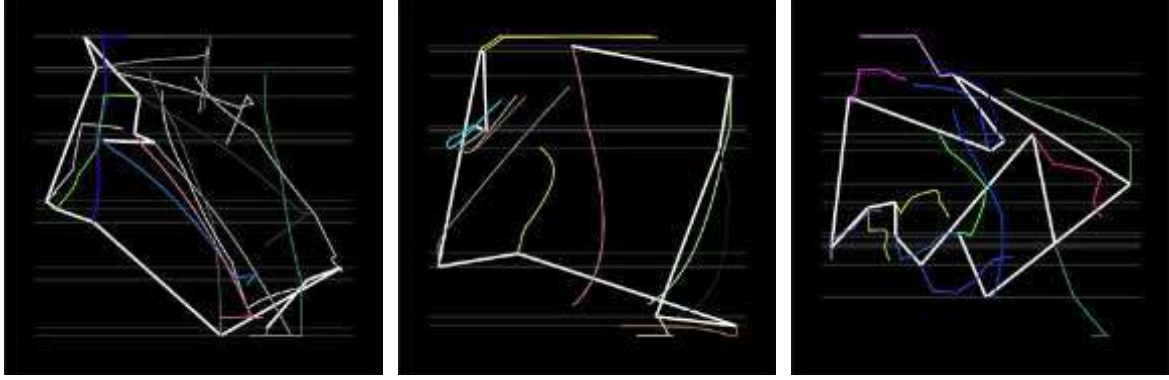
P-703/C _ enduraChrome / canvas _ 2000 152cm x 114cm



P-709/A _ pigment-ink / canvas _ 2001 112cm x 411cm (5-parts)

Artificiata II adlı çalışma serisi 11 ve 15 boyut arasında değişen n-boyutlu bir hiperküpün çapraz dönüşünü ve bu dönüşün görsel izlerini göstermektedir. Bu diyagonal izler her bir yön değişikliğinin bir boyuttan geçişi gösterdiği, n boyutlu bir hiperküpün içinden geçen çok bölümlü çizgilerdir. Kalın beyaz çizgi, 2 boyuta yansıtılan döndürülmüş bir n boyutlu diyagonal yolu gösterirken renkli çizgiler, dikdörtgen boşlukla sınırlı olan hareketin izlerini gösterirler. Diyagonal yolun her iki tarafındaki (sol/sağ) yatay çizgiler arasındaki boşluklar rastgele seçilmiş renklerden oluşan farklı setlerle doldurulur. Böylece kendi yazdığı çizim ve renklendirme programlarının anlatım olanaklarıyla çoğu zaman tekrarlara dayalı ama her

defasında farklı bir renk bileşkesini izleyiciye sunan çeşitlemeler yaratmıştır. 1999 yılına kadar siyah-beyaz çalışmalar yapan sanatçının hiperküplerle birlikte renkleri yeniden kullandığı çalışmaları monokromatik çizgilerinden neredeyse tamamen yoksundur.



P2200_1539, pigment-ink on paper, 2014-2015, 80 cm x 80 cm (Sol)

P2200_1930, pigment-ink on paper, 2014-2015, 80 cm x 80 cm (Orta)

P2200_1932, pigment-ink on paper, 2014-2015, 80 cm x 80 cm (Sağ)

3. SONUÇ

Mohr bilgisayarı sanatsal üretiminin fiziksel ve entelektüel uzantısı olarak görmektedir. Böylece bilgisayar sadece sanatsal üretimin aracı olmaz aynı zamanda sanatsal fikirlerin ve görsel ifadenin de temel bileşeni olur. Mohr'un çalışmalarında kullandığı sistem ya da mantıktan çok ondan kaynaklanıp ortaya çıkan görsel keşfi dikkate almak gerekmektedir. Çünkü Mohr elde ettiği sonuçları aynı zamanda 'resim' olarak görür. 3 boyutlu küpten başlayarak çok boyutlu hiperküplere uzanan süreçte, küpün simetrisini bozarak ve parçalayarak elde ettiği sonuçlar mantıksal içeriğinden ayrılarak bağımsızlaşan iki boyutlu görsel soyut varlıklara dönüşürler. Böylece Mohr küpü temel alan kendine özgü bir görsel dil yaratır.

KAYNAKÇA

- Fröhlich H. (2017). Vom Rhythmus Zum Algorithmus: Der Digitalkunst-Pionier Manfred Mohr im Interview Apr. 9 - July 2
- Schimpf G. (2018). Interview with Manfred Mohr, "Being Human with Algorithms: Artist Manfred Mohr talks about the Digital Transformation" German chapter of ACM
- Davidson L. (2016). Manfred Mohr, Artificiata II, Carroll / Fletcher, Saturation Point, March
- Sönmez N. (2012). Spot On #2 Manfred Mohr, Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd. Şti., 1. Basım
- Shanken E. A. (2012). Sanat ve Elektronik Medya, Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul
- Garrels G.(1999). Untangling the puzzle of Sol LeWitt's open cubes, MOMA, (Son Erişim: Kasım 2018) <https://www.sfmoma.org/untangling-the-puzzle-of-sol-lewitts-open-cubes/>
- Mohr, M. (2001), Exhibition catalog: Manfred Mohr, "space.color", Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt

GİYSİ TASARIMINDA DİJİTAL BASKI İLE DESEN OLUŞTURMA
CREATING PATTERNS WITH DIGITAL PRINTING IN GARMENT DESIGN**Prof. Dr. Pınar Göklüberk ÖZLÜ**Hacı Bayram Veli Üniversitesi, pinarozlu@gmail.com**Merih KÜPELİ**Hacı Bayram Veli Üniversitesi, merihkupeli@gmail.com**ÖZET**

Giysi tasarımında tasarımcı için öncelikli hedef tüketici kitlesinin zevkine, tarzına uygun ve fonksiyonel olan genel görünümü itibariyle de estetik olan tasarımlar ortaya koyabilmektir. Üretilen bir giysinin fonksiyonelliği kalıp, dikiş, kumaş özelliği gibi teknik unsurlara bağlıdır. Tasarım aşamasında tüketicinin tarzına ve zevkine uygun olan rengin ve desenin giysi modeline uygunluğu ise giysinin estetik değerlerini oluşturur. Estetik unsurların bir araya getiriliş biçimi tasarımın görsel nitelikleriyle doğrudan ilgilidir. Günümüzde bilgisayar destekli teknolojiler sayesinde tasarım aşamasında temel olarak modeli ve tarzı belirlenmiş bir giysi üzerinde fikirlerin görsel anlatımları saniyeler içinde görülebilmekte; kumaş, renk, desen ve model uyumu denenebilmektedir. Ancak her ne kadar bilgisayar teknolojileri tasarımcıya model, renk ve genel görünüm açısından fikir vermiş olsa da özellikle baskı ile yapılacak desen oluşturmada boya cinsinden baskının yapılacağı kumaşın cinsine, rengine ve dokuma özelliğine kadar birçok unsur nihai görünümde etkili olmaktadır. Bu çalışmanın amacı, dijital baskı yöntemlerinden biri olan inkjet baskı yöntemini kullanarak, pamuklu kumaşlarda dokuma türü ve kumaş rengi değişkenlerine göre baskı kalitesinin tasarıma etkisini değerlendirmektir. Çalışmada, baskı teknolojisi ve kullanılan boya sabit tutularak patiska, poplin, şile bezi, saten ile pike, süprem kumaşlarda siyah ve beyaz renkli yüzeye yapılan baskıların genel görünüm açısından farkları irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Desen, Dijital Baskı, Inkjet, Baskı Teknolojisi.**ABSTRACT**

The primary goal for the designer during garment design is creating functional, aesthetic by general view, and suitable designs in terms of pleasure and style of the consumer mass. The functionality of a garment is related to technical elements such as pattern, stitch, and fabric property. The suitability of color and pattern to the garment type that are suitable for the style and pleasure of the consumer at the design stage composes the aesthetical value of the garment. The form of bringing the aesthetic elements together is directly related to the visual qualities of the design. As of today, thanks to computer aided technologies the visual expressions of ideas on a garment with mainly determined model and style at the design stage can be seen in seconds and fabric, color, pattern, and the fit of model can be tried. But however, even if computer technologies give ideas to the designer from the point of model, color and general view, many elements are effective especially during pattern creation by printing in the final view from the type of dye to the type, color, and weaving property of the fabric to be printed. The purpose of this study is evaluating the effect of the printing quality over the design according to weaving type and fabric color variables in cotton fabrics by using inkjet printing method which is one of

the digital printing methods. In the study, the prints over black and white colored surfaces are analyzed in the aspect of general view on calico, poplin, gauze, satin, as well as piqué and single jersey fabrics while printing technology and used dye remains fixed.

Keywords: Pattern, Digital Printing, Inkjet, Printing Technology.

1. GİRİŞ

Giyim üretim sektöründe 1980'li yılların sonlarında görülen hızlı moda kavramı, desen oluşturmada renk skalasının geniş olması, kalitede beklentinin artması ve çevresel yaptırımlar nedeniyle ürün teslim süresi kısalmıştır. Bununla birlikte Uzakdoğu'nun baskısı ve düşük maliyetli ürün temin isteği gibi değişimler de rekabeti zorlaştırmıştır (Kanık, 2008).

Bir giysi tasarlarlarken nihai sonuca ulaşabilmek için tasarımın esasları ve prensipleri olan biçimsel ve estetik kavramlardan yola çıkılmaktadır. Tasarımın esaslarını oluşturan etkiler giysi üzerinde renk, doku, ışık, çizgi ve silüet gibi tasarımsal öğelerin bir araya getirilmesiyle elde edilmektedir. Tasarımın esaslarının yanı sıra tasarımı güçlendiren ritim, vurgu, zıtlık, oran, uyum, denge, tekrar, düzen, paralellik, yayılma ve derecelendirme gibi öğeler ise tasarımın prensiplerini oluşturmaktadır (Kocabaş Atılğan, 2014: 480). Bir giysinin genel görünümü itibariyle estetik sayılabilmesi için yüzey tasarımının da kaliteli ve gösterişli olması gerekmektedir. Giysi yüzeylerinde mevcut olan ve giysiyi estetik kılan renk, doku ve desen gibi biçimsel öğeler ile birlikte fonksiyonel özellikleri belirleyen kalıp, kesim ve dikiş gibi temel teknikler bir araya geldiğinde görünüm bakımından tüketicilerin beğenilerini, taleplerini karşılayan giysiler tasarlanabilmektedir.

Giysi tasarım aşamasında üretim için tercih edilen kumaşa uygulanan yüzey işlemleri sayesinde kumaşa renk, doku ve desen verilebilmektedir. Tasarım aşamasında mevcut kumaşa yapılan yüzey işlemleri süsleme, ilmek, boncuk işi, kumaş manipülasyonu ve baskı gibi uygulamalardan oluşturmaktadır (Udale, 2014: 89). Diğer disiplinlerde olduğu gibi moda tasarımı alanında da farklı tekniklerle uygulanan baskı, günümüzde dijital ortama evrilerek yeni yorumlamalarla kendini göstermektedir.

Bir giysinin tasarımından üretim sürecine kadar her aşamasında bilim ve teknolojinin katkısı büyüktür. Bilim ve teknolojinin sunduğu olanaklarla ilerleyen giyim endüstrisinde güncel malzeme ve tekniklerin kullanılmasının yanında giysi yüzey tasarımında da bilgisayar destekli teknolojiler giysi tasarım sürecine alternatif sunmakta, tasarımcıların sınırları zorlayabilecek düzeyde ve eşsiz tasarımlar yapabilmesine destek olmaktadır (Kodaman ve Sarı, 2013: 77-78).

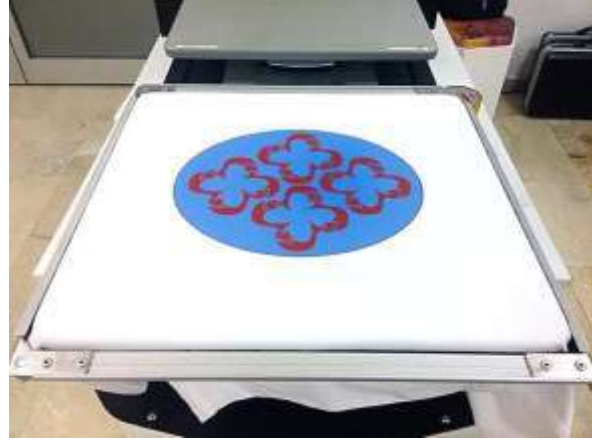


Resim 1. Dijital baskı teknolojileri kullanılarak üretilen giysi örnekleri (Hamzaoui, 2018)

Dünya genelinde hızla yayılan dijital baskı teknolojisiyle çözünürlüğü yüksek kalitede, fotoğraf niteliğinde görseller, renk ve konturun net görülebildiği yüksek kalitede baskı sonuçları sayesinde giysi tasarım aşamasında tekstil yüzeylerine uygulanması popüler olmaya başlamıştır (Selçuk, 2009: 1).



Resim 2. Dijital baskı teknolojileri



Resim 3. Dijital baskı teknolojileri ile elde edilen yüksek kalitede baskı örneği

2. ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bir deseni giysi yüzeyine basmadan önce kullanılacak en doğru baskı yöntemini belirlemek önemlidir. Herhangi bir tekstil ürününe ya da giysiye basılacak deseni belirlenmiş bir baskı tekniğiyle uygulayıp en iyi sonucu elde edebilmek için baskı yapılacak mevcut kumaşın cinsi ve yapısı doğrultusunda hareket edilmelidir. Bu çalışmada, dijital baskı teknolojisi olan mürekkep püskürtme yöntemiyle pamuktan mamul kumaşlara doğrudan basılan desenin kumaşların yapısal özelliklerinin de göz önünde tutularak sonucun görünüm açısından karşılaştırılıp incelenmesi amaçlanmıştır.

Dijital baskı teknolojisi olan inkjet baskı yöntemi az miktarda üretimle kar elde edebilme, alınan siparişleri kısa zamanda ve çeşitli ürünler olarak sunabilme fırsatı vermektedir. Inkjet baskı yöntemiyle üretim miktarına bağlı olarak üretimde gereken sürenin hesaplanabilmesi avantajı mevcuttur. Risk ve stok ihtiyacını azaltan inkjet baskı yöntemiyle tasarım bilgisayar belleğinde depolanarak istenilen zamanda kullanılabilir. Klasik baskı yöntemlerine göre güvenli, temiz, çevreye duyarlı ve masrafsız olan inkjet baskı yöntemi moda çeşitliliğine de olanak sağlamaktadır (Selçuk, 2009: 7-8). Giysi tasarımı alanında işletmelerin rekabete karşı koyabilmesi için teknolojik ve bilimsel gelişmeleri yakından takip ederek tüketici ihtiyaçları doğrultusunda bir ürünü en hızlı ve en verimli şekilde sunabilmeleri gerekmektedir. İleri teknolojiler, yüzey tasarımı tekniklerinden biri olan baskı tasarımında yüksek çözünürlükte ve kişilerin talepleri doğrultusunda ayrıntılı tasarımlar ortaya koyarak hız açısından da moda döngüsüne önemli ölçüde katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla perakende satış yapan bir işletmenin ürün satışını interaktif ortamda gerçekleştirip depolamayı en aza indirerek ve ürünün stokta uzun süre bekleme riskini de ortadan kaldırarak maliyeti azaltmaktadır. Bu doğrultuda yapılacak satışla üretici firmanın ürün siparişini alır almaz tasarımı minimum sürede ve hatta geliştirilmiş alternatifleriyle birlikte basabilmektedir.

Giysi Tasarımında Dijital Baskı ile Desen Oluşturma amacıyla yapılan çalışmada, farklı dokuma/örme özelliklerine sahip yüzeylere inkjet baskı yöntemiyle baskı uygulaması

yapıldıktan sonra sonucun görünüm bakımından karşılaştırmalı incelemesi yapılmıştır. Bu çalışma ile inkjet baskı yöntemiyle farklı yüzey özelliğindeki beyaz kumaşlara yapılmış baskı sonucunun görünüm kalitesiyle ilgili farklılıkları tespit etmek amaçlanmıştır. Dolayısıyla bu çalışma, inkjet baskı yöntemini kullanan işletmelerin ya da inkjet baskı yöntemiyle baskı yapacak kişilerin farklı cins ve yüzey özelliğinde kumaşlara yapacakları baskılarda hatayı en aza indirerek maliyet ve zaman bakımından başarılı sonuç elde edebilmelerine öngörü olması bakımından önemlidir.

3. YÖNTEM VE ÇALIŞMA MATERYALLERİ

Bu araştırma dijital baskı makinesiyle inkjet baskı metodu kullanılarak belirlenmiş olan dokuma kumaşlara ve örme yüzeylere yapılmış baskının verdiği sonucu inceleyerek karşılaştırmaya yönelik uygulamalı bir çalışmadır.

Araştırmada, pamuktan mamul dört dokuma ve iki örme yüzey özelliğinde, beyaz kumaşlara aynı baskı deseni uygulanmıştır. Basılmış desenin görünümü kumaşların yüzey özellikleri ve desendeki renklerin zemin rengi ile ilişkisine göre değerlendirilmiştir.

Baskı görünümünde etkili olan unsurlar, desenin özelliği, desenin rengi, kullanılan baskı makinesi, boya ile kumaş (lif) cinsi, dokuma tekniği ve renk faktörleridir. Her bir unsurun bileşkesi farklı sonuçlar vereceğinden karşılaştırmada esas olmak üzere değişkenleri sabitlemek amacıyla kumaş (lif) cinsi ve renk örneklem olarak belirlenmiş, çalışma dokuma tekniği üzerinden beyaz yüzeylere uygulanmıştır.

Araştırma kapsamında kumaşlara uygulanan baskı deneyinin sonucunu yorumlayabilmek amacıyla değerlendirme kriterleri içeren bir analiz tablosu oluşturulmuştur. Karşılaştırma amacıyla hazırlanan analiz tablosunda baskı görünümüne etki eden unsurlara yer verilerek bulgular yorumlanmıştır.

3.1. Baskı Yapılan Kumaşlar ve Yüzey Özellikleri

Çalışmada dokuma ipliği pamuktan mamul beyaz renkli; patiska, poplin, Şile bezi, saten ve pamuklu örme pike ile süprem yüzeyler kullanılmıştır.



Resim 4. Dokuma Patiska



Resim 5. Dokuma Poplin



Resim 6. Dokuma Şile Bezi



Resim 7. Dokuma Saten



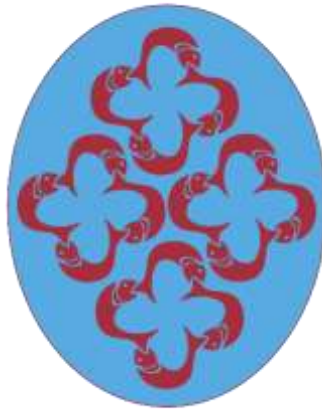
Resim 8. Örme Pike



Resim 9. Örme Süprem

3.2. Dijital Ortamda Hazırlanmış Baskı Deseni

Bu çalışmanın uygulanmasında belirlenen kumaşlara basılmak üzere Adobe Illustrator programıyla tasarlanmış desen kullanılmıştır. Bütün kumaş cinslerine aynı desen basılmıştır (Resim 10).



Resim 10. Dijital ortamda hazırlanmış kontrast renklerde desen tasarımı

3.3. Kullanılan Baskı Makinesi ve Boya

Araştırmanın uygulama bölümünde kullanılan baskı makinesi dijital baskı makineleri arasında pigment boyarmadde ile kumaşa doğrudan baskı yapan inkjet baskı makinesidir. Uygulama kapsamında kullanılan inkjet baskı makinesinin mevcut sürümü RIP 7.0 yazılımıdır. Belirlenen farklı cinsteki kumaşlara dijital baskı makinesiyle inkjet baskı yöntemi ile kumaşa doğrudan parça baskı yapılmıştır (Resim 11).



Resim 11. Inkjet baskı makinesi (Polyprintdtg, 2018)

Baskı uygulamasında kullanılan pigment boya su bazlı olup kumaşa püskürtme özelliğiyle aktarılmıştır. Baskı öncesinde ön işlem olarak boyanın kumaşa tutunmasının sağlayan binder adlı boya sabitleyici kimyasal ile kumaşlara baskı patı atılmıştır (Resim 12 ve Resim 13).



Resim 12. Su bazlı pigment boyalar
(Polyprintdtg, 2018)



Resim 13. Ön kaplama sıvısı binder
(Polyprintdtg, 2018)

4. BULGULAR

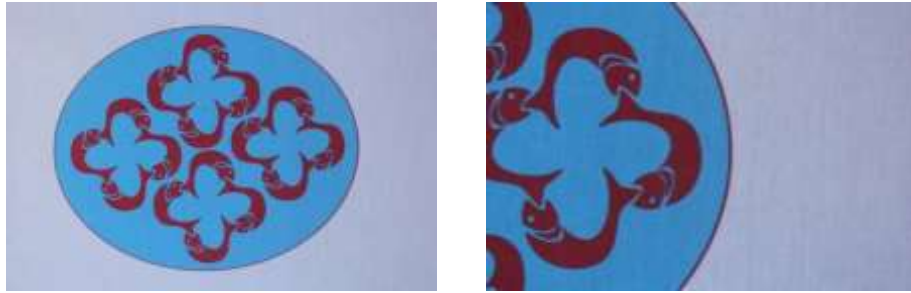
Çalışmada yer alan kumaş cinsleri aynı lif özelliğinde olup yüzey özellikleri bakımından birbirinden farklıdır. Her bir kumaş cinsine aynı desen basıldıktan sonra baskı sonucunun görünüm bakımından elde edilen bulguları Tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1. Baskı sonucunun görünümünü kumaşların yüzey özelliklerine ve desendeki renklerin zemin rengi ile ilişkisine göre karşılaştırma

Değerlendirme Kriterleri	Pamuklu Dokuma Yüzeyler				Pamuklu Örme Yüzeyler	
	Patiska	Poplin	Şile Bezi	Saten	Pike	Süprem

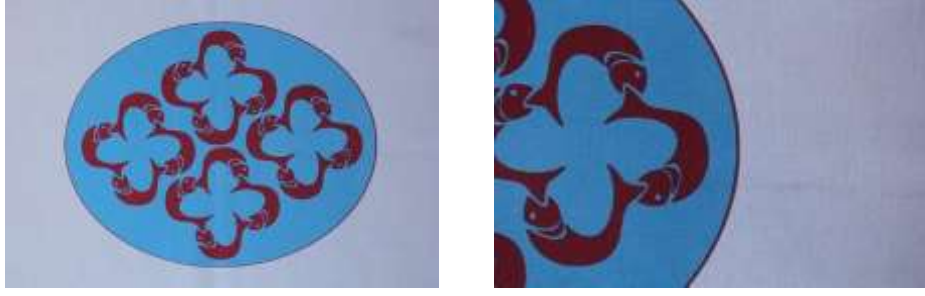
-Dokuma aralığı (sık/yarı sık/seyrekle)	seyrek	yarı sık	seyrek	sık	yarı sık	yarı sık
-Kalınlığı (kalın/orta/ince)	orta	orta	orta	ince	kalın	kalın
-Yüzey özelliği (düz/dokulu ve sert/ yumuşak)	düz/ sert	düz/ sert	düz/ yumuşak	düz/ yumuşak	dokulu/ sert	düz/ yumuşak
-Baskı yapılan yüzey (ön/arka)	ön	ön	ön	ön	ön	ön
-Renk canlılığı (parlak/mat)	mat	mat	mat	parlak	mat	mat
-Zemin rengi ile desen rengi arasındaki görsel bütünlük ve uyum (var/yok)	var	var	var	var	var	var
-Işık ve rengin dağılımı (eşit/eşit değil)	eşit	eşit	eşit	eşit	eşit değil	eşit
-Desenin zemin üzerindeki çözünürlüğü (net/az bulanık/bulanık)	az bulanık	net	net	net	az bulanık	net
-Desenin zemin üzerindeki dokunsallık ve estetik açıdan katkısı (var/yok)	var	var	var	var	yok	var

Patiska kumaş; pamuk lif özelliğinde, orta kalınlıkta ve dokuma aralığı seyrek. Seyrek dokunduğundan dolayı kumaşın boyayı geçirgenlik özelliği vardır. Desende az dağılma gözlemlenmiştir. Kumaşın cinsi, dokuma tipi bakımından yüzeyi düz ve serttir. Ön yüzeye baskı yapılmıştır. Kumaşın renk canlılığı mattır. Beyaz olan kumaşın desen renkleriyle de uyumu vardır. Desenin ışık ve renk dağılımı eşit miktardadır. Çözünürlüğü az bulanık olmakla birlikte dokunsallık ve estetik açıdan katkısı vardır (Resim 14).



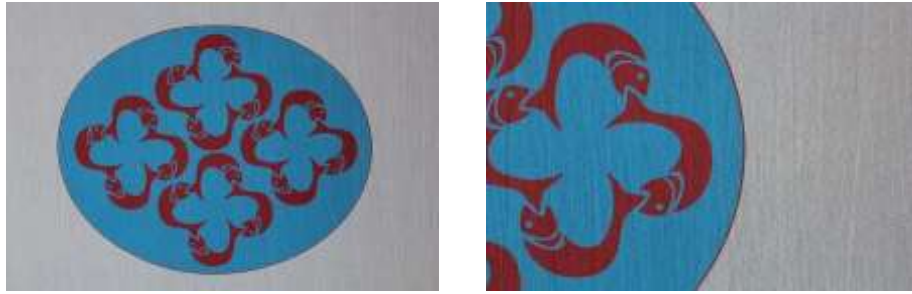
Resim 14. Pamuktan mamul, beyaz renkli dokuma patiska yüzeye uygulanmış baskı

Poplin kumaş; pamuk lif özelliğinde, orta kalınlıkta ve dokuma aralığı yarı sıktır. Kumaş yarı sık dokunmuş olmasına rağmen boyayı geçirgenlik özelliği vardır. Patiskaya göre desende dağılma gözlemlenmemiştir. Kumaşın cinsi, dokuma tipi bakımından yüzeyi düz ve serttir. Ön yüzeye baskı yapılmıştır. Kumaşın renk canlılığı mattır. Beyaz olan kumaşın desen renkleriyle de uyumu vardır. Desendeki ışık ve renk dağılımı eşit miktardadır. Çözünürlüğü net, dokunsallık ve estetik açıdan da katkısı vardır (Resim 15).



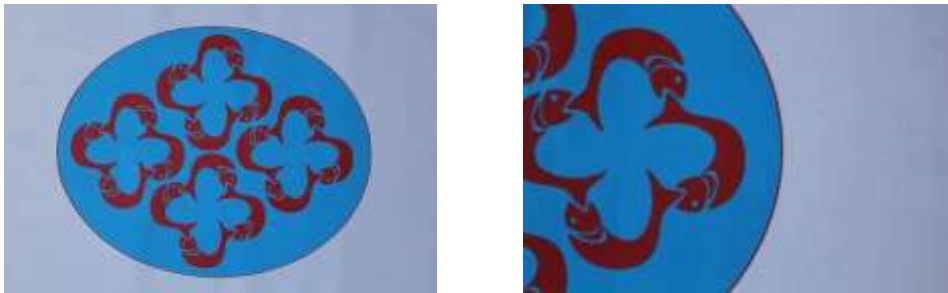
Resim 15. Pamuktan mamul, beyaz renkli dokuma poplin yüzeye uygulanmış baskı

Şile bezi kumaş; pamuk lif özelliğinde, orta kalınlıkta ve dokuma aralığı seyrek. Seyrek dokunduğundan dolayı kumaşın boyayı geçirgenlik özelliği vardır. Kumaşın cinsi, dokuma tipi bakımından yüzeyi dokulu ve serttir. Ön yüzeye baskı yapılmıştır. Kumaşın renk canlılığı mattır. Rengi kırık beyaz tonda olan kumaşın desen renkleriyle uyumu vardır. Kırık beyaz tonda zemine basılmış desen renklerinin soluk olduğu gözlemlenmiştir. Desendeki ışık ve renk dağılımı eşit miktardadır. Desenin renkleri cansız fakat kontur bakımından çözünürlüğü nettir. Dolayısıyla dokunsallık ve estetik açıdan katkısının olduğunu söylenebilmektedir (Resim 16).



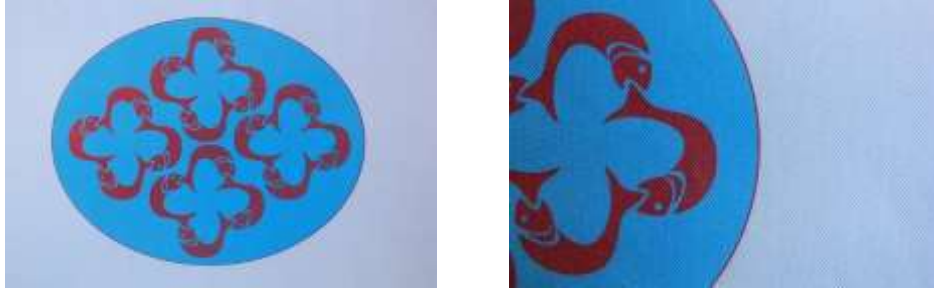
Resim 16. Pamuktan mamul, kırık beyaz renkli dokuma Şile bezi yüzeye uygulanmış baskı

Saten kumaş; pamuk lif özelliğinde, ince ve dokuma aralığı sıktır. Dolayısıyla kumaş boyayı geçirgenlik özelliği yoktur. Kumaşın cinsi, dokuma tipi bakımından yüzeyi düz ve yumuşaktır. Ön yüzeye baskı yapılmıştır. Kumaşın renk canlılığı parlaktır. Beyaz olan kumaşın desen renkleriyle uyumu vardır. Desenin ışık ve renk dağılımı eşit miktardadır. İnce ipe, sık dokunmuş ve tuşesi yumuşak satene basılmış desenin çözünürlüğü oldukça nettir. Desenin dokunsallık ve estetik açıdan da katkısı vardır (Resim 17).



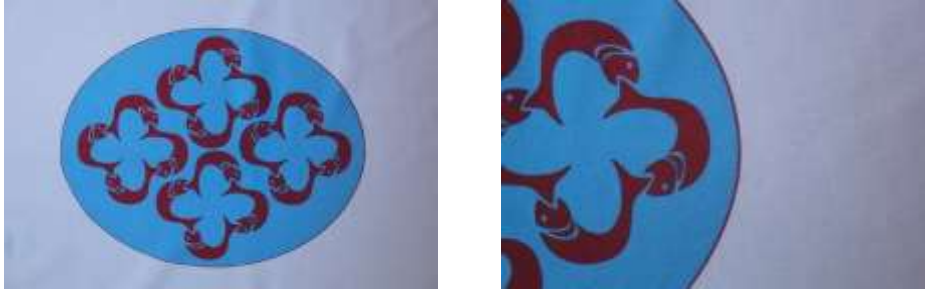
Resim 17. Pamuktan mamul, beyaz renkli dokuma saten yüzeye uygulanmış baskı

Pike kumaş; pamuk lif özelliğinde, kalın ve dokuma aralığı yarı sıktır. Kumaşın cinsi, dokuma özelliği bakımından ön yüzeyinin tutuşu arka yüzeyine göre daha dokulu ve serttir. Yine dokuma tipi bakımından boyayı geçirgen özelliğe sahiptir. Ön yüzeye baskı yapılmıştır. Kumaşın renk canlılığı mattır. Beyaz olan kumaşın basılan desen renkleriyle uyumu vardır. Dokuma tipi nedeniyle zemin üzerindeki desenin ışık ve renk dağılımı eşit değildir. Dolayısıyla desenin çözünürlüğü az bulanık olmakla birlikte, bu cins kumaşa yapılan baskının dokunsallık ve estetik açıdan pek katkısının olmadığı söylenebilmektedir (Resim 18).



Resim 18. Pamuktan mamul, beyaz renkli örme pike yüzeye uygulanmış baskı

Süprem kumaş; pamuk lif özelliğinde, kalın ve dokuma aralığı sıktır. Kumaşın cinsi, dokuma tipi bakımından yüzeyi düz ve yumuşaktır. Ön yüzeye baskı yapılmıştır. Kumaşın renk canlılığı mattır. Beyaz olan kumaşın desen renkleriyle uyumu vardır. Dokuma tipi bakımından zemin üzerindeki desenin ışık ve renk dağılımı eşit miktardadır. Dolayısıyla desenin çözünürlüğü net, dokunsallık ve estetik açıdan da katkısı vardır (Resim 19).



Resim 19. Pamuktan mamul, beyaz renkli örme süprem yüzeye uygulanmış baskı

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmada, basılmış desenin kumaşın cinsi ve yüzey özelliklerine göre farkları ile desendeki renklerin beyaz renk üzerindeki görünüm etkisi irdelenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda desenin görünümünün kumaşların dokuma tipine göre değişim gösterdiği ve basılan desen renklerinin beyaz kumaştaki etkisi şöyle gözlemlenmiştir.

Seyrek aralıkta dokunmuş orta kalınlıkta dokuma patiska kumaşa basılan desenin görünüm bakımından çözünürlüğünün az bulanık olduğu görülmüştür. Dokuma tipinden dolayı yüzeyinde dalgalanma biçiminde dokuya sahip olan dokuma Şile bezine uygulanan baskıda netlik açısından değişim olmamıştır. Kendinden dokulu, tuşesi yumuşak ve orta kalınlıkta

kumaş olan Şile bezinin boyayı rahatlıkla emdiği gözlemlenmiştir. Fakat zemin rengi kırık beyaz tonda olduğundan desenin görünümünü de etkilemiştir. Desen renk açısından soluk ve cansızdır. Yarı sık dokuma aralığında dokunmuş, orta kalınlıkta olan dokuma poplin kumaşta desenin görünüm bakımından net olduğu tespit edilmiştir. Sık dokunmuş ince kalınlıkta dokuma saten kumaşta desen görünümü bakımından elde edilen sonuç ise nettir. Ayrıca dokuma saten kumaş yüzeyi kullanılan diğer kumaş yüzeylerine göre parlak olması nedeniyle desenin renkleri de canlı ve nettir. Yarı sık dokunmuş, örme süprem kumaşa göre sert olan, kalın pike kumaşa basılmış desenin görünümü bulanıktır. Çünkü örme pike kumaşın dokuma tipinden dolayı yüzeyinde noktasal kabartılar ve çukurlar olması nedeniyle boya baskı yapılan alana eşit miktarda dağılmamıştır. Yarı sık dokunmuş, kalın örme süprem kumaşa basılan desenin görünüm bakımından çözünürlüğü yüksek, renkler canlı ve desende dağılma olmamıştır. Yumuşak tuşeli, dokuma ve örme kumaşlara basılan desen görünümünün diğer kumaşlara göre daha iyi olduğu söylenebilmektedir. Ancak istenilen en iyi sonucun ince kumaşlarda alındığı anlaşılmıştır. Kontrast renklerden oluşan desenin beyaz kumaşa basılması diğer renklere göre deseni vurgu bakımından ön planda tutmaktadır. Kontrast renkler açık renkli tonlarda görünüm bakımından daha etkili bir görünüme sahip olmaktadır. Seyrek dokunmuş yüzeylere baskı uygulaması yapılırken boyanın arka tarafa geçerek baskıda deformasyon oluşturmasını engellemek için kumaşın altına emici özellikte bir malzeme kullanılması önerilebilir. Böylece baskı yapılmak üzere kumaşın üzerine gerildiği paletlerin temiz tutulması sağlanmış olur. Kullanılan dijital baskı teknolojisi sıfır boya atığı ile su kaynaklarını kirletmemesi bakımından çevre dostu olup malzeme ve alan kullanımı açısından da diğer baskı yöntemlerine göre tasarruflu, hızlı ve ekonomiktir.

KAYNAKÇA

- Kanık, M. (2008, 14 Ekim). Dijital Tekstil Baskı Teknolojisine Genel Bir Bakış ve Değerlendirme, Baskı Teknoloji Prensipleri ve Sınıflandırması. Tekstilde Dijital Baskı Sempozyumunda sunuldu, İstanbul.
- Kocabaş, Atılgan, D. (2014). Giysi Tasarımında Esinlenmenin ve Araştırmanın Yaratıcılığa Etkisi. *International Journal of Social Science*, 27, 471-487.
- Udale, J. (2014). *Moda Tasarımında Tekstil ve Moda*. (Çev. H. Güngör). İstanbul: Literatür Yayınları. (Eserin orijinali 2008’ de yayımlandı).
- Kodaman, L., Sarı, S. (2013). Disiplinlerarası Bağlamda Tuval Resimlerinin Dijital Baskı Yöntemi Kullanılarak Giyilebilir Sanatta Uygulanmasına Yönelik Bir Çalışma, *Cumhuriyet Uluslararası Eğitim Dergisi*, 2 (4), 72-83.
- Selçuk, E. (2009). Ink-Jet Baskıda Kumaşa Uygulanan Ön İşlemlerin Baskı Kalitesi Üzerine Etkilerinin Araştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa.
- Hamzaoui, Aminah. (2018). Q+A Texintel Talks Fashion and the Future with Aminah Hamzaoui [Fotoğraf]. Teksintel, United Kingdom.
- Polyprint. (2018). 11 Eylül 2018 tarihinde <http://www.polyprintdtg.com/> adresinden erişildi.

BİR SANATÇI MATERYALİ OLARAK DEFTER
NOTEBOOK AS AN ARTIST MATERIAL**Doç.Dr. Mustafa ÇAPAR**Çukurova Üniversitesi, mustafacaparus@hotmail.com**ÖZET**

Sanatçıların defter kullanmaları Rönesans'ta yaygınlaşmaya başlamıştır. Resim ve heykel çalışmalarının taslakları dışında, ilgi alanlarına göre farklı notlar da almışlar, kimi zaman günlük yaşamlarındaki küçük bir ayrıntıyı bile defterlerine kaydetmişlerdir. Defterler, sanatçılar için deneyimlerini kayıt altına aldıkları bir ısınma ve hazırlık alanı olurken, sanat tarihçileri için de söz konusu sanatçıların çalışmalarının arka planında kimi zaman gizli kalmış yanları açığa çıkarmak için kullandıkları birincil kaynaklar olmuştur. Defterler Leonardo da Vinci'den Eugène Delacroix'ya Hoca Ali Rıza'dan Yüksel Arslan'a pek çok sanatçı tarafından kullanılmıştır. Bu yaygınlığı nedeniyle defterler, sanatsal üretimle ilgilenen herkes tarafından kullanılma potansiyelini her zaman taşımaktadırlar.

Anahtar Sözcükler: Sanatçı, sanat, defter**ABSTRACT**

The use of notebooks by the artists began to become widespread in the Renaissance. Apart from the drafts of painting and sculpture works, they also took different notes according to their interests, and sometimes even recorded a small detail in their daily lives. Notebooks were the primary sources for art historians to use to reveal the hidden sides of their work, sometimes in the background of their work, while they were a warm-up and preparation area for artists to record their experiences. The books have been used by many artists from Leonardo da Vinci to Eugène Delacroix to Hoca Ali Rıza and to Yüksel Arslan. Due to this prevalence, notebooks always carry the potential to be used by anyone interested in artistic production.

Keywords: Artist, art, notebook**GİRİŞ**

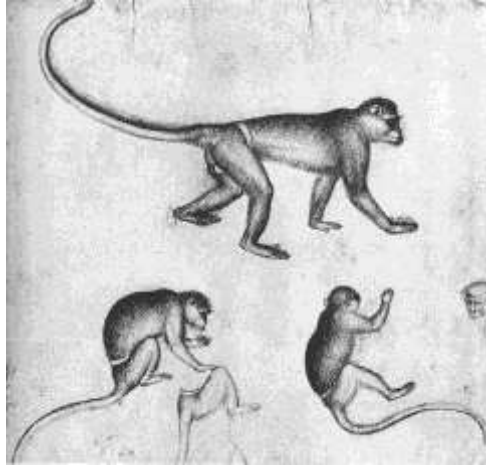
Sanatçılar çoğunlukla bitmiş çalışmalarlarıyla bilinirler. Oysa sanat eserlerinin çoğu bir anda, öncesiz bir şekilde değil bir sürecin son halkası olarak ortaya çıkarlar. Sanatçının zihninde başlayan bu süreç farklı yollar izleyerek sanat eserinde sonlanır. Sanat eserine yönelik böylesi süreçler hakkında her zaman veri bulabilmek olanaklı değildir. Fakat kimi sanatçıların üretme biçimlerinin bir parçası olan defter tutma, onların üretim süreçleri hakkında ipuçları vermektedir. Ressamın tuval üzerine çalışması, heykeltıraşın ahşap kille çalışabilmesi için belirli bir mekân gerekirken, defter; atölye, ev ya da başka herhangi bir çalışma ortamı dâhil bunların dışında da sanatçıya çalışma ortamı sunar. Sanatçı, taşınabilir olma özelliğinden dolayı defterini çıktığı kısa ya da uzun yolculuklarda yanına alabilir ve istediği zaman üzerine görsel ya da yazılı notlar alabilir.

Defter yalnızca ressam ve heykeltıraşlar tarafından kullanılmaz. Bazı besteciler, fotoğrafçılar, edebiyatçılar ve bilim adamları da kendi çalışma süreçlerinde defter kullanırlar. “Defter aklın bir uzantısıdır. Hatırlamak istediklerimizi deftere kaydettiğimiz gibi, akıldan çözemeyeceğimiz karmaşık bir matematik işlemi de defter üzerinde yaparız. (...) Her türlü karmaşık bir

düşünceler demetini sıraya koymak, onları birbiriyle ilintilendirmek, onların birlikteliğinden yeni fikirler yaratabilmek için defter kullanırız” (Şengör, 2003, s.185).

Günümüzde yaygın bir şekilde üretilen ve çok çeşitleri bulunan defterin sanatçılar tarafından kullanımı, modern matbaanın icadını ve buna bağlı olarak kâğıt endüstrisinin gelişimini beklemiştir.

On dördüncü yüzyıl başlarında sanatçıların resimlerinde gerçekliği ele alış biçimleri değişmeye başlamıştır. Artık onların “ilgisi, yavaş yavaş, kutsal öykünün elverdiğince açık-seçik ve etkileyici bir biçimde anlatımından; doğanın bir parçasını aslına en uygun olarak yansıtabilecek bir betimleme yöntemine kaymaya başlamıştı” (Gombrich, 1999, s.220). Tabi ki eski konuları ele almaktan vazgeçmemişler fakat gözlem yeteneklerini daha etkin bir şekilde kullanıp bunu çalışmalarına yansıtmışlardır. Bu amaçla sanatçılar “bir eskiz defteri kullanmaya, doğadaki ender ve güzel bitki ve hayvanların eskizlerini çizip, bunları” (Gombrich, 1999, s.220) defterlerinde biriktirmişlerdir.



Resim 1: Antonio Pisanello, Bir maymun üzerine çalışmalar, 1430 dolayları. Bir eskiz defteri yaprağı üzerine gümüş kalemle yapılmış çizim, 20.6 x 21.7 cm

Rönesans ile birlikte, sanatçıların kendilerinden önce yapılmış resimleri inceleyerek yürüttükleri resim yapma süreci değişmeye başlamıştır. Doğanın farkına varan sanatçılar, “defter taşıma alışkanlığını edinmiş ve bir doğa bilimi olarak ele aldığı sanatı, ustayı taklit ederek değil, doğayı inceleyerek kavrama yolunu seçmiştir. Kişisel gözlemin, yapılmış modelin yerine geçmesiyle elin yerine aklın öncelik kazandığı yeni bir disiplin sanatçıyı bilimin vazgeçilmez koşulu olan araştırmaya yöneltmiştir” (Beykal, 2003, s.14). Bu açıdan bakıldığında defterlerin sanatçılar tarafından yaygın bir şekilde kullanımı Rönesans’ta başlamıştır.

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Bir sanatçı hakkında bilgi toplamak için birincil kaynaklara ulaşmak önemlidir. Sözelimi Leonardo’nun yaşamöyküsü için “esas kaynaklar onun kendi elyazmalarıdır” (Nicholl, 2008, s.5). Ölümünden sonra birçoğu kaybolan defterlerinden “çıkıp günümüze dek ulaşmış olan 7000 sayfa elyazması var ve daha binlerce sayfanın var olduğu, ancak kaybolduğu biliniyor” (Nicholl, 2008, s.5). Bazıları çok yıpranmadan korunmuş olan bu defterleri Leonardo “bir tür parşömen ya da deriyle sarmış, bunu da küçük bir tahta mafsalı ipe düğümleyerek sıkılamıştır” (Nicholl, 2008, s.7). Gözlemlerini, araştırmalarını ve çizimlerini bu defterlere kaydeden Leonardo’nun çeşitli türde ve boyutta defterleri vardı.

Defterlerin büyüklüğü standart octavo biçiminden, bizim alıştırdığımız defterleri dediğimiz defterler kadar bir şeyden, bir deste oyun kâğıdı büyüklüğündeki küçük cep defterlerine dek değişir. (...) bu küçük defterler hem defter hem de eskiz defteri rolü görüyordu ve bir kısmının Leonardo'yla birlikte gezdiği belli olmaktadır. Onu Milano'da görmüş olan biri, 'hep kemerinde asılı olarak taşıdığı küçük bir kitaptan' bahsetmektedir. Cesena'dan, 1502 yılında geçer ve 'üzümleri Cesena'da işte böyle taşıyorlar' adlı eskizi hızlıca yaptığı zaman yanında böyle bir defter vardır. Onu bir gazeteci gibi sokakta durmuş, hızlı hızlı kaydederken görebilirdiniz. Ressam, der, 'koşulların izin verdiği şekilde' eskiz yapmaya her zaman hazır olmalıdır (Nicholl, 2008, s.7, 8).

Leonardo da Vinci bugün en bilinen sanatçılar arasında yer almaktadır. Yalnızca sanatla değil "mimarlık, mekanik, anatomi, jeofizik, botanik, hidrolik ve havacılık" (Sönmez, 1992, s.10) gibi alanlarla da ilgilenmiş, merak ettiği ve sorguladığı her şeyi bu defterlerine kaydetmiştir. Bugün, onun hakkında bilinenlerin çoğunu "onun çizimlerini ve not defterlerini dikkatli bir biçimde koruyan öğrencilerine ve hayranlarına borçluyuz. Günümüze gelen binlerce sayfa, yazılarla, çizimlerle, Leonardo'nun okuduğu kitaplardan aldığı pasajlarla ve yazmayı düşündüğü kitapların ön çalışmalarıyla doludur" (Gombrich, 1999, s.293). Bu defterler olmasaydı, Leonardo'nun var olan yalnızca 17 resmine bakılarak, onun hakkında şimdiki kadar çok şey bilmek olanaklı değildi. Leonardo'nun defterlerinde, "şakalar, dalgın çiziktirmeler, şiir karalamaları, mektup taslakları, ev hesapları, reçeteler, alışveriş listeleri, maket listeleri, banka beyannameleri, modellerin adları, adresleri" (Nicholl, 2008, s.12) gibi farklı kayıtlar da görmek mümkündür. Onun "gözlemlerini ve deneylerini yazmak isteği, sanat tarihinde bir benzeri bulunmayan not defterlerini ortaya" (Sönmez, 1992, s.9) çıkarmıştır. "Otuz bir tanesi günümüze ulaşan bu not defterleri"(Sönmez, 1992, s.10) çeşitli müze ve kütüphanelerde bulunmaktadır.



Resim 2: Leonardo da Vinci, Codex Leicester'den bir sayfa, 1506-1510

Raffaello (1483-1520)

Defterlerde sanatçıların daha çok deneme yaptıkları görülmektedir. Bu yüzden, sanatçıların defterleri incelendiğinde ne tür sanatsal sorunlarla uğraştıkları görülebilir. Sözgelimi Gombrich, Sanatın Öyküsü kitabında Raffaello'nun Çayırdaki Meryem adlı resmi için olumlu şeyler söyledikten sonra şunları ekler:



Resim 3: Raffaello, Çayırdaki Meryem için dört çalışma, 1505



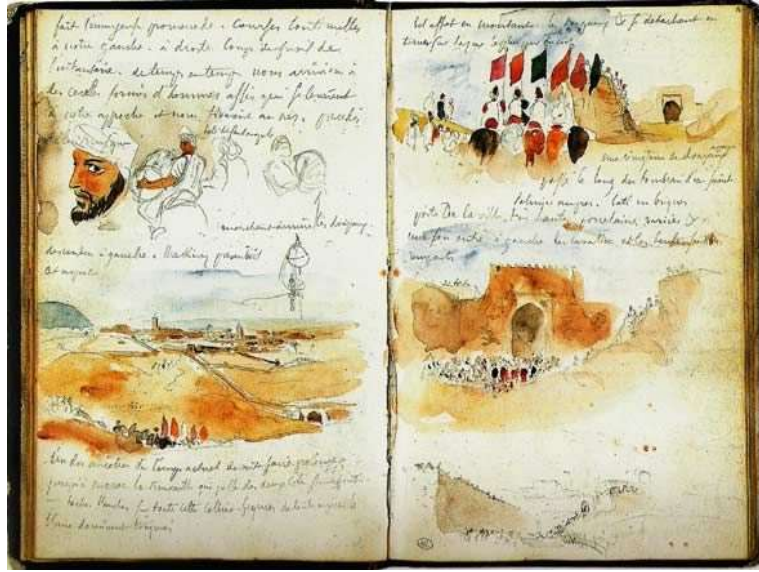
Resim 4: Raffaello, Çayırdaki Meryem, 1505, Ahşap üstüne yağlıboya, 113 x 88 cm

Ama Raffaello'nun bu tabloyla ilgili ilk taslaklarına baktığımızda, onun özellikle üstünde durduğu şeylerin bunlar olmadığını görüyoruz, çünkü bunlar, zaten öncelikle kabul ettiği şeylerdir. Onun durmadan usanmadan elde etmeye çalıştığı sonuç, figürlerin tam dengesiyle, en uyumlu bütün'ü belirleyecek doğru bağlantıydı. Sol köşedeki ilk taslakta, Çocuk İsa'yı, geriye annesine doğru bakarak ondan uzaklaşırken çizmeyi düşünmüş, Meryem'in başını da, çocuğun hareketine uygun düşürmek için değişik duruşlara koymayı denemiş. Ardından, çocuğu yüzü annesine dönük ve ona bakarken çizmeye karar vermiş. Ardından Çocuk Yahya'yı da ekleyerek, bir başka çözümü denemiş; ama Çocuk İsa bu kez de, bakışlarını Yahya'ya çevirecek yerde, tablonun dışındaki bir noktaya dikmiş. Bunun peşinden de bir başka çözüm denemesi geliyor. Ama Raffaello, çocuğun başını çeşitli yönlerde çevirme denemesinden sıkılmışa benziyor. Raffaello'nun taslak defterinde, bu üç figürün en iyi biçimde nasıl dengeleneceğini bulmak için tekrar tekrar yaptığı denemeleri gösteren çok sayıda sayfa vardır (Gombrich, 1999, s.34, 35).

Bütün bu çizimler sanatçının nereye varmak istediğini ve bunu nasıl yaptığını gösteren ve Gombrich'in yukarıdaki yorumu yapabilmesi için gerekli birincil kanıtlardır.

Eugène Delacroix

Delacroix, 1832 yılında Fransa'dan diplomatik bir heyetle Fas'a bir yolculuk yapmış ve altı ay orada kalmıştır. Orada kaldığı sürece defterlerine yaptığı çizimler ve aldığı notlardan üç albüm oluşmuştur. Delacroix, Fas gezisine başladığı Tanca'ya vardığında "gemiden iner inmez, kendisini hemen büyülemiş olan bu ülkenin anılarını saklamak için" (Serullaz, 2007, s.90) defterini eline almıştır. "Fransızların mart ayı başında Tanca'dan ayrılmalarından itibaren Meknes'e varana kadar geçirdikleri on günlük yolculuğun tüm aşamaları albümün sayfalarına teker teker yansımıştır. (...) Albümü kısa notlarla ve çeşit çeşit eskizle dolup taşar. (...) akşamları, gezintileri sırasında aldığı notlardan yararlanarak, çizimlerini renklendirir" (Serullaz, 2007, s.90). Sanatçı, "Fransa'ya döndükten sonra, tüm yaşamı boyunca, bu kıpır kıpır şekiller ve renkler havuzundan beslenir. 1832-1863 yılları arasında yaptığı altmış beşten fazla resim (...) bunun bir kanıtıdır" (Serullaz, 2007, s.90).



Resim 5: Sol Sayfa: Arapların ve Türbanlı Başların Eskizi; Arka Planda Surları Görünen Şehre (Meknes) Doğru İnen Süvari Bölüğü; Müzisyen Eskizi. 1832. Suluboya, kurşun kalem, 19.3 x 12.7 cm

Sağ Sayfa: Bayrak Taşıyan ve Şehre (Meknes) Doğru Giden Beş Süvari; Şehrin Kapısı Önünde Renkli Bir Kalabalık; Surların Arasından Geçen Yol, 1832. Suluboya, kurşun kalem, 19.3 x 12.7 cm

Hoca Ali Rıza (1858-1930)

Hoca Ali Rıza da defterleriyle bilinen bir sanatçıdır. Onun “defterleri öncelikle ressamın gören gözlerine, kavrayan aklına ve dikkatine, resimleyebilen elin becerisine minnet borcunu büyük bir mutlulukla ödediğinin belgeleriyle doludur” (Beykal, 2003, s.16).



Resim 6: Hoca Ali Rıza'nın defterlerinden bir sayfa

Hoca Ali Rıza “resim malzemesi satılan dükkânlarda sağa sola atılmış kâğıtları toparlayıp, sonra bunları büyüklüğüne göre ayırıp küçük boyutlulardan çizim defterleri hazırlamıştır. (...) Hoca Ali Rıza her zaman yanında taşıdığı cep defterlerine sevdiği her şeyi anında kaydetmiştir”

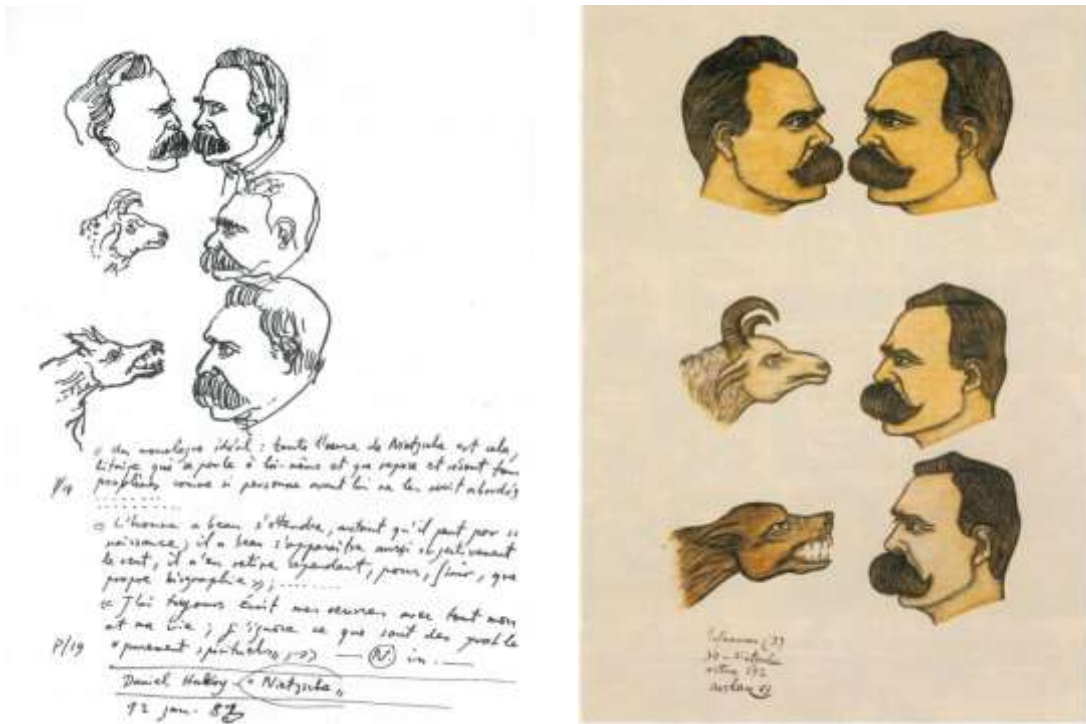
(Beykal, 2003, s.17). Yukarıda görüldüğü gibi renk denemelerini de bu defterlerde görmek olanaklıdır.

Yüksel Arslan (1933-2017)

Defter kullanmayı seven sanatçılardan biri de Yüksel Arslandır. Lise yıllarından itibaren yazılı ve görsel kayıtlar aldığı defterleri, “Arslan’ın ‘bilgisayar’ı”. Arslan 1965 yılından bu yana düzenli olarak her gün okuyor, okuduklarından beğendiği, ilgilendiği yerleri Defterler’e kaydediyor, onlara dair düşüncelerini yazıyor, hatta çiziktiriyor ve arture’lerin malzemesini hazırlıyor” (Yılmaz, 2010, s.8).

Yüksel Arslan, Ali Artun’a yazdığı bir mektupta defterleriyle ilgili şunları yazmıştır: “50’li yıllarla 1965 arasındaki çalışma defterlerimi (...) hep yırtıp attım. 1965’te, (...) Berlin’de geçirdiğim süre beni yeniden çalışmaya, çizmeye ve küçük güzel okul defterlerine okuma notları almaya yöneltti. 1965 öncesinden, az sayıda desen ve ancak birkaç kağıt parçası kaldı” (Arslan, 1996, s.8). Yüksel Arslan, Ali Artun’a gönderdiği bir mektubunda çizimlerini dört başlık altında sınıflandırmaktadır.

- 1.1965-1969 arası defterler (...)
- 2.Kapital ile Kapital’i Güncelleştirme Denemesi defterleri (1969-1980)
- 3.Etkiler ve Autoarture’ler dizilerinin defterleri (1980-1986)
- 4.L’HOMME dizisinin defterleri (1986-1994) (Arslan, 1996, s.8).



Resim 7 ve 8: Yüksel Arslan, Defterden bir sayfa ve Arture 292, Etkiler (B)-30 (Nietzsche), 1983, 30 x 21 cm

Burhan Uygur (1940-1992)

“Neredeyse bütün ressamların defterleri vardır. Çoğunun her zaman, her yerde elinin altındadır bu küçük tezgâh. Kahvede, vapurda, parkta, yolculukta, yaşam iki yanlarından akıp giderken usulca defteri kalemi çıkarır, yazılı ve görsel notlar alır” (Rifat, 1999, s.7) defterli ressamlar.

“Burhan Uygur da ‘defterli’ bir ressamdı. Omuzuna asılı bir çantada her zaman, büyücek bir defterin yanı sıra kalemler, boyalar, pasteller bulunurdu. Ve (...) sık sık her yerde resim yapardı” (Rifat, 1999, s.7). Uygur’u defter tutan diğer sanatçılardan ayıran yanı “bu defterin bir kroki, taslak ya da desen defteri olmaktan çok, doğrudan üretime dönük bir tezgâh olmasıydı. Burhan Uygur, doğrudan resim yapardı bu deftere. Sonra da (...) defterin sayfalarını koparıp, belki üstünde biraz daha çalıştıktan sonra çerçeveye sergilerdi” (Rifat, 1999, s.7,8).

Burhan Uygur, yalnızca defterlere çalışmamış, kitaplara, özellikle şiir kitaplarına da çizimler yapmış, yazılar yazmıştır. Kaleminden boyaya kadar farklı malzemeleri kullanmış ve çalışmak istediği sayfadaki yazıları da kompozisyonunun etkin bir elemanı olarak kullanmıştır.



Resim 9 ve 10: Burhan Uygur, Kavafis'ten Kırk Şiir kitabından iki sayfa

SONUÇ

Defterler, bazı sanatçıların üretim süreçlerinde kullandıkları ana malzemelerdendir. Defterler kolay ve ucuz temin edilebilme özelliğinden dolayı, sanatçıların rahat çalışmalarına ve bolca deneme yapmalarına olanak sağlar. Bazı sanatçılar, defterlerine nihai çalışmalarının ön hazırlıklarını yaparken bazıları da defterlerini doğrudan çalışmanın kendisi için kullanırlar. Kolay taşınabilir olması ve her an el altında bulunması, sanatçıların yanlarında gezici bir çalışma ortamı bulundurmalarını sağlar. Ayrıca defterler, sanat tarihi açısından da, sanatçıların çalışmalarını daha iyi anlamak ve kavramak için kullanılan birincil kaynaklardır.

Kaynakça

- Arslan, Y. (1996). Arslan Defterler. Özyaşam. Ankara: Dost Galeri Nev
- Beykal, C. (2003). Hoca Ali Rıza ve Defterleri / Sanatçı Defterleri “Osman Hamdi Bey’den Günümüze”. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul
- Gombrich, E. (1999). Sanatın Öyküsü (Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran). Remzi Kitabevi: İstanbul
- Nicholl, C. (2008). Leonardo da Vinci – Aklın Uçuşları (Çev: Sabri Gürses). Everest Yayınları: İstanbul
- Rifat, S. (1999). Defterle Kitap Arası: Burhan Uygur – Burhan Uygur “Bir Kitapta Resim Şart”. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul

- Serullaz, A. (2007). Delacroix'nın Fas Yolculuğu Bir Gerçeğin Peşinde (Çev: Şule Demirkol), Gezi ve Sanat, P Dünya Sanatı Dergisi, Sayı: 45
- Sönmez, H. (1992). Leonardo da Vinci Defterler (Çev: Turhan Ilgaz ve Hakan Yılmaz). Hil Yayın: İstanbul
- Şengör, A. M. C. (2003). Defter: Bilim Adamının Aklının Arkeolojisi/Sanat Dünyamız, Sayı: 86
- Yılmaz, L. (2010). Sergi ve Katalog Hakkında Birkaç Söz, Çokça Teşekkür. Yüksel Arslan Retrospektifi. Derleyen: Levent Yılmaz.

**KENTSEL YENİLEME VE SÜRDÜRÜLEBİLİR CEPHE TASARIMI: ELAZIĞ GAZİ
CADDESİ ÖRNEĞİ**URBAN RENEWAL AND SUSTAINABLE FACADE DESIGN: ELAZIĞ GAZİ AVENUE
PATTERN**Dr. Öğr. Üyesi, İbrahim TÜRKERİ**
Gebze Teknik Üniversitesi, iturkeri@gtu.edu.tr**ÖZET**

Kentler; doğan, büyüyen, büyüdükçe yayılan ve yayıldıkça zamanın koşullarına göre bünyesindeki bazı parçaların kayıp – kullanışsız veya çöküntü alanlarına dönüştüğü dinamik organizmalardır. Kentin büyüüp yayılması sonucu eskiyen dokularının yeniden değerlendirilme süreçlerine girerek tedavi edilmesi, “kentsel yenileme” müdahalesine ihtiyaç duyurabilmektedir. Kentsel yenileme, toplumların ekonomilerini canlandırmakla birlikte, bozulmuş kentsel fonksiyonları ve alanları iyileştirmek için gerçekleştirilen bir olgu olarak tanımlanmaktadır. Bu olgu kapsamında kenti oluşturan parçalar, sadece fizik-mekân anlamında değil ekonomik, sosyal, kültürel ve çevresel faktörlerin elverdiği ölçüde yeniden yapılandırılmaktadır. Kamu veya sivil toplum örgütlerinin öncülüğünde gerçekleştirilen bu uygulamalar, kentsel refah ve yaşam kalitesini artırma amacı taşımaktadır. Kentlerin sürdürülebilir kalkınmasının aracı olarak da görülen “kentsel yenileme” olgusu, yerel plan ve programlar doğrultusunda fiziki çevrenin iyileştirilmesi ile birlikte, kentsel alanların tümünün etkin bir biçimde kullanılmasını hedefleyen süreçleri tariflemektedir. Kentsel açık alanların yenilenmesinin yanında, kentin mimari mirasının zenginleştirilmesiyle de ilintilidir.

Kentsel yenileme kavramı, kent struktürünün ve kentsel mekânın diğer alanlarla olan ilişkilerini organize eden ve kentin gelişim stratejilerine yeni güzergâhlar sunan fiziki eylemler olarak algılansa da, kentin sosyal ve kültürel birikimine geri dönüşü olmayan zararlar verebilmektedir. Kentsel yenileme olgusunun bir uzantısı olarak beliren “cephe rehabilitasyonu” ise, binaların kamusal alana bakan yüzlerinin yenilenmesi anlamını taşımaktadır. Cephe rehabilitasyonu, kent estetiğine katkı sağlanması ve bina cephelerinde görüntü kirliliğine son verilmesi amacıyla başvurulmuş bir uygulama biçimidir. Yerel yönetimlerin kentin ana arterlerini daha “modern” bir görünüme kavuşturmayı hedeflediği süreçleri kapsamaktadır.

Bu bağlamda, kentsel yenileme ve cephe rehabilitasyonuna farklı bir yaklaşım olarak öngörülen ve Elazığ Belediyesi Gazi Caddesi Kentsel Yenileme Ve Cephe Rehabilitasyonu Mimari Proje Yarışması (2015) sürecinde geliştirilmiş olan tasarım, çalışma kapsamında paylaşılacaktır. Gazi Caddesi’ne kentsel bir vadi olarak yaklaşılacak tasarım çerçevesinde, kamusal yaşantının devamlılığını sağlama düşüncesi doğrultusundaki ulaşım ve peyzaj kararları ile birlikte, caddenin yenilenme biçimi ve bu bağlamda geliştirilen sürdürülebilir cephe tasarımının bir süreç olarak önerilmesi izah edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kentsel Yenileme, Cephe Rehabilitasyonu, Tasarım.**ABSTRACT**

Cities; born, growing, growing as it grows and spread, according to the conditions of time, some of the parts of the lost - unkempt or collapse of the dynamic organisms are transformed into areas. As a result of the growth and expansion of the city, the aging of the old tissues by re-evaluation process, causes the emergence of in urban renewal son intervention. Urban renewal is defined as a phenomenon that is carried out in order to improve the societies' economies, but also to improve the degraded urban functions and areas. Within the scope of this phenomenon, the parts that make up the city are restructured not only in terms of physics-space but also to the extent that economic, social, cultural and environmental factors allow. These practices, led by public or non-governmental organizations, aim to increase urban welfare and quality of life. The phenomenon of etkin urban renewal mas, which is also seen as a means of sustainable development of cities, describes the processes aiming at the effective use of all urban areas together with the improvement of the physical environment in line with local plans and programs. In addition to the renewal of urban open spaces, it is also related to the enrichment of the architectural heritage of the city.

Although the concept of urban renewal is perceived as physical actions that organize urban structure and relations of urban space with other areas and offer new routes to the development strategies of the city, it can cause irreversible damages to the social and cultural accumulation of the city. The alan facade rehabilitation ler, which appears as an extension of the phenomenon of urban renewal, means renewing the facades of buildings facing the public space. Facade rehabilitation is an application form which is used to contribute to urban aesthetics and to stop image pollution on building facades. It covers the processes in which local governments aim to make the city's main arteries more ayı modern görün.

In this context, the design, which is foreseen as a different approach to urban renewal and facade rehabilitation and developed during the Elazığ Municipality Gazi Avenue Urban Renewal and Facade Rehabilitation Architectural Project Competition (2015) process, will be shared within the scope of the study. In the framework of the design approached to Gazi Avenue as an urban valley, with the transportation and landscape decisions in line with the idea of ensuring the continuity of public life, the way of renewal of the street and the proposed sustainable design of the facade as a process will be explained.

Key Words: Urban Renewal, Facade Rehabilitation, Design.

1. GİRİŞ

Kent dediğimiz “şey” sadece fiziki bir olgu değil aynı zamanda insanların, yapıların ve alt yapıların iç içe bir bütün olarak var olduğu süreçlerdir. Kentler; doğan, büyüyen, büyüdükçe yayılan ve yayıldıkça zamanın koşullarına göre bünyesindeki bazı parçaların kayıp – kullanışsız veya çöküntü alanlarına dönüştüğü dinamik organizmalardır. Bu dinamik organizmaların yıpranan uzuvları, organizmanın tamamıyla ilintili olarak bir dönüşüme ihtiyaç duyabilmektedir. Kentsel dönüşüm alanının uygulama yöntemlerinden ya da modellerinden biri olarak “kentsel yenileme” kavramı tam da bu aralıkta belirmektedir.

2. KENTSEL YENİLEME

Kentsel dönüşüm uygulama yöntemlerinden biri olan kentsel yenileme ilk olarak, endüstri devrimi ile Avrupa’da yaşanan hızlı kentsel büyüme hareketleri sonucunda, bazı bölgelerin yıkılıp yeniden yapılması biçiminde ortaya çıkmıştır. Endüstri devrimi sonrasında, Avrupa’nın büyük kentlerinde işçi sınıfının içinde bulunduğu olumsuz fiziksel koşulların

çözümü için çareler aranmış, zaman içinde kentsel dönüşüm sürecinin politik ve ekonomik yapısı, ulusal gelişimden, küresel bütünleşme hedefine yönelerek, kentsel planlama sürecini ve eğitimini de değiştirmiştir. (Özkaymakçı, 2016)

Kentsel yenileme, toplumların ekonomilerini canlandırmakla birlikte, bozulmuş kentsel fonksiyonları ve alanları iyileştirmek için gerçekleştirilen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Özden kentsel yenileme kavramını; zaman süreci içerisinde eskiyen, köhneyen, yıpranan, sağlıklı veya yasa dışı gelişen ya da potansiyel arsa değeri üst yapı değerinin üzerinde seyrederek değerlendirilmeyi bekleyen ve yaygın bir yoksunluğun hüküm sürdüğü kent dokusunun alt yapısının sosyal ve ekonomik programlar ile oluşturulup beslendiği bir stratejik yaklaşım içinde günün sosyo-ekonomik ve fiziksel şartlarına uygun olarak değiştirilmesi, geliştirilmesi, yeniden canlandırılması ve bazen de yeniden üretilmesi eylemi“ olarak tanımlamaktadır. (Özden, 2008) Hasol’a göre ise kentsel yenileme; mevcut kentleri ve merkezleri düzeltmek ve günün gereklerine uydurmak amacıyla yeniden planlama ve bunu uygulamaktır. (Hasol, 1998)

Kentsel yenileme süreci bağlamında kentin ihtiyaçlarının zamana ve kişiye göre değişken olsa da bu ihtiyaç listesinin zaman içinde çok değişmediğini belirten Harvey bu ihtiyaçları sırası ile; gıda, konut, sağlık hizmeti, eğitim, toplumsal ve çevresel hizmet, tüketim malları, boş zamanların değerlendirilmesi olanakları, semt konforu, ulaşım hizmetleri olarak sıralamıştır. (Harvey, 2013).

3. SÜRDÜRÜLEBİLİR CEPHE VE CEPHE REHABİLİTASYONU

Cephe, yapının mimari tasarımında ve görünüşünün yanında teknik gereksinimlerinin karşılanmasında da önemli rol oynamaktadır. Dünya genelinde tasarımı ve mühendisliğine ilişkin bir sektör haline gelen cephe; kullanıcı gereksinimleri, enerji korunumu, kullanıcı güvenliği, sürdürülebilirlik ve gün ışığı kullanımı gibi etkenler doğrultusunda, yapı tasarımı alt disiplinleri arasında bir sektör olarak özelleştiği görülmektedir. Dünyadaki enerji kaynaklarının verimli kullanılması ve korunumuna ihtiyaç duyulması, buna paralel olarak hızla gelişen teknoloji ve yapı sektörünün de etkisiyle, mimaride sürdürülebilir yaklaşımların oluşmasını sağlamıştır. Mimari bir mekânın asli öğelerinden biri olan cephe kavramı da bu sürdürülebilirlik olgusu bağlamında “sürdürülebilir cephe tasarımı” olarak yeniden araştırılmaktadır.

Kentsel yenileme olgusunun bir uzantısı olarak beliren “cephe rehabilitasyonu” ise, binaların kamusal alana bakan yüzlerinin yenilenmesi anlamını taşımaktadır. Cephe rehabilitasyonu, kent estetiğine katkı sağlanması ve bina cephelerinde görüntü kirliliğine son verilmesi amacıyla başvurulan bir uygulama biçimidir. Yerel yönetimlerin kentin ana arterlerini daha “modern” bir görünüme kavuşturmayı hedeflediği süreçleri kapsamaktadır.

4. Elazığ Belediyesi Gazi Caddesi Kentsel Yenileme ve Cephe Rehabilitasyonu Bağlamında Bir Proje Önerisi

Proje, 2015 yılında düzenlenen Elazığ Belediyesi Gazi Caddesi Kentsel Yenileme ve Cephe Rehabilitasyonu Ulusal Mimari Proje Yarışması şartnamesi üzerinden geliştirilmiştir.¹

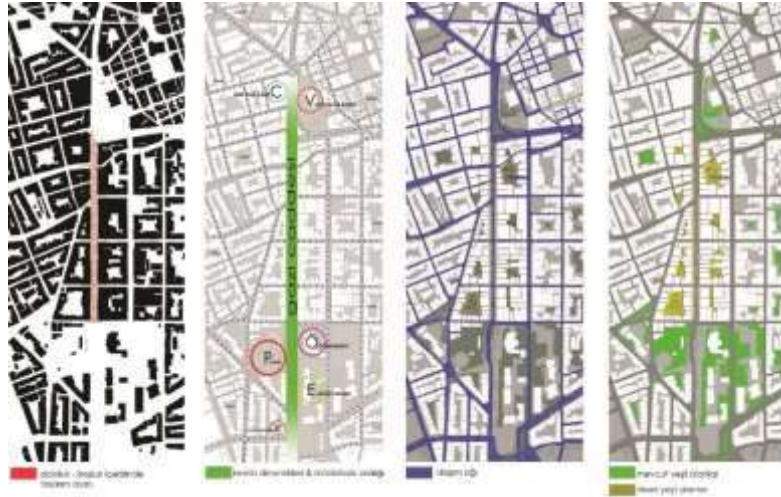
¹ Elazığ Belediyesi Gazi Caddesi Kentsel Yenileme ve Cephe Rehabilitasyonu Ulusal Mimari Proje Yarışması (2015) Proje Önerisi, Müellifler: İbrahim Türkeri, Gönül Karademir Türkeri.

Şartnamesinde ifade edildiği üzere bu yarışma, Elazığ Gazi Caddesi üzerindeki yapıların cephe rehabilitasyonunu konu almaktadır. Gazi Caddesi, Elazığ Belediyesi iş merkezinin batısından başlayarak, Öğretmen Evi'ne kadar olan 440 metrelik yol aksını temsil etmektedir. Aks üzerinde en çok 24 metre yüksekliğinde olmak üzere banka şubeleri, devlet daireleri, ticarethaneler, pasajlar ve konutların yer aldığı artifaktlar yer almaktadır. Gazi Caddesi ticaret aksı olarak şehrin en işlek ve en eski caddelerinden birisi durumundadır.

4.1. Genel Yaklaşım

Şehrin ticaret aksı olarak faaliyet gösteren ve kentsel yaşam alanının ana kesimini oluşturan Gazi Caddesi'nin mimari kalitesinin artırılıp nitelikli fiziki mekânlara kavuşturulması ve caddenin sürdürülebilir kentsel tasarım ilkeleri bağlamında yeniden kurgulanması tasarımın temel dayanak noktasıdır.

Cadde, rekreatif özellikler taşıyan önemli bir buluşma – karşılaşma ve toplanma alanı olma potansiyelini taşımaktadır. Öğretmenevi ve Eski Valilik Binası'nın tariflediği kentsel açık alanlardaki kamusal yaşantının, Gazi Caddesi ile birbirine bağlanması ve bu yaşantının Gazi Caddesi'nde de devamlılığının sağlanması hedeflenmiştir.



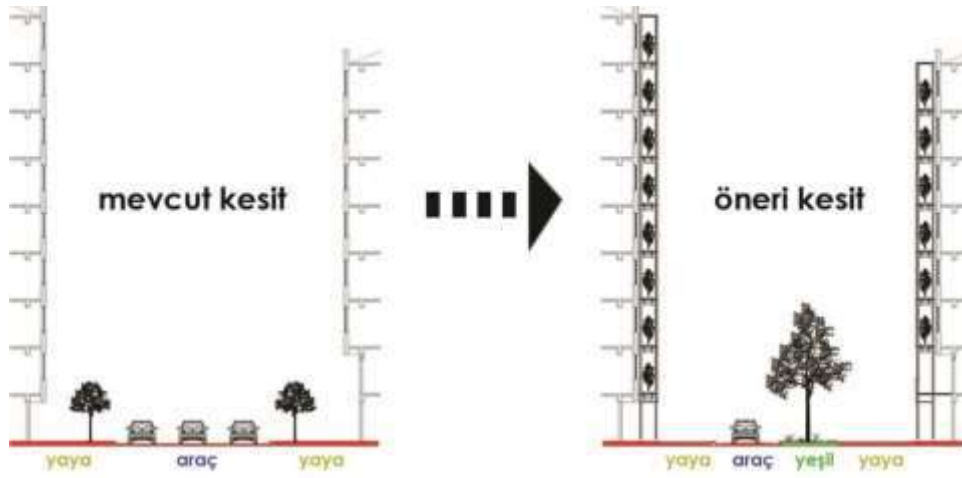
Şekil 1: Elazığ Gazi Caddesinin Analizi Ve Çözümlenmeler



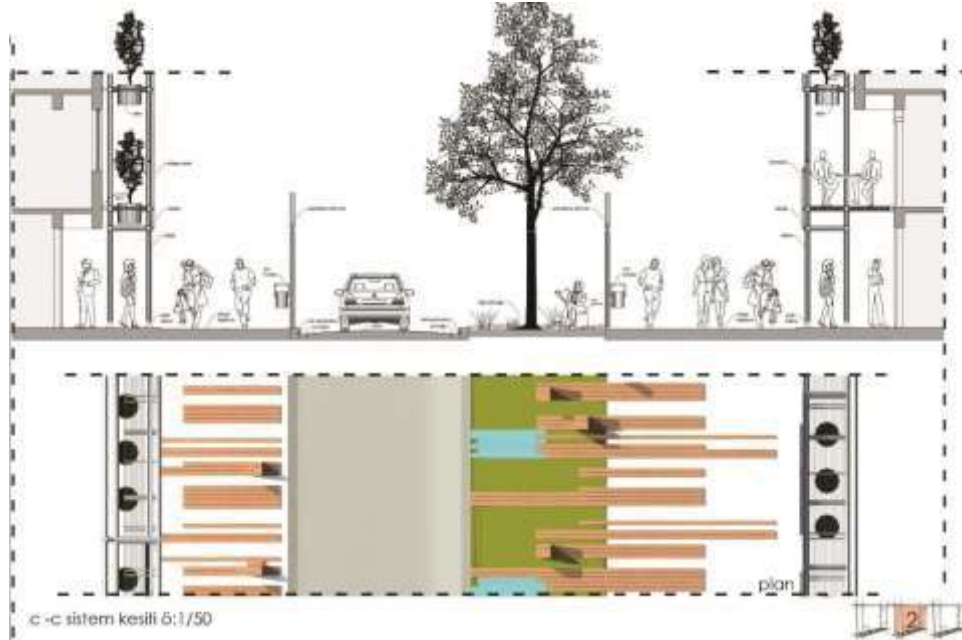
Şekil 2: Kentsel Mekânın Yeniden Üretilmesi

4.2. Ulaşım Kararları

Gazi Caddesi üzerinde duraklayan ve park halindeki araçlar nedeni ile trafik tek şerit halinde akmaya çalışmaktadır. Bunun sonucunda cadde üzerindeki uzun park şeritleri, yaya hareketlerini zorlaştırmakta ve görsel anlamda olumsuzluklar yaratmaktadır. Bu bağlamda cadde üzerindeki taşıt yükünün azaltılması ve yaya öncelikli trafik akışının sağlanması amacıyla, araç trafiğinin tek şerit halinde akacak şekilde yeniden düzenlenerek araçların caddeyi transit geçmeleri hedeflenmiştir. Bu müdahale ile elde edilen mekânsal sürekliliğin sağlandığı yaya bölgesinin, rekreatif özellikler taşıyan yeşil bir omurga olarak kurgulanması amaçlanmıştır. Ticarethane ve konutların servisleri bu omurga üzerindeki nişlerden sağlanmaktadır.



Şekil 3: Ulaşım Kararları Bağlamında Mevcut Ve Öneri Kesit İlişkileri



Şekil 4: Ulaşım Kararları Bağlamında Öneri Kesit İlişkileri

4.3. Cephe Rehabilitasyonu Yaklaşımı

Gazi Caddesi üzerindeki cepheler, ait oldukları mekânların dış yüzü ve üzerini örttükleri kabuğun iki boyutlu bir parçası olarak var olmaktadır. Binaların dış yüzlerinin yan yana gelmesiyle cadde tanımlanmaktadır. Tek başına cephe rehabilitasyonu olgusu, binaların sadece kamusal alana bakan yüzlerini yenileme olanağı vermektedir. Caddenin fiziki konforunun sağlanması ve marka değerinin artırılmasının, sadece binaların dış yüzlerinin yenilenmesi yoluyla sağlanamayacağı düşünülmüştür.

Bu bağlamda dış yüzey ile dışarıyı arasında kent için yeni bir imge oluşturacak “ara yüz” tasarlama düşüncesi şekillenmiştir. Önerilecek olan bu “kentsel ara yüz”ün, mevcut yapıların kimliğine zarar vermeden ve onu sergileyerek üzerini örtmesi hedeflenmiştir. Bu düşüncenin strüktürel ve mekânsal karşılığı ise konvansiyonel inşaat iskelesinin (yeniden bu alan için üretilerek) cephe rehabilitasyon sürecinin bir parçası olmasıyla açığa çıkmaktadır.

***klimalar:** cephelerin klima dış üniteleriyle dolmasını önlemek amacıyla, önerilen cephe sistemi üzerinde klima kafesleri önerilmiştir, bu kafesler iskele üzerinde tek bir merkezde toplanacaktır.

***çanak antenler:** çatı katında belirlenecek bir merkezde konumlanacaktır.

***reklam panoları:** binaların üst katlarındaki ticarethanelere ait panoların kaldırılıp bina girişlerinde tanımlanması önerilmiştir.



Şekil 5: Cephe Rehabilitasyonu Bağlamında Tasarlanan Süreç Ve Sistem Kurulumu



Şekil 6: Sistem Kurulumu Detayı



Şekil 7: Cephe Rehabilitasyonu Sonrası Caddenin Olası Görüntüsü.



Şekil 8: Cephe Rehabilitasyonu Sonrası Caddenin Olası Görüntüsü.

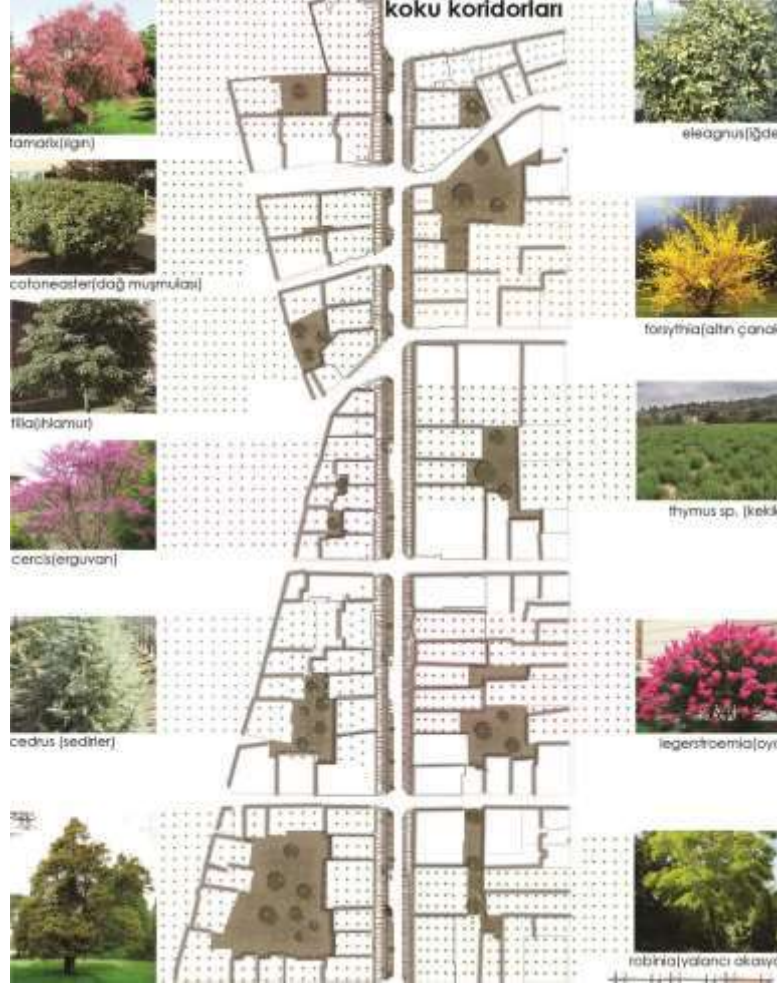
4.4. Peyzaj Yaklaşımı

Caddenin ticari niteliğinin artırılması için yaya hareketinin “transit geçme” yerine “durup vakit geçirme” üzerinden var olması hedeflenmiştir. Araç yolunun tek şeride indirilmesiyle elde edilen promenadın kentsel yaşantı üzerinde oluşturacağı etki önemsenmiştir. Önerilen yeşil omurga ile cadde üzerindeki ticari aktivitelerin gün boyu yaşama dair sürekli katkısının oluşacağı düşünülmüştür.

Bu doğrultuda kamusal – kentsel dış mekân strüktürleri olarak nitelenen peyzaj elemanları kent estetiğine uygun olarak tasarlanmıştır. Kablosuz internet noktaları, kentsel bilgi ekranları, otobüs durakları, duraklama – dinlenme alanları ve buluşma – karşılaşma noktaları bu yaklaşımla tasarlanmıştır.

Elazığ iklimi, Akdeniz ve karasal iklim arasında bir geçiş özelliği göstermektedir. Binaların dış yüzeylerine yaslanan iskelelerin, düşey yeşil alanlara dönüşerek caddeyi yeşil bir vadiye dönüştüreceği düşünülmüştür. Yapı adalarındaki farklı bitki türlerini ve farklı koku koridorlarını oluşturmaktadır.

Yapı adalarının içerisinde yer alan pasif konumdaki arka bahçelerin, kent yaşamına olumlu katkı sağlamak ve kent merkezinde görsel ve fiziksel kalitenin artırılması amacıyla iyileştirilmesi önerilmiştir.



Şekil 9: Koku Koridoru Önerisi.

5. SONUÇ

Kentsel yenileme; sosyal, kültürel, ekonomik ve fiziksel bir yeniden değerlendirme ve üretim stratejileri ve bunlarla birlikte bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Kentsel yenileme, kentsel alanların çeşitli müdahale biçimleriyle gerek işlevini koruyarak, gerekse yeniden işlevlendirerek “kentsel yeniden üretim kazanımlarını” ifade etmektedir. Kentsel yenileme süreçlerinde, bir yapı grubunun kente bakan cephelerinin rehabilitasyonunda sürdürülebilirliğin sağlanması, ekonomik sürdürülebilirlik, çevresel sürdürülebilirlik, sosyal sürdürülebilirlik ve sosyo-kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması ve yer ile ilişki kurma çabası birlikte değerlendirilmelidir.

Elazığ Belediyesi Gazi Caddesi Kentsel Yenileme ve Cephe Rehabilitasyonu Projesi, bu değerlendirmeler doğrultusunda geliştirilmiştir. Kentsel yenileme hedefi olarak yola çıkılan bir kentsel müdahale kapsamında, yapı cephesini iki boyutlu bir yüzey, cephe rehabilitasyonunu

da bu yüzeyi saran bir ambalaj olarak algılamayan bir örnek olarak kentsel ortam ve mimarlık alanı ile paylaşılmaktadır.

KAYNAKLAR

Elazığ Belediyesi Gazi Caddesi Kentsel Yenileme ve Cephe Rehabilitasyonu Ulusal Mimari Proje Yarışması (2015) Proje Önerisi, Müellifler: İbrahim Türkeri, Gönül Karademir Türkeri.

Harvey, D. (2013). Sosyal adalet ve şehir (4.Baskı). (Çev:M. Moralı,), Metis Yayıncılık, İstanbul.

Hasol D.(1998). Ansiklopedik mimarlık sözlüğü, Yem Yayınları, İstanbul.

Özden, P. P. (2008). Kentsel yenileme, s.44, İmge Kitabevi, Ankara.

Özkaymakçı, H. (2016). Mimari Tasarım Bağlamında Kentsel Yenileme Kavramı Ve Karşıyaka Alaybey Örneği, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi

**SÜRDÜRÜLEBİLİR PEYZAJ TASARIMI VE AXIS MUNDİ: GEBZE TEKNİK
ÜNİVERSİTESİ KAMPÜSÜ ÖRNEĞİ****SUSTAINABLE LANDSCAPE DESIGN AND AXIS MUNDI: GEBZE TECHNICAL
UNIVERSITY CAMPUS PATTERN****Dr. Öğr. Üyesi, İbrahim TÜRKERİ**
Gebze Teknik Üniversitesi, iturkeri@gtu.edu.tr**ÖZET**

Sürdürülebilir peyzaj tasarımı, yaşanılabilir fiziki bir çevre oluşturabilmek için; doğal, yapısal, sosyal, kültürel ve bilimsel verileri estetik duyarlılıklarla birlikte değerlendirerek kaynak koruma ve geliştirme ilkeleri bağlamında kullanma süreci olarak tanımlanmaktadır. İçerisinde 64 çeşit kuş türü barındıran ve yeşil bir alan niteliği taşıyan Gebze Teknik Üniversitesi Çayırova Kampüsü'nde yeni yapılan Mimarlık Fakültesi binası ile kampüste sert zemin ve çevre düzenleme ihtiyacı oluşmuştur. Sürdürülebilir peyzaj tasarımı ilkeleri üzerinden geliştirilen yaklaşım bağlamında, kampüsün ortasından geçen hızlı tren inşaatı nedeniyle sökülmüş olan eski ahşap parçalar, doğal olana temas eden yeni bir ara yüz olarak üretilmesi düşüncesiyle yeniden değerlendirilmiştir. Mevcut yaya izleri takip edilerek “gündelik güzergâh hafızası” sürdürülmeye çalışılmıştır.

Su geçirimsizliği yüksek, mekân algısını kuvvetlendiren, yaya/bisiklet kullanımına öncelik sağlayan, engelli kullanıcılarının rahat dolaşımına imkân sağlayan ve doğal hayatın sürdürülebilirliğine mümkün olduğunca katkı veren malzeme ve detay çözümleri geliştirilmeye çalışılmıştır. Sürdürülebilir malzeme kullanımı ile proje alanındaki zemin örgütlenmesini sağlamak ve tabiatın akışını kesintiye uğratmayan nefes alan yeni bir sert zemin üretmek, kullanıcıların açık alan ilişkilerini sürekli ve güçlü kılmak ve kampüsün doğal ortamı ile yarışmayan imgesel bir dış mekân / fiziki çevre üretmek hedeflenmiştir.

Proje kapsamında tasarım sürecinin hiyerarşisi içerisinde konsept, tasarım ve uygulama çizimlerinin dökümanlarının hazırlanmasıyla birlikte, Mimarlık Fakültesi'nin eşiğinde yeryüzü ile düşeyde bir ilişki üzerinden kurgulanan yeni bir imge inşa edilmiştir. Bahsedildiğinde akla gelen her şeyi tarifleyen imge olgusunun buradaki temel tasarım kaynağı, Mircea Eliade'nin “axis mundi” tanımı olmuştur. Daha yüksek ve daha alçak alemler arasındaki iletişim bu nokta üzerinden sağlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilir Peyzaj Tasarımı, Axis Mundi, Tasarım.**ABSTRACT**

Sustainable landscape design, in order to create a habitable physical environment; It is defined as the process of using natural, structural, social, cultural and scientific data together with aesthetic sensitivities and using in the context of the principles of resource conservation and development. In the Çayırova Campus of Gebze Technical University, which has 120 species of bird species and a green area, a new building with a new faculty has been developed.

In the context of the approach developed over the principles of sustainable landscape

design, the old wooden parts removed due to the construction of the high speed train passing through the middle of the campus were re-evaluated with the idea of being produced as a new interface in contact with the natural. The current pedestrian traces were followed and the güz daily route memory was tried to be maintained.

Material and detail solutions have been tried to be developed which contribute to the sustainability of natural life and contribute to the sustainability of natural life with high water permeability, strengthening the perception of space, giving priority to pedestrian / bicycle use, and allowing for the comfortable circulation of disabled users. With the use of sustainable materials, it is aimed to provide ground organization in the project area and to produce a new hard floor that does not interfere with the flow of nature, to make the outdoor relations of the users continuous and strong and to produce an imaginary outer / physical environment that does not compete with the natural environment of the campus.

Within the scope of the project, with the preparation of the documents of concept, design and application drawings within the hierarchy of the design process, a new image was constructed on a vertical relationship with the earth on the threshold of the Faculty of Architecture. The basic design source of the image phenomenon, which describes everything that comes to mind when it is mentioned, has been Mircea Eliade's definition of his axis mundi . Communication between higher and lower realms will be provided through this point.

Keywords: Sustainable Landscape Design, Axis Mundi, Design.

1.GİRİŞ

Peyzaj; doğal ve yapay elemanlardan oluşan dış mekânların düzenlenmesi bilimi ve sanatı olarak tanımlanmaktadır. (Çubuk, 2001) Akdoğan'a göre peyzaj sanatı diğer güzel sanatlardan farklı olarak ilk insanların toprak üzerine yerleşmeleri ve onu ekonomik faaliyet dışında da bir yaşama ortamı olarak düzenleme ihtiyacı duymaları ile başlamıştır. (Akdoğan, 1972). Peyzaj analizi ve çözümlemesinde bir çok disiplinin bilgisi, koruma-kullanım ve doğa - insan ilişkisinde değerlendirilip mekân planlama açısından kullanılabilir bir veriye dönüştürülmektedir. (Todaie, 2009).

2.Sürdürülebilir Peyzaj Tasarımı

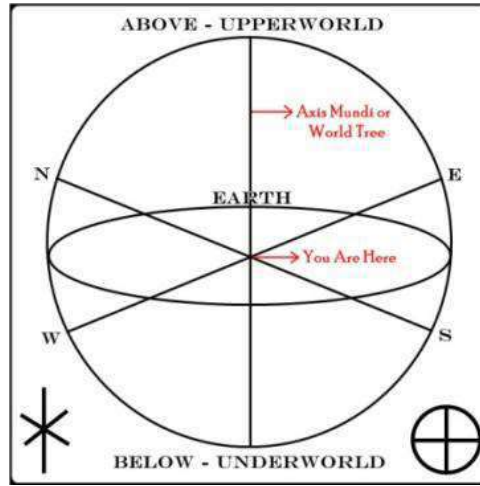
Peyzaj, peyzaj tasarımı, ekolojik peyzaj tasarımı, sürdürülebilir peyzaj tasarımı... Bu kavram yoğunluğunu peyzajın yeni bir dil olarak evrilme çabası olarak görmek mümkündür. Başer'e göre; bugüne kadar bilinen tanımıyla peyzaj "bir görüş çerçevesi içerisine giren manzara" olmaktan çıkartılarak "insan deneyimine açık bir alan veya insanın etken bir aktör olduğu deneyim alanı" olarak algılanmaya başlanmıştır. Bunun da ötesinde, makro ölçekte kırsal veya kentsel alanın tüm parçalarının oluşturduğu ve içerisinde yapısal veya kültürel her türlü altyapıyı barındıran çevrenin tümü de artık peyzaj olarak tanımlanabilmektedir. Bu haliyle peyzaj salt bir imaj olmaktan çıkmakta ve insan tarafından belirli bir çevrede algılanan ve deneyimlenen şeyler bütününe tariflendiği bir "dil" haline dönüşmektedir. (Başer, 2010)

İşte tam da bu noktada ele alınan sürdürülebilir peyzaj tasarımı; çevreye duyarlı, sosyal açıdan adil ve ekonomik olarak uygulanabilir kavramlarının örtüşen yönlerinden ele alınan bu üç yalın başlıkta ifade edilmektedir. (Calkins, 2011). Sürdürülebilir peyzaj tasarımı ile ilintili olarak literatürde karşılaşılan bir kavram olarak "ekolojik peyzaj tasarım"ı ise; peyzaj alanının şekillendirilmesinde doğanın kendisinin model alındığı, alanın yapısal ve ekolojik özellikleriyle

uyum içinde çözümler getiren, peyzaj alanının çevresindeki ekosisteminin bir parçası olmasına olanak veren tasarım yaklaşımıdır. (Emery, 1986; Lomba-Ortiz, 2003; Onur 2012).

3.Axis Mundi

Eliade'ye göre axis mundi; dinlerde ve mitolojilerde yer ile cennet ve cehennem gibi ya da tanrı / tanrıların ikamet ettiği yer arasındaki ilişkinin sağlandığına inanılan yer demektir. Daha yüksek ve daha alçak alemler arasındaki seyahatler ve iletişim bu nokta üzerinden sağlanmaktadır. "Kozmogoni, tüm inşalarda örnek alınan olusumdur. İnşa edilen her yeni şehir, her yeni ev, dünyanın yaratılışını bir anlamda bir daha tekrarlar. Aslında her şehir ve her konut "evrenin merkezinde" bulunmaktadır. Dinlerin ve mitolojilerin tanrısı veya tanrıları ile yer arasındaki veya cennet-cehennem arasındaki ilişkinin sağlandığı yer olan axis mundi'yi, bu ilişkilerin dünyadaki referans noktası olan tapınaklar temsil etmektedir. Her tapınak dünya üzerinde bir merkeze işaret etmektedir. (Eliade, 1995)



Şekil 1: Axis Mundi

Asya ve Avrupa halklarının inancına göre önemli bir yeri olan axis mundi için başka bir kaynak; Betil taşlarıyla simgelenen yeryüzünün merkeziden geçtiği varsayılan bu eksen (axis mundi) Asya'da Şamanlığının bulunduğu kimi bölgelerde şamanın transa geçtiği çadırının direğiyle, kimi bölgelerde ise köyün meydanına dikilen direk ile temsil edilir ki, bu gelenek Orta Asya'daki birçok köyde halen sürdüğünü ifade etmektedir. Bu Şamanist gelenek Kuzey Amerika Kızılderililerinde (totem direği) ve kimi Macar köylerinde de görülür. Her üç kültürde de direğin tepesine genellikle kartal ya da bir hayvan konur (Kartal, Asya'da kimi zaman çift başlı tasvir edilir, Yakut şaman mezarlarında direğe tünemiş kuş motifi görülmekle birlikte, Altay köy direklerinde bazen at gibi başka hayvanlar da görülür.) Ancak Türk Şamanlığında direk ile ilgili bir tapınmaya rastlanmaz ve direk, Yer ile Semavi Alem arasındaki irtibatın temsil edilmesinden başka bir amaca hizmet etmez. Orta-Asya ve Sibirya Şamanizm'inde, kayın ağacından yapılan bu direğin yerini kimi zaman kayın ağacının kendisi alır. Göçebe topluluklardaki bu direğin yerini, yerleşik toplum düzeninde, aynı anlamı ifade etmek üzere sütun almıştır. Orta direk olgusu yörük çadırlarında hala karşımıza çıkar. (Türkmüt Dere, 2014)

4.Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Çevre Düzenleme Projesi

Temelleri 1992 yılında Gebze Yüksek Teknoloji Enstitüsü olarak atılan Gebze Teknik Üniversitesi, bu tarihten önce Tohum Sertifikasyon Test Müdürlüğü Gelişim Alanı olarak

kullanılan yeşil bir alan üzerine kurulmuştur. Ağır sanayinin faaliyet gösterdiği bir ilçede bulunmasının aksine içerisinde 64 çeşit kuş türü barındıran ve yeşil bir alan niteliği taşıyan Gebze Teknik Üniversitesi Çayırova Kampüsü'nde 2016 yılında yapılan Mimarlık Fakültesi binası ile kampüste sert zemin ve çevre düzenleme ihtiyacı oluşmuştur. Bu doğrultuda geliştirilen ve uygulanan Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Çevre Düzenleme Projesinin¹ üretimi iki temel yaklaşım üzerinden gerçekleştirilmiştir.

4.1. Düşünsel Yaklaşım

Rolf Jensen, “Düş Toplumu” adlı kitabında; “Geleceğin ürünleri aklımıza değil, gönlümüze hitap edecek. Artık ürünlere ve hizmetlere duygusal değer ekleme zamanıdır.” der. (Jensen, 1999) Norman da yaşam kalitesini arttırma sorununda ürünün kullanışlı olma zorunluluğu dışında ürünlerin satın almaya değer, işlevsel ve zevk verir olması gerektiğini belirterek, tasarımda fonksiyonla birlikte duygunun da yer alması gerektiği ifade etmiştir. (Norman, 2004)

Bu okumalardan hareketle, burada planlanmış ve belirlenmiş bir güzergâh üzerinden üretim gerçekleştirilmeye çalışılmıştır fakat uygulama aşamasında yerinde deneyerek ve yerin zorunlu kıldığı detay çözümlerini geliştirerek proje tamamlanmıştır. (ahşap traverslerin belirli bir kot seviyesinde dengelenmesini kuru beton üzerine oturtma gibi) Lister bunu, “yaparken öğrenme” olarak tariflemektedir. Lister’e göre; deneylerin başarısı performans ve sonuçların izlenmesine bağlıdır. Malesef ekonomik ve iş dünyasındaki kültürel nedenlerden dolayı bu bir zorluk haline gelmiştir. Çünkü profesyoneller böyle deneylerin başarısızlık riskine katlanamamaktır ve bu da yine basmakalıp çözümlere yönelmeye neden olmaktadır. Bu ikileme kavramsal bir çözüm olarak ortaya çıkan sonuç başarısızlığın kayba yol açmadığı tasarım deneyimleridir. (Lister, 2007)

Kampüsün açık alan tasarımını kapsamış olarak görülen bu çalışmanın içeriği incelendiğinde, aslında burada çoğu zaman sadece kendisi olarak var olan kapalı eğitim yapılarına nasıl temas edeceği ve dış ortamda önereceği mekân tasarımından söz etmek mümkündür. Bu mekânın tasarlanması da yine kullanıcısı ve içinde bulunduğu bağlam ile şekillenmektedir. Yani bu mekanın edineceği kimlik ve zamanı büyük önem taşımaktadır. Çulcuoğlu; mekânda zamanın algılanması ve estetik bileşenler ile ortaya çıkan psikolojik etki kullanıcıların mekânı kendilerine yakın bulmaları ve arkadaşı hissetmeleri mekânsal kimlik algılamasını güçlendirmektedir, der. Mekânda geçmiş ve geleceğin izlerinin sürülmesi, şimdiki zamanın algılanması, tarihi yapıların korunması, bitkilerin yıl boyu fizyolojik değişimlerinin izlenmesi, gün içinde güneş gölge hareketleri gibi estetik bileşenler mekân kimliğinin algılanmasını desteklemektedir. (Çulcuoğlu 2000)

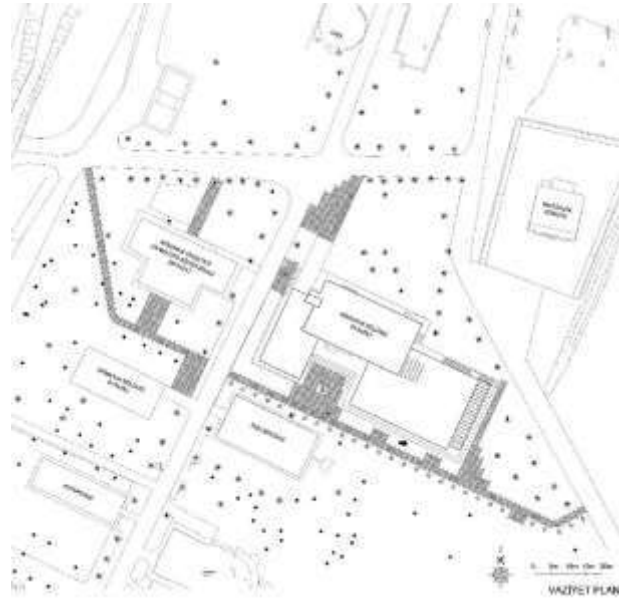
Proje bağlamında Mimarlık Fakültesi'nin eşiğinde yeryüzü ile düşeyde bir ilişki üzerinden kurgulanan yeni bir imge üretilmiştir. Bahsedildiğinde akla gelen her şeyi tarifleyen imge olgusunun buradaki temel tasarım kaynağı, Mircea Eliade'nin “axis mundi” tanımı ve duygular olmuştur. Daha yüksek ve daha alçak alemler arasındaki iletişim bu nokta üzerinden sağlanması tahayyül edilmiştir. Peyzaj örgütlemesi sonrasında artan ahşap traversler mimarlık bölümü öğrencileri ile birlikte bu imge üretiminde yeniden değerlendirilerek bu inşa gerçekleştirilmiştir.

¹ Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Çevre Düzenleme Projesi, Proje Müellifi Ve Koordinatör: İbrahim Türkeri, Yapım Yılı:2017, Gebze / Kocaeli.

4.2. Bağlam Yaklaşımı

Kampüs, bulunduğu coğrafi konumu nedeniyle yılın belirli aralıklarında bol yağış alan bu yüzden zemin sıvılaşmasının da oluşabildiği bir topoğrafyada yer almaktadır. Yağmur suyunun toprakla olan bağı, projenin temel dayanak noktalarından biridir. Su geçirimsizliği yüksek, mekân algısını kuvvetlendiren, yaya/bisiklet kullanımına öncelik sağlayan, engelli kullanıcılarının rahat dolaşımına imkân sağlayan ve doğal hayatın sürdürülebilirliğine mümkün olduğunca katkı veren malzeme ve detay çözümleri geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda sürdürülebilir peyzaj tasarımı ilkeleri üzerinden geliştirilen yaklaşım bağlamında, kampüsün ortasından geçen hızlı tren inşaatı nedeniyle sökülmüş olan eski ahşap parçalar, doğal olana temas eden yeni bir ara yüz olarak üretilmesi düşüncesiyle yeniden değerlendirilmiştir. Sürdürülebilir malzeme kullanımı ile proje alanındaki zemin örgütlenmesini sağlamak ve tabiatın akışını kesintiye uğratmayan, toprağın nefes almasını daimi kılan yeni bir sert zemin üretmek, kullanıcıların açık alan ilişkilerini sürekli ve güçlü kılmak ve kampüsün doğal ortamı ile yarışmayan imgesel bir dış mekân / fiziki çevre üretmek hedeflenmiştir. Bu sürdürülebilirlik anlayışı hafızanın sürdürülebilirliği üzerinden vaziyet planı kararlarında da etkili olmuştur ve mevcut yaya izleri takip edilerek “gündelik güzergâh hafızası” sürdürülmeye çalışılmıştır.

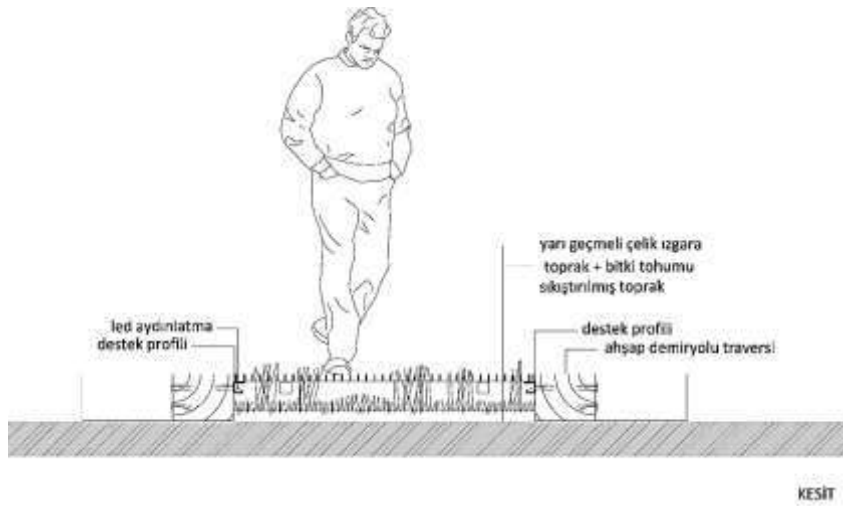
Kampüs içerisinde tasarlanan bu güzergâhta yaya ulaşımından ziyade yürüme eylemi başat bir önem taşımaktadır. Çünkü tek başına yaya ulaşımı kurgusu, yaya ulaşımını yalnızca bir uzaklığın aşılması olarak algılabilmektedir. Tasarımda önemli olan ise çevrenin ruhsal ve duygusal aşılması ve deneyimlenmesidir ki bu da kampüste var olan herkes/her”şey” arasında iletişimi sağlayan bir durum olarak değerlendirilmiştir.



Şekil 2: Vaziyet Planı



Şekil 3: Kampüs içinden geçmesi planlanan hızlı trenin inşaatı sırasında sökülmüş ahşap traversler.



Şekil 4: Sistem Kesiti



Şekil 5: Uygulama Süreci



Şekil 6: Yürüyüş güzergâhı.



Şekil 7: Mimarlık Fakültesi eşiği.



Şekil 8: Mimarlık Fakültesi eşiği ve demiryolunun izleri.



Şekil 9: Mimarlık Fakültesi avlusu.



Şekil 10: Fakülte ek binalarının eşiği.



Şekil 11: İmgenin inşası.



Şekil 12: Axis Mundi.



Şekil 13: Axis Mundi.

5. SONUÇ

Peyzaj tasarımı, fiziki çevrenin yeniden üretilmesi bağlamında mekân üretimi ile doğrudan ilintilidir. Nerenin peyzajının nasıl tasarlanacağı sorusunun cevabı, mimarlığın coğrafya ile olan bağından ötürü yine orada saklıdır. Peyzaj tasarımının başlangıcında sürdürülebilir olması hedefi de yine bu bağlam ile ilişkilidir ve o yerin doğası üzerinden bu hedefi kurgulamak mümkündür. Doğal malzeme, her zaman insanoglunun özüne hitap etmekte ve mekân içinde – mekânın onunla var olduğunu deneyimletmektedir. Doğal bir malzeme olan ahşap; çeşitlilik, çoğaltılabilirlik, türetilbilirlik, mukavemet, estetik, işlenebilirlik gibi özellikleri nedeniyle insan ve toprak arasında bir düzlem olarak var olabilecek en geçerli malzeme niteliğini taşımaktadır. Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Çevre Düzenleme Projesi de bu bağlamda gerçekleştirilmeye çalışılmış bir örnektir.

KAYNAKLAR

Akdoğan, G. (1972). Bahçe ve Peyzaj Sanatı Tarihi, Ziraat Fakültesi Yayınları, 536, Ankara.

Axis Mundi, <https://lds anarch y.wordpress.com/tag/geodesic/>, 18 Şubat 2015.

Başer, B. (2010). Dosya 18 – Kent Ve Peyzaj, Kentler Yüzyılının “Kentsel Alt Evreni” Olarak Peyzaj, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi.

Calkins, M., 2011, The Sustainable Sites Handbook: A complete guide to the principles, strategies, and best practices for sustainable landscapes, John Wiley & Sons, Inc., A.B.D., ISBN 978-0-470-64355-6.

Çubuk, M. (2001). Kentsel Peyzaj, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehircilik Anabilim Dalı Kentsel Tasarım Yüksek Lisans Programı Ders Notları, İstanbul.

Çulcuoğlu, G. 2000. Peyzaj mimarlığı kongresi, TMMOB Yayınları, 85-90s., Ankara.

Eliade, M., (1995). Kutsal ve Dindışı, (çev: Mehmet Ali Kılıçbay), 1. Baskı, Gece Yayınları, 8, Ankara.

Emery, M., 1986, Promoting Nature in Cities and Towns: A Practical Guide, Croom Helm, London.

Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Çevre Düzenleme Projesi, Proje Müellifi, fotoğraf ve çizimler: İbrahim Türkeri, Yapım Yılı:2017, Gebze / Kocaeli.

Jensen, R. (1999) Düş Toplumu, Hayat Yayınları, İstanbul.

Lister, N. M., 2007, Sustainable Large Parks: Ecological Design Or Designer Ecology?, In: Hargreaves G, Czerniak J (eds), Architectural Press, , s: 35–54, New York.

Lomba-Ortiz, E. A., 2003, Questioning Ecological Design: A Deep Ecology Perspective, http://www.ecotecture.com/library_eco/appropriate_tech/Lomba-Ortiz_questioningEco.html, 25 Nisan 2018.

Norman, D.A. 2004, Emotional Design: Why We Love (or hate) Everyday Things. Basic Books, New York.

Onur, B. E., 2012, Peyzaj Tasarım Ve Yönetiminde Ekolojik Yaklaşım ve Sürdürülebilir Kent Hedefine Katkıları, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2, 5.

Peyzaj Yönetimi Kitabı, (2009). APS’ye Taraf Olan Ülkelerdeki Peyzaj Sınıflandırma Çalışmaları Makalesi (Todaie Yayın no:354). Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü. Ankara.

Türkmüt Dere, E. (2014). Axis Mundi, <https://eceturkmutyoga.com/2014/02/03/axis-mundi/>, 20 Ağustos 2018.

MODA KAVRAMININ MİMARLIK VE İÇ MİMARLIK İLE ETKİLEŞİMİ

Arş. Gör. İnci PÜRLÜSOY
Kırıkkale Üniversitesi, incipurlusoy@kku.edu.tr

Doç. Dr. Rabia Köse DOĞAN
Selçuk Üniversitesi, rabiakose@selcuk.edu.tr

ÖZET

Disiplinler arası sınırların giderek azaldığı 2000’li yıllarda, moda, mimari ve iç mimarlık arasındaki paylaşımlar ve tasarımlardaki benzerlikler artarak devam etmektedir. Bu disiplinler de kullanılan ölçek ve malzemeler farklı olsa da tasarımcıların, tasarım süreçlerinde ve ortaya çıkardıkları ürünlerde fark edilir benzerlikler görülmektedir.

Moda, mimari ve iç mimarlık farklı disiplinler gibi düşünülse de bu disiplinlerin asıl amacı insanı koruma ve barındırmadır. Aralarındaki etkileşim ve kesişim geçmişten günümüze kadar devam etmektedir. Moda, mimari ve mekânın şekillenmesinde yüzyıllardır süregelen toplumsal, sosyal, kültürel ve tarihi olaylar etkendir. Tarihsel süreç içerisinde, giysiler ve mekânlar, buldukları dönemin önemli kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylarını bize en iyi şekilde aktarırlar. Bu ortak noktalar incelendiğinde modanın; mimari ve mekâna, mekân ve mimarinin de modaya yansıdığı görülmektedir.

Bu çalışmada, tarihsel süreç içinde etkileşim içinde olan moda, mimarlık ve iç mimarlık disiplinleri arasındaki benzerlikler; Endüstri Devrimi sonrasında ortaya çıkan çağdaş mimarlık akımları içerisinde seçilen beş akımın ilkeleri üzerinden vurgulanmıştır. Moda, mimarlık ve iç mimarlık ilişkisi değişen dönemsel şartlar bağlamında Art Nouveau, De Stijl, Bauhaus, Post Modernizm ve Dekonstrüktivizm’in prensipleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Akımlarda öne çıkan ilkelerin tasarımlardaki etkisine dikkat çekilmiş, oluşturulan tablolarla bu etkiler modada, cephede ve iç mekânda örneklendirilmiştir. Seçilen görsellerle; moda, cephe ve iç mekân arasındaki etkileşim tespit edilmiştir. Bu etkileşim, mevcut uygulamaların tablolar üzerinden eşleştirmesi ile ele alınacaktır.

Geçmişten günümüze disiplinler arası etkileşimle yeni deneyimler kullanılarak üretilen tasarımlar ortak paydada buluşabilmektedir. Bu çalışma neticesinde de disiplinler arasında var olan benzerliklerin, etkileşimlerin, ortak noktaların olduğu görülmüştür. Hem binalar hem de giysiler bedeni kapatarak korumaktadır. Asıl amacı barınmayı sağlamak olan bu disiplinler arasında da gelişen endüstri ve teknoloji ile birlikte ortak paydalar oluşmakta ve bu paydalar artarak 21. Yüzyılın tasarım anlayışa yön verecektir.

Anahtar Kelimeler: Moda, Mimarlık, Mekân, Tasarım, Etkileşim.

ABSTRACT

Within the 2000s, during which the interdisciplinary boundaries were disappearing gradually, the share-points of fashion, architecture and interior architecture and the similarities in designs keep increasing. No matter how different the scales and materials used in these

disciplines, appreciable similarities are seen in designers' make-up processes and the products they create.

Even though fashion, architecture and interior architecture are thought as distinct disciplines, the main goal of these disciplines is to protect and accommodate the human being. Their interaction and intersection have been lasting from past till the present-day. The communal, social, cultural and historic events that have been proceeding for years are influential on the formation of fashion, architecture and place. Within the historical process, clothes and places. best transfer the significant cultural, communal and economic events of their own time to us. When these share-points are analyzed, it is perceived that fashion affects architecture and place and vice versa.

In this study, the similarities of fashion, architecture and interior architecture disciplines that have been interactive throughout historical process have been emphasized through the principles of five trends chosen from modern architecture trends that came out following Industrial Revolution. The association of fashion, architecture and interior architecture has been interpreted in the context of changing periodic conditions within the framework of Art Nouveau, De Stijl, Bauhaus, Post Modernism and Deconstructivism. The attention is drawn to the impact of principles, coming to the forefront within the trends, on the designs and through the tables created, these effects have been exemplified in fashion, façade and indoor. With selected images; The interaction between fashion, façade and interior was determined. This interaction will be addressed by matching existing applications over tables.

The interdisciplinary interaction from past to present can also be realized by using new experiences. As a result of this study, there are similarities, interactions and commonalities between disciplines. Both buildings and clothing protect the body by closing. Among these disciplines, whose main aim is to provide shelter, common denominators are formed with the developing industry and technology and these denominators will increase the design understanding of the 21st Century.

Key Words: Fashion, Architecture, Space, Design, Interaction.

GİRİŞ

Moda, mimarlık ve iç mimarlık farklı disiplinler gibi görünseler de aslında birçok yönden ortak noktaya sahiptirler. Bu disiplinlerin hizmet ettikleri alan insandır. İnsan bedenini koruma-barındırma asıl amaçları olup, bunların yanında insanın kültürel, kişisel, siyasi kimliğini oluşturması içinde aracı olabilirler. Tasarım alanın da ortak öğelerden yararlanarak tasarımlarına hayat verirler. Renk, malzeme, şekil, çizgi, form ortak öğeler arasında sayılabilir. Mimarlık, buna bağlı olarak iç mimarlık ve moda dönemler boyunca birbirlerinden esinlenerek, birbirlerini etkileyerek tasarımlarını ortaya çıkarmışlardır.

Modayı sadece giyinme tarzı olarak algılamak yanlış olur. Birçok sanat alanı ile etkileşerek onlar ile iç içedir. Moda hem psikolojik, teknolojik, sosyolojik, kültürel ve ekonomik etkenlerden etkilenip, hem de bu etkenleri etkilemektedir. İnsanın gereksinimleri ve beklentileri değiştikçe moda da kendini yeniler.

Mimarlık, buna bağlı olarak iç mimarlık ve modanın tarih boyunca gelişimini ve değişimini daha iyi anlamak için akımları ve akımların üsluplarını irdelemek gerekir. Bu bağlamda çalışma Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan; Art Nouveau, De Stijl, Bauhaus, Post Modernizm ve Dekonstrüktivizm akımları üzerinden döneme ait giysi, cephe ve mekân görsellerinden faydalanılarak mimari yapılarda ve iç mekanlarda, moda tasarımlarında

kullanılan ortak öğeler tablolar oluşturularak irdelenecek, güncel moda, mimari ve iç mekan örnekleri üzerinden belirlenen kavramlarla eşleştirilerek moda-mimari-iç mimari etkileşimi incelenecektir.

1. MODA KAVRAMINA BAKIŞ

İlk çağlardan günümüze ivme kazanarak gelen moda olgusu; psikolojiyle, sosyolojiyle, kültürle ve ekonomiyle her dönemde iç içe olmuştur. Modanın ortaya çıkmasını, yayılmasını ve değişim aşamalarını oluşturan etkenler arasında; tarihsel süreç, göç, savaşlar, devrimler, kentleşme, kadının toplumda etkin rol alması, demokratikleşme, endüstrileşme, teknolojik gelişmeler, tasarımcıların önem kazanması, iletişim ağının gelişmesi bulunmaktadır. Modanın bu disiplinlerle olan ilişkisi ona toplumda boyut kazandırmakta, her daim onu canlı tutarak araştırılmasına neden olmaktadır.

Orta Çağ Fransa'sında La Mode olarak kullanılan moda (mode) Latince oluşmayan sınır anlamındaki “modus”tan gelir. İngilizce karşılığı fashion'dır ki biçim, şekil, adet, usul, üslup; davranış, kibar sınıf hayatı, üst tabaka, yüksek zümre manalarını içermektedir (Barbarosoğlu, 2013: 27).

“Önde gelen Fransız moda okullarından olan Institut Français de la Mode'da öğretim görevlisi olarak görev yapan sosyal antropolog Bruno Remaury'e göre İngilizce'de “moda” anlamına gelen “fashion” sözcüğünün kökeni de Fransızca'da belli bir şekilde çalışmak anlamındaki façon sözcüğüdür. Travaux a façon ise giysi yapımı için kullanılan geleneksel bir Fransızca terimdir” (Tungate, 2006: 5).

Modanın en önemli özelliği değişkenliğidir. Tüketici tavırlarının ve düşüncelerinin yoğunlaştığı yer ve kavramlar aslında modanın kendisi olup, moda sadece giyim, kuşam dünyası ile ilgili değildir.

Ünlü kişiler modayı değişik biçimlerde yorumlamışlardır. Alman filozofu Kant; “temelinde kendini beğenmişlik ve bencillik olan bir taklitçilik” olarak tanımlar. Ünlü ressam Leonardo Da Vinci “çılgınlık” olarak nitelendirir. Fransız yazar Balzac'ın dediği gibi, üst baş bakımı, insanların siyasal tercihleriyle, yaşamlarının özünü, anlaşmazlıklarıyla bağlantılı gerçek yansımalarıdır. Bu yansımalar ise günümüzde moda olgusundan bağımsız olarak ele alınamaz. Oscar Wild ise, “moda denilen şey o kadar çirkindir ki onu her altı ayda bir değiştirirler”. Thornstein Veblen ise “gereksiz ve nedensiz bir tüketim sembolü” olduğunu söyler. Michael Solomon'a göre moda, “Yeni bir stilin birkaç grup tüketici tarafından benimsenmesiyle oluşan sosyal yayılım sürecidir” (Onur, 2004: 22).

Toplumun eğilimleri modada ki tarzın benimsenmesi için önemli bir yol göstericidir. Toplumunu meşgul eden sanatsal, siyasal ve sosyal olaylar modanın ipuçlarını oluşturur. İpuçlarını yakalamak modanın tutmasını olumlu yönde etkiler.

Tarihsel süreçte de güçlü olana imrenilmiş ve güçlünün sahip oldukları özellikle taklit edilmiştir. Moda sürekli değişkenlik gösterir ve ayrıştırır.

“Yaygın olarak kıyafet anlamında kullanılmakla beraber, moda çok çeşitli sahalarda da ortaya çıkmaktadır. Resim, müzik, felsefe, psikolojik ve sosyal bilimler, politik doktrinler vs. devamlı değişiklik gösteren sosyal yaşamın her alanı modanın ilgisine açıktır (Barbarosoğlu, 2013: 28).

2. MODA, MİMARLIK VE İÇ MİMARLIK İLİŞKİSİ

Temellerinde yaratıcılık olan moda, mimari ve iç mimari her zaman birbirlerinden etkilenmişlerdir. Tasarım ve insan, mimarlık, iç mimarlık ve modanın temel yapı taşlarıdır. Bu disiplinler tasarımlarında, estetik değerlere önem verirler. Kıyafetler ve inşa edilen binalar, geçmişten günümüze insan bedenine korunak olması amacıyla üretilmişlerdir. Moda, mimari ve iç mimari sürekli birbirini besler, birbirine yön verir ve teknoloji ile de değişirler. Tarihsel süreç içerisinde; bu disiplinlerin ortak noktaları, benzerlikleri, birbirinden etkileşimleri görülür.

Moda, hayatın hiçbir alanında amaçsız değildir. Özellikle moda kavramının akla ilk gelen karşılığı olan giysilerin, her daim zamanının kültürel dokusunu yansıttığına ve başlangıçtan sonuca değiştirilemez sıralı bir süreç izlediğine inanılmaktadır (Horn ve Gurel, 1981). Total kültürü ve sosyal yapıyı anlatan bir dolu eleman olsa da giyinme şekilleri toplumları şekillendiren olaylara, düşüncelere, tekniklere ait görsel ifadesi en fazla ve en okunur olan kanıtlardan biridir. Laver de modaya olan inancını “Giysiler asla havailik değildir; çağlarının temel toplumsal ve ekonomik baskılarını ifade ederler” cümlesi ile belirtir (Crane, 2003). Benzer şekilde France, gelecekteki hayatı anlamak için 100 yıl sonra bir eser seçmesi gerekecek olursa, geleceğin kütüphanelerinden bir kitabı, ya da tarih üzerine yapılan bir çalışmayı değil, kadınların o zaman nasıl giyindiklerini görmek için bir moda dergisi seçeceğini dile getirir. Çünkü, giysi tercihlerinin, devrin insanı hakkında, tüm filozoflardan, yazarlardan veya tüm bilim insanlarından daha çok şey söyleyebileceğine inanılmaktadır (Horn ve Gurel, 1981). Mekan da modayı yaratan ve kullanan toplumun veya ait olduğu dönemin dinamiklerinin bir ürünü olarak açığa çıkmaktadır (Beyhan, 2010). Ayrıca sanat eseri olarak da kabul edilen mimari işler, zamanına ait sosyolojik ve kültürel semboller olarak değerlendirilmekte, buldukları toplumların ekonomik ve politik yapılarını da temsil etmektedir.

Tschumi de mimarlığın toplum tarafından örgütlendiğini kabul etmekte ve mimarlığın sosyal olgularla iletişimi olmaksızın sürdürülebilir olamayacağını savunmaktadır. Bu bağlamda, mimarlığı, içinde bulunduğu dünya, toplum ve zaman koşulları doğrultusunda sürekli yeniden örgütlenen bir disiplin olarak tanımlamaktadır (Tschumi, 1994).

2.1. Yirminci Yüzyıl Sonrasındaki Periyotlarda Moda ve Mekânın Etkileşimi

20. yüzyılda olan kentleşme, keşifler, endüstrileşme, devletlerin güçlenmesi, toplum hareketleri modern mimarinin oluşmasında etkili olmuştur. Toplumun değişen ihtiyaçlarına cevap verebilmek için tasarımlar üretilmeye çalışılmaktadır. Moda, mimari ve iç mimari her dönem yaşamın ritminden etkilenerek birbirlerini de etkilemişlerdir. Her üç disiplin arasındaki ilişki, disiplinler arası etkileşimin önemli örneklerindedir. Hem mimari hem iç mimari hem de moda ekonomik, sosyal, kültürel, siyasal olaylardan etkilenerek tasarımlarını yaratırken, birbirlerine de ilham kaynağı olurlar. Bu toplumsal olaylardaki gelişmeler bu disiplinleri de şekillendirmektedir. Edebiyatta, mimaride, iç mimaride, sanatta ve birçok alanda; toplumda kabul gören beğeniler moda olarak kabul edilebilir. Böylece o dönem ile ilgili verileri anlamamıza yardımcı olurlar. Aynı zamanda kişiler ve toplumlar hakkında gerçek birçok özelliği yansıtırken, bunun yanında olmak istedikleri gibi görünmek isteyenleri de görmek mümkün olabilmektedir.

Endüstri Devrimi ile sosyal, ekonomik, teknolojik alanlarda hızla ilerleyiş ilk zamanlarda korunma, örtünme, ısınma amacıyla kullanılan kıyafetlerde zamanla döneme ait olan moda görülmeye başlanmıştır.

Adolf Loos, “Giyinmenin Prensipleri” başlıklı makalesinde (1898) tarih öncesi kıyafetlerin aslında basit barınaklar olduğunu, modernleşmemiş insanın hem estetik hem de fonksiyonel olarak “ev” kavramını yaratırken kıyafetlerdeki tekstil malzemeden ilham aldıklarını söylemiş ve “insanın nasıl bina yapacağını öğrenme sürecinde başlangıç noktası giyinmeyi öğrenmesidir” diyerek belirtmiştir (Tanglay, 2007).

Her dönem etkileşim içinde olan moda, mimarlık ve iç mimarlık disiplinleri arasındaki benzerlikleri gösterebilmek için çağdaş mimarlık akımlarından beş tanesi seçilmiştir. Bu akımlar belirlenirken birtakım etkenler göz önünde bulundurulmuştur. Akımda baskın olan ilkelerin her üç disiplinde de tasarımcıların eserlerine yansımaları, döneminde ön planda olan tasarımcıların bu akımların ilkelerinden etkilenerek birbirine benzer tasarımları üretmesi ve akımın etkin olduğu dönemdeki sosyal, kültürel, ekonomik gibi olayların her üç disiplinin tasarımlarına da yön vermesi göz önünde bulundurulmuş etkenlerdir.

2.1.1. Art Nouveau Akımının Moda ile Etkileşimi

Yeni Sanat adı ile de anılan Art Nouveau'nun çok yönlü dekoratif bir üslubu vardır. İlk olarak Fransa'da ortaya çıkan akımın ismi Siegfried Bing'in Paris'te açtığı La Maison de l'Art Nouveau'dan (Yeni Sanat Evi) gelmektedir. Avrupa ve Birleşik Devletler'de de ün kazanmıştır. Akım sanatın her alanında etkili olmuştur. Akımın temel özelliği kavisli ve çizgisel desenlerdir. Yaprak veya filiz gibi doğal formlar üsluba hakimdir. Stilize insan figürleri de sık sık kullanılırlar. Kamçı darbeleri ile oluşturulmuş şiddetli eğriler yorumundan esinlenilerek kamçı ucu eğrileri terimi akım sözlüğüne girmiştir (Farthing, 2012). Doğal olma gereğinin sonuçları olarak; organik süslemenin ritmik ve serbest çizgisi değişik eserlerde akımda görülür. Doğa formlarının kıvrılan eğrileri göze çarpar. Doğa en çok ilham aldığı kaynaktır (Turani, 2010).




Asimetrik şekiller, bitkiyi andıran süsler, kemerli ve kavisli formlar, mozaikler, tavus kuşu gibi figürler binaların dış cephesinde görülebilir. Duyumsal çizgiler, akıcı hareketler, belli belirsiz kadınsı figürler, söğüt yaprakları, kıvrılan dalgalar tasarımlarda kullanılmıştır. Akımın renk seçimi ise; koyu sarı, mat yeşil, turuncudur. Japon sanatının yalınlığından, minimal çizim stiline ve Ortadoğu'dan gelen arabesk tasarımlardan etkilendiği görülebilir.

Art Nouveau'da moda tasarımları bitki saplarından yola çıkmıştır. Moda, sanatı taklit etmiştir. Zarif dekoratif süslemeler, kıvrımlar, bitkisel desenler sıklıkla kullanılmıştır. Giysilerde el işçiliğine önem verilmiştir. Daha fazla süsleme göze çarpar. Dönem motiflerine giysilerde, ayakkabılarda, çantalarda, şapkalarda sıkça rastlanır.

Hem cephe hem mekân hem de modada el işçiliğine önem verilmiş, süslemeler bu şekilde yapılmışlardır. Kıvrımlar ve bitkisel figürler her üç disiplinde de göze çarpar. Birinci Dünya Savaşı ile Art Nouveau pahalı bulunmuş yerini işlevselliğin ön planda olduğu Modernizm'e bırakmıştır.

Özünde biçimsel nitelik taşıyan Art Nouveau'da her üç disiplinde de el işçiliğine önem verilmiştir. Kullanılan süslemeler el işçiliği ile yapılmış, süslemelerde bitkisel motifler kullanılmıştır. Geleneksel teknoloji kullanımı ağırlıktadır. Cephede ve mekânda görülen bükülmüş, kıvrılmış, çizgili hacimler, modada kavisli çizgisel desenlerle eşleşir.

Tablo 1: Art Nouveau Akımının Disiplinler Arası Etkileşiminin Analizi

ART NOUVEAU			
AKIMIN ETKİSİNDEKİ ESERLER			
	Tassel House, Belçika, 1893. Victor Horta, (1861-1947).	Kadın Elbisesi, 1903. Henry van de Valde , (1863-1957).	Tassel House, Belçika, 1893. Victor Horta, (1861-1947).
ESERLERİN ORTAK ÖZELLİKLERİ	Çizgisel ve kavisli desenler, kıvrımlar, bitkisel desenler eserlere daha çok el işçiliği ile uygulanarak dekoratif bir süsleme yaratılmıştır.		
AKIMIN TEMEL ÖZELLİKLERİ	El İşçiliği, Süsleme, Kıvrımlar, Çizgisel ve Kavisli Desen, Bitkisel Desen, Akıcı Biçimler, İnsan ve Bitki Figürleri		

2.1.2. De Stijl Akımının Moda ile Etkileşimi

1917’de Hollanda’da De Stijl isimli bültenle ortaya çıkan De Stijl grubu; düz renkli düzlemlerle ve ince, siyah çizgilerle hazırlanan dekoratif vitraylar ve tasarımların olduğu sergiden ilham alarak ortaya çıkmıştır.

Mondrian: “Tasvir eden sanatta, gerçeğin; yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesiyle anlatılabileceği; saf araçların amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği” ifadelerine yazısında yer vermiştir. Dikey ve yatay çizgileri bir doğa görünüşünün değil, bir doğa gerçeğinin anlatımı olarak anlar (Turani, 2010). Akım düşey, yatay çizgiler ve dikdörtgen düzlemlerle, siyah, beyaz, gri renklerine ek olarak kırmızı, mavi, sarı ile sınırlanan renk paleti ile sınırlıdır. Özünde simetri yoktur. De Stijl’de mimaride de, iç mimaride de tasarımlarla bütünleşme eğilimi vardır. Gizemli her şeyi sanattan çıkarmayı amaçlamışlardır. Binaların içinde de dışında da aynı tasarım kurallarını uygulamışlardır.

De Stijl sanatçıları eserlerinde uyum yaratmak için geometri ve matematik formüllerini iyi kullanmışlardır. Geometrik desenlerden etkilenerken, doğal formların temsilini yadığayan eserler üretme arayışı içerisindeydiler. Doğadan bağımsız olarak; düzenli, geometrik sadeliğe sahip, işlevsel olan yapılar yapılmasını sağlamışlardır. Geleneksel mimari anlayışın karşısında olmuştur. Cephede ve iç mekanda saflaşma ve sadeleşme görülür. Boşluklar ve birbiri ile kesişen kare ya da dikdörtgen yapı öğeleri hâkimdir. Renkler süsleme öğesi olma özelliğinin yanında, mekânı belirleyen bir araç olarak da kullanılmaktadır.

Yves Saint Laurent, De Stijl sanat hareketinden etkilenerek tasarımlar gerçekleştirmiştir. Dikey ve yatay çizgiler, üç ana rengin kullanımından oluşan tasarımlar göze çarpar. Özellikle Mondrian'ın eserlerinden etkilenmiştir. Geometrik tarz göze çarpar. Tasarladığı Mondrian Elbise, altmışlı yılların başında moda akımına damgasını vurmuştur. İtalyan tasarımcı Francesco Maria Bandini ise Yves Saint Laurent'ın Mondrian Elbise'sini üçüncü boyuta taşımıştır.

De Stijl akımı, modanın her döneminde canlı renkleri, belirgin çizgileri, stilinin uygulanabilirliği ile varlığını sürdürmeyi başarmıştır.

De Stijl'de her üç disiplinin yalın yüzeyleri, ana renkleri, temel geometrik biçimleri kullandığı görülür. Tasarımlarda belirlilik, objektiflik, basitlik, yalınlık göze çarpar. Kıyafetlerdeki sadelik, pratiklik, uyum ve düzen; mimari yapılarıdaki işlevsellik, yalınlık, çağdaşlık akımın etkisi ile modanın, mimarinin ve iç mimarinin birbirlerinden etkilendiklerinin göstergesidir.

Tablo 2: De Stijl Akımının Disiplinler Arası Etkileşiminin Analizi

DE STIJL			
AKIMIN ETKİSİNDEKİ ESERLER			
	Schröder House, 1924. Gerrit Rietveld, (1888-1964).	Mondrian Elbisesi, 1965. Yves Saint Laurent, (1936-2008).	Schröder House, 1924. Gerrit Rietveld, (1888-1964).
ESERLERİN ORTAK ÖZELLİKLERİ	Düz renkli düzlem, dik ve yatay çizgiler ile sınırlandırılıp, geometrik tarz oluşturularak asimetrik şekilde eserlere yerleştirilir. Sarı, kırmızı ve mavi renk hakimiyeti vardır.		
AKIMIN TEMEL ÖZELLİKLERİ	Düz Renkli Düzlem, Dik ve Yatay Çizgi, Sarı, Kırmızı ve Mavi Renk, Asimetri, İşlevsellik, Geometrik tarz		

2.1.3. Bauhaus Akımının Moda ile Etkileşimi

Bauhaus (evi inşa et) sanat ve zanaat okulu 1919'da mimar Walter Gropius tarafından Weimar'da kuruldu. Yeni, kullanışlı, işlevsel bir estetik ile çevreyi daha modernleştireceğini düşünmüştür.

Bauhaus okulundaki eğitimcilerin ortak vurguladıkları nokta, bireyin yaratıcı bir kişilik olarak kendi kendini keşfetmesi idi. Bauhaus; sanatçıların çok yönlülüğü ile bilinir. Daha fonksiyonel, ucuz ve kalıcı ürünlerin üretildiği bir anlayış hâkimdir. Seri imalat ürünleri

görülmeye başlanır. Baskı, seramik, tekstil, ahşap, metal, duvar boyama, mobilya, mimari gibi alanlar Bauhaus'un atölyelerini oluşturmuştur. Bauhaus'un sanat ve tasarım ürünlerinde, temel geometrik şekiller (iki veya üç boyutlu), temel renkler kullanılmış; estetikten ziyade işlevselliğe önem verilmiştir. Süs ve gösterişten uzaktır. "Sanat için sanat" anlayışına tepki gösteren Bauhaus ideolojisi, "sanat"ı zanaat ve mühendisliği içeren birleşim, zamanın ruhunu yansıtan biçim olarak algılıyor, "sanat" sözcüğünü sözlüğünden çıkarıyordu (Aliçavuşoğlu ve Artun, 2009). Yalınlığa cephede ve mekânda önem vermiştir. Yapı malzemelerini kendi özelliklerine uygun olarak kullanmıştır. İşlevselliğe önem verirken, gözede hitap etmesine dikkat etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra konut açığının olması sebebi ile mimarlar ve kent tasarımcıları toplu konut üretimi sorunları ile ilgilenmişlerdir. Gropius'unda kent tasarımı ile ilgilendiği görülür.

Dönemde işçi sınıfı kadınların giyimleri daha modernleşmiştir. Endüstri gelişimi ile birlikte tekstilde herkes için alımı daha kolay olan sentetik kumaşlar üretilmiştir. Aynı zamanda ipek, kadife, saten gibi pahalı kumaşlar sosyete için üretilmektedir.

Günümüzde de Bauhaus her üç disiplinde de işlevselliğin ön plana çıkmasına olanak sağlamıştır. Modada, mimaride ve iç mimaride işlevselliğe, modernleşmede eşlik eder. Teknolojik gelişmeler ile modada yeni kumaş türleri üretilerek; cephede ve mekânda çelik, cam gibi modern malzemeler kullanılarak estetik ve yalın tasarımlar üretilmiştir.

Tablo 3: Bauhaus Akımının Disiplinler Arası Etkileşiminin Analizi

BAUHAUS			
AKIMIN ETKİSİNDEKİ ESERLER			
	Bauhaus School, Almanya, 1926. Walter Gropius, (1883-1969).	Kostüm Elbisesi, 1922. Oskar Schlemmer, (1888-1943).	Bauhaus School, Almanya, 1926. Walter Gropius, (1883-1969).
ESERLERİN ORTAK ÖZELLİKLERİ	İşlevselliğin ön planda olduğu Bauhaus'da yalınlık göze çarparken, aynı zamanda göze hitap etmesine de önem verilmiştir. Temel geometrik şekiller eserlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır.		
AKIMIN TEMEL ÖZELLİKLERİ	İşlevsellik, Yalınlık, Temel Geometrik Şekil, Göze Hitap, Temel Renk		

2.1.4. Post Modernizm Akımının Moda ile Etkileşimi

Modern Mimarlık'ın tekdüzeliğine ve katılığına tepki olarak 1960'larda belirtileri görülen ve eski dönemlerin biçimlerini estetik öğeler olarak yeniden ön plana çıkararak 1970'lerde yaygınlaşmaya başlayan, ancak sonradan başarısızlığa uğrayan bir seçmeci akımdır (Hasol, 2014).

Seçmecilik, birlik karşıtı, dekonstrüksiyon, görecelik, kitle iletişimi, ironi, çoğulculuk, simgecilik, müphemlik postmodernizm üslubunda görülür. Biçim ve anlamda çoğulculuk akımın başlıca amacıdır. Postmodernizm, tek bir sanat dalının diğer sanat dallarına olan egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir.

Postmodernizm'de; modernizmin her süsü suç, her türlü bireyciliği aşırı duygusallık ve her türlü romantizmini hiç olarak algılayan anlayışı; yerine süsü kullanan, orta çağ meydanlarını taklit eden, kişisel zevke önem veren bir anlayışı terk ediyordu (Turani, 2010). Postmodernist mimarlar; modernist mimarların tasarımlarını, deneyimlerini kullanmaya devam ederek yapının estetiğinde değişiklikler; yüzeysel parçalanmaya ve süslemeye önem vermişlerdir. Aynı zamanda yapı içinde her zaman bozucu bir öğeye yer vermişlerdir. Çevre korumacılığı görülmemektedir. Her şeyin değişim değerine sahip olması, postmodernizmin belirgin bir özelliğidir.

Mary Quant, Andre Courrèges, Pierre Cardin, Yves Saint Laurent, Laura Ashley, Vivienne Westwood, Martin Margiela gibi modacıların tasarımlarında postmodern yansımaları rastlanmaktadır. Yves Saint Laurent'ın koleksiyonlarında, farklı dönemlerden, farklı tasarımcılardan, müzikten edebiyata her tür kültürün izine rastlamak mümkündür. Moda dünyasına “çingene görünümü”, “denizci görünümü” gibi tarzları sunmuştur. Sokak modasını ve geleneksel tarzı ustaca birleştirmiştir. Kadın pantolonlarının popülerleşmesini sağlayarak elbise dolaplarında devrim yaratmıştır.

Postmodernizm'de her üç disiplinde her tür malzemeyi alışılmadık her öğeyi her tür biçimi kullanmış; belirsiz, gizemli, karmaşık, tekdüze olmayan tasarımlar üretmişlerdir. İşlevsellik modada, cephede ve mekânda geri plandadır.

Tablo 4: Post Modernizm Akımının Disiplinler Arası Etkileşiminin Analizi

POST MODERNİZM			
AKIMIN ETKİSİNDEKİ ESERLER			
	Venturi Evi, ABD, 1964. Robert Venturi, (1925-).	Hacimli Kıyafet, 2014. Valeska Jasso Collado.	Venturi Evi, ABD, 1964. Robert Venturi, (1925-).

ESERLERİN ORTAK ÖZELLİKLERİ	Biçim ve anlamda çoğulculuğun görüldüğü Postmodernizm’de eserlere baktığımızda belirsizlik, ironi, birlik karşıtlığı, görecelik hissedilebilmektedir.
AKIMIN TEMEL ÖZELLİKLERİ	Seçmecilik, Simgesellik, Çoğulculuk, İroni, Belirsizlik, Birlik Karşıtı, Görecelik

2.1.5. Dekonstrüktivizm Akımının Moda ile Etkileşimi

“Dekonstrüksiyon (yapı söküm) kavramı ile konstrüktivizmin kaba bir birleşimi olan Dekonstrüktivizm, yeni bir şekilsel yaratıcılık ile mimarlığın kuramsal temelini çeşitlendirme girişimleri arasındaki ortak zemini hazırlar” (Melvin, 2009: 136).

Akım içindeki hareketliliği, 1988’de Modern Sanatlar Müzesi (MoMA)’nde düzenlenen Dekonstrüktivizm sergisi gözler önüne sermiştir. Yapıyı oluşturan öğeler arasında düzenli, sistematik ve sürekli ilişkiler vardır. Strüktür, fonksiyon gibi mimariye ait temel unsurlar tekrar ele alınmış yerleşik kalıpların ürettiği mimari gelenek yapısökümcü metot ile farklılaştırılmış ve akımın cepheye ve mekana olan etkisi eserlerde görülmüştür. Çok yönlü, karmaşık, değişken şekillerle ifade edilir. Derrida’nın dilbilim alanındaki post yapısalcı çalışmalar Dekonstrüktivizm akımı ile paralellik gösterir. Difference sözcüğü Fransızca “fark”, “başkalık” anlamına gelir. Farklı olmayı ifade eder. Derrida bu sözcükte bir tek harf değiştirerek “e” harfini “a” yaparak hem “farklı kılma” hem de “erteleme” anlamına gelen difference haline getirerek amacına ulaştığı kanısındadır (Timur, 2005: 141-157).

Derrida’nın parçalama fikri, mimari tasarımda temel şekilleri parçalama olarak yaygın uygulama alanı bulduğu Dekonstrüktivizm’de yerini almıştır. Temel şekilleri bozma eylemi Derrida’nın parçalama fikriyle oluşmuştur.

Mimari öğelerin bütünlüğünün parçalanması, yüzeylerde yapılan oyunlar, dış cephenin dik açılı olmayan köşelerle yamultulması ve kaydırılması gibi yöntemler kullanılmıştır. Bu uygulamalar, esere bakan kişide belirsizlik ve kargaşa hissi yaratır (Aktaran: “Sanal”, 2016).

Ayrıştırma ve parçalama dekonstrüktivist modanın karakter özelliklerini oluşturur. Giysilerde bilerek gözüken dikişler, yırtıklar, kesikler göze çarpar. Gelenekten kurtulma ve radikal değişimler görülür. “Yapıbozum modası”, “tahrip edilmiş moda” adıyla bilinen stiller dekonstrüktivist akım ile ilişkilendirilebilir. En önemli öğesi giysinin yapısına dikkat çekmektir. Giysi tam manası ile tamamlanmamıştır. Giysiyi oluşturan öğelerin parçalanmış olmasına ya da bunların düzeninin bozulmasına dikkat çekilir. Teyeller, astarlar, pensler görünür hal alır.

Dekonstrüktivizm’de geniş bir biçimlendirme özgürlüğü anlayışı vardır. Bitmemişlik, kuşku uyandırma, parçalanmışlık her üç disiplinin tasarımlarında hissedilir. Mimari yapıdaki paneller ve bunları birbirine bağlayan strüktürler, modada kullanılan kumaş parçaları ve bu kumaş parçalarını birbirine bağlayan dikişler değişik tekniklerle radikal değişimlerle geleneksel uygulamalardan farklı bir şekilde tasarımlarda uygulanmıştır.

Tablo 5: Dekonstrüktivizm Akımının Disiplinler Arası Etkileşiminin Analizi

DEKONSTRÜKTİVİZM			
AKIMIN ETKİSİNDEKİ ESERLER			
	Guggenheim Müzesi, İspanya, 1997. Frank Gehry, (1929-).	Trençkot, 2016 Rei Kawakubo, (1942-).	Guggenheim Müzesi, İspanya, 1997. Frank Gehry, (1929-).
ESERLERİN ORTAK ÖZELLİKLERİ	Yapısöküm tasarımlarda en çok göze çarpan özelliktir. Alışlagelmişin dışında uygulamalar göze çarpar. Tasarımlara ilk bakıldığında kişilerde karmaşıklık hissi yaratır. Değişken formlardaki tasarımlar klasik algıyı yok ediyordu.		
AKIMIN TEMEL ÖZELLİKLERİ	Yapısöküm, Biçimleri Bozma, Karmaşa, Değişken Formlar		

3. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Hem binalar hem de giysiler bedeni kapatarak korumaktadır. Asıl amacı barınmayı sağlamak olan bu disiplinler arasında gelişen endüstri ve teknoloji ile sanatsal birliktelikler görülmekte ve bu birliktelikler artarak devam etmektedir. Moda, mimarlık ve iç mimarlık arasındaki iletişim, disiplinler arasında olumlu yaklaşımları gözler önüne serer. Beden için tasarımlar üreten moda-mimarlık ve iç mimarlık arasındaki etkileşim disiplinlerin kendine has tasarımlar yaratmasına yardımcı olmuştur. Disiplinler arası etkileşimle yeni deneyimler kullanılarak üretilen tasarımlar ortak paydada buluşabilmektedir.

Bu çalışma neticesinde de disiplinler arasında var olan benzerliklerin, etkileşimlerin, ortak noktaların olduğu görülmüştür. Geçmişten günümüze disiplinler arası etkileşimle yeni deneyimler kullanılarak üretilen tasarımlarda başarı elde edilmiş ve tasarımların ortak paydada buluşması sağlanmıştır. Günümüzde de iç mimari ve moda, multidisipliner yaklaşım ve çalışma ile birbirlerinin tasarım süreçlerini olumlu yönde etkilemektedir. Geniş bir çerçevede olan aralarındaki bu etkileşim, birbirlerinin tasarım süreçlerine katkıda bulunarak kendine özgü tasarımların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Endüstri Devrimi'nin getirdiği teknolojik yenilikler ve savaşlar sonucunda ele alınan disiplinler arasında kuvvetli bağlar oluşmuş, oluşan kuvvetli bağlar neticesinde tasarımlar

birbirinden etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Moda, mimarlık ve iç mimarlık birbirinden etkilendiği gibi diğer sanat dalları ile de etkileşim içerisinde olmuşlardır. Bu etkileşimler gelecek kuşaklardaki tasarımcılara yol gösterecek ve aralarındaki var olan ortak paydalar artarak 21. yüzyılın tasarım anlayışına yön verecektir.

4. KAYNAKLAR

- Aliçavuşoğlu, E., ve Artun, A., (2009). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barbarosoğlu, F., (2013). Moda ve Zihniyet (6. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Beyhan, E., (2010). İnsan, Moda ve Kentsel Mekân İlişkilerinin İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Crane, D., (2003). Moda ve Gündemleri, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Farthing, S., (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çevirmenler: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hasol, D., (2014). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü (13. Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Horn, J. M., Gurel, L. M., (1981). The Second Skin, Houghton Mifflin, Boston.
- Melvin, J., (2009). İzmler Mimarlığı Anlamak. (Çevirmen: Murat Şahin). İstanbul: Yem Yayın.
- Onur, N., (2004). Moda Bulaşıcıdır (1. Baskı). İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Tanglay, Ö. (2007). Modaya Tasarım Penceresinden Bakan Yazılar, Yasemin Şener Söyleşisi. Tasarım Merkezi Dergisi, 2(59).
- Timur, T., (2005). Felsefi İzlenimler (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tungate, M., (2006). Modada Marka Olmak (1. Baskı). İstanbul: Rota Yayınları.
- Turani, A., (2010). Dünya Sanat Tarihi (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Elektronik Kaynaklar

- Sanal (2016). “Dekonstrüktivizm” konusu içinde. Mimarinin Kadın Efsanesi Zaha Hadid. www.hasanyalcin.com/mimarinin-kadin-efsanesi-zaha-hadid, Erişim Tarihi 26.11.2016.

**DIKEY YEŞİL SİSTEMLERİN CEPHEYE VE İKLİME İLİŞKİN TASARIM
PARAMETRELERİ ÇERÇEVESİNDE ÖRNEKLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**EXAMINATION OF VERTICAL GREEN SYSTEMS IN TERMS OF DESIGN
PARAMETERS RELATED TO FAÇADE AND CLIMATE**Y. Mimar Gülhiz Develi UYAR**Anadolu Üniversitesi, gulhizdeveli@anadolu.edu.tr**Doç Dr. Emrah GÖKALTUN**Eskişehir Teknik Üniversitesi, egokaltun@anadolu.edu.tr**ÖZET**

Kırsaldan kente göç ile birlikte nüfusun hızlı artışı, var olan altyapı kapasitesinin artan nüfusun ihtiyaçlarını karşılayamaması, çevre dostu planlamadan uzak binaların inşası ve bunlara bağlı olarak kentlerin kontrol dışı büyümesi, kent içi trafik yoğunluğunun ve sanayi tesislerinin sebep olduğu kirlilik kentsel yaşam kalitesinin düşmesindeki başlıca etkenlerdir. Yoğun yapılaşmanın olduğu kentsel bölgelerde yeşil alanların düzenlenmesi, binalarda doğal malzemelerin seçilmesi ve binaların çevresi ile ilişkilendirilerek tasarlanması sürdürülebilir bir çevre için kaçınılmazdır. Bu tasarımlarda mimari ve konstrüktif bir cephe elemanı olarak yer alacak dikey yeşil sistemler aracılığı ile yapılarda nitelikli bir tasarım anlayışının uygulanması ile kentsel yeşil dokuya, çevre kalitesine, yapısal çözümlere, kullanıcı iç ve dış mekan yaşam kalitesine, kullanıcı algısına katkı sağlaması mümkün olacaktır.

Dikey yeşil sistemler vasıtasıyla bitkiler; zemin toprağında ya da bir taşıyıcı üzerine yerleştirilmiş bitki alt katmanında büyüyerek yapı cephesini, bir konstrüksiyon yardımıyla ya da kök yapısı ile cepheye tutunarak kaplamaktadır. Bu çalışmada dikey yeşil sistem tanımı yapılmış, dikey yeşil sistem tipleri anlatılmış, doğa ve kullanıcı açısından sağladığı yararları bahsedilmiştir. Sonrasında dikey yeşil sistemler tasarlanırken göz önünde bulundurulması gereken cepheye ve iklime ilişkin tasarım parametreleri ele alınmıştır.

Konumu, iklim sınıfı ve uygulandıkları dönem dikkate alınarak, dünyanın çeşitli bölgelerinden, dikey yeşil sisteme sahip çok katlı 10 bina seçilmiş, özellikleri irdelenmiş ve dikey yeşil sistem tasarımı ve kullanımına yönelik cepheye ve iklime ilişkin tasarım parametreleri üzerinden bir değerlendirmede bulunulmuştur. Değerlendirme sonucunda örnek binaların konumları incelenmiş ve dikey yeşil sistemlerin, buldukları meydan ve caddeleri tekrar tanımlayabildiği ve yeni kentsel alanlar oluşumuna katkı sağladığı görülmüştür. Bina cephelerinde dikey yeşil sistemlerin baktıkları yönlerin ve aldıkları güneş ışınım sürelerinin çeşitlilik gösterdiği ve bitki türleri ile dikey yeşil sistem alanının bu veriler göz önünde bulundurularak belirlenmesi gerektiği görülmüştür. Değerlendirme sonucunda ayrıca dikey yeşil sistemlerin çoğunlukla ılıman iklim sınıfında yer alan yağışlı bölgelerde uygulandığı görülmüş olup dikey yeşil sistemlerin farklı iklim bölgelerinde daha çok sayıda uygulanabilmesinin yapılacak çalışmalarla mümkün olabileceği öngörüsünde bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Dikey Yeşil Sistem, Yaşayan Duvar, Yeşil Cephe**ABSTRACT**

The heavy increase in the population along with the migration from rural to urban areas, the inability of the existing infrastructure to meet the needs of the increasing population, the construction of buildings away from environment-friendly planning and the out-of-control growth of the cities due to these, the urban traffic density and the pollution caused by the industrial facilities are the main factors in decreasing the quality of urban life. Organizing green areas in urban areas with dense urbanization, selecting natural materials in buildings and designing them in relation to their surroundings is inevitable for a sustainable environment. In these designs, it will be possible to contribute to urban green texture, environmental quality, structural analysis, user internal and external quality of life, user perception by applying a qualified design concept through vertical green systems which will take place as an architectural and constructive facade element.

Through vertical green systems, the plants grow on the ground soil or on the substrate placed on a carrier, covering the building facade by a construction or by holding on to the facade with its root structure. In this study; vertical green system is defined, vertical green system types are explained and the benefits of this system for nature and user are mentioned. The design parameters of the facade and climate, which should be considered when designing vertical green systems, are discussed afterwards.

Considering its location, climate class and the period in which they are applied, multi-storey 10 buildings with vertical green system from different regions of the world have been selected, the characteristics of this buildings were examined and an evaluation was made on the design parameters related to the facade and climate for the design and use of the vertical green system. As a result of the evaluation, the location of the sample buildings were examined and it was seen that vertical green systems were able to redefine the squares and streets where they were located and contributed to the formation of new urban areas. It is seen that the direction of the vertical green systems and the solar radiation times they take in building facades vary, and the plant species and the vertical green system area should be determined by considering these data. In addition, it is seen that vertical green systems are applied mostly in rainy regions in mild climate class and it is foreseen that vertical green systems can be applied in different climatic zones with more studies.

Keywords: Vertical Green System, Living Wall, Green Facade

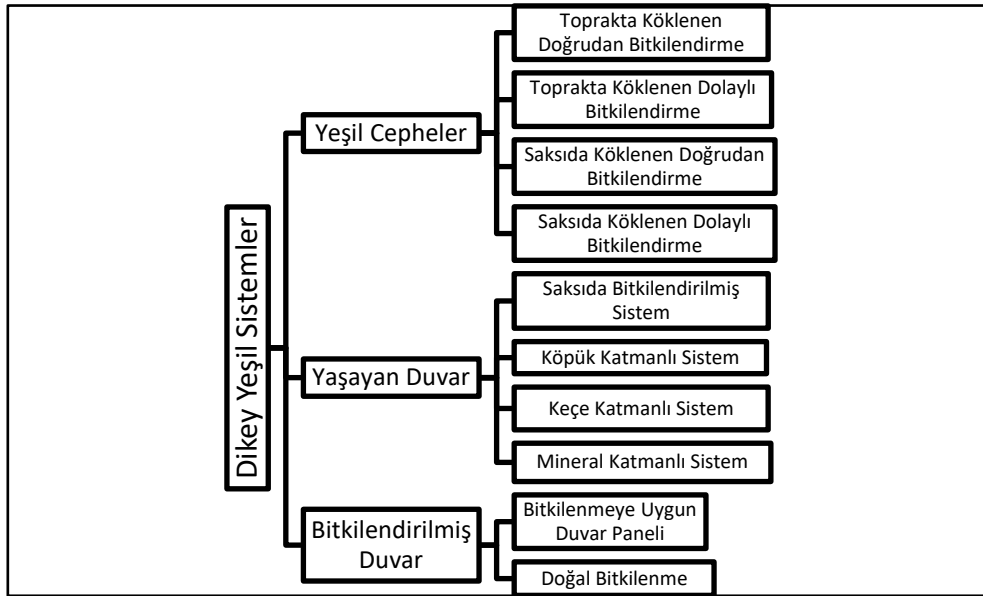
1. GİRİŞ

Şehirde binalar ve caddeler gibi yapılar hayvan ve bitki türlerini dışlayan bir anlayışla tasarlanmaktadır. “Ekotasarım toprak ve bitki türlerini kullanarak yapı ve altyapıları kendi ortamlarıyla bütünleştirmeyi amaçlamalıdır. Öyle ki yapı çevre, doğanın içinden çıkmışçasına doğal çevrenin bir parçası gibi görünmelidir (Yeang, 2012, s. 134)”. Yapılı çevreye bina ölçeğinde yaklaştığımızda bina kabuğu, doğal çevrenin bir parçası haline getirilmesi açısından elverişli yüzeylere sahiptir. Cephelerin bitkilendirilmesi tekniğine dayanan dikey yeşil sistemlerin tasarımı sürecinde, bu sistemlerin kente ve kullanıcıya sağladığı yararlar ön planda tutulmalıdır.

2. DİKEY YEŞİL SİSTEM TİPLERİ VE KATMANLAR

“Dikey yeşil sistemler için; doğal yollardan su ihtiyacının karşılanması ya da yapay sulama sistemleri ile sağlanan; duvarın kendi bünyesinde, duvar yüzeyine entegre taşıyıcılar üzerinde veya toprakta köklenen bitkilerle cephelerin bitki ile örtülmesinin sağlanması aracılığıyla elde edilen sistemlerdir (Develi Uyar, 2018, s.7)”.

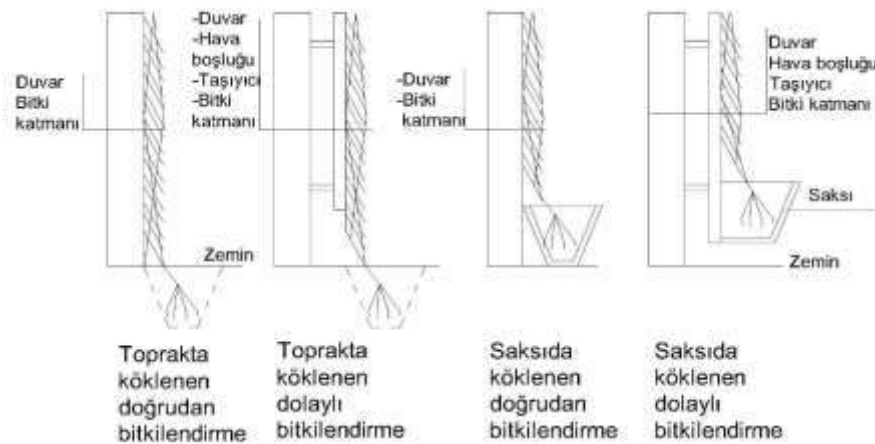
Dikey yeşil sistemler; bitkiler sayesinde kentsel ısı adası etkisini önler, bitkilerin terleme ve buharlaşma yoluyla su kaybı ve çift kabuklu yapı sistemi sayesinde yapıda ısı yalıtımı sağlarlar, güneş ışınlarından bina ana duvarını koruyarak duvar malzemesinin ömrünü uzatırlar. Yağmur suyu ve bina atık suyun depolanması ve geri dönüştürülerek dikey yeşil sistem sulamasında kullanılmasıyla atık suların kent altyapısına olan yükü hafifletilir. Dikey yeşil sistemler çeşitli hayvanlara da ev sahipliği yapması nedeniyle ekolojik çeşitliliğin sağlanmasına da yardımcı olurlar. Cephedeki bitkilerin gürültüyü emme özelliği sayesinde şehir içi gürültü seviyesi azaltılır. Dikey yeşil sistemlerin sürekli bir doku oluşturacak şekilde kullanılması kente estetik bir değer katacak, bitkilerin varlığı insanlar için rahatlatıcı bir etki yaratacaktır. Dikey yeşil sistemler yeşil cepheler, yaşayan duvarlar ve bitkilendirilmiş duvarlar olmak üzere üç ana gruba ayrılmaktadır.



Görsel 1. Dikey Yeşil Sistem Tipleri (Develi Uyar, 2018, s. 21)

2.1. Yeşil Cepheler

Yeşil cepheleri saran bitkiler, zemin toprağında veya zemin kotunda saksıda, ara kottarda bulunan saksılarda veya çatılarda köklenebilir.

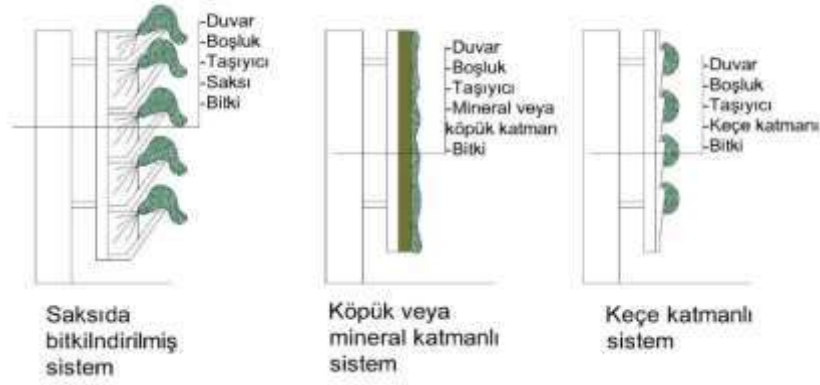




Görsel 2. Yeşil Cephe Tipleri (http-1, http-2, http-3)

2.2. Yaşayan Duvar

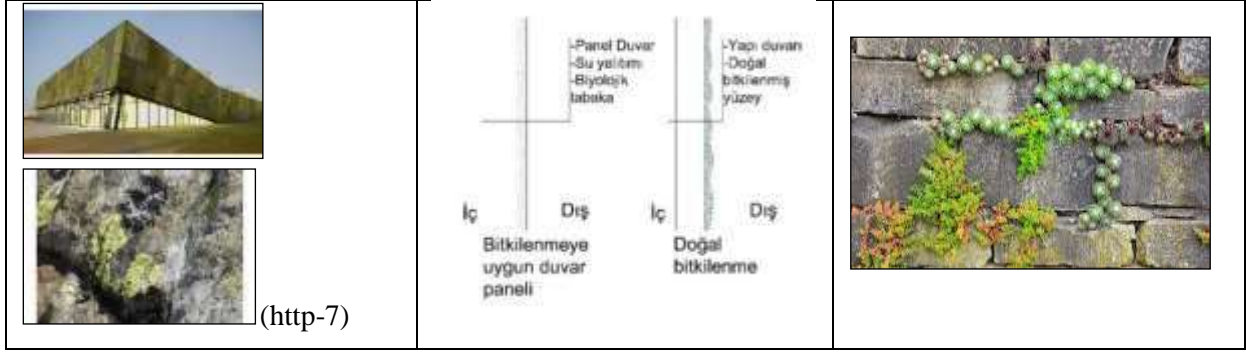
Yaşayan duvarlarda bitki ve bitki alt katmanı bir taşıyıcı sistem üzerine oturabilir ya da doğrudan uygulanacağı duvar üzerine asılabilir.



Görsel 3. Yaşayan Duvar Tipleri (http-4, http-5 , (Ottele, 2011, s. 79) ,http-6)

2.3. Bitkilendirilen Duvarlar

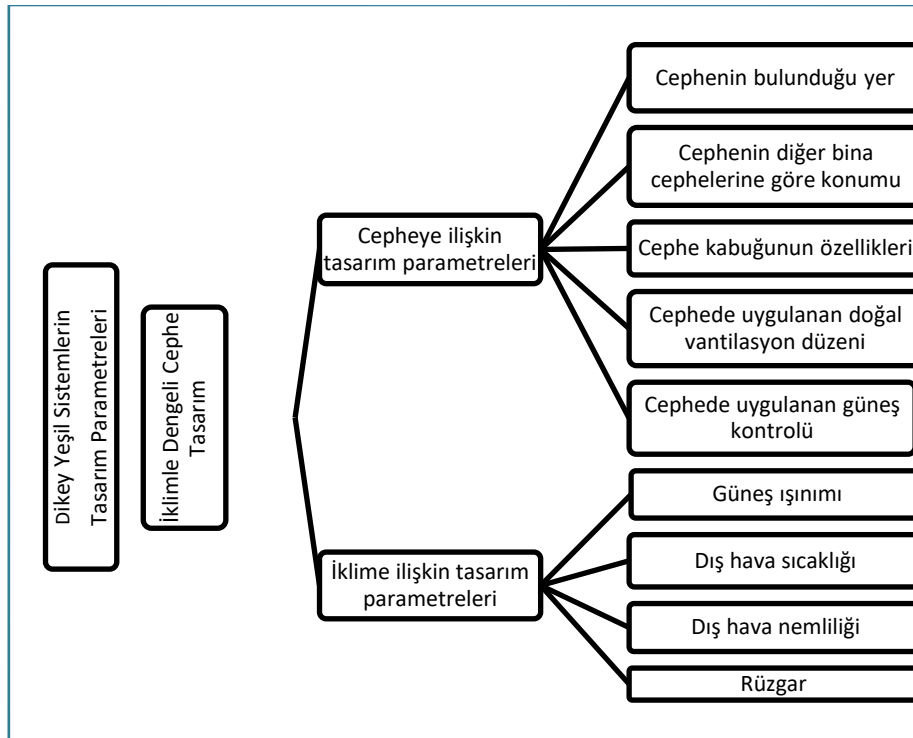
“Duvarın üzerinde bulunan açıklıklarda köklenen bitkiler mevcutsa ya da duvarın kendi bünyesinde bitkilenmeye uygun katmanlar varsa, bu tip duvarlar bitkilendirilen duvarlar olarak adlandırılır (Develi Uyar, 2018, s. 33)”.



Görsel 4. Bitkilendirilen Duvar Tipleri

3. Dikey Yeşil Sistem Tasarım Parametreleri

Manioğlu ve Oral iklimle dengeli cephe tasarımında etkili olan parametreleri iklime ilişkin ve cepheye ilişkin parametreler olarak gruplandırmış ve bu parametrelerin içeriğini oluşturan etkenlerden bahsetmiştir (Manioğlu, Oral, 2010). Bahsedilen etkenler göz önünde bulundurularak bir tablo oluşturulmuştur (Görsel 5).



Görsel 5. Bitkilendirilen Duvar Tipleri (Develi Uyar, 2018, s. 44)

3.1. Cepheye ilişkin tasarım parametreleri

Dikey yeşil sistemli cephelerin yakın çevredeki yapılara göre konumu ve cephenin bulunduğu yer: Binaların birbirine göre konumu ve cephenin baktığı yön, dikey yeşil sistem tasarımında bitkilendirilmiş yüzeylerin gölgelenme ve güneş ışığına maruz kalma sürelerini etkilemektedir. Konumlandırılacağı şehir içi yer seçimi kapsamında; araç trafiğinin yoğun olduğu kavşak noktalarında, kalabalık bölgelerde, yeşil alanların az olduğu kent merkezinde,

beton, giydirmeye cephe gibi yüzeylerle kaplı yapılaşmaların olduğu bölgelerde uygulanan dikey yeşil sistemler ısı adası etkisini düşürmesi açısından çok daha etkili olacaktır (Develi Uyar, 2018, s. 51-52).

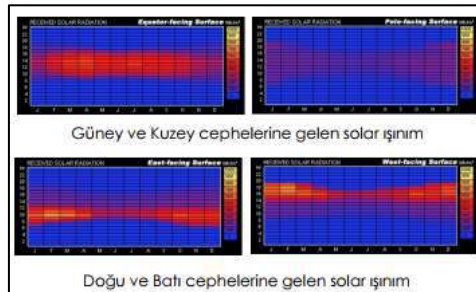
Cephe kabuğunun özellikleri: Dikey yeşil sistemler bina duvarının doğrudan güneş ışığına maruz kalmasını önlemektedir. İstenmeyen sıcaklık veya soğuk hava hareketlerinden binayı korumaktadır. Ayrıca çift kabuk sistem özelliği bulunan dikey yeşil sistemler ile ısınan havanın uzaklaştırılması mümkün olmaktadır.

Cephede uygulanan doğal ventilasyon düzeni: “Sağlık ve konfor ventilasyonunun gerçekleştirilmesi için içeride istenilen hava hareketinin dış rüzgar hızı aracılığı ile sağlanmasında cephede düzenlenecek ventilasyon açıklıkları doğal ventilasyon sisteminin etkin elemanlarıdır (Manioğlu, Oral, 2010).” Ventilasyon açıklıkları tasarlandıktan sonra dikey yeşil sistemlerin konumlandırılacağı alanlar seçilmelidir. Dikey yeşil sistemler oluşturulacak hava cepleriyle, havalandırma için temiz hava da sağlayacaklardır (Develi Uyar, 2018, s.57).

Cephede uygulanan güneş kontrolü: Cephe bitkiler etkili gölgeleme elemanlarıdır. Fakat güneş ışığından maksimum seviyede yararlanılmak istenilen kış aylarında cephede yaprak döken bitkilerin kullanılmasıyla gölgelemeden uzak durulabilir. Dikey yeşil sistem tipleri arasında yeşil cepheler güneş kontrolü için kullanılabilir (Develi Uyar, 2018, s. 58).

3.2. İklimle ilişkin tasarım parametreleri

Güneş ışınımı: Güneş ışınımı süresi ve geliş açısı yapı kabuğunda dikey yeşil sistemlerin kullanımında bitki seçimini etkilemektedir. Gün ışığına daha çok ihtiyaç duyan bitkiler güney, güneydoğu ve güney batı cephelerinde tasarlanabilir. Güneş ışınım miktarı, kuzey cephede diğer cephelere göre daha düşüktür (Develi Uyar, 2018, s. 47).



Görsel 6. Cephelere Gelen Güneş Işınımı (Ofloğlu, 2016-2017, s. 10)

Dış hava sıcaklığı: “Dikey yeşil sistemlerin çoğunlukta olduğu binalar aracılığıyla kentsel ısı adası oluşumunu önlemek ve yapılacak diğer mimari düzenlemeler (havalandırma açıklık düzenlemeleri, yalıtım sistemleri vb.) ile de hem iç mekan ısınısını korumak, hem de iç ve dış mekan arası sıcaklık dengelemesini sağlamak mümkündür (Develi Uyar, 2018, s. 48)”. Örnek verilecek olursa; “Asmalar ile, kafes sistemin bağlı olduğu duvarın yüzey sıcaklığı 4°C kadar azaltılabilir (Yeang, 2012, s. 224)”.

Dış hava nemliliği: Terleme ve buharlaşma yoluyla su bitkiler tarafından dış ortama verilir. “Bitkilerin altındaki havanın bağıl nemi bitkisiz alanlardakinden %3-10 daha fazladır. Bu etki bitkilendirmenin yaprak saçağının yoğunluğuyla doğru orantılı olduğundan en büyük farklılıklar yazın ortaya çıkar...Tek bir ağaç genellikle günde 450 lt suyu nem olarak dışarıya salar (Yeang, 2012, s. 142)”. Dış ortam nemini etkileyen diğer bir etmen de yağış miktarlarıdır ve farklı iklim bölgelerine göre değişiklik göstermektedir.

Rüzgar: “İstenmeyen rüzgârların probleminde en iyi çözüm, binaların tasarımında binayı bu rüzgârlara paralel olarak tasarlamaktır (Yaşa, 2004, s. 14)”. “Bina kabuğunda dikey yeşil sistemlerin kullanımı bina üzerindeki rüzgar etkisini hafifletmektedir. Bitkiler cepheye çarpacak olan rüzgar etkisini kısmen emeceklerdir (Develi Uyar, 2018, s. 50)”.

4. Dikey Yeşil Sistemlerin Örnekler Üzerinden Analizi

2007 ve 2016 seneleri arasında projelendirilip yapılan dikey yeşil sisteme sahip çok katlı 10 bina, cepheye ve iklime ilişkin tasarım parametreleri üzerinden incelenip, bu parametrelere ilişkin ulaşılan veriler doğrultusunda tablolastırılmıştır.



Tablo 1. Caixa Forum yaşayan duvarı

Bina adı ve kullanım amacı	Caixa Forum Museum Vertical Garden (Müze meydanına bakmakta)		
Mimar ve proje yılı	Mevcut Yapı - 2007	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	600 m ² alan, 24 m yükseklik
Konum: Madrid/ İSPANYA		Dikey Yeşil Sistem Tipi (Kabuk)	Yaşayan Duvar (Keçe katmanı)
		Vantilasyon ve güneş kontrolü	-
		Yön	Güney cephe
			
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu: Kraliyet Botanik Parkından bir cadde ile ayrılmaktadır. Yan cephede uygulanan yaşayan duvar Caixa Forum ve cadde arasında oluşturulan meydana bakmakta. Bina etrafında çok yüksek katlı binalar bulunmuyor.	Güneş ışınımı	Dış hava sıcaklığı ve yağış	(http-8) (http-10) Csa iklim bölgesi (13.7 derece ortalama sıcaklık) Kış ayları, yazdan daha yağışlı. (http-9)




Tablo 2. Pasona HQ yeşil cephesi

Bina adı ve kullanım amacı	Pasona HQ (Ofis amaçlı kullanım)		
Mimarî ve proje yılı	Mevcut binada tadilat projesi - 2010	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	34 m yükseklik.
Konum: Tokyo / Japonya	 (http-11)	Dikey Yeşil Sistem Tipi (Kabuk)	Yeşil cephe (saksıda köklenen doğrudan bitkilendirme)
		Vantilasyon ve güneş kontrolü	Gölgeleme ve hava hareketlerini düzenleme
		Yön	Güney ve doğu cepheler
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu: Yaşayan duvarın uygulandığı cephe etrafında yüksek katlı binalar bulunmaktadır. Bina kavşak noktasında yer almaktadır, etrafından geçen caddeler geniştir. Tokyo'da şehirleşmenin yoğun olduğu bir bölgededir.	Güneş ışınımı	 (http-10)	
	Dış hava sıcaklığı ve yağış	Cfa iklim bölgesi (15.6 derece ortalama sıcaklık) Çok yağışlı. (http-9)	




Tablo 3. The Rubens at the Palace Hotel yaşayan duvarı

Bina adı ve kullanım amacı	The Rubens at the Palace Hotel (Konaklama amaçlı kullanım)		
Mimarî ve proje yılı	Mevcut tarihi bina - 1700	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	350 m2 alan, 34 m yükseklik
Konum: Londra / İngiltere	 (http-12)	Dikey Yeşil Sistem Tipi (Kabuk)	Yaşayan Duvar (Saksıda bitkilendirme)
		Vantilasyon ve güneş kontrolü	Gölgeleme ve hava hareketlerini düzenleme
		Yön	Güneybatı
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu: Yaşayan duvarın uygulandığı cephe üç caddenin kesişiminde yer alır ve cephenin karşısında yüksek katlı The Nova Building kompleksi yer almaktadır. Turistik bir bölgede yer almaktadır.	Güneş ışınımı	 (http-10)	
	Dış hava sıcaklığı ve yağış	Cfb iklim bölgesi (11.1 derece ortalama sıcaklık) Çok yağışlı. (http-9)	



Tablo 4. Green Cast yaşayın duvarı

Bina adı ve kullanım amacı	Green Cast (Eczane, klinik, ofis, meslek okulu, konut amaçlı kullanım)		
Mimar ve proje yılı	Kengo Kuma & Associates 2011	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	14.97 m yükseklik
Konum: Kanagawa/ Japonya		Dikey Yeşil Sistem (Kabuk)	Yaşayan Duvar
		Vantilasyon ve güneş kontrolü	-
		Yön	Doğu cephesi
			
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu: Bina Odawara tren istasyon binasına yakın bir bölgede bulunmakta. Binanın 3 cephesi yakın olarak konumlanmış binalara bakmaktadır. Yaşayan cephe olan ön cephesi yaklaşık 7 m genişliğinde bir caddeye bakmaktadır.	Güneş ışınımı		
	Dış hava sıcaklığı ve yağış	Cfa iklim bölgesi (15.5 derece ortalama sıcaklık) Çok yağışlı. (http-9)	

Tablo 5. KMC Corporate Office yeşil cephesi

Bina adı ve kullanım amacı	KMC Corporate Office (Ofis amaçlı kullanım)		
Mimar ve Proje Yılı	RMA Architects – 2012	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	--
Konum: Telangana / Hindistan		Dikey Yeşil Sistem (Kabuk)	Yeşil cephe (Saksıda doğrudan bitkilendirme)
		Vantilasyon ve güneş kontrolü	Gölgeleme ve hava hareketlerini düzenleme
		Yön	4 cephede
			
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu: Yakın çevresi ağaçlık ve yeşil alanlarla kaplıdır. Yeşil cepheler bina bahçe peyzajını ve çevrede yeşil alan dokusunu tamamlayıcı bir özellik göstermektedir.	Güneş ışınımı		
	Dış hava sıcaklığı ve yağış	Bsh iklim bölgesi (26.7 derece ortalama sıcaklık) Az yağışlı. (http-9)	



Tablo 6. One Central Park yaşayan duvar ve yeşil cephesi

Bina adı ve kullanım amacı	One Central Park (OCP) (Konut ve ticari amaçlı kullanım)			
Mimar ve Proje Yılı	Ateliers Jean Novel 2014	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	1200 m2 yaşayan duvar alanı	
Konum: Avustralya / Sidney			Dikey Yeşil Sistem Tipi	Yaşayan Duvar (Keçe katmanlı) ve yeşil cephe
			Vantilasyon ve güneş kontrolü	Yeşil cephelerde gölgeleme ve hava hareketlerini düzenleme
			Yön	Kuzey, doğu ve batı cephe
				(http-10)
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu: İki bloktan oluşan bina kütlelerinin tüm cepheleri caddeye bakmaktadır. Ön cephenin karşısında yüksek katlı bir bina gözükmekte, diğer çevre binalara bakıldığında az ve çok katlı binalar bir aradadır. Bina, merkez tren istasyonuna yakın bir konumdadır. Bölgede şehirleşme yoğun.	Güneş ışınımı	Dış hava sıcaklığı ve yağış	Cfa iklim bölgesi (17.6 derece ortalama sıcaklık) Çok yağışlı. (http-9)	

Tablo 7. Naman Retreat yeşil cephesi

Bina adı ve kullanım amacı	Naman Retreat (Konaklama ve spa amaçlı kullanım)			
Mimar ve Proje Yılı	VTN Architects 2015	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	--	
Konum: Da Nang/ Vietnam			Dikey Yeşil Sistem (Kabuk)	Yeşil cephe (toprakta köklenen dolaylı bitkilendirme)
			Vantilasyon ve güneş kontrolü	Gölgeleme ve hava hareketlerini düzenleme
			Yön	Tüm cepheler
				(http-10)
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu: İki bloktan oluşan bina kütlelerinin tüm cepheleri caddeye bakmaktadır. Ön cephenin karşısında yüksek katlı bir bina gözükmekte, diğer çevre binalara bakıldığında az ve çok katlı binalar bir aradadır. Bina, merkez tren istasyonuna yakın bir konumdadır. Bölgede şehirleşme yoğun.	Güneş ışınımı	Dış hava sıcaklığı ve yağış	Am iklim bölgesi (25.7 derece ortalama sıcaklık) Çok yağışlı. (http-9)	



Tablo 8. Santalaia yaşayan duvarı

Bina adı ve kullanım amacı	Santalaia (Konut kullanımı)		
Mimar ve Proje Yılı	Exacta Proyecto Total - 2015	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	3116.990 m2 alan 11 kat
Konum: Bogota / KOLOMBİYA		Dikey Sistem (Kabuk)	Yaşayan duvar (keçe katmanlı)
		Yeşil Tipi	--
		Vantilasyon ve güneş kontrolü	--
		Yön	Tüm cepheler
	(http-17)		
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu:	Yaşayan duvarlarla çevrili 3 cephe binalara bakmaktadır. Diğer cephelere oranla daha az yaşayan duvara sahip ön cephe yaklaşık 5m genişliğinde bir yola bakmaktadır. Bu bölgede bina sayısı ve yükseklikleri fazladır.		
	Güneş ışınımı		(http-10)
	Dış hava sıcaklığı ve yağış	Cfb iklim bölgesi (13.5 derece ortalama sıcaklık) Yağışlı. (http-9)	

Tablo 9. Swisotel Resort Bodrum Beach yaşayan duvarı

Bina adı ve kullanım amacı	Swisotel Resort Bodrum Beach (Konaklama amaçlı kullanım)		
Mimar ve proje yılı	Gokhan Avcioğlu & GAD Mimarlık - 2015	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	1584 m2 yaşayan duvar alanı
Konum: Bodrum / TÜRKİYE		Dikey Sistem (Kabuk)	Yaşayan duvar(keçe katmanlı)
		Yeşil Tipi	--
		Vantilasyon ve güneş kontrolü	--
		Yön	Villaların arka cepheleri
	(http-18)		
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu:	Yaşayan duvarların uygulandığı binalar tatil sitesi kompleksi içerisindedir. Site içerisi binalar yüksek katlı değildir. Sitenin 3 tarafından da yol geçmektedir. Çevre arazilerde tatil siteleri ve vilallalar bulunmakta.		
	Güneş ışınımı		(http-10)
	Dış hava sıcaklığı ve yağış	Csa iklim bölgesi (18.6 derece ortalama sıcaklık) Kış ayları yazdan daha yağışlı. (http-9)	

Tablo 10. WTC Liberty Park yaşayan duvarı

Bina adı ve kullanım amacı	World Trade Center (WTC) Liberty Park Yaşayan Duvar (Araç güvenlik tarama merkezi ve park kullanımı)		
Mimar ve Proje Yılı	Mevcut bina 2016	Dikey yeşil sistem alanı ve yüksekliği	1584 m2 yaşayan duvar alanı
Konum: Newyork/ ABD		Dikey Yeşil Sistem (Kabuk) Tipi	Yaşayan duvar(keçe katmanlı)
		Vantilasyon ve güneş kontrolü	--
		Yön	Villaların arka cepheleri
Dikey yeşil sistemli cephenin bölgedeki konumu:		Güneş ışıması	(http-10)
Bina şehirleşmenin yoğun olduğu bir bölgede yer almakta. Yaşayan duvar, Ulusal 11 Eylül Anıtı bölgesine bakmakta olup, çevre binalar ve yeni ticaret merkezi kuleleri yüksek katlı binalardır.		Dış hava sıcaklığı ve yağış	Cfa iklim bölgesi (12.1 derece ortalama sıcaklık) Yağışlı bölge. (http-9)

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Konum: Seçilen 10 örnek binanın 7'si kent içerisinde kalmaktadır ve dikey yeşil sistem uygulamalı cephelerine, günün belirli saatlerinde çevre binaların gölgesi düşmektedir. Diğer 3 bina şehirleşmenin yoğun olmadığı yerlerde bulunmaktadır. Dikey yeşil sistemler uygulandıkları cephe yönlerine göre çeşitlilik göstermektedir. Şehirleşmenin yoğun olduğu bölgelerde binaların neden olacağı gölge miktarları ve rüzgar hızı hesaba katılarak dikey yeşil sistemlerin uygulanacağı cephe ve kullanılacak bitki türleri tercih edilebilir. Özellikle bu sistemlerde yerli bitkilerin kullanımı dikey yeşil sistemin uzun ömürlü ve sağlıklı olması için önemlidir.

Dikey yeşil sistemler kentsel mekana, kentsel arayüz bağlamında dış mekanı sınırlayan cephe öğeleri olarak katkı sağlamaktadır. Seçilen örneklerden Caixa Forum binası önünde eski düzenlemede bir benzin istasyonu bulunmaktayken, yeni düzenlemede istasyon yıkılmış ve o alanda bir meydan oluşturulmuştur. Bu alanda oluşturulan dikey yeşil sistem o meydanı sınırlayan ve tanımlayan bir cephe öğesi olmuştur. Seçilen örneklerden 5'i şehir içi kavşak noktalarında bulunan ya da caddelere bakan binalarda uygulanmış olup bu dikey yeşil sistemler kentsel arayüze; algılanabilen dokusal farklılık yaratan cepheler olarak katkı sağlamaktadır. Örnek binalardan 4'ü ise etrafında bulunan park ya da arazi peyzajı gibi yeşil dokuların tamamlayıcı bir öğesi olmuştur (Develi Uyar, 2018, s. 132).

Dikey yeşil sistemler, buldukları meydan ve caddeleri tekrar tanımlayabilir ve yeni kentsel alanlar oluşumuna katkı sağlayabilir. Aynı zamanda çevrede bulunan peyzaj veya doğal yeşil alanın tamamlayıcısı olabilir. Dikey yeşil sistemler, çevreye katkılarının yanı sıra, kentsel

tasarım bağlamında da ele alınırsa daha tanımlı, yaşanabilir, yoğun toplumsal kullanımı olan kentsel mekanlar yaratılabilir (Develi Uyar, 2018, s. 132).

Cephe kabuğunun özellikleri: Seçilen 10 bina örneğinin tümünde bina kabuğu, “ana duvar+boşluk+taşıyıcı+bitki katmanı” ndan oluşmaktadır. 10 örnekten 7’sinde yaşayan duvar, 4’ünde yeşil cephe uygulaması yapılmıştır. Araştırma sırasında çok katlı binalara uygulanan dikey yeşil sistemlerde yaşayan duvarların yeşil cephelere göre daha çok tercih edildiği görülmektedir (Develi Uyar, 2018, s. 121).

Cephede uygulanan doğal ventilasyon düzeni ve güneş kontrolü: Seçilen 10 örnek binadan yeşil cephe uygulaması yapılmış 3 örnekte; yeşil cephe güneş kontrolü sağlarken, yüksek rüzgar hızını kesmekte ve iki kabuk arasında temiz hava cepleri oluşturmaktadır. Örneklerden yaşayan duvarlı cephelerde, güneş kontrolü ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır.

Yön ve Güneş Işınımı: Güneş ışınım süreleri uygulandıkları cephe yönüne göre farklılık göstermektedir. 10 bina örneğinin 5’inde tek cephede dikey yeşil sistem uygulanmış olup, 2’sinde cephe güneye bakmakta, 1 örnekte batıya, 1 örnekte kuzeydoğuya, 1 örnekte de yapı kompleksi içinde bulunan ayrı binaların arka cephelerine uygulanmış ve farklı yönlere (kuzey ve doğuya) bakmaktadır. Kuzeydoğuya bakan WTC Liberty Park yaşayan duvarının gün içerisinde az miktarda doğrudan güneş ışınımı aldığı görülmektedir. Diğer binalarda birden çok cephede uygulama görülüp cephelerin doğrudan gün ışınımı alma süreleri farklılık göstermektedir (Develi Uyar, 2018, s. 122).

Dış hava sıcaklığı ve yağış: Seçilen örneklerde 10 adet dikey yeşil sistem uygulamasından 8’i sıcak-ılıman iklim tipi “C” grubu iklim bölgelerinde, 1’i kurak iklim tipi “B” grubu ve 1 örnek te tropikal iklim tipi “A” grubu iklim özelliklerine sahip bölgelerde uygulanmıştır. Araştırma sırasında yalnızca soğuk iklim bölgesi olan “E” iklim grubunda dikey yeşil sistem örneklerine rastlanılmamıştır. Seçilen 10 örnekten 7’si çok yağışlı iklim bölgelerinde, 1’i az yağışlı, 2’si kış ayları yaz aylarına göre daha yağışlı iklim bölgelerinde yapılmıştır (Develi Uyar, 2018, s. 123). Dikey yeşil sistemler, genellikle çok yağış alan bölgelerde tercih edilmektedir. Dikey yeşil sistemlerin farklı iklim bölgelerinde daha çok sayıda uygulanabilmesi için yapılacak çalışmalarla bitkilerin sert hava koşullarında hayatta kalma olgusu analiz edilebilir ve bulunduğu bölgenin bitki türleri, hava şartları göz önüne alınarak dikey yeşil sistemlerin verimli olabileceği her iklimde uygulaması yapılabilir (Develi Uyar, 2018, s. 131).

Türkiye uygulamaları: Seçilen 10 örnekten 1’i Türkiye/Bodrum’da uygulanmış olup enerji verimliliği, yalıtım özelliği, çevre hava kalitesinin artırılması ya da kentsel tasarıma katkısı ile ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır. Türkiye’de diğer dikey yeşil sistem örneklerine bakıldığında; otoyollarda ya da yapı duvarlarında uygulanan dikey yeşil sistemler genellikle görsel zenginlik sağlamak, çıplak sağır duvarları örtmek için kullanılmaktadır. Bu sistemler tasarlanırken, binaya mimari tasarım açısından, kente de kentsel tasarım bağlamında katkıları düşünülerek tasarlanırsa daha yaşanabilir bina ve kentsel alanlar elde edilebilecektir (Develi Uyar, 2018, s. 124).

Tablo 11. Cepheye İlişkin Tasarım Parametreleri Üzerinden Genel Değerlendirme Tablosu

	Caixa Forum Museum (2007)	Pasona HQ (2010)	The Rubens at the Palace Hotel (2011)	Green Cast (2011)	KMC Corporate Office (2012)	One Central Park (2014)	Santalalía (2015)	Naman Retreat (2015)	Swissotel Resort Bodrum Beach (2015)	WTC Liberty Park Yaşayan Duvarı (2016)
Dikey yeşil sistemin bulunduğu cepheler	Tek cephe (güney)	İki cephe (güney ve doğu)	Tek cephe (Güneybatı cephe)	Tek cephe (doğu)	4 cephe Homojen	Blokların 2 cephesi (kuzey, doğu, batı)	4 Cephe (2 cephesinde dar alanda)	4 cephe (Homojen)	Binaların tek cephesi (kuzey, doğu)	Tek cephe (kuzey doğu)
Dikey yeşil sistemli cephelerin yakın çevresinde konumu	Bir meydana bakmakta.	Etrafında yüksek katlı binalar var. Kavşakta.	Etrafında yüksek katlı binalar var. Kavşakta.	Bir caddeye bakmakta.	Yakın çevresi ağaçlık ve yeşil alan.	Etrafında yüksek katlı binalar var. Her cephe yola bakıyor	Etrafında yüksek katlı binalar var. 1 cephe yola bakıyor.	Bir otel kompleksi içinde yer alıyor.	Bir tatil sitesi içinde yer alıyor.	Etrafında yüksek katlı binalar var. 11 Eylül anıtı bölgesinde bulunuyor.
Cephe kabuğunun özellikleri	İki kabuk arası dar (duvar+boşluk+Bitki katmanı)	İki kabuk arası geniş, (duvar+ boşluk+ taşıyıcı+ bitki katmanı)	İki kabuk arası dar, cephe ortasında geniş(duvar +boşluk+ taşıyıcı+ bitki katmanı)	İki kabuk arası dar (duvar+ boşluk+ taşıyıcı+ bitki katmanı)	İki kabuk arası geniş, (duvar+ boşluk+ taşıyıcı+ bitki katmanı)	Yaşayan cephede iki kabuk arası dar, yeşil cephede geniş.(Duvar +boşluk+ taşıyıcı+ bitki katmanı)	İki kabuk arası dar (duvar+ boşluk+ taşıyıcı+ bitki katmanı)	İki kabuk arası geniş, (duvar+ boşluk+ taşıyıcı+ bitki katmanı)	İki kabuk arası dar (duvar+ boşluk+ taşıyıcı+ bitki katmanı)	İki kabuk arası dar (duvar+boşluk +taşıyıcı +bitki katmanı)
Cepheye uygulanan güneş kontrolü, vantilasyon düzeni	-	Gölgeleme, hava hareketlerini düzenleme	Gölgeleme, hava hareketlerini düzenleme	-	Gölgeleme, hava hareketlerini düzenleme	Yeşil cephelerde; gölgeleme, hava hareketlerini düzenleme	-	Gölgeleme, hava hareketlerini düzenleme	-	-

Tablo 12. İklimle İlişkin Tasarım Parametreleri Üzerinden Genel Değerlendirme

Güneş ışınımı	Caixa Forum Museum (2007)	Pasona HQ (2010)	The Rubens at the Palace Hotel (2011)	Green Cast (2011)	KMC Corporate Office (2012)	One Central Park (2014)	Santalaia (2015)	Naman Retreat (2015)	Swissotel Resort Bodrum Beach (2015)	WTC Liberty Park Yaşayan Duvarı (2016)
	Güney cephe (Günün her saati belirli açılarda güneş ışınımı alıyor. 11 saat süreyle)	Güney- doğu ve güneybatı cepheler (doğrudan ve dolaylı güneş ışınımı)	Güney cephe(Gün ün her saati belirli açılarda güneş ışınımı alıyor. 9 saat süreyle)	Doğu cephe (öğlen 12.00'a kadar güneş alıyor.)	4 cephe (doğrudan ve dolaylı güneş ışınımı)	Kuzey,doğu, batı cepheler. (doğrudan ve dolaylı güneş ışınımı)	4 cephe (doğrudan ve dolaylı güneş ışınımı)	4 cephe (doğrudan ve dolaylı güneş ışınımı)	Villaların cepheleri farklı yönlere bakıyor. (Güney, güneydoğu ve doğu cepheler) (doğrudan ve dolaylı güneş ışınımı)	Kuzeydoğu cephe (sabah 2 saat doğrudan güneş ışınımı almakta)
Dış hava sıcaklığı	İlman İklim (İspanya, Madrid Csa)	İlman İklim (Japonya Tokyo Cfa)	İlman İklim İngiltere London Cfb)	İlman İklim Japonya Kanagawa Cfa)	Yerel step iklimi Hindistan Haydara- bad Bsh)	İlman İklim (Avustralya Sydney Cfa)	İlman İklim (Colombia Bogota Cfb)	Tropikal iklim (Vietnam Da Nang Am)	İlman İklim (Türkiye Muğla Csa)	İlman İklim (ABD Newyork Cfa)
Dış hava nemliliği (Yağış miktarı)	Kış ayları yaz aylarına göre daha yağışlı	Çok yağışlı	Çok yağışlı	Çok yağışlı	Az yağış	Çok yağışlı	Çok yağışlı	Çok yağışlı	Kış ayları yaz aylarına göre daha yağışlı	Çok yağışlı

KAYNAKÇA

- Develi Uyar, G. (2018), Dikey yeşil sistem ve uygulama örnekleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Manioğlu, G. ve Oral G.K. (2010). Ekolojik yaklaşımda iklimle dengeli cephe tasarımı. 5.Ulusal Çatı ve Cephe Sempozyumu'nda sunulan bildiri. <http://www.catider.org.tr/pdf/sempozyum5/Semp%205%20Bildiri%2030.pdf> (Erişim tarihi: 28.09.2016)
- Ofluoğlu, S. (2016-2017). Güneş Gölge ve Işıma Analizi. Beykent Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Performansa Dayalı Mimari Tasarım Ders Programı Ders Notu. http://www.sayisalmimar.com/kurslar/beykent/bpa_04_seminer.pdf (Erişim tarihi: 10.22.2017)
- Yaşa, E. (2004). Avlulu binalarda doğal havalandırma ve soğutma açısından rüzgâr etkisi ile oluşacak hava akımlarına yüzey açıklıklarının etkisinin deneysel incelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü
- Yeang, K. (2012). Ecodesign a manuel for ecological design. (Çev: S. Eryıldız ve D. Eryıldız). İstanbul: YEM Yayınları.
- Ottele, M. (2011). The green building envelope vertical greening. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Delft/Hollanda: Delft University of Technology. İnşaat Mühendisliği Fakültesi.

İnternet Kaynakları:

- http-1: <http://heartsandhomesinharmony.com/fengshuiservices/2012/10/feng-shui-garden-part-2/> (Erişim tarihi: 12.04.2017)
- http-2: <http://greenscreen.com/projects/project-types/> (Erişim tarihi: 12.04.2017)
- http-3: <https://www.jakobusa.com/collections/garden-trellis> (Erişim tarihi: 08.06.2018)
- http-4: <http://ecosustainablehouse.com.au/gro-wall-facade-pots.html> (Erişim Tarihi : 10.03.2017)
- http-5: <http://www.fytogreen.com/landscaping/vertical-gardens/> (Erişim tarihi: 07.04.2018)
- http-6: <https://www.plantsonwalls.com/> (Erişim Tarihi: 18.01.2017)
- http-7: <http://www.upc.edu/saladeprensa/al-dia/mes-noticies/researchers-at-the-upc-develop-a-biological-concrete-for-constructing-201cliving201d-facades-with-lichens-mosses-and-other-microorganisms/?searchterm=concrete> (Erişim tarihi: 31.01.2017)
- http-8: <http://www.verticalgardenpatrickblanc.com/> (Erişim Tarihi: 25.01.2017)
- http-9: <https://en.climate-data.org/> (Erişim tarihi: 02.11.2018)
- http-10: https://www.sunearthtools.com/dp/tools/pos_sun.php?lang=en (Erişim tarihi: 12.02.2018)
- http-11: <https://inhabitat.com/pasona-hq-is-an-urban-farm-that-grows-food-for-its-employees-in-tokyo/pasona-hq-kono-designs-10/> (Erişim tarihi: 20.12.2017)
- http-12: <http://www.archdaily.com/423990/largest-living-wall-unveiled-in-london> (Erişim tarihi: 07.04.2017)
- http-13: <http://www.archdaily.com/245156/green-cast-kengo-kuma-associates> (Erişim Tarihi : 08 01 2017)
- http-14: <http://rmaarchitects.com/architecture/kmc-corporate-office/> (Erişim Tarihi: 09.01.2018)
- http-15: http://www.domusweb.it/en/architecture/2014/10/13/one_central_park.html (Erişim tarihi: 14.08.2017)

http-16: <https://www.archdaily.com/771271/naman-retreat-the-babylon-vo-trong-nghia-architects> (Erişim Tarihi: 01.14.2018)

http-17: <https://inhabitat.com/the-worlds-largest-vertical-garden-blooms-with-85000-plants-in-the-heart-of-bogota/santalaia-vertical-garden-5> (Erişim tarihi : 30.01.2018)

**MODÜLER BİRİM TASARLAMA YÖNTEMLERİ VE SERAMİK ALANINDA
KULLANIMI****MODULAR UNIT DESIGN METHODS AND USE IN CERAMICS****Dr.Öğr.Üyesi İsmet YÜKSEL**Dumlupınar Üniversitesi, ismet.yuksel@dpu.edu.tr**ÖZET**

Yaşamın temelini oluşturan yapı taşları olmak üzere birçok farklı alanda modüler sistemleri görmek mümkündür. Bu modüler sistemler doğada, sanatta, mimaride birbirine benzer yapılar göstermektedir. Sözcük anlamı olarak modül; birbirini tamamlayan, devam ettiren parçaların düzenli bir yapı oluşturduğu en küçük birim, modüler ise; belirli bir modüle dayanarak gerçekleştirilmiş olan tasarım ve yapı olarak tanımlanmaktadır. Tekrara dayalı bir sistemi içerisinde barındıran bu yapılar geometri ve matematik ile karşılıklı bir etkileşim halindedir.

Modüler sistemlerin seramik alanında kullanımı tarihte ilk olarak tuğla, kerpiç gibi yapı elemanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimarinin bir parçası olarak kullanılan, yapıyı oluşturan duvarların birimleri günümüzde halen en çok tercih edilen yapı ürünlerindedir. Yine mimarinin bir parçası olan yüzey seramiklerinde de modüler sistemler endüstriyel fayanslar ve sanatsal duvar karoları ve heykeller olmak üzere kullanılmaktadır. Seramik alanında modüler sistemler çoğunlukla kare, üçgen, beşgen altıgen, gibi basit geometrik biçimlerden meydana gelmektedir. Ancak bu geometrik biçimlerin haricinde organik biçimler ile de modüler sistemler oluşturmak mümkündür. Belirli matematiksel hesaplamalar organik biçimlerin boşluk olmadan düzenlenebilmesine imkan vermektedir.

Yapmış olduğumuz bu çalışmada modüler birim tasarlama yöntemleri geometrik ve organik biçimler temsiline incelenmiştir. Seramik alanında kullanılan geometrik ve organik birimlerin oluşturduğu modüler sistemlerin matematiksel ve geometrik hesaplamaları, tasarlama süreci ile birlikte ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Ayrıca geçmişten günümüze kadar var olan seramik malzemelerden üretilen örnekler incelenerek sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Modüler, birim, modüler seramikler**ABSTRACT**

It is possible to see modular systems in many different areas, which are the building blocks of life. These modular systems show similar structures in nature, art and architecture. Module as word meaning; the smallest unit in which the complementary parts of each other form a regular structure, is modular; It is defined as the design and structure that has been realized based on a specific module. These structures, which contain a repetitive system, interact with geometry and mathematics.

The use of modular systems in the ceramic field is firstly seen as structural elements such as brick and adobe. The units of the walls, which are used as part of the architecture, are still the most preferred building products today. In the surface ceramics, which are also part of architecture, modular systems are used as industrial tiles and artistic wall tiles. Modular systems

in the ceramic field are mostly composed of simple geometric shapes such as squares, triangles, hexagons and pentagons. However, it is possible to create modular systems with organic forms other than these geometric forms. Specific mathematical calculations allow organic forms to be edited without spaces.

In this study, modular unit design methods are examined in the representation of geometric and organic forms. The mathematical and geometrical calculations of the geometric and organic modular systems used in the ceramic field are explained in detail together with the design process. In addition, samples from ceramic materials from past to present are presented.

Keywords: Modular, unit, modular ceramics

GİRİŞ

Modül kavramı Latince “Modulus” sözcüğünden gelmektedir. Modülün sözlük tanımı bir standart ya da mimari kompozisyonun oluşmasındaki oranları açısından ölçü birimi olarak kabul edilen herhangi bir parçanın standardıdır. Ölçü birimi, boyutu olarak ve ayrıca standartlaştırılmış bir mobilya ya da mimarlık birimi olarak da tanımlanır. Modül bir sistemin parçalarının ayrı ayrı üretilmesi ve gereken durumlarda farklı kompozisyonlarla bir araya getirilebilmesi özelliğidir.¹ Türk Dil Kurumu’nda ise Modüler; Belli bir ölçüye dayanarak oluşturulan (tasarım, yapı) olarak açıklanmaktadır.

Yaşamın temelini oluşturan çekirdek, hücre, DNA gibi yapı taşlarından başlamak üzere, doğada, mimaride, endüstride ve daha birçok farklı alanda modül kavramı yer almaktadır. Bu kavram, farklı alanlarda da sistem olarak birbirine çok benzer özellikler göstermektedir. Birbirini tamamlayan, devam ettiren bu birimler düzenli bir sistem ile yapıyı oluşturmaktadır. Tekrara dayalı bir sistemi içerisinde barındıran modüler yapılar geometri ve matematik ile karşılıklı bir etkileşim halindedir.

Tarihin birçok döneminde modüler sistem kullanılarak yapılan tasarımları görmek mümkündür. Başta yapı elemanları (tuğla, kerpiç vb. gibi) olmak üzere, mozaikler, duvar ve zemin kaplamaları modüler sisteme verilecek en iyi örnekler arasındadır. Geçmişten günümüze mimari yapılara bakıldığında birimlerin bütünlüğünden oluşan bu sistemlerin geçmişten günümüze büyük farklılıklar göstermeden, halen aynı düzen temelleri içerisinde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Geçmişte kerpiç ve tuğlalar ile başlayan yapı sistemleri sonraki dönemlerde pişmiş toprak tuğlalar ve taş bloklar ile devam etmiş, günümüzde ise aynı yöntem ve teknikler farklı malzeme kullanımları ile yapıları oluşturulmaya devam etmiştir.

MODÜLER BİRİMLERİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE FARKLI ALANLARDA KULLANIMI

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğünde “*Modül sözcüğü; Mimarlıkta tasarımı ve uygulamayı kolaylaştırıcı ya da yönlendirici olarak kullanılan, bir ızgara oluşturacak biçimde dizilmiş iki boyutlu geometrik biçimlerin her biridir*” olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca *en çok kullanılan modülün kare olduğu, dikdörtgen, eşkenar üçgen, altıgen ve daire biçiminde modüllerin seyrek kullanıldığı*”² belirtilmiştir. Mimari alanında verilebilecek örneklerin en belirgin olanları özellikle, heybetli görünümü ile dini ritüellerin yapıldığı mekanlar, tapınaklar, piramitler, kiliseler, camiler gibi yapılardır. Taş bloklar kullanılarak inşa edilen

¹ Nigan Bayazıt, Endüstri Tasarımı Temel Kavramları, İdeal kültür yayıncılık, İstanbul, s.117

² Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.165

piramitler modüler sistemin mükemmel bir göstergesi ve günümüze kadar ulaşmış kalıcı örneklerinden bir tanesidir. (Görsel 1)



Görsel 1- Giza Piramidi

Antik Yunan döneminden günümüze kadar ulaşan sayısız birçok mozaik örnek, modüler olarak tasarlanan birimlerden meydana gelmektedir. Aynı boyutlarda, farklı renklerde seçilen kare birimler bir bütünü oluşturacak şekilde dizilerek mutlak görseli meydana getirmektedir.



Görsel 2- Roma dönemi Mozaik örnekleri

“İslam Sanatı geometrik tasarımların sıklıkla kullanıldığı bir dönem olmuştur. İslam sanatıyla birlikte geometrik süsleme büyük bir gelişme göstermiştir. İslam çevrelerinde geometrik süslemenin yerini anlamak ve dinin getirdiği kabul edilen tasvir yasağının sanatçıları büyük ölçüde sınırlandırması, yeni ifade biçimlerinin öne çıkmasına zemin hazırlamıştır. Genellikle stilize bitkisel ve geometrik bezeme kullanımlarına ağırlık verilmesi, sanatçıların bu alanlarda uzmanlaşmasına, ayrıntılara önem vermesine ve çeşitlilik aramasına neden olmuştur”.³ İslam mimarisinde kullanılan modüler duvar kaplamalarında birim tasarımlarının birleşmesi sonucu sonsuzluk etkisi yaratan tasarımlarla, istenilen büyüklükte yüzeylerin kolayca kaplanmasına olanak verilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda ise Selçuklu

³ Yıldız Demiriz, İslam Sanatında Geometrik Süsleme, Lebib Yalkın Yay.A.Ş., İstanbul, 2000, s.7

döneminde yıldız, altıgen, haç gibi şekillerden üretilen birimler, Osmanlı döneminde kare veya altıgen birimler üzerinde oluşturulmaya devam ettiği gözlenmiştir.



Görsel 3- Kabartmalı Lüster Çini, İlhanlı Devri, İran, 14.yy, Batı Berlin Müzesi

Geçmişten bu yana çeşitli alanlarda varlığını sürdüren modüler sistemler, günümüzde sanat eserlerinde de varlığını devam ettirmektedir. “Sanatçılar tarafından çeşitli şekillerde kurgulanan modüler biçim ve olgular, kimi zaman yansıttığı doğa gereği organik, kimi zamansa geometrik biçimlere bürünmüştür. Ancak her iki durumda da kaçınılmaz olarak mekanik bir işleyişe ve görünüme sahip oldukları söylenebilir. Altyapılarında var olan matematiksel sistemlerin de bu etkiyi kuvvetlendirdiği gözlemlenir.”⁴

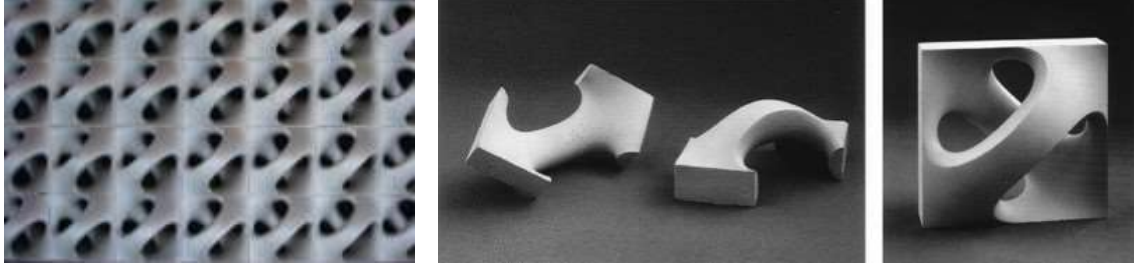


Görsel 4- Sol LeWitt, Boyanmış ahşap, 125x125x125 cm

Üç boyutlu modüler sistem tasarımları ile bir anlatım dili oluşturan Erwin Hauer, eserlerinde karmaşık, yapısal bir modüler sistem kullanmaktadır. Ahşap birim tekrarının oluşturduğu algıyı sanatçı “Süreklilik ve potansiyel sonsuzluk, baştan sona heykelimin

⁴ Ezgi SANDIKÇI, HEYKELDE MODÜLER KURGU VE ARTHROPODA YORUMLARI (Yüksek Lisans Eser Metni) T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Heykel Programı, İstanbul, 2007, s.2

merkezinde yer alır” sözleri ile açıklamaktadır. Sanatçının oluşturduğu strüktürel ahşap yapılar yalnızca kusursuz, geometrik, süreklilikler değil, aynı zamanda birimlerin modüler doğası gereği sonsuza gidebilen tasarımlar olarak tanımlanmaktadır.



Görsel 5- Erwin Hauer, Üç Boyutlu Modüler Tasarımlar

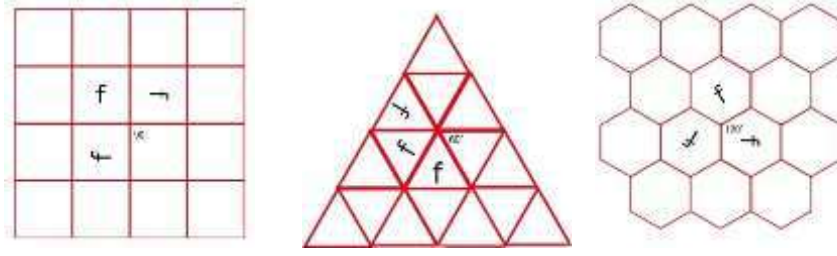
Endüstriyel seri üretime dayalı seramik alanında modüler sistemler çoğunlukla kare, üçgen, altıgen, beşgen gibi basit geometrik biçimlerden meydana gelmektedir. Ancak bu geometrik biçimlerin haricinde organik biçimler ile de modüler sistemler oluşturmak mümkündür. Belirli matematiksel hesaplamaların yapılması organik biçimlerin boşluk olmadan modüler bir sistem oluşturmasına imkan vermektedir.



Görsel 6- Modüler Seramik Karolar

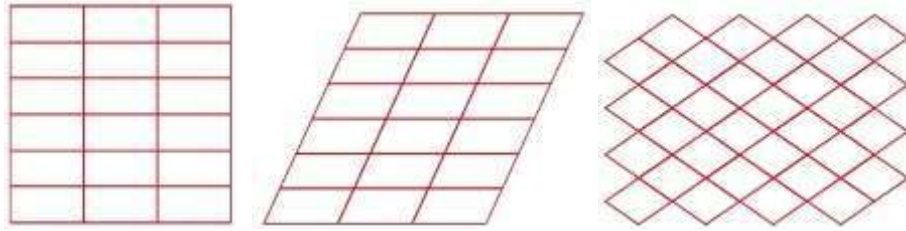
MODÜLER BİRİM HAZIRLAMA YÖNTEMLERİ

Modüler sistemler matematiksel bir hesap gerektiren sistemler bütünüdür. Geometriden oldukça fazla yararlanan bu tasarımlar, belirli sistemler dahilinde tasarlandığında sonsuz bir düzen oluşturacak şekilde devamlılık sağlamaktadır. Modüler birimlerden bir tasarım oluşturulması aşamasının yalnızca dijital ortamda kolayca gerçekleştirileceği düşüncesinin aksine geleneksel yöntemlerle de titiz, milimetrik çalışılması koşulu ile doğru sonuçlar elde edilmesi mümkündür.



Şekil 1- Üçgen, Kare ve beşgen modüler birimler

Eşkenar üçgen, kare ve altıgen şekillerin ortak özelliği, tüm kenar uzunluklarının ve iç açılarının eşit olmasıdır. Resimlerde 'F' harfi olarak gösterilen birimler, 60°, 90°, 120° derecelik açılarla döndürülerek yerleştirilseler bile açılarının ve kenar uzunluklarının birbirlerine eşit olması sebebi ile tüm birimlerin birbirlerini kusursuzca tamamladıkları görülmektedir.



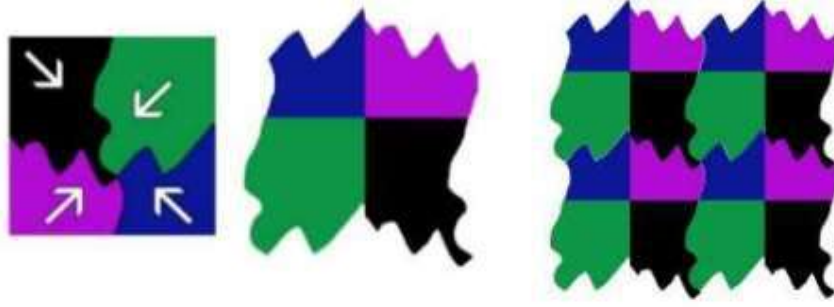
Şekil 2- Dikdörtgen ve paralel kenarlar

Modüler tasarım oluşturabilecek geometrik şekillerin bir diğeri ise paralel kenarlardır. Şekil 1 ve 2 de gösterilen örneklerde anlaşılmaktadır ki ister geometrik ister organik birimlerden çıkışlı modüler tasarımlar yapılsın, birimlerin birbirlerini tamamlaması birimin kenarlarının uzunluk ve açılarının diğer kenarlarla uyumlu olması ile mümkün olmaktadır. Bu sebeple birimlerin kenarlarının uygun açı ve uzunlukta olması için ayrıntılı bir şekilde çeşitli hesaplamalar ve uygulamalar yapılmıştır.

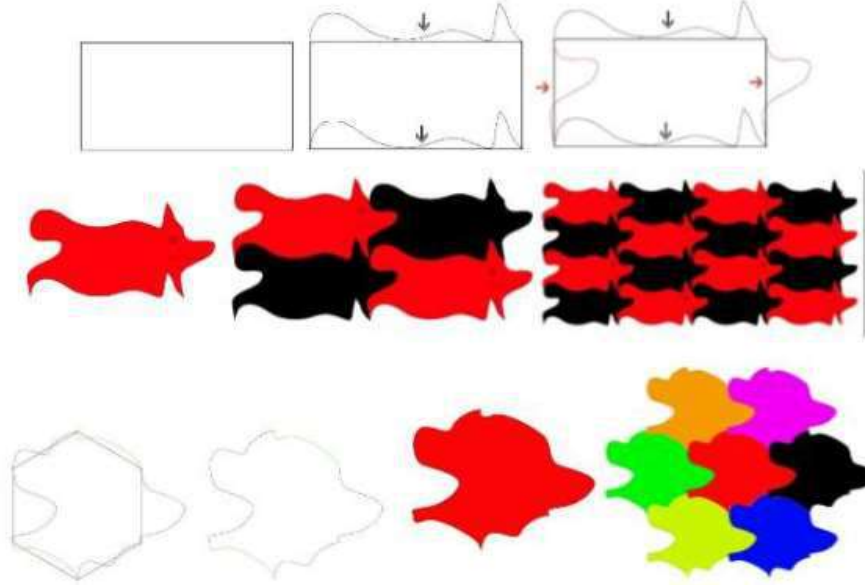
Modüler birim hazırlama yöntemleri, yapılmış olan araştırmalar doğrultusunda geometrik şekil ve açı temelli olmak üzere iki başlık altında incelenmiştir.

Geometrik şekil temelli tasarımlar oluşturmak için modüler birim hazırlama aşamasında kullanılacak ilk yöntem; geometrik birimi rast gele çizilmiş dikey ve yatay çizgiler ile dört farklı parçaya bölmek sureti ile oluşturulmuştur. Şekil 3 de örnek olarak kullandığımız kare, rastgele dört parçaya bölünmüş ve oluşan birimler karşı çaprazındaki birim ile yer değiştirerek modüler birim tasarlanmıştır.





Şekil 3- Modüler birim hazırlama aşamaları



Şekil 4- Dikdörtgen ve Altıgen temelinde hazırlanan organik modüler tasarımlar

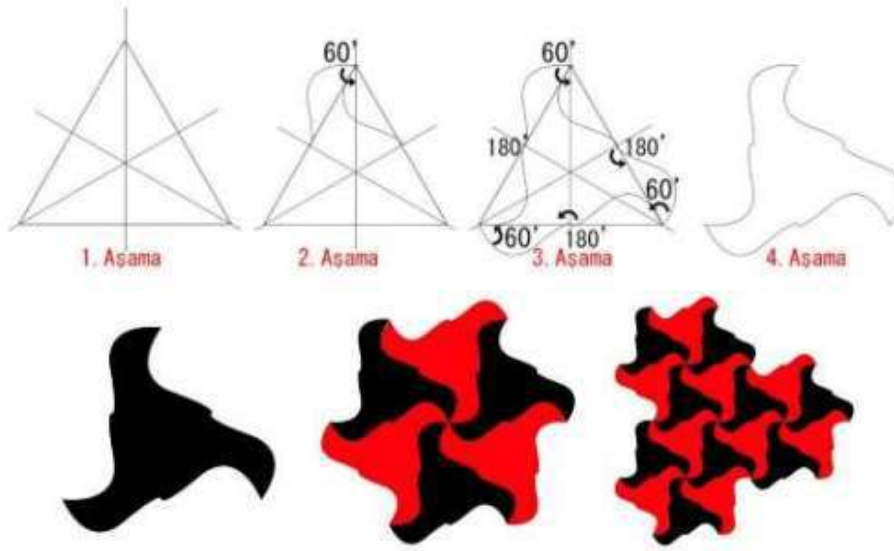
Geometrik şekil temelli tasarımlar oluşturmak için kullanılabilen bir diğer yöntem ise, kullanılan geometrik birimin kenarları boyunca rastgele çizilen çizgilerin karşı kenara tam paralel olarak kopyalanması ile oluşturulmaktadır. (Şekil 4) Böylece oluşturulan birimin, yan yana ve alt alta dizildiğinde birbirini tamamlayarak modüler bir sistem oluşturması sağlanmaktadır.



Şekil 5- Dörtgen temelinde hazırlanan organik modüler tasarım

Yeni bir modüler tasarım oluşturmak için seçilen dörtgenin, ilk olarak her bir kenarı iki eşit parçaya ayrılmıştır. İki eşit parçaya ayrılan kenarların ilk yarısına rastgele çizilen çizgi 180° derece döndürülerek aynı kenardaki diğer parçaya yerleştirilerek çizgiler birleştirilerek,

modüler birimin kenar çizgilerinin oluşması sağlanmıştır (Şekil 5). Tüm kenarlar için aynı işlem sırası ile yapıldığında modüler birim elde edilmiştir. Elde edilen modüler birim 180° derece döndürülerek yerleştirildiğinde birbirini tamamlayan modüler tasarımlar gerçekleştirilmiştir.



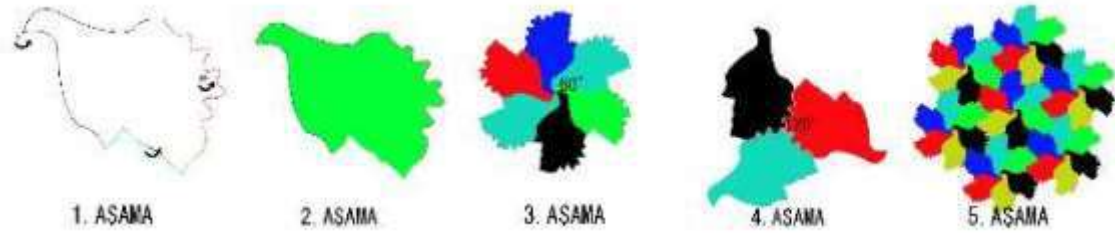
Şekil 6- Eşkenar Üçgen temelinde hazırlanan modüler tasarım

Eşkenar üçgen ile modüler bir birim tasarlamak için ilk olarak eşkenar üçgenin her bir kenarı iki eşit parçaya bölünmüştür. İki eşit parçaya bölünen kenarlar boyunca rastgele çiziler üçgenin köşesi referans alınarak 60° döndürülerek ortak köşedeki iki parçaya bölünmüş olan kenarın ilk parçasına yerleştirilmiştir. İkiye bölünmüş olan kenarın ilk parçasına yerleştirilen çizgi 180° derecelik açı ile döndürülerek aynı kenardaki diğer parça ile birleştirilerek modüler birimin kenar konturunun oluşması sağlanmıştır (Şekil 6). Aynı işlem sırası ile tüm köşe ve bölünmüş kenarlar için tekrarlanarak diğer kenarlar da oluşturulmuştur. Tasarlanan modüler birimin birbirini tamamlayan kenarları istenilen şekilde bir kompozisyon oluşturacak şekilde sınırsız bir sistemi meydana getirmiştir.



Şekil 6- Paralel kenar temelinde hazırlanan organik modüler tasarım

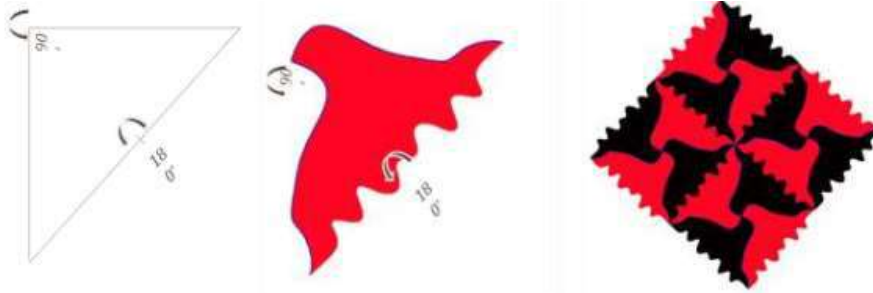
Bir başka modüler tasarım için, paralelkenarın herhangi bir kenarına rastgele çizgiler çizilmiştir. Paralel kenarın köşesi referans alınarak çizilen çizgi, diğer kenar döndürülerek kopyalanmıştır. Aynı şekilde alt kenara çizilen çizgi de döndürülerek diğer kenara kopyalandığında modüler birim elde edilmiştir. (Şekil 7).



Şekil 7- 60o, 120o ve 180o derece açı temelinde hazırlanan organik modüler tasarım

Şekil 8'deki örnekte referans olarak seçilen köşeden başlayarak çizilen çizgi 60° derece açı ile döndürülerek taşınmıştır (1. aşama). 60° derece açı oluşturan çizginin bittiği yerden başlamak üzere çizilen yeni çizgi 120° derece döndürülerek kopyalanmıştır (kırmızı çizgi). Çizilen çizgiler arasında kalan boşluk iki eşit mesafeye bölünerek yarısına çizilen çizgi 180° derece döndürülerek kopyalanmıştır (yeşil çizgi). Çizgiler tamamlandığında modüler birim elde edilmiştir (2.Aşama). Elde edilen modüler birim 60° derece döndürülerek döşendiğinde birimlerin birbirlerini tamamladıkları görülmüştür. (3.Aşama)

Açı temelinde hazırlanan bu tasarımda referans alınarak döndürülen köşenin açısı çok önemlidir. Seçilen açının 360° dereceye tam bölünebilir bir sayı olması gerekmektedir. Şekil 8'de yapılan örnekte döndürülen köşe açısı 60° derece olarak seçilmiştir. 60° derecenin 360° dereceye tam tamamlanması için gereken birim sayısı altı adettir. Bu sebeple altı adet birim yan yana 60° derece döndürülerek dizildiğinde 3. aşamadaki görüntü elde edilmiştir. Modüler birimin devamlılığı açısından ikinci çizilen çizgi 120° derece olmak zorundadır. Bu kenarların 360° dereceye tam tamamlanması için üç adet birim kullanılmıştır. Birimler 120° derece döndürülerek dizildiğinde 4. aşama görüntüsü elde edilmiştir.

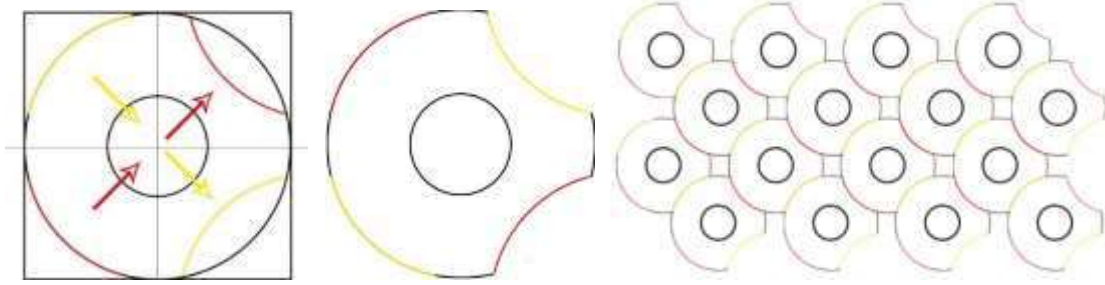


Şekil 8- 90o ve 180o derece açı temelli hazırlanan organik modüler tasarım

Bir diğer tasarım için çizilen bir dik üçgenin dik kenarına çizilen çizgi 90° derece döndürülerek diğer kenara kopyalanmıştır. Alttaki kenar ise iki eşit parçaya bölünmüş ve çizilen çizgi 180° derece döndürülerek diğer yarısıyla birleştirilmiştir. Oluşturulan modüler birim 90° derece döndürülerek kopyalandığında sınırsız bir modüler tasarım oluşmuştur. (Şekil 9)

Örneklerde gösterilen modüler birim tasarımlarını geometrik bir düzen oluşturularak çeşitlendirmek mümkün olmaktadır. Referans alınan köşeden başlanarak uygun açılarda döndürülerek oluşturulan tasarımlarda, temel olarak döndürülecek köşe açısı 360° dereceyi tam tamamlayabilecek açılar toplamından oluşması beklenmektedir. Örneklerde görüldüğü üzere bu birimler 30°, 45°, 60°, 90°, 120°, 180° derece gibi 360° dereceye tam bölünebilen açılar toplamından meydana gelmektedir. Yan yana modüler sistem oluşturan tasarımlarda ise, 90° ve

180° derecelik açılardan oluşan kenarların bir araya gelmesi ile modüler tasarım gerçekleştirilmektedir.

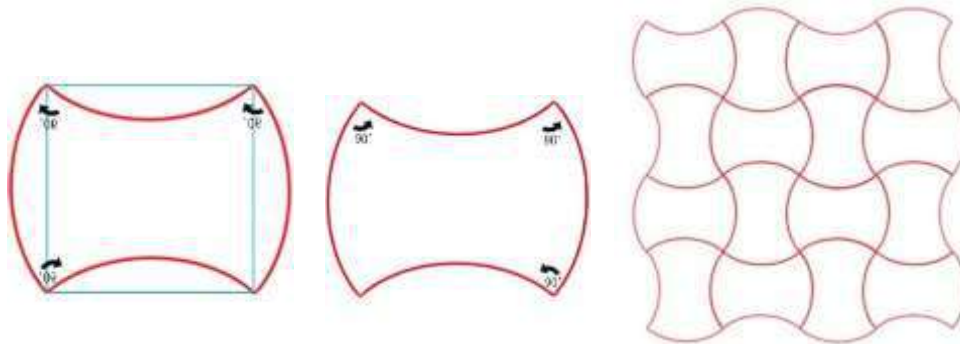


Şekil 9- Kare temelli modüler tasarım örneği



Görsel 7- Tasarlanan modüler birimlerin seramik uygulaması.

Şekil 10 da teknik çizimi, Görsel 7 de seramik uygulaması görünen bu tasarım; Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümü Endüstriyel Mimari Seramikler dersi kapsamında Emrah Çiçek ile birlikte tasarlanarak uygulanmıştır. Uygulanacak olan birimin çıkış noktasını kare oluşturmuştur. Kare birim dört parçaya bölünerek her parçasına çizilen çizgilerin, karşı çapraz parçasına kopyalanması ile oluşturulmuştur (Şekil 10). Elde edilen birim modüler bir sistem oluşturacak şekilde düzenlemiştir. Yapılan tasarımda birimlerin birleşmesi ile ortak noktalarda oluşan farklı geometrik boşlukların da tasarıma katkı sağladığı gözlemlenmiştir.



Şekil 9- Kare temelli modüler tasarım örneği



Görsel 8- Tasarlanan modüler birimlerin seramik uygulaması

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümü Endüstriyel Mimari Seramikler dersi kapsamında yapılan bir başka örnek, Uğur Özcan ile birlikte tasarlanarak uygulanmıştır (Görsel 8). Modüler birim uygulaması için yine kare temel alınmıştır. Karenin bir kenarına çizilen iç bükey çizgi, 90° derece döndürülerek yan kenarına kopyalanmış, kopyalanan çizgi tekrar 90° derece döndürülerek bir diğer kenara taşınmıştır. Diğer kenar için de aynı işlem uygulanması birimin kenarlarının oluşmasını sağlamıştır (Şekil 11). Elde edilen modüler birim 90° derece döndürülerek yerleştirildiğinde birbirini tamamlayan birimler boşluksuz modüler tasarımı gerçekleştirmiştir.

SONUÇ

Örneklerde gösterilen modüler birim tasarımlarını geometrik bir düzen oluşturulacak şekilde çeşitlendirmek mümkündür. Birimlerin çeşitli açılarda döndürülmesi ile modüler sistem oluşturan tasarımların, temel olarak 360° dereceyi tamamladığı sonucuna varılmıştır. İncelenen örneklerde ve yapılan uygulamalarda görüldüğü üzere bu birimler 30°, 45°, 60°, 90°, 120°, 180° derece gibi 360° dereceye tam bölünebilen açılar toplamından meydana gelmiştir. Yan yana modüler sistem oluşturan tasarımlarda ise, 90° ve 180° derecelik açılardan oluşan kenarların bir araya gelmesi ile modüler tasarımların oluşturulduğu sonucuna varılmıştır. Ancak açı temelinde hazırlanan tasarımlarda, birimin referans alınarak döndürülen köşesinin açısı çok önemlidir. Seçilen açının 360° dereceyi tamamlaması durumunda modüler birimlerin birbirlerini tamamlamadıkları gözlemlenmiştir. Açı temelli yapılacak çalışmalarda 360° dereceyi tam tamamlayacak açılardan oluşan birimlerin tasarımlarında, ileri düzeyde matematik ve geometri bilgisine ihtiyaç duyulması söz konusu olacaktır. Yukarıda verilen örnekler haricinde yapılacak tasarımlarda belirli bir formülasyonun kolayca yapılması pek mümkün değildir. Farklı açılara sahip tasarımlar için farklı hesaplamaların titizlikle yapılması gerekmektedir.

Modüler birimlerin tasarlanması sürecinin yalnızca dijital ortamda için uygun olduğu düşüncesi çok doğru bir yaklaşım değildir, geleneksel yöntemlerle de başarılı sonuçlar elde etmek mümkündür.

Yapılan bu çalışmada modüler biçimlerin, mekanik bir etki bırakan çok parçalı formlar bütünü olarak algılandığı gözlemlenmiştir. Birimlerin tekrarıyla, görsel olarak sağlanan devamlılık sonsuzluk, ritim vb. gibi kavramları da ortaya çıkarmaktadır. Seramik alanında modüler tasarımlar, seramik malzemenin endüstriyel üretim yöntemiyle kusursuz bir uyum göstermesi sebebi ile sıkça kullanılmasının yanı sıra, tasarlanan yapıyı inşa etmek üzere kullanılan birimlerin kolay, ucuz üretilmesi ve alternatif dizilim olanakları sunması sebebi ile

sıklıkla tercih edilmektedir. Ayrıca seramik alanında örneklendirilerek yapılan bu çalışmanın yöntem ve teknik açıdan farklı disiplinlere de örnek ve kaynak olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ezgi Sandıkçı, Heykelde Modüler Kurgu Ve Arthropoda Yorumları (Yüksek Lisans Eser Metni) T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Heykel Programı, İstanbul, 2007
Faruk Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları; No:769, Eskişehir 1994
[Gönül Öney, İslam Mimarisinde Çini, Ada Yayınları, İzmir, 1987](#)

Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001

Nigan Bayazıt, Endüstri Tasarımı Temel Kavramları, İdeal kültür yayıncılık, İstanbul
Tony Herbert, Kathryn Huggins, The Decorative Tile, Phaidon Press, London, 2000

Yıldız Demiriz, İslam Sanatında Geometrik Süsleme, Lebib Yalkın Yay.A.Ş., İstanbul, 2000

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: <http://www.antiktarih.com/2018/08/17/giza-piramitleri-ve-buyuk-giza-sfenksi/>

Görsel 2: Tony Herbert, Kathryn Huggins, The Decorative Tile, Phaidon Press, London, 2000, s.12

Görsel 3: [Gönül Öney, İslam Mimarisinde Çini, Ada Yayınları, İzmir, 1987, s.39](#)

Görsel 4: https://media.mutualart.com/Images/2009_07/24/0297/674293/bc2322f3-c476-46c5-bf37-c83cfb1be521_g_570.Jpeg

Görsel 5: <https://74fdc.files.wordpress.com/2012/02/continua-new-york.jpg?w=500&h=374>

Görsel 6: <https://www.marblesystems.com/waterfall/>

Görsel 7: Fotoğraf (İsmet Yüksel Arşivi)

Görsel 8: Fotoğraf (İsmet Yüksel Arşivi)

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 2: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 3: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 4: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 5: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 6: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 7: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 8: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 9: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 10: Çizim (İsmet Yüksel)

Şekil 11: Çizim (İsmet Yüksel)

BAUHAUS TASARIM OKULU VE GÜNÜMÜZE KADAR YANSIMALARI**Büşra ŞENDAL**KTO Karatay Üniversitesi, bsrsndll@gmail.com**ÖZET**

Bu makale Bauhaus sanatının gelişimi günümüze kadar yansımalarını anlatmaktadır. Ayrıca tarihsel süreç içerisinde Bauhaus'un gelişen sanat dallarına olan etkisi ile göstermektedir.

Endüstri Devrimi ve Sanayi Devriminin gelişimi ile başlayan bu süreç Weimar Dessau'da kurulan Bauhaus bir tasarım okuludur. 1919'da kuruluş 1933'te kapanışı ile birlikte tam on dört yıl eğitim vermiştir. Temel düşüncesi sanat ve zanaati birleştirerek bütünsel bir sanat disiplini oluşturmak aynı zamanda bir sanat dalının harmonisi ile üretim ve tasarım biçiminin yeni arayışlar içerisinde olmasını vurgulamaktadır. Bir çok Görsel Sanatlar dalının birleşimi ile günümüze kadar yansıyan tarzı ve stili ile varlığını halen sürdürmektedir. Çağdaş sanatın bir çok dalında farklı kalıplarda görülen Bauhaus'un rengi ve tasarımları günümüzde ev eşyalarına kadar etkisini göstermektedir. Mimari, Resim, Heykel, Grafik Tasarım, Tipografi gibi bir çok alanda önemli eserler ortaya konulmuştur. Endüstrinin günümüze kadar gelişimi ile daha çok mobilya ve aksesuarlarda Bauhaus stilini yansıtacak eserler ortaya konulmakta ve halen pazarlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bauhaus, Endüstri, Görsel Sanatlar**ABSTRACT**

This article describes the reflection of the development of Bauhaus art day by day. It also shows in the historical process the influence of Bauhaus on the developing artistic branches.

The process started with the development of the Industrial Revolution and the Industrial Revolution. Bauhaus was founded in Weimar Dessau. It was founded in 1919 and has been teaching for fourteen years with its closing in 1933. It is also possible to create a holistic art discipline, the emphasis on the harmony of an art branch and the way of production and design are in search of new ways. Bauhaus's colors and designs, which are seen in different molds in many branches of contemporary art, Many works of art such as Miniature, Painting, Sculpture, Graphic Design and Typography have been put forward. With the development of the exhibition as much as everyday, works that reflect Bauhaus style are presented with more furniture and accessories, REPEATABILITY is.

Keywords: Bauhaus, Industry, Visual Arts**GİRİŞ**

19. Yüzyılın sonları 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan teknolojik gelişmeler ve sanayi üretiminin gelişimi ile savaşların verdiği tahrip, sanat ve sanatçıyı etkilemiş aynı zamanda bu tahrip etkilenen insanoglu, yeni estetik arayışlar içine girmiştir. Endüstrinin gelişimi günümüze

kadar dayanan süreç içerisinde de üretim teknolojileri ve toplumsal yaşam biçimini de değiştirmiştir.

Sanatın toplum içerisinde ki yansımaları, sanatın işlevselliği ele alınarak sanat tartışmaları yoğunlaşmıştır. Sanat alanında ki geleneksel kalıpların yok olması yerine modern tarzın yerleşimi farklı tarz ve arayışların oturması egemen hale gelmiştir.

20. Yüzyıl da ortaya çıkan sanat akımları ile sanatçılar yeni bir atmosfer ve estetik anlayış içerisinde de biçim, form, renk, doku, işlevsellik, fonksiyonellik gibi kavramlara yoğunlaşmıştır. Birinci Dünya Savaşından sonra köklü bir değişimin başlaması, evrensel düzenin oturtulması aynı zamanda bir ekol olarak kabul edilen Bauhaus Dessau Okulu endüstriyellemenin ayrıştırdığı sanatsal ve teknik açıdan 1919 yılında Almanya’da ortaya çıkmıştır.

Büyük bir otorite ve disiplin ile kurulan Bauhaus ‘un amacı sanat ile zanaati birleştirmek ve bir çok sanat alanını harmanlayarak sanatçı ve zanaatçının aynı ortam içerisinde çalışmasını hedeflemiştir.

Dönemin ekonomik nedenleri ve çağının teknolojik yeterliliklerine göre üst düzeyde kurulan okul, bir çok alan pratiği olan eğitimcileri de bir arada toplamaktaydı. Toplumun ihtiyaçlarına,değer niteliğine,toplumun sanata olan bakış açısını değiştirebilecek nitelikte olan okul, sanatçı kitlelerinin sorunlarını da ele almaktaydı. Uygulanan eğitim ve öğretimin esası altı ay boyunca ön kurs eğitimi verildikten sonra usta çırak ilişkisi ile zorunlu atölye eğitimleriyle tasarımlar gerçekleştirilmiştir.

Atölyeler laboratuvar gibi kullanılmış, yapılan çalışmalar her düzenekte kontrol edilip tasarlanmıştır. Öğrenciler kişisel beceriler ile görsel dilden ziyade kullanılabilirlik ilkesine kendilerini adanmışlardır. Cam,tekstil,baskı,seramik,metal atölyelerinde fabrika üretimlerine yer verilmiştir. Üretimlerin genel amacı ise; endüstrinin gereksinimlerini karşılayacak düzenekte tasarımlar çıkarmaktır.

Toplum bu düzenek içerisinde ki tasarımlar ile günlük yaşamda kullanılabilirlik açısından fayda görmüş ve bu süreç içerisinde toplumun Bauhaus ekolüne olan inancı oldukça artmıştır.

Değişik pratikleri olan sanatçıları ile on dört yıllık eğitimi ve disiplin anlayışıyla sanata,sanatçıya ve bir sonraki dönemlere örnek teşkil etmiştir.(Kara,2009;11)

ENDÜSTRİ ÇAĞININ BAUHAUS SANAT OKULUNA ETKİLERİ VE BAUHAUS’UN GELİŞİMİ

1919-1933 yılları arasında Almanya’da kurulan Bauhaus okulunun amacını,ilkelerini,sanatçıları ve günümüze kadar yansıyan sanata etkilerini tarihsel bir süreç içerisinde, kültürel olaylarına bakmak gerekir. Bauhaus ekolünü anlamak için Endüstri Devriminin sonuçlarını analiz etmek doğru olacaktır. Bauhaus okulunun sanat yaşamı ve bu süreç içerisinde okulun teorik zeminini kavramak aynı zamanda kurucusu ve sanatçıların getirdiği tasarıma olan yansımaları irdelenecektir.

20. Yüzyıl Batı kültüründe Endüstri Çağı olarak bilinen dönemdir.Günümüz sanatında ve tarihsel süreç içerisinde bakıldığında bu kavram sadece Batı kültüründe değil, insanlık tarihi için yeni bir yaklaşım olmuştur.Endüstri Çağı insanoğlu için kaçınılmaz sonuçlar getiren bir dönem haline gelmiştir.

İnsanlığın gelişmesinde büyük rol oynayan Endüstri Çağı, insanların avcılıktan kurtulup tarım ve hayvancılığa geçmesinde aynı zamanda teknik dünyayı keşfettirerek, endüstrileşme sürecini de başlatmış olmaktadır.

Endüstri Çağının ilerlemesi ile birlikte değişen üretim teknolojileri ile toplumsal yaşam biçimini de değiştiren çağ, büyük kentlerin oluşumu ile yaşamı, ulaşımı, eğitim ve kültür olmak üzere toplumsal, psikolojik ve ekonomik rahatsızlıklara neden olmuştur. Çalışma koşulları, aile yapıları, yaşam biçimi, bireylerin üretim ve tüketim olmak üzere hayatlarına sansasyonel olarak girmiştir. Bu süreç içerisinde sosyo-kültürel yaşamda değişiklikler yaşanmış insanlar köyden kentlere göç etmenin sonucunda Endüstrinin merkezine toplanmaya başlamışlardır. (Baktır,2006;2)

‘Batıdan doğan ve hızla yayılan Endüstri dünyasının kuruluşunda işveren, işçi, iktisatçı, mimar, mühendis, sanatçı, teknisyen, bilim adamı, düşünür ve çeşitli uzmanlık alanlarından gelen çok sayıda insan bir arada yaşamıştır. Yeni oluşan bu düşüncenin ardında, büyük kitlelere yaşama hakkı tanıyan evrensel bir insanlık anlayışı, hümanist bir düşünce yatmaktadır. (Alpar,2006;17)’

Endüstriyel üretimin gelişimi insanlığın özgürleşmesini ne kadar sağladıysa insanlığın köleleşmesine de bir o kadar katkı sağlamıştır. Günümüzde Endüstri, çağımızın kurtarıcısı olarak görüncü de halen ümitsiz yarınlara da sürüklemekte aynı zamanda kendi gereksinimlerine göre insanları biçimlendirerek otomat hale getirmektedir. Bu süreçte çağımızda insanlar, kişilikten yoksun bir biçimde yaşamaktadır. ‘Bu yüzden kişiliği olan orjinal esere ve el işine özlem Endüstrisi bol olan ülkelerde ortak bir eğilimdir. Endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün, kaygan ise sanatçının eseri de o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahiptir. Bu karşıtlık sanatçının makine imalatına ilk tepkisidir. Bu tepki insan emeğinin yerine makinelerin almasının doğal bir sonucudur. (Alpar,2006;18)’

Makineleşmiş çağın etkisi ile savaşlarda büyük yıkım silahları da üretilmiştir. Bu süreç içerisinde savaşların başlaması ile makinelerin kullanımı, silah ticaretinin gücünü göstermesinde kaçınılmaz bir sonuç olarak gösterilmektedir. Savaş süresince özellikle Almanya’daki işçi sınıfının düş kırıklıkları sosyo ekonomik açıdan işçilerin bilinçlenmesine de neden olmuştur. Savaşın bitmesi ile sanayi üretiminin tekrar canlanması çalışma ve yaşam koşullarında işçi sınıfının bilinç farklılıklarını güçlendirmiştir.

Savaşın sonunda Alman İmparatorluğu yerine kurulan Weimar Cumhuriyeti’nde işçi sınıfı hareketi savaşın verdiği zarar ile Almanya’da büyük bir grev girişimine neden olmuş aynı zamanda siyasi otorite düzenlenememiş bu nedenle devrimci hareketlere de yol açmıştır. Bauhaus Okulunun kuruluşu sırasında grevlerin arka arkaya gelmesiyle okulun kuruluşunu etkilemesi aynı zamanda sanatında en sert tavırlar ile karşılaşmasında sebep olmuştur.

Yeni bir dönemin başlaması ile Bauhaus sanatı tek bir yapı altında toplayarak, sanata yeni kazanımlar sağlayarak Endüstrinin tekrar canlanması ve sanata yeni bir ivme yaratma yolunda harekete geçmiştir.

‘1919’da Bauhaus Sanat okulunun kurucularından Walter Gropius (1883-1969) Weimar kentinde bulunan iki sanat okulunun yöneticiliğine davet edilen sanatçı tasarım ve uygulamalı sanatlar alanında öğretim veren okulları birleştirip ‘‘Bauhaus’’ adı ile yeniden örgütleyen Gropius, böylelikle Modern Çağ’ın sanat ve mimarlık açısından en devrimci girişimlerinden birini başlatmıştır. (Sözen,2010;23)



(Walter Gropius, 1883-1969)

Bauhaus'un yenilikçi tavrı ve çabaları, tüm disiplinleri bir araya getirerek Resim, El Sanatları ve Zanaatları, Heykel, Grafik Tasarım ve Mimarlığın yeniden birleşmesine sebep olmuştur.

Bauhaus yirminci yüzyılın başında Almanya'da ki Endüstri topluluğunun niteliğini yükseltmek üzere 1907 yılında "Der Deusehe Werkburnd" hareketinin sonucudur.

Eğitimin amacı öğrencilere sanat ve zanaat kavramının öğretilmesi, tasarımın süreç bilgisi ve tasarlanması, tasarım da yeni yaklaşımlar ve temel ilkeleri, aynı zamanda el sanatlarının da öğretilmesiyle sanatçının ve zanaatçının yan yana çalışmasına dayanmaktadır. Öğrencilerin malzemeyi tanınması, üretim problemlerinin yakından incelenip kavranması ve yenilikçi tasarımların gerçekleşmesi için atölyelerde çalışılmasını ön görmüştür.

Bauhaus okulu çok yönlü eğitimi ile otoritesini korumuş okuldan mezun olan öğrenciler şehir planlama, peyzaj, tekstil, sahne dekoru, gibi her türlü tasarımı gerçekleştirebilecek nitelikte öğrenci yetiştirmiştir.



(Bauhaus Dessau Okulu 1919-1933)

Bauhaus'un Modern Sanat ile yakından ilişkisi gelişim çizgisindeki en önemli dönemlerden biridir. En büyük etkeni genel geçerliliği yerine günümüze kadar ulaşan ve halen sürdürüldüğü tasarımın temellerinin sağlam olmasından kaynaklanmaktadır.

Bauhaus ekolünün aynı zamanda Rönesans'tan beri yerleşip kalan anlayışı yıktığı ileri sürülebilir.

'Antik Çağ'dan Rönesans'a kadar, sanat, zanaat, bilim ve teknik arasında bir ayrım gözetilmemiş, güzellik ile yararlılık birbirini tamamlayan özellikler olarak kabul edilmiştir. Rönesans ile ressam, heykeltıraş ve mimarlar yeni bir politik ve kentsel düzen yaratan hümanist uygarlık anlayışını sanat eserlerine yansıtmış daha çok düşünsel bir ülküyü temsil eden amacı seyredilmek değil, kullanılmak olan eserler meydana getirmiştir. (Kartal, 2017)'

Rönesans Döneminde sanatçılar, sanat etkinliklerin de Güzel Sanatlar ve Zanaatlar gibi iki ana gruba ayrılmıştır. Bu süreç içerisinde 'Güzel Sanatlar' yüceltilirken 'Zanaatlar' aşağılanmıştır. Bu durum sanatı resim, heykel, ve mimarlık gibi üç kavrama indirgemişmiştir.

Bauhaus programının ilkelerinde 'Sanat öğretilmez ama el işçiliği insana öğretilir' denilmiş aynı zamanda Ressamlar, Heykeltıraşlar, Mimarlar el sanatçılarıdır ve atölyelerde öğrencilerin eğitim görmesi en başlıca kuraldır sözü ile düşünceleri yansıtılmıştır.

Okul öğrencilerine, atölye ve şantiyelerde çıkartılan yaratıcı tasarımlar ile, görsel sanatların yapının bütünlüğüne uygun işlevsel ve fonksiyonel olarak tasarlanmasını amaçlamıştır. Görsel dilden ziyade kullanılabilirlik ilkesi daha ağır basmaktadır. Bunun üzerine ressamlar, heykeltıraşlar, grafik tasarımcılar genel itibari ile okulda bulunan sanatçı ve zanaatçılar yapının kompozit karakterini öğrenmek zorundadırlar. Sanatçı kendini ruhsal ve düşsel ifadelerle ortaya koymuş ya da koymakta olan eserlerini aşama aşama yapmış bir zanaatçıdır. Her sanatçı kendinden sorumlu bir ustadır. Böylelikle Bauhaus'un günümüze kadar ulaşan sanat ve tasarım birlikteliğinin önemini sanatçılara olan kazanımlarında görmekteyiz. Aynı zamanda okul atölyenin hizmetindedir ve yapılan tasarımlar doğrultusunda günün birinde atölyenin sisteminde eriyecektir anlayışını savunmuştur.

Öğretmen öğrenci ilişkisinden ziyade ustalar, kalfalar, çıraklar vardır. Ekolün amacı sadece yeni bir sanat anlayışı değil, yeni bir dünya, insanlık, gelecek anlayışını inşa etmek olmuştur. Bu anlayış üzerinde bakıldığında öğrencilerin düşsel yetilerini nesnel ve öznel biçimlendirme düzenekleri üzerinde odaklandırılmıştır. Öğrencilerin amorf düzenekleri kavramına uygun değil, daha yalın, sadece, açık ve temiz bir şekilde kişisel ve bireysel yetilerini amaçlamıştır. Sanatın işlevsel ve fonksiyonel olarak insanların ihtiyaçlarını karşılaması, bu süreçte ise sanatın toplum için anlaşılabilir olması Bauhaus için önemlidir. Okulun eğitim kadrosunda eğitim alan sanatçılar daha sonraki dönemlerde eğitimlerini tamamlayıp kadroya girerek eğitim vermeleri öngörülmüştür. Bauhaus eğitim kadrosuna bakıldığında;

Albers, Josef (1888-1976)

Grapius, Walter (1883-1969)

Kandinsky, Wassily (1866-1944)

Klee, Paul (1879-1940)

Moholy, Nagy, L. (1895-1946)

Van der Rohe, L.M. (1886-1969)

Itten, Johannes (1888-1967) gibi isimler yer almıştır.

Weimar döneminde Bauhaus'un bir diğer özelliği olarak kabul edilen temel ilke ise; altı aylık temel sanat eğitimi kursu olmuş öğrencilerin üretim problemlerini yakından

tanımları, problemleri kendileri gözlemleyip bilgi sahibi olmalarını sağlamak 'werkstatte'lerde (çalışma atölyeleri) vitray, metal, tahta gibi objelerle malzemeyi tanımları istenmiştir. Temel renkler ve formlar Bauhaus eğitiminde önemli bir yeri vardır. Başlangıç kurslarında ki altı aylık eğitim içerisinde öğrencilere malzeme, form, ritim, kompozisyon, denge, renk çalışmalarının temeli olarak görülüyordu.

Orta çağlarda Gotik katedral yapımında farklı alanlarda ki bir çok sanatçılar aynı düzenek ve iş birliği içerisinde çalışarak yapıyı meydana getirdiği bilindiği için Bauhaus'ta aynı yöntemi ele almıştır. Bu süreç içerisinde Bauhaus ekolü varlığını ancak Grafik atölyesiyle sağlayabilmiş, afişler, karpostallar, davetiyeler gibi mecralarla para kazanabilmiştir. Bu yüzden Bauhaus akımını daha iyi incelemek adına eğitim verdiği alanlarda ve bu alanlardaki sanatçıların sanat görüşlerini ve pratiklerini incelemek doğru olacaktır.



Johannes Itten (25 Mart 1967)

Itten, Grapius'un ilk eşi Alma Mahler tarafından Grapius ile Viyana'da tanışmıştır. Daha önce Stuttgart'ta sanat ve kompozisyon derleri veren Itten, Bauhaus'un ustalar grubu ile tanışmış ve daha sonra Bauhaus'ta derler vermeye başlamıştır. Metal duvar resmi ve vitray atölyelerinin sorumluluğunu alan Itten öğrencileri ile derse başlamadan önce ritim ve nefes egzersizleri ile öğrencilerin rahatlamasını istiyordu. Itten'e göre öğrencilerin ruhsal eğilimlerini hafifletmek ve böylece yaratmaları için önce görmelerini istiyordu. Eğitiminde doğal obje ve malzemeyi tanımak, büyük ustaların sanat eserlerini incelemek adına dersler veriyordu. (Bulat, 2014; 11)

'Rainer Wick'in belirttiği gibi, Itten son tahlilde bireysellik kavramına indirgenmiş, kapsamı daraltılmış bir pragma inanmıyordu, anlatım kanalı kazandırmak amacındaydı. Itten benimsediği pedogoloji anlayışında her şeyden önce kısır entelektüalizm'den kaçınmaya çalışmıştı; çocuğun bir yandan kendi özgün, bireysel kişiliğinin çizgilerine uygun olarak gelişebileceği, dolayısıyla yaratıcılığını koruyabileceği biçimde öğrenmesi bir yandan da kendi özgün yenilikçi fikirlerine biçim kazandırmasını sağlayacak sanatsal yaratım ilkeleri konusunda ustalaşması gereği arasındaki dengeyi kurmaya çalışmıştı. Itten bu iki yönü hep gözetti, ama kişiliğin pedagolojik çalışmasının odağına yerleştirdi ve bireysel kişiliğin özelliklerini ortaya sermeye ve korumayı en amaç saydı. (Forgacs, 2017)' Bu süreç içerisinde doğu öğretisine hayranlık duyan Itten, Grapius ile çatışmalar yaşayarak 1923'te okuldan ayrılmak zorunda kaldı.

BAUHAUS'UN GRAFİK TASARIMA ETKİSİ VE TİPOGRAFİDE YANSIMALARI

Bauhaus okulunun öğretim kadrosunda bulunan Klee ve Kandinsky'nin sanata bakış açıları ile renk, biçim, mekan olgusunun yaratımı ile değişik görüşler ve düşünceler yansıtmışlardır. Tinsel değerler taşıyan bağımsızlık anlayışları ve çok yönlü bakış açıları ile sanatın genel kapsamındaki olmazsa olmazı olan olguları motif veya temsili elemanlardan ayırmıştır.

1919 yıllarında De stilj'in girişimi ile mobilya ve tipografi konusunda Bauhaus'u çok büyük oranda etkilemiş ve günümüze kadar yansımaları süregelmiştir.

'Itten'in yerine gelen Moholy-Nagy çok yönlü ve sanatçı kişiliğiyle resim, fotoğraf, film, heykel ve grafik tasarım dallarında yeni anlatım olanakları araştırarak Bauhaus'ta öğretim ve tasarım felsefesinin gelişmesine büyük katkılarda bulunmuş, tipografi ve fotoğrafı birleştirerek ortaya koyduğu önemli çalışmalarla görsel iletişim konularına ilgi duyulmasını sağlamıştır. Moholy-Nagy, grafik tasarımın ve özellikle afişin tipo- foto'ya doğru gelişmekte olduğunu görerek, yazıyla fotoğrafın bu nesnel bütünleşmesini ve mesajı hemen iletmesini "yeni görsel yazın" olarak adlandırmıştır. Tipografide güçlü zıtlıklar yaratarak rengin cesur bir biçimde kullanılmasını önerirken, iletişim dilinin önceden tasarlanmış estetik kavramlardan arınmış olarak tam bir açık seçiklik içinde kurulması gerektiğini savunmuştur. (Bilirdönmez,2014;39)

Ayrıca Herbert Bayer'in Bauhaus'ta tipografi ve reklam ürünleri bölümüne başkan olarak atanması ile yeni font anlayışı ve aynı zamanda büyük harflerin terk edilip küçük harfler ile net ve basit görünümünü göstermiştir.

Bauhaus'un kırmızı, mavi, sarı renklerinin ana renkler olarak kabulü ile de büyük sansasyonel afiş tasarımları da ortaya çıkmıştır.

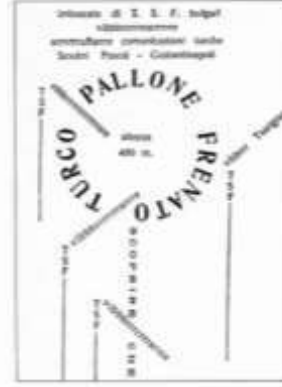


Harbert Bayer, Bauhaus Dergi Kapağı Tasarımı, 1958

'Mimari ürün tasarımı ile görsel iletişimi büyük oranda etkileyen ve yaşama geçiren Bauhaus, görsel sanatlar ve tasarım eğitimine Modernist bir tavırla yaklaşarak, sınıflara hazırlık sistemini getirmiş; özgün öğretim yöntemleriyle görsel kurama büyük katkılarda bulunmuştur. Güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldıran Bauhaus, sanatı, tasarım yoluyla yaşamla yakın bir ilişki içine sokmayı başarmıştır. Bauhaus dönemi grafik tasarım kadar, yine bu dönem tipografi de önemli bir yere sahip olmuştur. 20. yy başlarında disiplinler arası bağlarla zenginleşen akımlar



Filippo Marinetti, Zanga Tumb, kapak tasarımı, 1914



Filippo Marinetti, Zanga Tumb, tutsak türk balonu 1914



Filippo Marinetti, 'Porole in Liberta', 1932



Fortunato Depero, 'Depero Futurista', 1927



Ardengo Soffici, 'BIF#ZF+18' Eşzamanlı



Filippo Marinetti, 'Les Mots en Liberte Futuristes', 1919
ve Lirik Simyalar kapak, 1915

BAUHAUS SANATININ GÜNÜMÜZE YANSIMALARI

"Bauhaus'un tarihteki yerinin kalıcı olmasının temel nedeni, büyük olasılıkla okulun sanat eğitime olan katkısından çok Paul Klee, Vasily Kandinsky, Johannes Itten, Josef Albers gibi Bauhaus hocalarının ünlü sanatçı kimliklerinin olmasındandır. Aradan geçen yetmiş beş yıl, sayısız kuramsal yayın, yaygınlaşan akademik çalışma sonrası bu sanatçıların kimlikleri pek erozyona uğramazken, Bauhaus'un temel sanat dersine yönelik kuramsal çalışmaların çok sarıh olmadığı ve metafizik alana kaydığına yönelik eleştirilerde söz konusu olmuştur.(Posted,2008)".

Günümüze kadar ulaşan bu süreçte bir çok alanda yansımaları görülen ve akademik eğitim olarak derslerde sunulması adına bir çok eğitimci ve hayatımızın her noktasında görebileceğimiz akımın, hem işlevsel hem de fonksiyonelliği olarak endüstride de dahil olmak

üzere bir çok mecrada halen görülmektedir. Bu süreç içerisinde bakıldığında hem Bauhaus'un hem eğitim kadrosu hemde amacının yetmiş beş yıl süre gelen bir zamanda halen sürdürüldüğü göz ardı edilemez.

Günümüzde kullanılan aydınlatma, mobilya tasarımları gibi bir çok nesnenin modern tasarıma uygulanması ile aynı zamanda Bauhaus'un işlevsel ve fonksiyonellik kuramının getirdiği avantaj ile bir çok ürün tasarımı yapılmaktadır.



Bauhaus Endüstrisi Günümüz Mutfak Eşyası



Bauhaus Endüstrisi Günümüz Mutfak Eşyası



Büşra ŞENDAL, Bauhaus Afiş

Günümüze kadar yansıyan renkleri, stili ve tarzı ile varlığını sürdürebilen bu akım, Çağdaş sanatın her dalına yansımıştır. Bu süreç içerisinde bakıldığında afiş tasarımının tipografisi kullanılan renkleri mobilya tasarımı ile uyumu sağlanmalıdır. Aynı zamanda tasarımın akımın şartlarına uygun bir biçimde düzenlenmesi ile renklerin kullanımı oldukça önemlidir. Tasarımın işlevselliği ve fonksiyonelliği göz önünde bulundurularak kuramın getirdiği modern tasarımlarda göz ardı edilemez bir hal almıştır.

Yapılan tasarımların günümüz modern algısına uygun olması, Bauhaus'un stili ile birleştirildiğinde oldukça görsel ilizyona sebep olmuştur. Bu süreç içerisinde bakıldığında tipografiye yenilik katan De Stijl akımının da etkileri olduğu göz ardı edilemez.



Emil Ruder, Afiş, 1956



Armin Hofmann, Afiş, 1955

'Bauhaus ve Yeni Tipografi, Bauhaus, 1920 yıllarının başlarında Rusya'da ortaya çıkan Konstrüktivizm akımının adları farklı olmakla birlikte düşünce, süreç, malzeme kullanımı açısından bakıldığında, Almanya'da kurulmuş olan Bauhaus okuludur. Bauhaus tasarım okulunun ilk misyonu, modernlik ve ilerleme olgusunun yön verdiği zihinsel tasarımlar olmuş ve günümüz tasarım okullarını büyük ölçüde etkilemekle kalmamış, yapılan tüm tasarımların teorik altyapılarının oluşturulmasında bir kaynak da olmuştur.(Bilirdönmez,2014;47)



Büşra ŞENDAL , Bauhaus Afiş



Büşra ŞENDAL, Bauhaus Afiş

Günümüz tasarım okullarının bu denli gelişmesi Bauhaus'un yenilikçi tarzından kaynaklanmaktadır. Disiplinler arası gelişimde bulunan bu tarz tasarım geliştirmenin açık ve net göstergesidir. Aynı zamanda tasarım akımları ise Afiş dilinin gelişimine büyük etkisi olmuştur. Bauhaus'un grafik tasarım üzerinde en önemli olgularından biri de tipografidir. Tipografi izleyicinin odak noktasıdır. Tasarım ne kadar kuvvetli olursa estetik düşünce o kadar netleşir.

Afiş Tasarımının genel itibari ile bütünsel gözükmesi Bauhaus'un renklerine, stiline, işlevselliğine, fonksiyonelliğine uygun bir şekilde tasarlanması bu süreç içerisinde günümüz modern tasarımlarının dışına çıkmadan izleyiciye aktarılması sağlanmıştır. Geometrik formlardan oluşan bu tasarımlar sentetik deri malzemelerin dışına çıkarılıp bunun yerine daha yalın ve işlevsel hale getirilmiştir.

Sanayi Devrimi ile başlayan bu süreç, günümüze kadar ulaşan tasarımlar ile bir çok gelişim gösterdiği görülmektedir.

Ekolün amacı sadece yeni bir sanat anlayışı değil, yeni bir dünya, insanlık, gelecek anlayışını inşa etmek olmuştur ve bundan sonraki nesillerde de bu kalıpların dışına çıkmadan farklı tarz, tasarımlarda oluşturulması beklenmektedir.

SONUÇ

Endüstri Devriminin getirdiği yenilikler ile Dünya ve Sanat açısından bakıldığında bir çok değişimler yaşanmış ve Bauhaus ile yeni adım atılmıştır. Günümüze kadar yaşamını ve sanat anlayışını sürdüren okulun tarzı ve stili halen bir çok sanat dalında sürdürülmektedir. Mimarlık, Resim, Grafik Tasarım, Heykel, Sanat eğitimi gibi bir çok sanat dalının harmanlanması ile yeniliklere ve çağdaş sanatın bakış açısını değiştirebilecek nitelikte olduğunun kanıtıdır. Bauhaus okulunun günümüzde ders içeriğinde geçmesi ile birlikte günümüzde ev eşyalarına kadar halen izini sürdürmektedir. İşlevselliğe ve

fonksiyonelliğe düşkün tarzı aynı zamanda kendine has renkleri ile tarzını oluşturmaktadır.

Kurucusu Mimar Gropius'un yenilikleri, sanata ve hayata bakış açısı ile sanat ve zanaati birleştirerek hayata yeni bir bakış açısı da kazandırmaktadır. Bauhaus'un gelişimindeki en etkin olan yedi sanatçının da farklı alanlardaki eğitimleri ile 1919'dan 1933'e kadar Bauhaus akımını sürdürmüşlerdir. Ayrıca kuruluşundan kapanışına kadar geçene süreç içerisinde temel sanat eğitimi gibi en önemli eğitimleri verilip bir çok alana hizmet edip eserlerde ortaya konulmuştur. Mezun olan öğrencilerin daha sonrasında eğitimci olarak okulda çalışması ile farklı kalıplarda edinilmiştir.

Günümüzde ise Bauhaus etkisi sadece sanat alanında değil Endüstri ve Sanayi ile birlikte Mimari eserler ortaya konulmuş, endüstriyel alanda sanat eserleri ve ev eşyaları gibi tasarımlar ortaya çıkmıştır. Bauhaus etkisini günümüzde stilini, renklerini halen görmek çok kolaydır ve on dört yıl sürmesine rağmen günümüze kadar varlığını ileri sürdürebilmiş aynı zamanda bir çok alanda da fazlasıyla kendisini hissettirmeye devam ettirmektedir.

KAYNAKÇA

kara, meltem, türkiye ve uluslararası bauhaus sanat ve tasarım fakültelerinde grafik eğitimi program içerikleri ve işleyişler, marmara üniversitesi, yüksek lisans tezi, 2009 baktır, özlem, bauhaus felsefesi ve endüstriyel tasarımdaki işlevsellik boyutu , akdeniz üniv.

Alpar, Sibel, Bauhaus Sahne Tasarımlarına Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Tasarımları Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2006
Alpar, Sibel, Bauhaus Sahne Tasarımlarına Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Tasarımları Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2006

Sözen, Tanyeli, Metin, Uğur Sanat Kavram Ve Terimler Sözlüğü, Resmi Kitabevi, 2010, Ekim

Kartal, Semiha, Bauhaus İle Tasarıma Dönüşen Zanaat, idil, 2017, Cilt 6, Sayı 34, Volume 6

Bulat, Seap, Bauhaus Tasarım Okulu, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014

Forgacs, Eva, Bauhaus 1919-1933, Janus Yayıncılık, 2017

Posted, Johannes Itten'in Weimar Yılları: Bauhaus'ta Dışavurumcu Dönem, 2008

Bilirdönmez, Tuba, Bauhaus Tasarım Okulu Ve Günümüze Yansımaları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2014

Bilirdönmez, Tuba, Bauhaus Tasarım Okulu Ve Günümüze Yansımaları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2014

Bilirdönmez, Tuba, Bauhaus Tasarım Okulu Ve Günümüze Yansımaları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2014

Resim Kaynakçası

https://www.google.com.tr/search?q=walter+gropius&hl=tr&source=lnms&tbm=isch&a=X&ved=0ahUKEwjp5JDI76TbAhWS-aQKHbPhChIQ_AUICigB&biw=1440&bih=781#imgdii=GVx4aWBrjGOXM:&imgcr=rZbCYxCBpBPazM:

Bilirdönmez, Tuba, Bauhaus Tasarım Okulu Ve Günümüze Yansımaları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2014

https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=781&tbm=isch&sa=1&ei=cBsKW6GSCYyukwXay57ADg&q=%C4%B1tten&oq=%C4%B1tten&gs_l=img.3..0i5i30k1j0i24k1.90837.93894.0.94351.19.13.0.0.0.200.1213.0j7j1.8.0...0...1c.1.64.img..14.5.742.0..0j35i39k1j0i67k1j0i30k1.0.U57yUKKi6aw#imgrc=yvnTeripQzDjGM:

Forgacs, Eva, Bauhaus 1919-1933, Janus Yayıncılık, 2017

Yücebaş, Çınla, Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki Ve Sanat Eğitimindeki Yeri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 2006

https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&tbm=isch&sa=1&ei=Sh0KW_nOF9GRsAfn4-IDQ&q=+Marcel+Janco%2C+%22Afis%CC%A7+Tasar%C4%B1m%C4%B1&oq=+Marcel+Janco%2C+%22Afis%CC%A7+Tasar%C4%B1m%C4%B1&gs_l=img.3...34940.34940.0.35682.1.1.0.0.0.123.123.0j1.1.0...0...1c.2.64.img..0.0.0...0.Eb9WK1t9nm4#imgrc=Q_duXgM-yOTncM:

https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&tbm=isch&sa=1&ei=Sh0KW_nOF9GRsAfn4-IDQ&q=+Marcel+Janco%2C+%22Afis%CC%A7+Tasar%C4%B1m%C4%B1&oq=+Marcel+Janco%2C+%22Afis%CC%A7+Tasar%C4%B1m%C4%B1&gs_l=img.3...34940.34940.0.35682.1.1.0.0.0.123.123.0j1.1.0...0...1c.2.64.img..0.0.0...0.Eb9WK1t9nm4#imgrc=Q_duXgM-yOTncM:

https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&tbm=isch&sa=1&ei=Sh0KW_nOF9GRsAfn4-IDQ&q=+Marcel+Janco%2C+%22Afis%CC%A7+Tasar%C4%B1m%C4%B1&oq=+Marcel+Janco%2C+%22Afis%CC%A7+Tasar%C4%B1m%C4%B1&gs_l=img.3...34940.34940.0.35682.1.1.0.0.0.123.123.0j1.1.0...0...1c.2.64.img..0.0.0...0.Eb9WK1t9nm4#imgrc=yQgdbwmAljn-3M:

https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&tbm=isch&sa=1&ei=Sh0KW_nOF9GRsAfn4-IDQ&q=+Marcel+Janco%2C+%22Afis%CC%A7+Tasar%C4%B1m%C4%B1&oq=+Marcel+Janco%2C+%22Afis%CC%A7+Tasar%C4%B1m%C4%B1&gs_l=img.3...34940.34940.0.35682.1.1.0.0.0.123.123.0j1.1.0...0...1c.2.64.img..0.0.0...0.Eb9WK1t9nm4#imgrc=yQgdbwmAljn-3M:

https://www.google.com.tr/search?q=de+stijl+bauhaus&hl=tr&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjwmYvY8aTbAhXHAewKHdVGBsYQ_AUICigB&biw=1440&bih=826#imgrc=tuQC04cPMMcC_M:

https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&tbm=isch&sa=1&ei=2x0KW9SyBif6kwW_gaDADQ&q=Filippo+Marinetti%2C+%E2%80%98Porole+in+Liberta&oq=Filippo+Marinetti%2C+%E2%80%98Porole+in+Liberta&gs_l=img.3...46708.46708.0.47484.1.1.0.0.0.130.130.0j1.1.0...0...1c.2.64.img..0.0.0...0.ag7PA5cAimk#imgrc=Fnaq_HFoM_3_HM:

https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&tbm=isch&sa=1&ei=2x0KW9SyBif6kwW_gaDADQ&q=Filippo+Marinetti%2C+%E2%80%98Porole+in+Liberta&oq=Filippo+Marinetti%2C+%E2%80%98Porole+in+Liberta&gs_l=img.3...46708.46708.0.47484.1.1.0.0.0.130.130.0j1.1.0...0...1c.2.64.img..0.0.0...0.ag7PA5cAimk#imgrc=_Z4YT8Ij94vReM:

Yücebaş, Çınla, Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki Ve Sanat Eğitimindeki Yeri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 2006

Yücebaş, Çınla, Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki Ve Sanat Eğitimindeki Yeri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 2006

<https://www.google.com.tr/search?hl=tr&tbm=isch&q=Ardengo+Soffici,+%E2%80%98BIF%23ZF%2B18%E2%80%99+E%C5%9F+Zamanl%C4%B1&spell=1&sa=X&ved=0ahUKEwiJ1->

[3j8qTbAhVOZlAKHaEnCgYQBQgkKAA&biw=1440&bih=826&dpr=1#imgcr=wtxCFKAXxym9M](https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&dpr=1#imgcr=wtxCFKAXxym9M):

<https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&dpr=1#imgcr=ZcH9lVmEZsWmFM>:

<https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&dpr=1#imgcr=ZcH9lVmEZsWmFM>:

Yücebaş,Çınla, Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki Ve Sanat Eğitimindeki Yeri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 2006

Yücebaş,Çınla, Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki Ve Sanat Eğitimindeki Yeri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 2006

https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&tbm=isch&sa=1&ei=zx4KW9uRGYH6wAKy4YTQAw&q=bauhaus+end%C3%BCstriyel+tasar%C4%B1m&oq=bauhaus+&gs_l=img.3.1.35i39k112j0l8.92915.94117.0.96039.8.8.0.0.0.0.135.758.0j6.6.0...0...1c.1.64.img..2.6.757...0i67k1.0.4IskI11xA_Y#imgcr=8esmcS6iO3fDTM:

https://www.google.com.tr/search?hl=tr&biw=1440&bih=826&tbm=isch&sa=1&ei=zx4KW9uRGYH6wAKy4YTQAw&q=bauhaus+end%C3%BCstriyel+tasar%C4%B1m&oq=bauhaus+&gs_l=img.3.1.35i39k112j0l8.92915.94117.0.96039.8.8.0.0.0.0.135.758.0j6.6.0...0...1c.1.64.img..2.6.757...0i67k1.0.4IskI11xA_Y#imgcr=ocXP_CHu32eRsM:

Bilirdönmez, Tuba, Bauhaus Tasarım Okulu Ve Günümüze Yansımaları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2014

Bilirdönmez, Tuba, Bauhaus Tasarım Okulu Ve Günümüze Yansımaları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Erzurum 2014

SEMAZEN GİYSİLERİ VE KADIN GIYİMİNE UYARLANAN ÖRNEK ÇALIŞMA
SEMAZEN CLOTHES AND APPLIED TO WOMEN'S CLOTHING SAMPLE STUDY**Öğr. Gör. Serap MUTLU**Gazi Üniversitesi, serapmutlu@gazi.edu.tr**Öğr. Gör. Selma ÖNBAŞ**Kocaeli Üniversitesi, selma.onbas@kocaeli.edu.tr**ÖZET**

İnsanlık düşüncesinin mimarı ve gönüller sultanı Mevlana, 13. yüzyıldan günümüze uzanan ve insanlık sürdükçe yaşayacak bir düşünce birikiminin ve sevgi pınarının örnek temsilcisidir. Hz. Mevlana ilhamıyla oluşup ve gelişen, Türk tarihinin inançlarının bir parçası olan sema, Mevlevi ayinlerinin vazgeçilmez zikirlerinden birisidir. Sema, yaradana olan aşkı en güzel şekilde ifade etmedir. Bu zikri yapanlara semazen denir. Semazenlerin Sema (dönme) işlemini yaparken giydikleri özel kıyafetleri vardır. Bunlar sırasıyla, sikke, tennure, kuşak (elif-lamet), mintan, güldeste ve hırkadan oluşmaktadır. Araştırmada yöntem olarak öncelikle kütüphanelerdeki yazılı kaynaklar taranmış, daha sonra Konya Mevlana müzesinde yer alan semazen kıyafetleri incelenmiştir. Bugün aynı merasimi icra edenlerle, yani semazenlerle birebir konuşularak sema, sema ayini ve semazen kıyafetleri hakkında özel bilgiler elde edilmeye çalışılmıştır. Yapılan araştırma ve çalışmalar da semazen kıyafetinin günümüze kadar hiçbir değişikliğe uğramadan geldiği, sema ayinlerinde erkekler tarafından giyildiği görülmüştür. Çalışmalarda semazen kıyafetlerinin her bir parçasının model, kesim, malzeme ve dikim teknikleri incelenerek, giysilerin model özellikleri bozulmadan kadın kıyafetine uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu mimari eserlerindeki desen ve renklerden yararlanılarak aplike tekniği ile kıyafetlere süslemeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mevlana, Mevlevi, Sema, Semazen.**ABSTRACT**

Mevlana, the architect of the idea of humanity and the sultan of the hearts, is an exemplary representative of the accumulation of love and love that will survive from the 13th century to the present and live as humanity. Hz. The sema, which is formed by the inspiration of Mevlana and is a part of the beliefs of Turkish history, is one of the indispensable dhikr of the Mevlevi rituals. Sema is the most beautiful way of expressing love to the Creator. It is called the whirling dervishes. Whirling dervishes are wearing special dresses when they perform the process of whirling. These consist of coin, tennure, belt (elif-lamet), mintan, and laughter. As a method in the research, the written sources in the libraries were scanned and the whirling dervish clothes in the Mevlana museum of Konya were examined. Today, those who perform the same ceremony, the whirling dervishes, one-to-one sema, sema ritual and whirling dervish clothes were tried to obtain special information about. The researches and studies have shown that the whirling dervish dress came without any change until today and it was seen worn by men during the sema rituals. In the studies, model, cut, material and sewing techniques of each piece of whirling dolls were examined and applied to women's clothing without spoiling the

model characteristics of the garments. The designs and colors of the Anatolian Seljuk architectural works were used to decorate the clothes with the applique technique.

Key Words: Mevlana, Mevlevi, Sema, Semazen.

1. GİRİŞ

Ulusların en değerli hazineleri onların kültür zenginlikleridir. Bu değerleri oluşturanlar ise, ulusların manevi mimarlarıdır. Bu mimarlar, toplumları ortak inanç, amaç, duygu, düşünce ve manevi değerler etrafında toplayan, ulusal ve evrensel değerleri yaratan güç kaynaklarıdır. Birer kültürel öge durumunda olan semazen giysileri, 13. yüzyılın giyim tarzının belli boyutunu orijinal kimliği ile tanıtmaya yarayan görsel objelerin başında yer almaktadır. Anadolu Selçuklu Devleti zamanında yaşamış olan Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin Konya Mevlana Müzesi'nde bulunan giysileri Selçuklu devri giyim özelliklerini taşımaktadır. Araştırmada; Mevlevi giysilerinden semazen kıyafetinin özelliğini bozmadan, kadın giyimine uygulayarak ve Anadolu Selçuklu eserlerinde bulunan desenlerle süsleyerek örnek bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Sema ayinlerinde özel olarak semazenler tarafından giyilen semazen kıyafetlerinin günümüze kadar özelliğini kaybetmeden gelmesi ve 13. yüzyıl giyim şeklini yansıtması Türk giyim tarihi açısından büyük önem taşımaktadır. Geçmiş günümüze kadar taşıyan bu eserlerin araştırılıp incelenmesi konunun önemini ve seçimini belirlemektedir. Bu güne kadar erkekler tarafından sema ayinlerinde giyilen semazen kıyafetlerinin orijinal yapısını bozmadan kadın giyimine uygulamak ve kültür zenginliğimizin değerli eserlerinden olan Selçuklu yapıtlarından alınan desenlerle süslenmesi konunun amacı olmuştur.

1.1. Mevlevilik

İslam'da Sünni tarikatlarının en büyüğü ve en yaygını Mevlevilik'tir. Mevlevilik ise, kaynağını tasavvuftan, bir tasavvuf pir'i olan Mevlana Celaleddin'in engin düşünce dünyasından alır. Mevlevilik, inceliği ve zerafeti ile birlikte bir dizi seremoniler tarikatıdır. Mevleviler, tarikat kurallarına, sosyal terbiyeye, edep ve erkâna çok önem verirler (Önder, 1992: 85,86).

Mevlevi tarikatı Mevlana Celaleddin Rumi tarafından Türkiye'de kurulmuştur, fakat tarikatın gerçek organizatörü Mevlana'nın büyük oğlu Sultan Veled'dir. Bu tarikatın en orijinal yanı, mensuplarına dönen derviş (semazen) dedirten meşhur sema ayinidir. Mevlana Şeyhi Şems-i Tebrizi'den sonra farklı sufi tarikatlarıyla ortak olarak, kendi tarikatının bir özelliği olan sema ayinini kurmuştur (Meyerovitch, 2004: 106,117).

1.2. Sema

Sema; neyle icra edilen bestelenmiş şiirleri dinleyerek, belirli bir intizam ve ahenkle vücudun uzuvlarını harekete geçirmek, dönmek merasimine denir. Bu raksı yapanlara "Semazen", merasimi idare eden kişiye ise "Semazenbaşı" adı verilir (Ceran, 2001: 6).

Sema; tasavvufta bir cezbe hali, Tanrıya ulaşmanın özlemi içinde sufinin dünya kayıtlarından sıyrılarak kendinden geçişidir (Önder, 1992: 95).

Mevlana'nın ilhamıyla, Sema, Türk tarihinin, ananesinin, inançlarının bir parçası olup Hz. Mevlana (1207-1273) ilhamıyla oluşmuş ve gelişmiştir. Kemale doğru bir manevi yolculuğu (Miracı), bir gidiş-gelişi temsil eder (Çelebi, 2004: 2).

Sema coşkunun harekete dönüşüdür. Mevlana "Sema'da ilahi sevgiliye kavuşmanın hayali vardır. Sema, âşıkların gıdası, ruhun safasıdır." diyerek çevresindekilerin sema etmesini öğütler. Mevlana'nın sema ettiği bilinmektedir (Önder, 1992: 95).



Resim 1: Sema Merasimi

1.3. Semanın Doğuşu

Mevlana bir gün Şeyh Selahaddin'in kuyumcular çarşısındaki dükkânının önünden geçmektedir. İçeride varak yapmak için çekiçle altın dövmede olan Kuyumcu Şeyh Selahaddin ve çıraklarının çekiç darbelerinden çıkan sesleri duyan Mevlana, o hoş seslerin ahengi ile cezbelendir (Allah tarafından manen çekilerek iradesi elden gider) ve vecd ile (kendinden geçip ilahi aşka dalarak) Sema etmeye başlar. Dışarıda Mevlana'nın Sema ettiğini gören Şeyh Selahaddin onun, çekiç darbelerinin ahengine, ritmine uyarak sema ettiğini anlayınca, altınının zayi olmasını düşünmez ve çıraklarına, çekiç darbelerine devam etmelerini emrederek kendisi de dışarı fırlar ve Mevlana'nın ayaklarına kapanır (Hidayetoğlu, 2004: 33).

Sema, kulu hakikate yönelip, akılla, aşkla, yücelip, nefsinin terk ederek, Hak'ta yok oluşu ve olgunluğa ermiş, kâmil insan olarak tekrar kulluğuna dönüşüdür. Bütün varlığa, bütün yaratılanlara yeni bir ruhla, sevgi için, hizmet için dönüşüdür. Semazen hırkasını çıkarmakla, manen, ebedi âleme, hakikate doğar, orada yol alır. Başındaki sikkesi nefsinin mezar taşı, üstündeki tennure nefsinin kefenidir. Kollarını çapraz bağlayarak, görünüşte "bir" rakamını temsil eden, böylece Allah'ın birliğini tasdik eden Semazen, sema ederken, kolları açık, sağ eli dua edercesine göklere, Hak gözüyle baktığı sol eli yere dönüktür. Hak'tan aldığı ihsanı, halka açmasıdır. Sağdan sola kalbin etrafında dönerek, bütün insanları, bütün yaratılmışları, bütün kalbiyle sevgi ve aşkla kucaklayışdır (Çelebi, 2004: 2).

1.4. Mevlevi Giysileri

Mevlevi kaynaklarının verdiği bilgiye göre, Mevlana'nın ve yanındakilerin özel bir elbisesi yoktu. Mevlana'nın giydiği külah zamanın külahı, sardığı sarık bilginlerin sardığı örfi sarıktı. Elbisesi de, devrinde giyilen elbiselerdendi (Önder, 1992: 120).

Mevlevilerin tören sırasında giydikleri kostümler de Tasavvuf felsefesini yansıtmaktadır (Ergin, 1995: 118).

Meslevî giysileri yediyüz yıllık bir geçmişe sahiptir. Gayet sade ve zarif görünümlüdür. Giysiler mevlevî, kültür ve tefekkûrüne ait ince ve derin anlamlarla yüklüdür. Özellikle son yıllarda bütün dünya ülkelerinde Mevlâna ve Mevlevîliğe büyük bir sıcak ilgi alaka ve yöneliş görülmektedir. Tabii ki, bu gelişme bizleri son derece mutlu etmektedir. Bu aşk, sevgi saygı ve hoşgörü yolunun aydınlık yüzlü insanların tanıma mutluluğuna erenler onların giysilerinde büyük ilgi göstermekte ve hayran kalmaktadırlar, bu giysileri oluşturan parçaların mana ve teknik özellikleri hakkında bilgi edinmeyi arzu etmektedirler (Ayhan, 2008: 2).

Mevlana'nın ölümünden sonra tarikat olarak gelişen ve yayılan Mevlevilik, zaman geçtikçe giyimde değişiklikler yapmış ve tarikatlardan ayrı bir giyim şekli oluşturmuştur. İlk zamanlarda hırka ve başlıkla tanınan Mevleviler 15. yüzyıldan itibaren günlük giyimler, merasim-görüşme giyimleri ve ayin-sema giyimleri içinde görülmektedir (Sezgin, 1986: 429).

Kıyafetler son derece sade ve mütevazı malzemelerden hazırlanır. "İlik" ve düğme" bulunmaz. Kapanması tutturulması gereken yerler, aynı kumaştan yapılmış, karşılıklı iki şeritle bağlanır. "ilic" "yaka" ve "düğme", bir bağlanma ifadesidir. Dünyaya muhabbetin işareti olarak telâkki edildiği için kullanılmaz. Çünkü Mevlevî'nin kıyafeti, kefen, mezar taşı ve mezarı hatırlatır (Ayhan, 2008: 3).

1.5. Semazen Giysileri

Semazen kıyafetlerinden tennure ve destegül, genelde mevsime göre ince ya da hafif kalın kumaşlardan beyaz renkte, elif-i nemed ve hırka ise siyah renktedir. Abdül Baki Gölpınarlı'nın, Mevlana Adap ve Erkanı, adlı kitabında; destegül ve tennure renginin genelde beyaz renkte, fakat çocuklar ve gençlerin krem, kavuniçi, pembe, yeşil ve bordo renkte tennure giydiği, bunların semahanenin ortasına alınıp kenar halkada beyaz tennureler bulunduğu takdirde güzel bir renk armonisi meydana getirildiği bilinmektedir.

Mevlana'nın oğlu Sultan Veled zamanında diktirilen semazen giysileri, yıllar boyunca hiçbir değişikliğe uğramadan günümüze kadar gelmiştir. Semazen giysileri; sikke, tennure, mintan, elif-i nemed, destegül ve hırka olarak adlandırılmıştır (Resim 9). Orijinal semazen kıyafetleri şu ana kısımlardan meydana gelir.

1.5.1. Sikke

Külah-ı Mevlevîye ve Fahir de denen sikke, iç içe geçmiş iki kat koyu kahverenginde yahut bal rengi ve beyaz, aşağı yukarı 45-50 santimetre uzunluğunda, dövme yünden yapılmış bir külahtı üst tarafı alt tarafına nispetle birazcık dardı (Gölpınarlı, 1983: 427).



Resim 2: Mevlevî sikkesi

Sikke, Mevleviliğin bir sembolü olmuş ve önemli bir yer verilmiştir. Sikke giymek ve onu baştan çıkarmamak, Mevleviliğin adap ve erkânlarından sayılır (Önder, 1956: 78).

1.5.2. Destarlı Sikke

Destar Sikke'ye sarılan sargıdır. Mevlevlikte ‘‘Sarı’’ yerine, ‘‘Destar’’ tabiri kullanılır. Sultan Veled ve onlara gönül veren ilk Mevleviler'den beri ‘‘Destar’’, tasavvufta bir nakam sembolüdür. Destar sarmak, bir liyakat ve mazhariyettir. Buna hak kazanan dervişe, ‘‘Dertar-pûş’’ (Pûşiden: Örtmek, öpmek) ‘‘Destarlı’’ denilir. Taşdığı anlam ve sembolize ettiğı ulviyyet sebebiyle Mevlevilerce "Destâr-ı Şerif" olarak telâffuz edilir. Destarın ulviyeti sebebiyle, saranı da özel vasa sahiptir. Destar sarma görev hak, maharet ve ustalığına sahip özel görevliye "Destar-bend" denilir (Özönder, 2006).



Resim 3: Destarlı Sikke http://mevlanafoundation.com/mevlevi_order_tr.html

1.5.3. Tennure

Mevlevi dervişlerinin sema esnasında giydikleri geniş etekli bir libas, tennure, beyaz ve siyah olarak iki renkte yapılrđı; tennure hangi renkte ise Destegül'ü de aynı renkte olurdu (Koçu, 1969: 225). Tennure, Mevlevi dervişlerinin giydiğı, boydan uzun ve geniş, beli kırmalı, kolsuz ve ‘‘V’’ yakalı giysidir.

Mevleviliğın otantikken ünlü sembol giysisidir. Dervişlerin hırka altına giydikleri tennure" ölmeden evvel öldüm", hırka ise "bu benim kefenimdir" anlamına gelir. Genellikle Mevleviler arasında kullanılan tennure, Allah'ın isminin anıldığı sırada kıyafetle tenin bir olduğunu ve ışık saçtığını ifade etmek için "ten-nur" adını almıştır (Ayhan, 2008: 1).



Resim 4: Tennure <https://www.sabah.com.tr/galeri/yasam/bir-semazen-nasil-hazirlanir>

Sema tennurelerinin etekleri gayet geniştir. Eteklerine üç parmak enliliğinde kalın bir kumaş dikilmiştir. Bu tennure açılınca, semazen yavaşlaşa bile hemen sönmemesi, yani kapanmaması içindir (Gölpınarlı, 1963: 43).

Kolsuz, yakasız ve önü göğse kadar açık, arkası bütün olan elbisenin belden aşağısı geniştir ve dönüş sırasında açılarak Semazen'in dengesini bulmasında yardımcı olur. Genellikle beyaz olan tennurede bu renk Hz. Muhammed'in Nur'unu (ışığını) simgeler. Kırmızı güneşin doğuşbatışını, yeşil hakka ulaşmayı gösterir (Ergin, 1995: 119).



Resim 5: Açılmış Tennure Eteği

1.5.4. Elif-i Nemed

8-10 santimetre genişliğinde 150 santimetre boyunda iki ucu üçgen şeklindedir. Üçgenin bir ucuna bir santimetre genişliğinde şerit dikilmiştir. Elif-i nemedin içi hafif kalın bir kumaşla desteklenmiş kemer şeklindedir. Bu şekli ile Arap alfabesindeki “elif” harfine benzemektedir.

Gerekli basamağa liyakat kazanan müridin “Elfe-nemedi” Şeyh efendi tarafından özel bir törenle kuşatılarak tastiklenilir. “Elfe-nemed”, “tennüre”nin üzerinde bele, üç defa dolanılarak sarılır. Sarma, sağdan başlanılarak, sola doğru yapılır. Ucu belin sol tarafına gelecek şekilde ayarlanılıp, öbür ucu, üstüne getirilir. Bu uçta, uzunca bir şerit (kaytan) vardır. Bu, kuşağın orta yerinden ve üst taraftan bele sıkıca dolanıp ucu, kuşağın arasına iyice yerleştirilir (Gölpınarlı, 1953: 425).



Resim 6: Semazen Kuşağı Elif-i Nemed

1.5.5. Mintan

Tennurenin altına giyilen ince pamuklu kumaştan yapılmış hafif dik yakalı gömlektir. Semazenler Destegül'ün altına giyilen, göğsü örten biçimde, yakasız bir gömlek giyer buna da “ işlik”, “İçlik” denildiği, günümüzde ise işlik yerine yakalı atletler ve hakim yakalı manşetli gömlekler giyildiği bilinmektedir.



Resim 6: Semazen Mintanı

1.5.6. Destegül

Tennurenin üzerine giyilen önü açık, bele kadar uzun olan, dar, japone kollu bir üst giyimdir. Sağ ön bedende ön ortası ve etek ucunun birleştiği noktaya bir santimetre kalınlığında bir şerit dikilir. Bu şeridin ucu sema ederken Destegül'ün açılmaması için elif-i nemedin içine sokulur. Destegül'ün sol ucu açık bırakılır.

Kolları, bedenden düz olarak çıkar. Dar ve uzun kolludur. Düğmesizdir. Önü açıktır. Ön kısımdaki sol parçanın ucunda, parmak eninde bir çeşit (kaytan) vardır. Bu kuşağın tam orta yerinde üstten getirilerek kuşağın arasına iyice sokulup, sıkıştırılarak sema"da sol tarafın açılmaması temin edilmiş olur (Ayhan, 2008: 5).



Resim 7: Destegül

1.5.7. Hırka

Önü açık, yakasız, boydan geniş, ayaklara kadar uzanan geniş kollu mantoya hırka denir. Hırkalar mevsime uygun kalınlıkta kumaşlardan genelde siyah renkte dikilir. Hırkanın kolları bir metreyi geçen uzunlukta, yetmiş santimetre genişliğindedir.

Mevlevîlerin, ince kumaştan dikilmiş kıyafetlerinden biridir. Omuzlardan itibaren bedeni kaplar. Bol cübbeye benzer, kolları hayli geniş ve uzundur. Önü açık, yakasız ve düğmesizdir. Ayaklara kadar inen uzunlukta bir üst kıyafettir. Genellikle siyah renktedir. Gri olanları da vardır. Hırka giyen derviş, “mâsivâ”dan sıyrılarak, yükselmiş, örnek ve önder insandır. Bunun için buna, “Hırka ber-endâz” denilir (Ayhan, 2008: 8).



Resim 8: Semazen Hırkası <http://huzursuzruhum.blogspot.com/2011/07/mevlana-ve-semazenler.html>

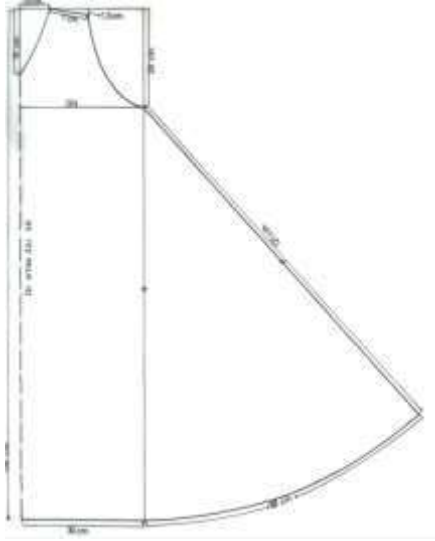
Dervişler, hırkanın kollarını giyemezler, önünü içerden elleri ile kavuştururlardı. Yalnız namazlarda ve bayramlarda veya sair bir törende, görüşme zamanı kollarını giyerlerdi. Namaz veya tören biter bitmez kollarını çıkarırlardı. Şeyhler ise her zaman kollarını giyerlerdi (Gölpınarlı, 1983: 431).



Resim 9: Geçmişten Günümüze Giyilen Semazen Giysisi
Mevlana Müzesi, Konya

2. SEMAZEN GİYSİSİ KALIP ÇİZİMLERİ

2.1. Tennure Kalıp Çizimi



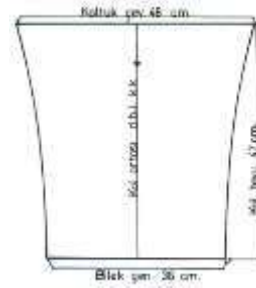
Şekil 1: Tennure Kalıp Çizimi (Ön Beden)



Şekil 2: Tennure Kalıp Çizimi (Arka Beden)

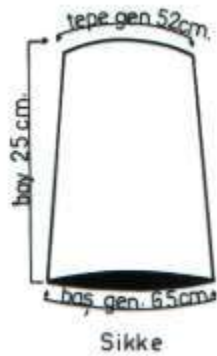


Şekil 3: Destegül Beden Çizimi



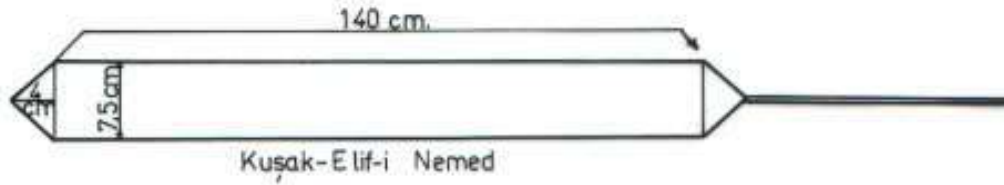
Şekil 4: Destegül Kol Çizimi

2.3. Sikke Teknik Çizimi



Şekil 5: Sikke Teknik Çizimi

2.4. Kuşak Elif-i Nemed



Şekil 6: Kuşak Elif-i Nemed Kalıp Çizimi

3. SEMAZEN KIYAFETİNİN KADIN GİYİMİNE UYARLANMASI

Kadın giyimine uyarlanan semazen kıyafetinde, orijinal model ve ölçülerin dışına çıkılmamıştır. Tennure ve destegül’de doğal pamuk renginde bezayağı dokuma kumaş kullanılmıştır. Semazen hırkası, kuşak, gömlek giysi parçaları ve sikkede ise atlas saten, dokuma kumaş kullanılmıştır. Orijinal semazen giysilerinde olmayan farklı renkler kullanılarak tennure, destegül ve kuşak (elif-i nemed)’e applike tekniği ile desenler çalışılmıştır (Resim: 10).

3.1. Giysi Süslemede Kullanılan Desenler

Kadın giyimine uygulanan semazen kıyafetinde, Selçuklu döneminde Eşrefoğlu Süleyman Bey tarafından 1296-1299 yılları arasında yaptırılan Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii’nin, minber kapı kanatlarındaki ahşap oyma desenler ve konsol diplerindeki ahşap oyma süslemelerinden yararlanılmıştır. Ceviz ağacından oymalı, çatmalı ve tutkalsız olarak yapılan minber düzgün ve incelikte tasarlanarak, geometrik şekiller ve bitkisel bezemelerle dekore edilmiştir. (Resim 10).



Resim 10: Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii Minber Kapı Süslemeleri



Resim 11: Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii Konsol Diplerindeki Süslemeler

3.2. Giyside Kullanılan Malzeme ve Teknik

Kadın giyimine uyarlanan tennure, destegül, mintan, elif-i nemed ve hırka giysi parçaları makinede düz dikiş tekniği ile birleştirilmiştir.

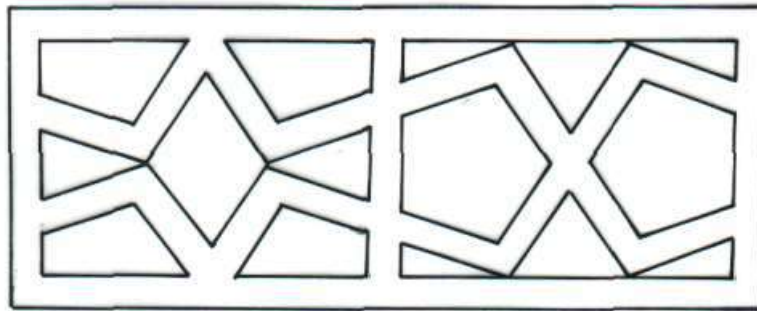
Tennure, destegül ve sikke desen süslemelerinde, lacivert ve turkuaz mavisi atlas saten kullanılmıştır. Desenler lacivert üzerine turkuaz, turkuaz üzerine lacivert kumaş kullanılmıştır. Tela yardımı ile sabitlenen kumaşların üzerine desen çizili kağıtlar yerleştirilmiştir. Makinede enkrüste tekniği ile ayrı çalışılan desen blokları tennure, destegül, kuşak ve sikke üzerine applike edilmiştir.

Elif-i nemedin üzeri tamamen applike desen ile kaplanmıştır (Resim: 11).

Semazen hırkasında lacivert atlas saten kullanılmıştır (Resim: 12).

Sikke de ise, lacivert atlas saten üzerine applike süslemeler yapılarak orjinal keçe sikke üzerine kaplama yapılmıştır (Resim: 13).

3.3. Kadın Giyimine Uyarlanan Semazen Kıyafetinin Desen Teknik Çizimleri



Şekil 1: Desen Teknik Çizimi (Erdemir, 1999: 49)



Şekil 2: Desen Teknik Çizimi

4. KADIN GIYİMİNE UYARLANAN SEMAZEN KIYAFETİ

4.1. Süsleme Desen Çalışmaları



Resim 12: Desen Çalışmaları



Resim 13: Desen Çalışmaları

4.2. Kadın Giyimine Uyarlanan Tennure



Resim 12: Kadın Giyimine Uyarlanmış Semazen Tennuresi

4.3. Kadın Giyimine Uyarlanan Destegül



Resim 13: Kadın Giyimine Uyarlanan Destegül

4.4. Kadın Giyimine Uyarlanan Elif-i Nemed (Kuşak)



Resim 14: Elif-i Nemed (Kuşak)

4.5. Kadın Giyimine Uyarlanan Sikke



Resim 15: Sikke

4.6. Kadın Giyimine Uyarlanan Semazen Hırkası



Resim 16: Hırka

5. SONUÇ

Yapılan çalışmalardan anlaşıldığı gibi birer kültürel öge durumunda olan semazen giysileri, 13. Yüzyıl giyim tarzının belli boyutunun orijinal kimliğiyle tanıtmaya yarayan görsel objelerin başında yer almaktadır. İnsanoğlunun geçirdiği kültürel süreç içerisinde, bugüne kadar farklı nitelikler kazanmış olan giysiler günümüzde ayrı yapılar içerisinde bulunmasına

rağmen, semazen kıyafetleri ise her yıl kutlanan Şeb-i Aruz törenlerinde özel olarak giyildiği için hiçbir özelliği bozulmadan günümüze kadar gelmiştir.

Geçmiş yansıtan bu kıyafetlerin geçerliliğinin korunması ve gelecek nesillere aktarılabilmesi bir bilimsel kurum çalışmasını gerektirmektedir. Semazen kıyafetlerinin her detayı ayrı ayrı incelenmelidir.

Türk Kültürünün bir parçası olan semazen kıyafetleri dünü bugüne taşıyan ve taşımsıyla da büyük önem teşkil eden önemli bir olgudur. Toplumun değer yargılarının ve inançlarının üretmiş olduğu Mevlevi giysi türünü tanımak ve tanıtabilmek için gelecek kuşakların yararlanabileceği bilimsel çalışma ve araştırmalara daima ihtiyaç duyulacaktır. Belli bir dönemin yaşam felsefesini ve dünya görüşünü, anlatan Kültür değerlerimiz içerisinde yer alan semazen kıyafetlerinin daha uzun yıllar boyu ayakta tutulabilmesi için gösterilecek çabalar kültür hazinemiz için önemli bir adım olacaktır.

KAYNAKÇA

- AYHAN, Fatma (2008), Mevlana Semazen Törenlerindeki Giysi Özellikleri, <http://akademik.semazen.netarticle.print.php?id=324>, (Erişim tarihi: 18.01.2011).
- CERAN, İlyas (2001), “Sema”, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Uygulama Gazetesi, Konya, ss. 6.
- ÇELEBİ, Celaleddin (2004), ” Sema Töreni ve Manası”, Mevlana Haftası Özel Eki, Konya, ss. 2.
- ERDEMİR, Yaşar (1999), Beyşehir Eşrefoğlu Cami, Beyşehir Vakfı, Beyşehir, ss: 49-57.
- ERGİN, Erkan, (1995), “Türklerde Dini Danslar”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı:12, ss: 111-121.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1953). Mevlâna"dan Sonraki Mevlevîlik, ss. 425.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1963), Mevlevi Adab ve Erkanı, İstanbul, ss. 43.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1983), Mevlevilik, İstanbul,ss. 427-431.
- HİDAYETOĞLU, Selahaddin, (2004), Hazreti Mevlana Muhammed Celaleddin-i Rumi Hayatı ve Şahsiyeti, T.C. Konya Valiliği İl kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Yayın no: 59, ss: 33.
- KOÇU, Ekrem,(1969), Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Sümer Bank Kültür Yayınları, Ankara, ss: 225.
- MEYEROVITCH, Ev De Vitray, (2004), Tarih Öncesinden Osmanlı Dönemine Kadar Konya Hz. Mevlana ve Sema, Konya, T.C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Çev: Abdullah Öztürk, Melek Öztürk, Konya, ss: 106-117.
- ÖNDER, Mehmet, (1992), Yüzyıllar Boyunca Mevlevilik, Dönmez Yayınları, ss: 85-86-95-120.
- ÖNDER, Mehmet, (1956),”Mevlevi Giyimleri”, Türk Etnografya Dergisi, sayı: 1, ss: 78.

ÖZÖNDER, Hasan, (2006), ''Tarih Boyunca Mevlevi Kıyafetleri ve Sembolik Anlamları'', Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Yayın No: 133.

SEZGİN, Mualla, (1985), ''Mevlana'nın ve Mevlevi'lerin Giysilerinin Modernizasyonu'', Selçuk Üniversitesi 1. Milli Mevlana Kongresi, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, ss: 429.

GİYİMDE ELASTAN LİFİNİN MODAYA YANSIMALARI

IN CLOTHING THE REPERCUSSION OF ELASTANE FIBERS ON FASHION

Doç. Dr. Zümrüt Bahadır ÜNALEge Üniversitesi, zumrut.bahadir.unal@ege.edu.tr**Ar. Gör. Behiye Elif ŞAMLI**Ege Üniversitesi, behiye.elif.samli@ege.edu.tr**ÖZET**

Moda tarih boyunca çeşitli evrelerden geçmiş ve farklı kaynaklardan ilham alıp birçok olaydan etkilenerek şekillenmiş, değişim göstermiştir. Modayı etkileyen teknolojik gelişmelerden bir tanesi de elastan lifinin icadıdır. Yirminci yüzyılın ortalarında geliştirilip piyasaya sunulan elastan lifi, çeşitli kaynaklara göre yüzyılın buluşu olarak görülmektedir. Yüksek elastikiyet özelliğine sahip olan elastan lifinin sağladığı rahatlık, hareket kolaylığı, konfor ve vücuda uyum; bu lifi içeren kumaşları tekstil ve modanın vazgeçilmez unsurlarından biri haline getirmiştir. Bu liflerin kullanılması, moda trendlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Bu araştırmada, elastan elyafının kullanımının sağladığı avantajlar, tarihsel süreçte modacıların tasarımlarına yansımaları ve elastan içeren çeşitli giysilerin değişimi ve gelişimi incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Elastan Lifi, Moda, Giyim, Hareket Konforu.**ABSTRACT**

Throughout history, fashion has been inspired of different sources and shaped by influencing from many events and shows change. One of the technological developments considered as a factor affecting fashion is the invention of elastane fiber. The elastane fiber, developed and marketed in the middle of the twentieth century, is seen as the invention of the century according to various sources. Elastane fiber with high elasticity; provides comfort, ease of movement, adaptability and flexibility to the fabric, this property has made it one of the indispensable elements of textiles and fashion. The use of these fibers has significantly influenced fashion trends. In this study, the advantages of the use of elastane fibers, the reflections on the designs of fashion designers' in the historical process; change and development of various garments with elastane were investigated.

Keywords: Elastane, Fashion, Clothing, Movement Comfort.**1. GİRİŞ**

Moda kavramı, genelde sanayi sonrası çağa özgü bir olgu olarak düşünülse de gerçekte çok eskilere dayanır. Günümüze kadar moda sektörü teknolojik gelişmeler eşliğinde sürekli değişime uğramıştır. Giysi üretiminde kullanılan hammaddelerin değişimi ile birlikte tasarımlarda, çeşitli malzeme ve kumaş dokularından oluşan farklı çalışmalar görülmektedir. Son yıllarda görünümün yanında konfor da büyük önem kazanmıştır. Evdeki konforun yanında kişiler, iş yaşamında ve dışarıda da kendilerini iyi hissederek faaliyet göstermek

istemektedirler. Bir giysinin kalıbı, kumaşı ve birleştirme şekli, giysi konforunu önemli oranda etkilemektedir. Örne kumaşlar, esnek yapıları gereği özellikle evde ve serbest zaman faaliyetlerinde çok tercih edilmektedir. İş yaşamında daha çok tercih edilen takım elbise, gömlek, döpiyes gibi ürünlerin hareket ve termal konfora sahip olması, elastan lifinden önce düşünülemezdi. Ancak elastan lifinin özellikle dokuma kumaşlarda kullanılmasıyla birlikte kişiler, kendilerini gün boyunca konforlu hissetme olanağı bulmuşlardır. Elastan içeren giysilerin vücudu ikinci bir deri gibi sararak hareket rahatlığı sağlaması hem estetik olarak, hem de konfor açısından tercih edilirliliğini arttırmıştır. Elastan iplik kullanımının sağladığı bu etkiler, tasarımcı ve konfeksiyoncular için büyük avantaj sağlamaktadır. Donna Karan'dan Ferre'ye, Zegna'dan Joop'a kadar moda dünyasının önde gelen tasarımcıları, elastan kullanımının moda trendlerini önemli ölçüde etkilediğini belirtmektedirler. Dünyanın önde gelen modacıları, elastanı moda dünyasını uzun süredir etkileyen en önemli olay olarak gördüklerini ve tasarımlarında büyük yer ayırdıklarını dile getirmektedirler (Elmalı, 2008). Bu yazıda, elastan lifinin geçmişten günümüze dek kullanım alanlarındaki değişim, yıllar bazında modaya yansımaları ve sağladığı kullanım avantajları değerlendirilmiştir.

2. ELASTAN LİFİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

İkinci Dünya Savaşı sırasında inşaat ekipmanına duyulan ihtiyaçtan ve fiyatının sıklıkla dalgalanmasından dolayı kimyagerler, kauçuk için sentetik alternatif geliştirmeyi hedeflemişlerdir. Zamanla geliştirilen polimer esaslı elastik lifler, daha güçlü, esnek, hafif, daha kolay işlenebilir ve çok yönlü oldukları için kauçuğa üstün gelmiştir. Yüksek uzayabilirlik ve elastik geri dönüş özelliğine sahip polimerlere elastomer adı verilmiştir. Elastomer lifleri % 500 – 800 oranında uzayıp kuvvet ortadan kalkınca eski haline dönebilmektedir. Poliüretan elastomer liflerin esası 1937'de O. Bayer ve H. Rinke tarafından bulunan di-izosiyanat ekleme işlemine dayanmaktadır. 1951 yılından itibaren bazı çözgenlerin lif çekiminde kullanılmaya başlanması ile poliüretan polimerlerinden ilk lifler Bayer tarafından üretilmiştir. İlk patent, Almanlar tarafından 1952 yılında alınmıştır. Aynı dönemde Du Pont'daki bilim adamları ilk naylon polimerleri üretmiştir. Daha sonra bu sert materyali daha elastik hale getirmek için çalışmalar yapılmıştır. Poliüretanların ince iplikler halinde üretilmesiyle, daha esnek naylon çoraplar elde edilebilmiştir. Du Pont ve ABD Kauçuk Şirketi'ndeki bilim adamları, elastan lifinin son halini geliştirmişlerdir. Yaklaşık on yıl süren yoğun bir araştırmanın ardından DuPont de Nemours ve Co. tarafından polieterüretan bazlı elastomerik lifler üreticilere tanıtılmıştır. 1959'da "Lycra" ticari markası ile İngiltere'de piyasaya sürülen elastanın tam ölçekli üretime geçişi üç yıl süren yoğun araştırma ve değerlendirme sonrasında gerçekleşmiştir. 1962 yılında piyasaya giren Du Pont, halen elastan lifi üretiminde dünya lideri konumundadır (Steele, 2005; Watkins, 2007). Avrupa'da ise 1962-1964 yıllarında Vyrene ve Bayer (Dorlastan) üretime başlamıştır. Japonya'da 1963'de Toyoba (Espa) ve Fujiba elastan üretimine başlamıştır. Lycra® dışında Dorlastan®, Radicispandex® ve Roica® gibi çeşitli markaların adı altında elastomerik filamentler piyasada mevcuttur. Poliüretan esaslı elastomerik lifler, Kanada ve Amerika'da spandex, Avrupa'da ise elastan ismiyle yaygınlaşmıştır.

3. ELASTAN LİFİ İÇEREN KUMAŞLARIN SAĞLADIĞI AVANTAJLAR

Elastan lifi ile esnek giysiler oldukça olağan hale gelerek yaygınlaşmış ve artık ürünlerin sağladığı konfor ve rahatlık vazgeçilemez hale gelmiştir. Elastan içeren kumaşlar önceleri, hareketi kısıtlamaması nedeniyle vücudu sarması istenen spor giysilerde, iç çamaşırı ve çoraplarda kullanılırken, günümüzde endüstriyel giysilerde, ev tekstilinde ve denim pantolonlar

da dahil olmak üzere çeşitli ürünlerde çok geniş kullanım alanı bulmuştur. Ülkemizde 2000 yılında yapılan bir araştırmaya göre, Türk kadınlarının % 53'ünün elastan içeren giysileri tercih ettiği, 2008'de ise bu oranın % 73'e ulaştığı belirtilmiştir. (Geyik Değerli, 2011).

Elastan; esnek, hafif, yumuşak, pürüzsüz ve kolayca boyanabilen bir sentetik lifdir. Aynı zamanda, aşınmaya ve vücut yağları, ter ve deterjanların zararlı etkilerine dayanıklı olduklarından dirençlidir. Diğer malzemelerle uyumlu olup, polyamid, pamuk, polyester, viskon, yün, ipek gibi çoğu tekstil materyaliyle rahatça karıştırılabilmesi, elastan lifinin birçok üründe rahatça kullanım olanağını arttırmaktadır (Steele, 2005). America's Textile International dergisindeki bir makalede yünlü kumaşın içeriğindeki % 4 oranında elastan sayesinde buruşmazlıkla birlikte bakım ve kullanım özelliklerinin kolaylaştığı ifade edilmiştir (Elmalı, 2008). Kullanımdan kaynaklanan diz ve dirsekte oluşan torbalanmalarla istenmeyen izler de elastanla birlikte engellenmiştir. Giysilerde istenen konforu sağlayabilmek için elastan karışımını çok az miktarda uygulamak yeterli olmaktadır. İnce çoraplarda, çamaşırlarda ve klasik üst giysilerde % 2-5 oranında elastan içeriği yeterli olurken mayolarda %12-20 oranlarında bulunmaktadır. Vücuda basınç uygulaması istenen korse üretiminde elastan karışımı % 10-45 oranında yapılırken, tıbbi çoraplarda da % 35-50'ye kadar çıkmaktadır (Halaçeli, 2009).

Tekstillerin üç boyutlu nitelikleri, son yıllarda tekstil ve moda tasarımcılarının ilgi odağı olmuştur. Kumaş yüzeyinde elde edilen üç boyutlu dokusal unsurlar, kumaşa ve dolayısıyla kumaştan oluşturulacak giysiye, estetik açıdan ayırt edici bir nitelik kazandırmaktadır. Elastan lifi, kumaşa kazandırdığı esneme, orijinal formuna dönme ve kullanım kolaylığı sağlama gibi fiziksel özelliklerin yanı sıra kumaşın yapısına bağlı olarak buruşuk, kabarık ve hacimli olarak tanımlanabilecek üç boyutlu etkilerin ortaya çıkmasında da rol oynamaktadır. Fırfır, büzgü, kabarıklık gibi görsel detayların elde edilebilmesini kolaylaştırmakta ve tasarımcılara farklı seçenekler sunmaktadır. Tasarlanan kumaş ve giysiler sanat ağırlıklı bir görüntü sergilemektedir. Elastik iplik kullanımının, kumaş yüzeyindeki üç boyutlu etkilerini araştıran Halaçeli, esneme sonucu deseninde ve dokusunda değişiklik olan kumaş tasarımlarının, giysi tasarımcıları için alternatif uygulama ve yorum seçenekleri sunduğunu belirterek örneklere yer vermiştir. Şekil 1'de çeşitli tasarımlar görülmektedir. (Halaçeli, 2009; 2010).



Şekil 1. Elastan lifi ile 3 boyutlu kumaş tasarımı örnekleri (Halaçeli, 2009).

4. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MODA SEKTÖRÜNDE ELASTAN KULLANIMI

Geçmişte esnek olması beklenen giysilerin üretiminde, örme kumaşlardan ve bir tür kauçuk ağacından elde edilen lateksten yararlanılmaktaydı. Lateks, 1930'lu yıllarda iç giyim ürünlerinde ve o yıllarda popüler olan kayak giysilerinin belli yerlerinde kullanılmaya başlanmıştır. İkinci Dünya savaşı sonrası ortaya çıkan naylon ve elastan gibi yeni sentetik lifler; elbise, iç giyim ürünleri ve spor üst giysilerde kullanılmıştır. Bu bölümde yıllara göre giysilerde elastan kullanımını incelenmiştir.

1960`lı yıllarda spor giysilerin kullanımı artmış, pantolon ve anorakların uyumlu bir hale getirilmesi ile eşofman takımları doğmuştur. Önu fermuarlı takımlar, ülkelerin uzaya gitme yarışının modayı etkilemesi sonucu uzay kostümleri örnek alınarak tasarlanmıştır. Yine aynı etki; başlıklar, sentetik kumaşlardan yapılmış fermuarlı giysiler ve parlak botlarla ilginç bir moda ortaya çıkarmıştır. Missoni`nin 1967 yılında Milano Palazzo Pitti`deki ilk defilesinde mankenlerin giydiği, vücut hatlarını belli eden ve ilk defa transparan bir görünüm veren siyah ipek esnek örme elbiseler, dünyada büyük ilgi görmüştür. (Geyik Değerli, 2011) 1970`li yıllara doğru defileler ve yeni tasarımlar ilgi görmeye başlamış, modanın ritmi hızlanmıştır.

1970`lerde başlayan fit olma merakı ve dansların popüler hale gelmesi sonucu mayo badi, topuzluk ve saç bandı gibi önceden sadece egzersiz ve dans stüdyolarında giyilen ürünler, artık modaya giriş yapmış ve diskolarda görülür hale gelmiştir (Özaslan, 2014). Disko modasına uygun alt ve üst giysilerde elastan mevcuttur ve bu esnek kadife kumaşlar, vazgeçilmez parti kıyafetleri haline gelmiştir. Diskolarda ışığı yansıtarak parlayan, dar ve esnek pantolonlar, genellikle canlı renklerde, taş ve payetlerle süslenmiş askılı üstlerle birlikte kombine edilmiştir. Lame ve leopar desenli askılı esnek tulumlar ve beyaz kıyafetler de moda haline gelmiştir. 70`li yılların sonuna doğru ise, spor giyim ve moda iç içe kaynaşmıştır. Diskolara olan ilginin azalmasıyla fitness merakı başlamış ve Jane Fonda`nın o yıllarda popüler olan aerobik videolarında giydiği esnek aerobik kıyafetleri ve tozluklar, kısa süre içinde dünya çapında yayılmıştır. 1979`da spor, birçok insanın hayatında rutin olarak yer almış, tenis, bisiklet, squash, jogging ve özellikle aerobik hızla yayılmıştır. Bunun sonucunda yoğun tempodaki insanlar için pratik kullanımlı yeni spor kıyafetlerine olan ihtiyaç artmış birçok spor dalı için ideal olan elastan içerikli esnek sentetik giysiler yaygınlaşmıştır (Geyik Değerli, 2011).

Dokuma bir kumaş türü olan denim her kesime hitap edebilen, modada önemli yer edinmiş bir giyim ürünüdür. Tarihsel geçmişine bakıldığında birçok değişimden geçmiş olduğu ve iş giysisinden pahalı moda ürününe dönüştüğü görülmektedir. Eskiden beri kullanılan bu kumaşın ünlüler tarafından da çok tercih edilmesi, hızlı bir şekilde kullanımının yaygınlaşmasına neden olmuştur. Önceleri sadece çalışan erkekler ve çocukların giydiği bir Amerikan unsuru olan ve 1950`lerde Hollywood film yıldızları ve Elvis Presley gibi rock'n'roll yıldızları tarafından tüm dünyaya tanıtılan denim ürünler, gençlerin gardırobunda yerini almıştır (Özaslan, 2014). 1950`li yıllarda çoğu insanın vazgeçilmezi haline gelen denim modası, 1970`li yıllarda podyuma taşınmıştır. Kalın ya da ince kumaştan, bol, dar, spor gibi çok çeşitli modelde üretilebilen, günlük hayatta ve özel günlerde rahatlıkla tercih edilen moda uygun ürünlerdir. Elastan içeriği sayesinde tayıt gibi vücudu saran, rahat denim pantolonlar günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır. Şekil 2`de ilk iki resim, denim pantolonların popüler olmaya başladığı yıllardan örnekler olup, en sağdaki resim de elastan içeriği yüksek bir denim pantolona örnektir.



Şekil 2. Denim pantolon örnekleri (Steele, 2005; Anonim, 2017)

1980’li yıllarda aktif spor giyim, günlük kullanımda yaygınlaşmasıyla elastan lifi çoraplarda, alt ve üst giyim ürünlerinde daha çok yer almıştır. Canlı renklere boyanabilen sentetik materyaller, fosforlu renkler, vücut hatlarını gösteren dar kıyafetler, vatkalar, tozluklar, esnek denimler ve özellikle taytlar seksenli yılların modasında ön plana çıkmıştır. Bu yıllarda spor giyim yanı sıra güçlü kadın imajı da önemli bir faktör haline gelmiştir. Kadınlar iş dünyasına atılmıştır ve iş yaşamına uygun rahat giysiler, iş hayatını daha kolay bir hale getirmiştir. Kadınlar, iş hayatında, kokteyllerde ve gece toplantılarında eteği tercih etmelerine rağmen, zamanla daha çok pantolonun rahatlığını benimsemeye başlamışlardır. (Özaslan, 2014). Kadın modasında kalıcı bir iz bırakan Coco Chanel, 1. Dünya Savaşı döneminde kadınlar için daha basit ve pratik kıyafetler ile pantolon ve takım elbise tasarlamıştır. O döneme kadar kadın kıyafetleri oldukça kısıtlayıcı olup, pratik olmayan tam boy etekler giyilmekteydi. Chanel’in kadın giyimine getirdiği pantolon modası sonrasında, model çeşitliliği günümüze kadar artarak gelmiştir. 1930’lardan 1970’lere kadar kadınların pantolon giymesi pek olağan karşılanmazken 1980’li yıllarda iş yaşamında da kendine yer edinen güçlü kadın imajıyla giyim tarzları değişmiştir. Pantolonun yaygınlaşması ve rahat giyim alışkanlığı ile dokuma kumaşlarda elastan içeriği de önem kazanmıştır. Kadın ve erkek takımlarında ve gömleklere kumaşlar, az miktarda da olsa (% 2-3) elastan içermekte ve vücuda oturan modeller ilgi görmektedir. Erkek takım elbiselerinde de elastan kullanımıyla daha dar kesime sahip takım elbise modelleri üretilmiştir.

1980 sonrasında özgürlüğe dönük moda anlayışı ön plana çıkmıştır. Bu yıllarda artık belirli bir moda çizgisi yoktur, tüketim her an her şeyi değiştirebilmektedir. Özgürlük ve refahın getirdiği rahat giyim ve pratik kıyafetler yaygınlaşmış, moda daha çok kişiye ulaşarak ucuzlamıştır. Elastan içeren kumaşların desen, renk ve teknik özelliklerinin artırılmasıyla giysilerde kullanımı artmıştır. Azzedine Alaïa’nın tasarımlarıyla elastanı moda dünyasına taşıması ve bandaj modasını yaratması sonucunda da kadınlar vücut hatlarının belirgin hale getirildiği daha güzel bir görünüme bürünmüşlerdir (Geyik Değerli, 2011). Şekil 3’te bu moda örnek giysiler görülmektedir.



Şekil 3. Bandaj modasına uygun giysilere örnekler (Geyik Değerli, 2011).

1990’lı yıllarda elastan lifinin şık gece kıyafetlerinde kullanımı da yaygınlaşmıştır. Armani, Donna Karan gibi modanın önde gelen temsilcilerinin defilelerinde elastan içeren kumaşlardan üretilen giysiler görülmüştür. Armani’nin 2011 yaz modellerinde kullandığı esnek kumaşlar dünya çapında büyük beğeni toplamıştır. Örneklerin çoğaltılabileceği günümüzde de elastan kullanımı değişen modada yerini korumaktadır. 2000’li yıllar, elastanın ritim, uyum ve

vurgu gibi tasarım prensiplerine bağlı olarak plise, drape, büzgü ve fırfır gibi giysi detaylarının ve kabarik etkilerin oluşturulmasında ve giysinin bel ve kol formlarının biçimlendirilmesinde kullanıldığı bir dönemdir. Yapılan çalışmalar sonucu geliştirilmekte olan elastan içerikli ürünler, günümüzde teknik özellikleriyle de çeşitli avantajlar sağlamaktadır.

5. ELASTAN LİFİNİN SAĞLADIĞI TEKNİK AVANTAJLAR

İç çamaşırı, çorap, mayo başta olmak üzere çok sayıda ürün, elastan ile daha kullanışlı hale gelmiştir. Herhangi bir rahatsızlık hissi vermemesi ve neredeyse görünmemesi beklenen bu ürünlerin yapısı elastan lifi sayesinde yıllar içinde büyük gelişme göstermiştir. Üretilecek ürüne ve kullanım amacına bağlı olarak elastan, bir harmanın yüzde 2 ila 20'sini içerebilmekte, medikal amaçlı özel bazı ürünlerde bu oran %50'lere varabilmektedir. Korselerde, masaj yapan ürünlerde, çoraplarda, bandaj gibi medikal ürünlerde, mayo, jimnastik ve kayak giysileri gibi spor giysilerde yüksek oranda elastikiyet istenmektedir. Ürünün içerdiği elastan miktarına bağlı olarak ve ayrıca tekstüre iplikler ile örme yapıların kullanılmasıyla daha fazla esneme ve toparlanma özelliği elde edilebilmektedir.

Elastan, yüzme sırasında çok daha hafif ve rahat mayoların üretilmesine olanak sağlamıştır. Geçmiş yıllarda vücudu çok iyi sarmayan ve daha çok dikişle üretilen mayolar yerini günümüzdekilere bırakmıştır. (Şekil 4).



Şekil 4. Geçmişten günümüze çeşitli yüzme giysileri (Steele, 2005; Anonim, 2016)

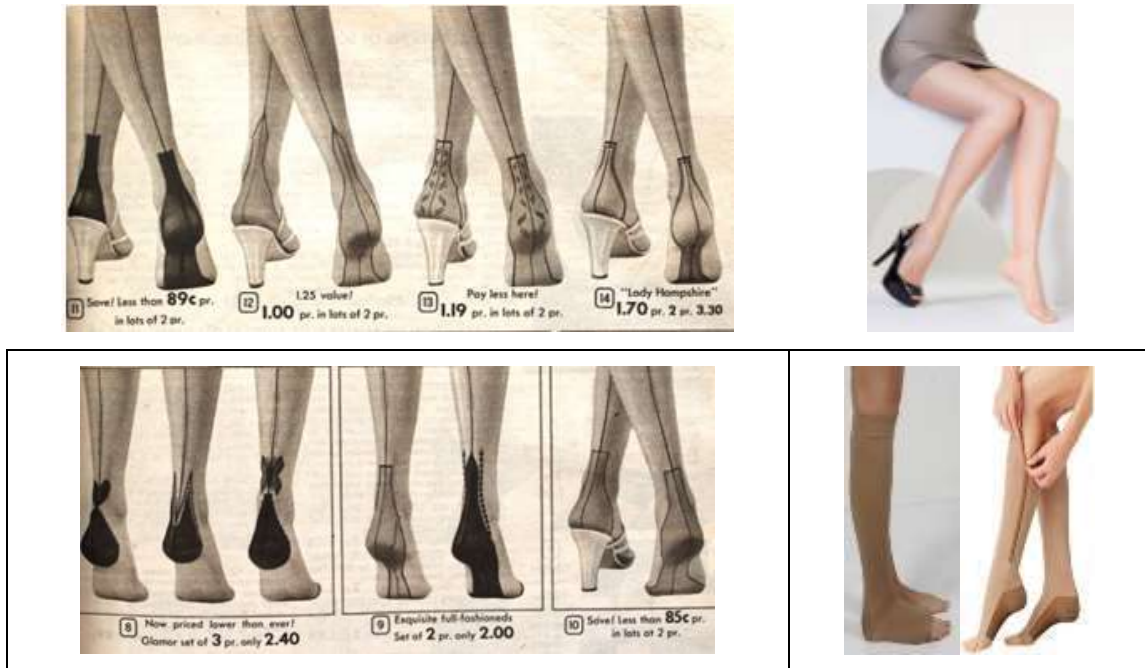
1992 Barselona Olimpiyatlarında sporcular spor giyim konusunda da model olmuş, bu yıldan sonra spor giyim ticari bir sektör haline gelmiştir. Olimpiyatlarda üreticiler, yarışlarda sıkı, gergin materyaller içeren kıyafetlerin kullanılmasının özellikle rekor kıran atletlere teknik avantaj sağladığını savunmuşlardır. Avustralya'lı spor giyim firması Speedo 1992 yılında polyester Lycra karışımı S2000 adı verilen materyalden ürettiği mayolarla yüzücülerin performanslarını %15 oranında arttırmayı başarmıştır. Pentland Industry tarafından üretilen Speedo mayo giyen yarışmacılar 4 dünya rekoru kırmış ve 7 altın madalya almıştır. 1996 yılında ise Speedo giyen sporcuların %77'si madalya kazanmıştır. (Geyik Değerli, 2011). Bazı giysilerde elastan kullanımı, olası risklere karşı koruma amaçlı da olabilmektedir. Çoğu sporcunun karşılaştığı kas sarsılması basınçlı giysilerin giyilmesiyle azaltılabilmektedir. Geliştirilen Lycra Power'ın kullanıldığı giysileri giyen sporcuların standart tekrarlı atlama testlerden yorulan sporculara kuvvet ve güç üretiminde ortalama %10 – 20'lik bir gelişme gösterdiği bildirilmiştir. Bu giysileri giyen sporcuların hissettiği rahatlık, psikolojik yönden

olumlu etkiler yaratmakta ve yarışmalarda daha iyi netice almalarında etkili olmaktadır (Elmalı, 2008). Elastik malzemenin spor giysilere getirdiği en büyük avantajlardan biri de dikişsiz giysilerde görülmektedir. Elastikiyetin arandığı bu durumda dikişsiz giysi, vücudu ikinci bir ten gibi sararak mükemmel konforu görünmez biçimde sağlamaktadır. Elastan sayesinde korseler de eskiye göre daha az dikiş ve daha az bağlama elemanı ile üretilebilmektedir (Şekil 6).



Şekil 5. Korselerin gelişimi (Steele, 2005)

Elastan lifinin naylon çorap sanayinin gelişimine büyük katkısı olmuştur. Çorabın vücut şeklini alabilmesi sayesinde bollaşmış ve bacaklardan sarkan çorap görünümü, eski yıllarda kalarak beden sorunu çözülmüştür. Hafif ve esnek olan bu lif, külotlu çorabı daha rahat kullanışlı ve şık bir hale getirmiştir. Şekil 6'da sol tarafta eski yıllarda üretilen arkadan dikişli naylon çorap modelleri görülürken sağ tarafta günümüzün ince ten rengi çoraplarından bir örnek görülmektedir. Sağ alt köşede ise esnek olması ve vücudu sıkıca sarması gereken, uzun ya da kısa olarak da bulunan ve istenen bölgeye kompresyon sağlayan varis çorapları görülmektedir (Şekil 6).



Şekil 6. Geçmişten Ve Günümüzden Çorap Örnekleri

Gelişen teknoloji ile elastan lifleri daha ince, hafif, rahat hale gelerek varlığını hissettirmemektedir. Siyah da üretilebilen elastan lifleri yine rengini koruma, gevşeme ve sarkma dayanımı yönlerinden de gelişme göstermiştir. Farklı özelliklerde üretilen kumaşlar ve içerdikleri elastan lifleri marka değeri taşıyan özellikli ürünlerin geliştirilmesini de sağlamaktadır. Patentli özel kumaşlar dört yönlü dokuma teknolojisi ve elastan ile vücudu mükemmel biçimde sararak daha fazla rahatlık sunmaktadır. Mikrokapsül teknolojisi kullanılarak üretilen ürünlerin; içerdiği Aloe Vera, E vitamini, deniz yosunu gibi rahatlatıcı ve canlandırıcı doğal içeriklerin cilde teması ile tazelik, nemlendirme gibi avantajların sağlandığı söylenmektedir. Giyen kişinin dışarıdan iyi görünmesinin yanında içlerinde nasıl hissettikleri konusuna da önem verdiklerini belirten firmalar; bakteri, nem ve vücut yağlarının kontrolü ile çiçek kokularının salınımı sonucu ferahlık ve serinlik hissi sağlanacağını iddia etmektedirler. Elastanlı kumaşların vücudu saran özelliği mikrokapsüllerin daha kolay çatlamasını ve kapsüllerin faydalarının derinin yüzeyine daha iyi etki etmesini sağlayacağı belirtilmektedir. Sıkı yapısıyla masaj etkisi sağlayan ürünler de elastikiyetin yanında bacakların daha iyi görünmesinde ve canlı bir his yaratılmasında etkin olmakta, kompres ile ısı düzenlemesi de sağlanmaktadır.

6. ELASTAN İÇERİKLİ KUMAŞLARIN ÜRETİMİ

Elastan lifi, ürün yapısında ve üretim süreçlerinde çeşitli değişikliklerin yapılmasına yol açmıştır. Elastan içerikli örme kumaşların üretiminde bazı detaylar dikkate alınmaktadır. Kumaşlar, serim aşamasında esnetilmemekte ve serimden sonra belirli bir süre serim katları dinlendirilmektedir. Üretim öncesi kumaş testleriyle esneme payları göz önünde bulundurulmakta, mevcut kalıplar yerine uzama yüzdeleri dikkate alınarak yeni kalıplarla giysiler üretilmektedir. Bitim işlemlerinde de elastan lifi göz önünde bulundurularak çalışılmaktadır. Elastan içerikli kumaş topları, dekatür işlemiyle dinlendirilip daha sonra kumaş serim işlemine geçilmektedir. Kumaş katlarının serimi tamamlandıktan sonra yine bir bekleme süresinden sonra kesim işlemine başlanmaktadır. Elastan içerikli kumaşların depolanmasında ortam ısısı, nemi ve güneş almaması büyük önem taşımaktadır.

7. SONUÇ

Toplumu etkileyen önemli olaylar ve bu olayları gerçekleştiren kişiler, yaşadığı döneme damgasını vuran ünlüler, yenilikçi tasarımcılar, sinema, müzik, tiyatro alanlarında gerçekleşen akımlar, toplumlardaki değişimler, yeni teknolojik gelişmeler ve insanların fark arayışı gibi sayabileceğimiz birçok şey moda yön vermiştir ve hala da etkilemeye devam etmektedir. İlk başlarda spor yaparken rahatlık sağlamak amacıyla kullanılan, ancak üstün konfor ve görünüm özellikleriyle kullanımı kısa sürede yaygınlaşan elastan lifi, çeşitli kaynaklara göre yüzyılın buluşu olarak görülmektedir.

Sıcak havada giyilen elastanlı giysilerin terletmesi ve koyu renkli giysilerde görsel olarak uyumsuzluk gibi çeşitli dezavantajlar da mevcuttur. Yapılan çalışmalarla geliştirilen farklı renkte elastanlarda renk çeşitliliği artarak yaygınlaşacaktır. Giysilerin daha uzun ömürlü olması için yıkama dayanımının da geliştirilmesi gerekmektedir. Kumaşlarda elastan kullanımı kişileri, birkaç kullanımla dirsek izi ya da diz izi çıkmış giysilerden kurtarmıştır. Aynı zamanda vücut kusurlarının gizlenmesinde de etkili olmuştur. Kısacası kişilerin kendilerini şık, fit ve konforlu hissetmelerini sağlamıştır. Rahatlığın yanı sıra özel tasarımlarda farklı görüntüler elde edebilmeyi de sağlayan elastan içerikli kumaşlar, giyen kişinin vücudunu sarıp uyum sağlaması nedeniyle kişinin kendisini özel hissetmesini sağlamıştır. Farklı yapısı, kumaş ve giysi

tasarlama konusunda genç nesil modacılar için ilham kaynağı olarak özgün ve sanatsal çalışmaların ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır. Elastan liflerine, gelişen teknoloji ve çok fonksiyonluluk doğrultusunda yeni nitelikler kazandırılmakta ve yenilikçi ürünler geliştirilmektedir. Gelecekte de elastan lifinden vazgeçilemeyeceği aşikârdır.

8. KAYNAKLAR

Anonim, 2017, Meet Your New Favorite Jeans: Introducing HALE Denim for Women, <https://www.lycra.com/en/A-life-in-movement/2017/10/HALE>, Erişim tarihi: Kasım 2018.

Anonim, 2016, SUNFLAIR® casts LYCRA® XTRA LIFE™ in new cinema spot, <https://www.lycra.com/en/A-life-in-movement/2016/06/SUNFLAIR>, Erişim tarihi: Kasım 2018.

Anonim, LYCRA® XFIT Technology, <https://connect.lycra.com/en/Technologies-and-Innovations/Woven-Fabric-Technologies/XFIT>, Erişim tarihi: Kasım 2018.

Elmalı H. 2008, Elastan İplik Kullanımının Kumaş Özelliklerine Etkileri (243685)

Geyik Değerli N., 2011, Elastik İplikli Örme Kumaşların Giyside Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi.

Halaçeli H., 2009, Elastan İçeren Dokuma Kumaşlarda Üç Boyutlu Yaklaşımlar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.

Halaçeli H., 2010, Elastan İçeren İpliklerin Kullanımı ile Dokuma Kumaş Yüzeyinde Üç Boyutluluk Denemeleri, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 19, Sayı 2, Sayfa 395 – 410.

Kaçoğlu C., 2015, Compression Garments in Sport, CBU Journal of Physical Education and Sport Sciences, 2015: 10(2), 18-33.

O'Connor, K., 2011, Lycra: How a Fiber Shaped America, The Routledge series for creative teaching and learning in anthropology, ISBN 0-203-82990-5.

Özaslan S., 2014, 1970-1990 Yılları Arasında Sinemanın Toplumsal ve Sosyolojik Açından Moda Üzerindeki Etkileri, Yüksek Lisans Tezi – Haliç Üniversitesi.

Steele V., 2005, Encyclopedia of Clothing and Fashion, Vol.1, s. 405.

Steele V., 2005, Encyclopedia of Clothing and Fashion, Vol.2, s. 139, 140.

Steele V., 2005, Encyclopedia of Clothing and Fashion, Vol.3, s. 252-254.

Watkins P. A., 2007, Stretching performance, Extreme Fashion: Pushing the Boundaries of Design, Business and Technology, 12th April – 14th April 2007, Ryerson University, Canada.

HAZIR GIYİM ÜRETİMİNDE ÜRÜN GELİŞTİRME
PRODUCT DEVELOPMENT IN GARMENT MANUFACTURE**Ar. Gör. Behiye Elif ŞAMLI**Ege Üniversitesi, behiye.elif.samli@ege.edu.tr**Doç. Dr. Zümrüt Bahadır ÜNAL**Ege Üniversitesi, zumrut.bahadir.unal@ege.edu.tr**ÖZET**

Koleksiyonların zamanında hazırlanması ve sevkiyatı, iyi kurgulanmış pazarlama faaliyetleri ile sunulduğunda, firmaların bütçelerine ciddi oranda katkı sağlamaktadır. Günümüz rekabet koşullarına uyum sağlayabilmek için zaman, kalite ve esnek üretim büyük önem kazanmıştır.

Bu araştırmada çeşitli firmalarla görüşülerek, birçok işletmede benzer şekilde uygulanan tasarım ve koleksiyon hazırlama süreçleri incelenmiştir. Tasarım sürecinde, pazar araştırmasında, hedef kitlenin, temanın, malzemelerin ve modellerin belirlenmesinde izlenen yollar ile numune ve seri üretimde gerçekleştirilen işlemler ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Bir ürünün tasarımından sevkiyatına kadar olan süreçler incelenerek yaşanan aksaklıklar ve sık karşılaşılan sorunlardan örneklere yer verilmiş, çözüm aşamasında izlenen yollar kalite ve organizasyon açısından değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Koleksiyon Hazırlama, Hazır Giyim, Üretim Süreci.

ABSTRACT

The timely preparation and dispatch of the collections, when presented with well-structured marketing activities, contributes significantly to the budgets of the companies. Time, quality and flexible production have gained importance in order to adapt to today's competitive conditions.

In this research, with consulting to the various companies, design and collection preparation processes applied in a similar way in many enterprises were examined. In the process of design, in market research, the methods followed for determination of the theme/ the target audience/ the materials/ the models and, the processes those performed in the samples and in mass production are described in detail. With examination of the processes from the design of a product to the shipment, and the examples from the frequently seen problems were given. The problems encountered in the solution phase have been evaluated in terms of quality and organization.

Keywords: Design, Collection Preparation, Apparel, Production Process.

1. GİRİŞ

Ülkemizin lokomotif sektörü olan hazır giyim ve konfeksiyon ihracat rakamları 2017 yılında yaklaşık 17 milyar dolar olmuş, genel ihracatta payı ise %10,8'lere varmıştır. McKinsey verilerine göre 2016 dünya hazır giyim endüstrisi 2.4 trilyon dolar değerinde çok önemli bir pazardır. Globalleşme ve ticarete sınırların kalkmasıyla diğer bazı ülkelerin sanayi destekli politikaları ve ucuz iş gücü, ülkemiz sanayisini zora sokmuştur. Tekstil sektöründe beklentilerin giderek artması, tüketim oranlarının yükselmesi ve moda kavramının hızla yaygınlaşması firmaları harekete geçirmektedir. Sektörde Ar&Ge çalışmaları ve tasarlanmış moda ürünlerle marka yaratımı konuları önem kazanmıştır. Ülkemiz Avrupa pazarlarında, Uzak Doğu ülkelerine göre lokasyon, az adetli siparişlere hızlı cevap verebilme ve esnek üretim avantajlarına sahiptir. Koleksiyonlardaki model sayısının fazla, üretim adetlerinin düşük olması, esnek üretim sistemlerinin tercih edilmesini gerektirmektedir. Ülkemizde de işletmeler, daha kısa ürün yaşam devrini hedeflemek için hız, kalite, esneklik gibi rekabet unsurlarını etkili şekilde kullanmanın yollarını araştırmaktadır.

Her alanda olduğu gibi hazır giyim üretimi de son yıllarda büyük yol kat etmiştir. Üretilen ürünün satılabilmesi üretimi anlamlı yapmaktadır. Ürünlerin daha çok satılabilmesi için daha çok beğenilir şekilde tasarlanıp üretilmesi ve uygun satış koşullarının belirlenmesi gerekmektedir. Hazır giyim sanayinde modacıların yanı sıra, gelişmiş ülkelerdeki konfeksiyon firmaları da kendi koleksiyonlarını hazırlayıp satmaktadırlar. Bu firmaların bulunduğu ülkelerde iş gücünün pahalı olması, koleksiyonlarının üretimlerini hammadde ve emeğin daha ucuz olduğu az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde gerçekleştirmelerine neden olmuştur. Türkiye'nin de içinde bulunduğu bu ülkelerde, tamamen ihracata yönelik fason dikimle beslenen işletmelerin yer aldığı bir sanayi oluşmuştur. Dış alıcılara bağımlı olan üreticiler, işçi ücretlerinin artışından ve döviz kurundaki değişimden önemli oranda etkilenmektedirler. Bu durumda müşterilerin daha ucuz fiyat teklifi aldıkları, işçiliğin ucuz olduğu ülkeler, ülkemizdeki ihracatçılar için tehdit unsuru olmaktadır. Bu risk karşısında birçok fason üreticisi firma, bünyesinde tasarımcı gibi daha kalifiye elemanlara ihtiyaç duymuştur. Böylece kendi hazırladığı koleksiyonunu müşterisine sunarak katma değer oranını artırma yoluna gitmiştir. Bu durumda üretici firmalar ürün tasarımı, üretimde kullanılan malzemelerin seçimi, müşteri portföyüne uygun koleksiyon hazırlama ve sunma gibi birçok ek yükümlülükle üretimine devam etmektedirler. Tasarımdan sevkiyat aşamasına kadar sürecin her bölümünde çeşitli aksaklıklar yaşanabilmektedir. İşletmeler, tecrübelerinden yola çıkarak üretimlerini sorunsuz bir şekilde tamamlama gayreti içindedirler.

1980'lerden bu yana müşteriden gelen istekler üzerine üretim yapılmaktaydı. Müşteriler firmalara üretmek istedikleri modellerin numunelerini ve üretim için tüm bilgileri içinde barındıran model dosyasını göndermişlerdir. Üretici firmalar ise müşteriden gelen numune (original sample) ve bilgiler doğrultusunda istenen adet ile beden dağılımına göre üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Ancak alıcı firmaların üreticilerden beklentisi her geçen gün artmıştır. Üretim yapan firmalar, müşterilerinin taleplerini karşılamak için çok yoğun çalışmalar yapmaktadırlar. Bunlardan en önemlisi hazır giyim üretiminde giderek önem kazanan tasarım ve koleksiyon hazırlama çalışmalarıdır. Müşteriden gelen siparişlerin birebir üretilmesi, yerini müşteriye sunulan tasarım ve koleksiyonlara bırakmıştır. Böylece müşteri, üretici tarafından hazırlanan koleksiyon içerisinden seçim yaparak siparişini verebilmektedir. Üretici firmalar kendi tasarımlarını ve koleksiyonlarını en doğru şekilde müşteriye sunarak pazarda rekabet ortamında ayakta kalmaya çalışmaktadırlar. Çetmeli (2016), 0-12 yaş grubuna yönelik koleksiyon hazırlamada dikkat edilmesi gereken ve maliyeti etkileyen faktörleri incelediği çalışmasında ürün maliyetlerinin ve üretim süreçlerinin optimizasyonunun koleksiyon çalışmalarındaki önemini vurgulamıştır. Tasarım ile farklılaşan ürünler, firmaların satış hızlarına ve karlarına büyük faydalar sağlamaktadır. Bu çalışmada hazır giyim markalarının

fason üreticiliğini yapan işletmelerde, koleksiyon hazırlama ve sipariş aşamalarında yaşanan süreçler incelenerek değerlendirilmiştir.

2. KOLEKSİYON HAZIRLAMA AŞAMALARI

Belirlenmiş bir amaçtan yola çıkarak, ihtiyaç ve isteklere göre moda, yaş, cinsiyet, vücut özellikleri, kumaş ve mevsim gibi çeşitli etkenleri göz önüne alarak hazırlanan belirli bir düşünceyi yansıtan özgün tasarımlara koleksiyon adı verilmektedir. Bir koleksiyonun aşamaları, koleksiyonu oluşturan ürün gruplarına göre farklılık gösterse de genel olarak aşağıdaki gibi bir süreç izlenmektedir;

- ✓ Pazar araştırması (hedef kitle ve temanın belirlenmesi).
- ✓ Renk, kumaş, desen, aksesuar araştırması
- ✓ Model tasarlanması
- ✓ Ölçü formlarının hazırlanması
- ✓ Kalıpların hazırlanması
- ✓ Numune dikimi, kontrolü ve düzeltilmesi
- ✓ Onaylanan koleksiyonun seri hazırlığı
- ✓ Koleksiyon adetlerinin üretimi ve kalite kontrolü
- ✓ Ön maliyetlerin oluşturulması
- ✓ Koleksiyonu tanıtmaya ve beden seti hazırlığı
- ✓ Sipariş alma süreci
- ✓ Seri üretimin gerçekleştirilmesi

Yukarıda sayılan ilk 5 madde tasarlama süreciyle ilgiliyken sonraki aşamalar ürünün üretimiyle ilgilidir. Bu nedenle süreç, tasarım ve üretim süreci başlıkları altında ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

2.1. Tasarım Süreci

Tasarım, insanların gereksinimlerini karşılamayı hedefleyen, işlev, görünüm gibi her yönden yüksek düzeyde yenilik içeren, yarı karmaşık yarı disiplinli bir olgudur. Tasarım süreci, önceden yapılan araştırma, çalışma ve numunelerin gözden geçirilmesiyle başlamaktadır. Gerekli bilgi birikimine, iyi bir hayal gücü ve yaratıcılığa sahip olması gereken tasarımcı aynı zamanda ürünün satılabilirliğini de göz önünde bulundurmalıdır. Bu nedenle üretici firmanın tasarımcısı, çalıştığı müşterisini ve müşterinin sahip olduğu hedef kitleyi çok iyi analiz edip tanımalıdır. Sürekli olarak müşteri ile iletişim halinde olmalı, tasarımlarını müşteriye uygun olarak şekillendirmelidir.

Tasarımcı, yeteneği ve eğitiminin yanında, sosyal ve kültürel olarak içinde bulunduğu ortamdan etkilenmektedir. Hayal gücünü geliştirmek, daha farklı tasarımlar yapabilmek ve sektördeki gelişmeleri takip edebilmek için tasarımcılar, yurt içi ve yurt dışı fuarlara katılmaktadırlar. Bu fuarlarda kumaş, aksesuar gibi üretimde kullanılacak ürünlerin sezon trendleri ile ilgili bilgiler toplamaktadırlar. Yine belirli sezonlarda yapılan defileleri izleyerek ya da defileden çekilmiş fotoğrafları inceleyerek güncel tasarımları yakalamayı hedeflemektedirler. Yurt dışında önemli ve büyük markaların yeni koleksiyonlarını tanıtmak amacıyla düzenledikleri moda haftalarına (fashion week) katılmaktadırlar. En ünlü moda haftaları New York, Londra, Milano ve Paris'te gerçekleştirilmektedir. Moda haftaları, tasarımcılar için en iyi ilham kaynaklarından biridir. Tasarımcılar için farklı bir ilham kaynağı ise sokak fotoğraflarıdır. Moda sektöründen kişiler sokakta gördüğü bireyleri ve giyim

tarzlarının fotoğraflarını çekmektedirler. Moda trendleri sokak stilinden, sokak stili de trendlerden etkilenmektedir. Eskiden birbirlerinden tamamen farklı olan bu iki grup, günümüzde birbirlerinin içinde harmanlanmaktadır. Günümüzde sosyal medyanın ve internetin yaygın kullanımı güncel trendlere ulaşmayı kolaylaştırmıştır. Yurtdışı seyahatleri, sokakların ve ünlü markaların mağazalarının incelenmesi ve alışverişler ile çeşitli organizasyonlar da tasarımcılara ilham kaynağı olup güncel eğilimleri takip etme olanağı sunmaktadır. New York merkezli WGSN (Worth Global Style Network) şirketi dünyanın önde gelen trend tahmincisi haline gelmiştir. Belirli bir ücret karşılığında üyelerine internet sitesinden en güncel tasarımları takip edilebilme ve doğru ürünleri doğru zamanda sunabilme imkânı sağlamaktadır. Çeşitli kaynaklardan toplanan veriler, müşteri ihtiyaçları ve tasarımcının süzgecinden geçerek yapılan düzenlemeler sonucu fikir panosu (moodboard) oluşturulmaktadır.

Pazar araştırması; ürün, üretim ve moda hakkında yapılmaktadır. Bu süreçte ürünün kullanım sezonu, çeşidi, fonksiyonu ve hedef kitle belirlenmektedir. Üretim sezonuna ait renk, kumaş, stil, süsleme ve ilham kaynakları araştırılarak bu doğrultuda, çizim, fotoğraf ve yazılı doküman toplanmakta, koleksiyonun teması belirlenmektedir. Son olarak da üretim olanakları ve hedef kitleye sunulacak maliyet limitleri araştırılmaktadır.

Renk, moda göre değişen ve giyside çekicilik yaratan en önemli unsurlardan biridir. Kombine edilmiş farklı renkler müşterilerin ilgisini çekmekte ve ürüne olan talebi artırmaktadır. Düzenlenen moda fuarları, yayınlanan renk katalogları, moda dergileri ve internet siteleri sezon renkleri hakkında bilgi vermektedir. Renklerin anlatımında hata oranını en aza indirmek için tüm dünyada ortak olan “Pantone” adı verilen renk katalogu kullanılmaktadır. Pantone’de binlerce renk ve her rengin bir kodu bulunmaktadır.

Kumaş araştırmasında sezona ve müşterilere uygun kumaş tespit edildikten sonra, teknik dosyada koleksiyonda kullanılacak tüm kumaşlardan birer parça referans olmaktadır. Ayrıca kumaşın gramajı, bitim işlemleri, konstrüksiyonu, lif içeriği, iplik yapısı gibi tüm özellikleri detaylı olarak belirtilmektedir. Ekose, puantiye, şal deseni, kareli, çizgili gibi klasikleşmiş desenlerin yanında farklı kumaş yapıları da görülebilmektedir. Jakarlı, baskılı, nakışlı olabilen desenlerin üretim teknikleri, görseleğe ek olarak maliyeti de etkilemektedir. Koleksiyon hazırlığında amaca ve moda göre bağlı olarak çeşitli aksesuarlar kullanılmaktadır. Aksesuarların tamamlayıcı bir özellik kazanabilmesi için giysinin modeli, kumaşı, rengi ve deseni ile uyum içinde olması gerekmektedir. Aksesuarlardan tela, vatka, düğme, fermuar ve çitçit giysinin rahat kullanımını sağlarken; boncuk, payet, pul, metalik, tahta süslemeler ve taşlar estetik görünüme destek olmaktadır. Yine ürün için en uygun aksesuarlar, fiyatları göz önünde bulundurularak belirlenmektedir. Düğme, fermuar, kurdele gibi boyalı aksesuarların seçiminde ise üretimden önce yıkama ve ütüleme gibi çeşitli testler uygulanarak kumaşı boyama ya da üründe herhangi bir zarara yol açıp açmadığı kontrol edilmektedir.

Model tasarımında; belirlenen renk ve materyallerle oluşturulan özgün tasarımların teknik çizimleri yapılır. Giysinin model özellikleri belirlenerek değişik metotlarla modeller oluşturulmaktadır. Bu; yeni ve orijinal tasarımların sıfırdan oluşturulması şeklinde olabileceği gibi geçmiş sezonlarda çalışılan stillerin modifikasyonu veya diğer firmaların ürünlerinin adaptasyonu veya kopyalanması şeklinde de yapılmaktadır. Koleksiyonların tasarımcıların istediği şekilde oluşturulabilmesi için, tasarımcı ve model kalıp bölümünün birlikte çalışması, tasarımcının hayalinin ürüne dönüşebilmesi açısından çok önemlidir. Teknik açıdan uygun olmayan yerlerde, model kalıp şefi, tasarımcıyı yönlendirmektedir. Sağlıklı bir seçim yapabilmek için, koleksiyon hacminin en az üç katı daha fazla model tasarımı yapılmalıdır. Hazırlanan tasarımlar arasından, pazara uygunluk, üretilebilirlik ve maliyet gibi unsurlar değerlendirilerek üretimi yapılacak modellere karar verilmektedir.

Firmalarda farklı olarak da adlandırılabilen, koleksiyonun geliştirildiği Tasarım – Pazarlama Departmanında; desen tasarımı, model tasarımı ve kalıp hazırlama işlemleri gerçekleştirilmektedir. Tasarım sırasında Adobe Creative Cloud, Adobe Creative Photosop ve Adobe Creative Illustrator gibi çeşitli programlar ve Wacom grafik tabletleri gibi yardımcı araçlar kullanılırken, bilgisayarda giysi kalıbı hazırlanmasında Gerber, Assist, Lectra gibi çeşitli programlar kullanılmaktadır.

Ölçü formları, her model için ayrı olarak hazırlanmaktadır. Giysi kalıbı için gerekli tüm ölçüler, büzgü, pens, pile gibi detaylar, reçme, çima, karyoka gibi dikiş özelliklerini açıklayan teknik bilgiler formlarda verilmelidir. Ölçü tabloları, genellikle teknik özelliklerin bulunduğu form ile birlikte hazırlanmaktadır. Baskı veya nakış özellikleri, desen numaraları ve renk varyantları ile votka, fermuar, düğme gibi aksesuarların cinsini, rengini ve adedini içeren yardımcı bilgiler de teknik formda ölçü tabloları ile birlikte bulunmaktadır.

Giysi kalıpları ölçü formları esas alınarak koleksiyona ait her model için istenen bedenlerde hazırlanmaktadır. Kalıp çizimi esnasında kumaş özellikleri, çekme miktarları, vücut kıvrımları göz önünde bulundurulmaktadır. Kalıp üzerinde düz iplik, beden, model ve artikel numarası, parça adı, kesim adedi, varsa kumaş katı, kumaş katı yoksa kalıbın yüzü, materyal türü, çit, çentik, cep, büzgü, pens, ilik ve düğme yerleri belirtilmektedir. Tasarımcının düşüncelerini modele en iyi şekilde yansıtılabilmek için, kalıbı çıkaran personelin tasarımcı ile birlikte çalışması gerekmektedir. Çalışmalar sonucu modelde bazı değişiklikler gerektiğinde ölçü formları da yeniden düzenlenmektedir.

2. 2. Numune Hazırlama ve Üretim Süreci

Numune eskiden müşteri tarafından üreticiye gönderilirken, artık müşteri bir fotoğraftan da ürün sipariş edebilmekte veya üreticinin modeller sunmasını da beklemektedir. İki boyutlu olan görsel ve çizimlerden sonra giysinin üç boyutlu halinin nasıl duracağını kontrol edilebilmesi için numune dikilmektedir. Bu numune ile modelin vücut üzerindeki duruşu, kumaşının model özelliklerine uygunluğu gözlemlenmektedir. Dikilen prototipler cansız bir manken üzerinde ya da canlı manken üzerinde denenmekte ve değerlendirilmektedir. Prototip numuneler esas alınarak ürün üzerinde kullanılacak olan baskı, nakış desenlerinin yerleşimleri de kontrol edilmektedir.

Müşteriye sunulan numuneler ile onay alan koleksiyonun hazırlığı gerçekleştirilir. Üretime verilecek numunenin yanında hazırlanan bu dosyada kumaş cinsi ve renkleri, modellerin küçük resimleri ve ölçü formları, kullanılacak baskı ve nakışların desen numaraları, renk varyantları, kullanılacak aksesuar cinsi ve her modelden kaç adet dikileceği belirtilir. Bir koleksiyon numunesinin maliyeti her zaman için normal üretilen ürünün birkaç katı olmaktadır. Maliyet, koleksiyonun siparişe dönmesi aşamasında en etkili faktörlerden birisidir.

Sonraki aşamada koleksiyon adetlerinin üretimi ve kalite kontrolü yapılmaktadır. Koleksiyonda bulunmasına karar verilen modeller için gerekli kumaşlar ve yardımcı malzemeler tedarik edilmektedir. Koleksiyon hazırlığı çok kısa bir süre içerisinde gerçekleştirildiğinden, tedarikçi seçiminde ürünleri kaliteli ve terminleri kısa olan tedarikçiler tercih edilmektedir. Gelen kumaş, malzeme ve aksesuarlar kontrol edildikten sonra, üretim dosyaları baz alınarak üretime geçilmektedir. Koleksiyon hazırlığında, ilerleyen zamanlarda bu modellerin yüksek adetli üretimleri de gelecek şekilde düşünülerek ona göre gerekli düzeltmeler yapılmalıdır. Ürünler bittikten sonra %100 kalite kontrol yapılması gerekmektedir.

Koleksiyonun tanıtılması markalar için defile gibi etkinliklerle yapılırken üretici firmalar, hazırladıkları koleksiyonu alıcı müşterisine koleksiyon seçim dönemlerinde birebir sunmaktadır. Müşteri ilk başta koleksiyondan çok sayıda tasarım seçebilmektedir. Daha sonra seçilen numuneler üzerinden tekrar bir eleme yapılmaktadır. Firmanın müşteriye çok fazla koleksiyon numunesi sunabilmesi seçilme olasılığını da arttırmaktadır. Maliyet ve firmaya sunulan fiyatlar burada da en etkili faktörlerden birisidir.

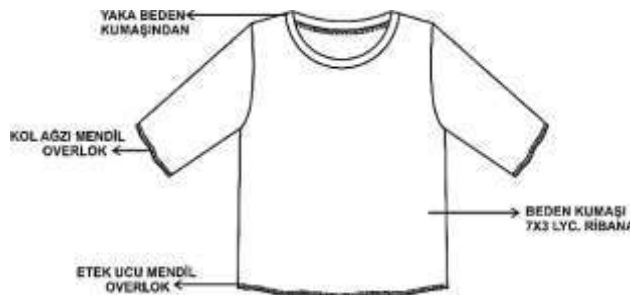
Sipariş alma sürecinde üretime karar verilen koleksiyonun maliyeti ve fiyatı renk, beden ve adetlere göre tekrar hesaplanmaktadır. Adetler, fiyat ve termin kesinleştirildikten sonra üretim için hazırlıklar başlamaktadır. Üretim dosyalarında; model tanımı, teknik çizimi, kullanılacak malzemelerin kalite özellikleri, renk dağılımı, ürünün ölçü tablosu ve ölçü alma noktaları, dikim talimatları, malzeme kartelası ve paketleme detayları bulunmaktadır. Hazırlanan üretim dosyaları doğrultusunda koleksiyon modellerinin üretimi gerçekleştirilir.

3. KOLEKSİYON HAZIRLAMA VE SİPARİŞ SÜRECİNDE KARŞILAŞILAN ÇEŞİTLİ SORUNLAR

Günümüzde giyim sektörünün sunduğu ürün profili ve üretim süreci, müşteri talepleri doğrultusunda değişikliğe uğramıştır. Üreticiler, kısa terminlerle ve geniş ürün çeşitliliği ile hizmet vermektedir. Kısa sürelerde koleksiyon hazırlığı ve modellerin çokluğu nedeniyle, iş hazırlık safhası, malzeme tedarigi ve imalat, çok titiz çalışılması ve çok kısa zamanlarda sonuçlandırılması gereken süreçlerdir. Müşteri temsilcileri, müşteri ile sürekli aktif iletişim halindedir. Zamanla yarışan tasarım ve üretim ekipleri müşterinin istediği ürünü en uygun şekilde göndermek için çabalamaktadır. Tasarımcı tek numune hazırlayıp sunarken, beğenilen ürünün seri üretime geçmesi ile süreç farklılaşmaktadır. Sipariş alma sürecinden sonra üretim için yoğun bir çalışma dönemi başlamaktadır. İşletmelerde sipariş alma ve üretim süreci ne kadar aynı gibi görülsede seçilen her bir model için farklı yollar izlenmektedir. Bu bölümde, işletmelerde yaşanmış teknik bazı problemlerden çeşitli örneklere yer verilmiştir.

Boyamadan Kaynaklanan Sorunlar

En basit modellerden bir tanesi yakası biyeli tek tip kumaştan oluşan bir t-shirttir (Şekil 1).



Şekil 1. Basit bir t-shirt modeli

Şekil 1`de görülen modelde yapılması gereken şey, sadece kumaş kalite ve renk onayı alınmasıdır. Ancak yine de üretimi zorlayan problemler olabilmektedir. Tasarım departmanı modelin sunumunu müşteriye yetiştirebilmek ve kumaşları hızlı alabilmek için parça boyada boyatmıştır. Üretime geçildiğinde ise bu mümkün değildir çünkü miktarlar çok fazladır. Sonuç

olarak gelen üretim kumaşı ile numune arasında renk farkı gözlenmiştir. Burada yapılması gereken, müşteriye ikna ederek onay almaya çalışmak veya kumaşları renk tamirine göndermektir. Ancak ek işlem olarak yapılacak renk tamiri zaman kaybına ve ek maliyete yol açmaktadır.

Tasarımcı, müşteriye sunmak için kısa sürede hazırlamak zorunda olduğu çizgili tasarımını ipliği boyalı olarak oluşturamamaktadır. Zaman kazanmak için kumaşın cinsine göre dijital veya transfer baskı yapmaktadır. Bu şekilde genel olarak modeli görmektedir. İpliği boyalı kumaş kullanarak tasarım numunesi oluşturmak, yaklaşık bir aylık ek süre gerektirmektedir. Üretimde ise mutlaka ipliği boyalı kumaş kullanılmaktadır. Bu da üründe renk ve desen farklılıklarına yol açabilmektedir. Modelin farklı tipte kumaşlardan oluştuğu durumlarda, farklı yüzeylerinin aynı renkte olmasını sağlamak, özellikle dokuma ve örme kumaşlar bir arada bulunduğu renk uyumunu sağlamak çok daha zor olmaktadır (Şekil 2).

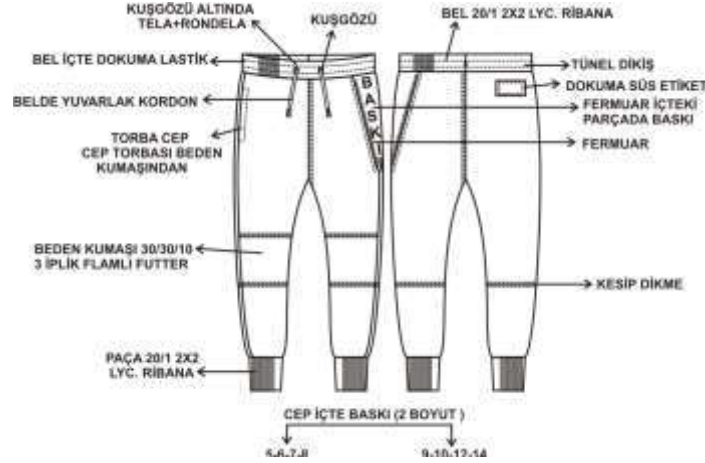


Şekil 2. Örme ve dokuma kumaşlardan oluşan bir ürün

Koleksiyon hazırlanırken tasarım departmanı farklı yıkama ve boyama seçenekleri deneyerek uyumlu renklerde veya istenen kontrastlığa sahip bir numune ortaya çıkarmaktadır. Tasarımcı istediği renk ve efektleri elde etmek için birçok yıkama ve boyama çalışmaları yaparken, müşteri numuneyi beğendiği takdirde üretimde aynısını yapmak her zaman mümkün olamamaktadır. Bir adet numune, çok sayıda deneme ile istenen mükemmellikte yapılabilmektedir. Fakat aynı yöntemleri üretimde binlerce adette uygulamak çok zor, bazen imkansız bir durumdur. Ayrıca numune üretiminde uygulanan işlemler tasarım departmanı tarafından detaylı olarak kayıt altına alınmadığından, üretim birimi yüksek adetleri aynı şekilde üretebilmek için geriye dönük araştırma yapmak zorunda kalmaktadır.

Baskı, Nakış ve El İşçiliğinden Kaynaklanan Sorunlar

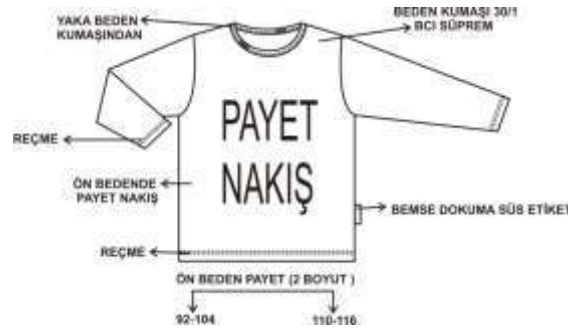
Tasarım ve üretim departmanı arasında en büyük problemi, baskı, nakış, el işçiliği kaynaklı problemler oluşturmaktadır. Tekstil yüzeylerine çok sayıda baskı tekniği uygulanmaktadır. Tasarımcı hayalindeki ortaya çıkarabilmek için ürüne birçok baskı denemesi uygularken kumaş ve baskı uyumunu düşünmemektedir. Sadece görselliğe odaklanırken baskının seri üretim için uygun olup olmadığını değerlendirmemektedir. Şekil 3'te cep içine baskı yapılan ve aynı zamanda fermuar detayı da bulunan bir alt giyim ürünü görülmektedir.



Şekil 3. Cepte baskı ve fermuar detaylı ürün

Görseldeki ürünün tasarım sürecinde cepte baskı ufak baskı şablonları yardımıyla elde basılmıştır. Bu işlem üretimde büyük zaman kaybına yol açmaktadır. Baskı alanı küçük olduğu için işlem seri halde yapıldığında ciddi baskı kaymaları oluşmaktadır. Bu da ikinci kalite ve hatalı ürünlerin artmasına neden olmaktadır.

Üretimi zorlayan örneklerden bir diğeri de nakışlı modellerdir. Burada en önemli faktör desendir. Tasarımcı numunesini oluştururken gerektiğinde elde nakış tekniği kullanmaktadır. Seri üretimde ise bunu yapmak mümkün değildir. Müşterinin modelde ısrar etmesi sonucunda üretim süreci uzamakta ve maliyet artmaktadır. Şekil 4'te çift taraflı (farklı yönlerde kullanılarak farklı renkte olabilen) nakış çalışması yapılmış bir model örneği görülmektedir.



Şekil 4. Nakışlı model örneği

Nakışlı modelin tasarımında payetler farklı denemeler ile boyanmış ve desen tam olarak oturtulmuştur. Üretim aşamasına gelindiğinde ise bazı modellerde kullanılan payet rengine ulaşılamamaktadır. Payet renkleri ve desenleri için standartlaştırılan düzey kartelası vardır ve üretimde bunun dışına çıkmak pek mümkün değildir. Her bir deneme için çok fazla pul gerekmesi de uygulama adetlerini kısıtlamaktadır. Nakış işlemi için en büyük sorunlardan bir tanesi tasarımcının maliyeti düşünmeden tasarım yapmasıdır. Ancak piyasa koşulları ve hedef müşteriler düşünüldüğünde maliyetin düşürülmesi gerekmektedir. Müşteri ile yapılan maliyet çalışmaları, modelde birçok değişikliğe yol açmaktadır. Yeniden desen çalışması gibi birçok işlem yeniden yapılarak zaman kaybına neden olmaktadır. Bazı modellerde müşterinin, tasarımcının yaptığı el işçiliğinde ısrarcı olması zaman kaybını ve işçiliği arttırmaktadır.

Dikişli bölgeye uygulanan baskıda, boya birikmesi gibi veya herhangi farklı bir işlemde teknik açıdan sorun yaratacak bir durumun önceden tahmin edilememesi, işlemin farklı yollarla yapılması için müşteri ile görüşmeyi gerektirmektedir. Bu da sipariş için vakit kaybına yol açmaktadır.

Aksesuar Kaynaklı Sorunlar

Aksesuarlar, numuneleri en iyi tamamlayan ve tasarımcının en çok sevdiği ürünlerdir. Aksesuarları model üzerinde tek başına değerlendirmek çok doğru olmamaktadır. Desen, çeşit, numunede kullanım şekli ve yapılan testler gibi pek çok yönden değerlendirilmelidir. Modele uygulanacak yıkama gibi işlemlerin aksesuar üzerinde etkisi büyüktür. Aksesuarlar, modelin maliyetinde de ciddi bir role sahiptir. Aksesuarlarda ortaya çıkan en büyük sorun, renk ve aksesuarın temin edilebilir oluşudur. Çok ciddi bir aksesuar donesine sahip olan tasarımcı, o anda belki yıllar öncesinden kalan elindeki herhangi bir aksesuarı kullanmakta, sonrasında üretim için aynı görsel etkiyi farklı materyaller ile yakalamak zor olabilmektedir. Örneğin bir tasarımcı modelinde gerçek tüy kullanmıştır ve daha sonra müşteri tarafından numune seçilmiştir. Üretim aşamasına gelindiğinde bu aksesuar, büyük problemlere yol açmıştır. Ürünlerde çeşitli kalite belgelerinin, etik ve sürdürülebilir üretimin önem kazandığı günümüzde müşteriler tarafından birçok prosedür istenmektedir. Gerçek tüyün kullanıldığı örnekte de canlının cinsi, nerede yetiştiği, sağlık durumu gibi çok sayıda ayrıntılı bilgiye ve veterinerlik sertifikalarına ihtiyaç duyulmuştur. Tüm bunları sağlamak neredeyse imkânsızdır ve aynı görsel etki daha farklı yapay bir ürünle sağlanamadığında sipariş iptalleri söz konusu olmaktadır. Ekstrem bir örnek olsa da işletmelerde yaşanmaktadır ve giysideki en ufak bir detayın bile ek işlem ve araştırmalara yol açarak ürün teslimatını zora sokacağını göstermektedir.

Diğer Problemler

Düşük kar marjlarıyla çalışan işletmelerin kayıp yaşamamak için teknik detaylara çok dikkat etmesi gerekmektedir. Renk tonları, baskı ve nakışların yerleri, aksesuarlar gibi pek çok detay, defalarca müşteri onayı gerektirerek süreci uzatsa da sonradan sorun yaşamamak için iyi incelenmelidir. Onay almış, hatta kesime girmiş bir üründe bile bazen değişiklik istenebilmektedir. İşletmenin anlık değişikliklere karşı esnek olabilmesi ve küçük partili üretimlere uyum sağlayabilmesi gerekmektedir. Kısa süreli termine sahip tedarikçiler ile çalışmak da yarar sağlayacaktır.

Günümüzde çoğu marka deneme siparişlerini elli - yüz adet gibi düşük rakamlarda vermektedir. Bu denenen ürünlerin satışı için, amiral gemisi denilen moda merkezi şehirlerde bulunan önemli mağazalardan yararlanılmaktadır. Sonrasında ürünün beğenilmesine ve satışlara göre tekrar siparişler verilmektedir. Koleksiyon hazırlığında, ilerde bu modellerin yüksek adetli üretimleri gelecek şekilde düşünülüp, ona göre hazırlıklı olmalı, sürece yönelik gerekli düzeltmeler yapılmalıdır.

Her marka farklı tasarımını ilk olarak pazara sunmak ve en yüksek karlılığa sahip olmak istemektedir. Bu durumda gizliliğe dikkat edilmesi gerekmektedir. Model çalınması, fasonda, fasoncunun müşterisi diğer üreticiler tarafından gerçekleştirilebileceği gibi, koleksiyonun sunulduğu müşterinin modeli başka bir üreticiye daha ucuza ürettirebilmesi şeklinde de olabilmektedir.

İyi bir tasarımcı, maliyeti düşünerek tasarım yapmalıdır. Aksi halde müşteri ile yapılan maliyet çalışmaları sonucu, modelde malzeme değişikliği, yeniden desen çalışması gibi birçok

çalışma yeniden yapılmaktadır. Bu yapılan değişiklikler zaman kaybına neden olmaktadır. Sürekli pahalı malzeme kullanımı, siparişe dönme oranını azaltacağından tercih edilmemelidir.

Fiyat ve maliyet dengesi, en önemli konuların başında gelmektedir. Müşteriye ürün sunarken onun ne kadar ödeyeceği, rakiplerin ne kadar üretebileceği gibi çok sayıda faktör göz önünde bulundurulmalıdır. Beğenilen modellerle ilgili fiyat sorunu yaşandığında kumaşın pahalılığı ya da işçiliğin fazlalığı ve bunların değiştirilmesi konusunda müşteriye seçenekler sunulmalıdır.

Farklı kumaşların ve aksesuarların bulunamaması, gelişmeleri takip etmesi gereken tasarımcının körleşmesine sebep olmaktadır. Kumaş geliştiren firmalar, bu konuda ve termin konusunda daha avantajlıdır.

4. SONUÇ

Hazır giyim sektörü, gelişmekte olan ülkelerin kalkınmalarında önemli rol oynamaktadır. Üretim, yirminci yüzyılın ikinci yarısından beri ucuz işgücünün olduğu gelişmekte olan ülkelere yönelmektedir. Ülkemizin, İtalya'nın elinden fason üretimi alması gibi diğer bazı ucuz işgücüne sahip ülkelerin de basit üretimi ve fasonculuğu Türkiye'nin elinden alması ticari ve ekonomik gelişimin doğal sonucudur. Tasarımın değer kazandığı bu dönemde, koleksiyon hazırlamanın önemi giderek artmaktadır.

Tasarım-sipariş uygunsuzluğu ise, işletmelerde henüz çözümü bulunamayan en büyük sorundur. Tasarım departmanı, müşteriye koleksiyon hazırlama aşamasında yaratıcılığını sonuna kadar kullanmak ve bunu tasarımlarına yansıtmak istemektedir. Fakat her seçilen koleksiyon numunesi, seri üretim için uygun bulunmamaktadır. Tasarlanan özgün ürünlerin sipariş kararı, sadece trendlere uygun olması değil kalite, fiyat, pazara uygunluk, üretilebilirlik, maliyet ve hızlı termin yönleriyle de değerlendirilmektedir. Her model için kalite adımları belirlenerek, hem estetik hem de teknik kalite kontroller nitelikli kişiler tarafından yapılmalıdır. Numune hazırlama sürecinde yapılan işlemlerin detaylı olarak kayıt altına alınması da seri üretime geçildiğinde işleri biraz daha kolaylaştıracaktır.

Sağlıklı seçim yapabilmek için koleksiyon hacminin en az üç katı model tasarımı gerçekleştirilmektedir. Aynı anda çok sayıda numune ve sipariş süreci ilerlemektedir. Bantların kısıtlı sürede, verimli üretim yapabilmeleri için tüm üretim ekibinin koordineli çalışması gereklidir. Model kalıp ve üretim departmanındaki teknik ekip, tasarımcıyı yönlendirmeli, geri dönüşleri azaltmak adına teknik açıdan mümkün olmayan modelleri belirtmelidir. Tasarım, pazarlama, satış, imalat ve yükleme birimlerinde zincirleme iş ve bilgi akışı sürekli olmalı ve karşılıklı iletişim hızlı ve sağlıklı bir biçimde gerçekleştirilmelidir. Hataların görülmesi, gerekli düzeltme ve iyileştirmelerin yapılabilmesi açısından yükleme sonrası geri dönüşlerin istatistiklerinin takibi yapılarak müşteri, tasarımcı ve üretim hataları değerlendirilmelidir.

REFERANSLAR

Caniato F., Caridi M., Moretto A., Sianesi A., Spina G., 2014, Integrating International Fashion Retail into New Product Development, *Int. J. Production Economics* 147 (2014) 294–306.

Čiarnienė R., Vienažindienė M., 2014, Management of Contemporary Fashion Industry: Characteristics and Challenges, *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 156 (2014) 63 – 68.

Çetmeli A., 2016, 0-12 Yaş Grubuna Yönelik Giysi Koleksiyonu Hazırlamada Dikkat Edilecek Hususlar Ve Ürün Maliyetine Etki Eden Faktörler, Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

McKinsey Statistics, 2016, <https://www.mckinsey.com/mgi/our-research>.

Tokatli N., Kızılgün Ö., From Manufacturing Garments for Ready-to-Wear to Designing Collections for Fast Fashion: Evidence from Turkey, Environment and Planning A 2009, vol.41, pages 146-162.

Süresoy Ö., 2014, The Analysis of Design and Collection Preparation Processes in Clothing Industry, Master Thesis.

**GÜNÜMÜZDE KADIN GIYİM MODASINDA KULLANILAN NAKIŞLI
TASARIMLAR**

TODAY, USE WOMEN'S CLOTHING EMBROIDERED DESIGNS

Dr. Öğr. Üyesi Emine KOÇAKÇankırı Karatekin Üniversitesi, eminekocak09@gmail.com**ÖZET**

İlkçağlarda korunma ihtiyacı ve içgüdü olarak örtünmeyle başlayan giyim başlangıçta hayvan derilerinden, ağaç kabuklarından yararlanarak örtünme ihtiyaçlarını karşılamıştır. Daha sonrasında giyinme bir etkinliğe dönüşmüş, “farklı olma” kavramı ile sosyal etkileri de içine alarak şekillenmiştir. Temel bir gereksinim olarak görülen giyim sektörü, yenilikler ve artan üretim metodlarıyla toplumsal katmanda ayrıcalıklı bir kitleye hizmet veren ve kişiye özel üretimler yapar bir duruma gelmiştir.

İlk zamanlar ilkelik boyutunda, kültürel ve çevresel faktörlerin etkisiyle sıradanlık çerçevesinde, sonrasında ise ayırt edici ve abartılı yaklaşımlarla evrimsel bir değişim süreci yaşayan giysi modasında moda tasarımcıları süslenme ihtiyacını da karşılayan giysi tasarımlarında, farklılıklar yaratmak için nakışı kullanmışlardır.

Günümüz moda tasarımcıları koleksiyonlarını yorumlamak için yeni tasarımlarında kültürlerin değişkenlerine bağlı olarak geleneksel bir giysiden ya da işlemeden esinlenerek nakıştaki bu eylemsel potansiyeli fark etmekte ve güncel formlarda yeniden yaratmaktadır.

Moda ve tekstil dünyasındaki işlemeli giysi tasarımlarının incelendiği bu çalışmada; işlemlerin dünya üzerindeki teknik ve sanatsal zenginliği ile nakış sanatının uluslararası koleksiyonlarda giderek artan özellikleri ele alınmıştır. İşlemenin Türk ve dünya modasındaki yansımalarının değerlendirilmesini kapsayan bu çalışmada son yıllarda moda tasarımcılarının koleksiyonlarından örnekler verilerek konunun önemine dikkat çekilmiştir.

Anahtar kelimeler: Giyim, moda tasarım, nakış.

ABSTRACT

The need for protection in the antiquity and the clothing, which started with the veil as instinct, initially met the covering needs by using animal skins and tree bark. Afterwards, dressing became an activity and it was shaped with the concept of “being different” and social influences. The apparel sector, which is seen as a basic requirement, has become that serves a privileged audience in the social layer with innovations and customized production methods.

In the primitive dimension, in the context of mediocrity with the influence of cultural and environmental factors, and then in the fashion of clothing, where fashion designers are experiencing an evolutionary process of change with distinctive and exaggerated approaches, they have used embroidery to create differences in clothing designs that meet the need to decorate.

Today's fashion designers are able to interpret their collections in their new designs, inspired by a traditional garment or embroidery depending on the variables of culture, and realize this operational potential in embroidery and recreate it in contemporary forms.

This study examines the embroidered clothing designs in fashion and textile world; The technical and artistic richness of embroidery in the world and the increasing features of embroidery in international collections. In this study, which includes evaluating the reflections of embroideries in Turkish and world fashion, examples of collections of fashion designers have been given in recent years.

Keywords: Clothing, fashion design, embroidery.

GİRİŞ

İlkçağlarda korunma ihtiyacı ve içgüdü olarak örtünmeyle başlayan giyim başlangıçta hayvan derilerinden, ağaç kabuklarından yararlanarak örtünme ihtiyaçlarını karşılamıştır. Daha sonrasında giyinme bir etkinliğe dönüşmüş, “farklı olma” kavramı ile sosyal etkileri de içine alarak şekillenmiştir.

İnsanoğlunun en önemli ihtiyaçlarından biri olarak görülen giyim; geçmişin farklı yaşam şekillerini yansıtan, siyasi ve ekonomik şartlarına göre biçimlenen, dönemin yaratıcı ve sanatsal yönlerini betimleyen, geçmişin yaşanmışlığını günümüze taşıyan bir araçtır.

Giysi, giyinme aracı olarak bir ülkenin, bir dönemin, bir kişinin özellikler belirten bir sunumudur ve her zaman uygarlığın değişimini yansıtır. Kısaca giyim, her çağın, her milletin ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi şartlarından etkilenerek biçimlenmektedir. Tarihi süreç içinde her uygarlık yaşayış biçimi ve şartlarından etkileriyle giyimde birbirinden ayrı özellikler göstermektedir (Komşuoğlu, v.d., 1986: 133).

Bildiriye konu olan kadın giyimi, başlangıçta temel bir gereksinim olarak başlamış daha sonraları bazı etkileşimler sonucu ihtiyaç olmakla birlikte her bireyin kendi zevkine göre giyinmeye başladığı bir hal almıştır.

Giysi nesnesi, duyuşal ve düşünsel olarak yansıtmak istediğimiz tüm yaşantılarımızın dışavurum aracı olarak da kullanılabilir. Giyinme, toplumsal aidiyet, statü göstergesi (cinsiyet ve sınıf) olarak kim olduğumuz hakkında fikir vermektedir. Uygarlık tarihi boyunca ait olduğu kültürden işaretler taşıyan izler olarak her bir medeniyette farklı özellikler göstermiştir.

Giysiler, yaşam biçimlerine şekil veren sosyal, ekonomik, politik ve dini etkileşimleri de yansıtmaktadır. Giysiler aracılığı ile toplumların kültürlerini okumak mümkündür. Bu yansımalar ihtişam içinde üstünlük duygularının ifadesi olarak ortaya çıkarken, yerel giysilerde fertlerin yalın, pratik biçimleriyle mütevazı bir dünya görüşü olarak belirlemektedir. Burjuva stili, materyalist, yarışmacı tavırları, sanayileşmemiş görüntüyü, kitle modaları ise bireyselleşmenin önemini yitirmesini gösterir. Kapitalist toplumlarda giysiler zenginliğin sergilenmesi için araç olurken, Doğu ve İslam toplumlarında yalın biçimleriyle dünyevi olmayan mistik dünya görüşünün göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fark edilme iç güdüsü ile başladığı sanılan vücudun süslenmesi, iklim, coğrafya, inanç ve sosyal yapılarla; korunma, örtünme, süslenme amaçlı giysiler şeklinde biçimlenerek çağlar boyu toplumların geleneksel karakterini yansıtacak formlara ulaşmış ve önemli ölçüde değişikliklere uğramadan süregelmiştir. Giysilerdeki değişiklik formdan ziyade süslemede gerçekleştirilmiş uzun zaman alan el işlemeli kumaşlar ve giysilerde zengin bir süsleme kültürü yaratmıştır (Pektaş, 2006: 6).

Kadın giyiminde kullanılan nakışlı tasarımların öneminin vurgulandığı bu çalışmada; birçok markanın koleksiyonunda farklı çeşitteki kumaşlarda ve modellerdeki nakışlı parçaların yanı sıra işleme sanatında kullanılan nakış tekniklerinin kullanılmasıyla giysinin tasarım

değerine katkıları değerlendirilmiştir. Kadın giyiminde önemli ve temel süsleme tekniklerinden olan, günümüz moda dünyasını da zaman zaman etkisi altına alan ve pek çok tasarımcıya ilham kaynağı oluşturan nakışların Türk ve dünya modasındaki yansımalarının değerlendirilmesini kapsayan bu çalışma günümüz moda sektöründen örneklerle desteklenmiştir.

GİYİM VE MODA TARİHİ

Bilinen en eski uygarlıklardan birisi olan Mezopotamya’da yaşayan Babil, Asur, Fenike ve Persler gibi devletlerin giysilerinde rahatlığı ön planda tutan; bol ve kullanışlı olan tunik şeklindeki giysilerin omuzlarından veya dirseklerinden aşağı doğru sarkan ağır işlemeler ya da şeritlerin kullanıldığı bilinmektedir. Mısır uygarlığında daha çok pilili, Yunan giyiminde ise dökümlü kumaşlardan ve drapelardan oluşan giysiler giyildiği bilinmektedir (Ertürk vd., 2013: 3-5). Tarihi kaynaklar, Eski Mısırlıların, Babillerin, Fenikelilerin ve İbranilerin kıyafetlerini süslemek için nakış kullandıklarını göstermektedir (Berker, 1981 ve Sürür, 1976).

Ortaçağda Fransa’daki sınıf ayrılıkları her alanda olduğu gibi giyimde de kendini göstermiştir. Giysinin zenginliği; erkeklerde boyunun uzunluğu, kişinin toplumsal statüsüne göre değişirken; alt tabakadakiler sade giysiler, soylu tabakadakilerin zengin işlemeleri olan uzun kollu ve gösterişli pelerinler giydikleri bilinmektedir. Soylu kadınlar, gösterişli kumaşlarla dikilmiş, mücevher ve değerli kemerlerle süslenmiş elbiseler giyerken alt tabakadaki kadınların süslemeleri ilkel olan fakat çeşitli motiflerle işlenmiş pamuk, yün ve kaba kumaştan yapılan giysiler olduğu anlaşılmaktadır.

16. yüzyıla kadar temel bir gereksinim olarak görülen giyim, daha sonraları geleneklerden uzaklaşarak her bireyin kendi zevkine göre giyinme arzusuna dönüşmüştür. 17. yüzyılda orta sınıfın da moda ilgisini göstermesiyle birlikte moda hareketleri hız kazanmıştır. Bu döneme kadar giysiler sadece ev hizmetlileri tarafından yapılırken 14. Louis’in desteğiyle elbise üreticileri bir esnaf birliği oluşturmuştur. Bu dönemde terziler kişiye özel tasarımlar yapmışlardır. 18. yüzyılın son çeyreğinde ise Endüstri Devrimi ile birlikte zanaattan endüstriye geçiş başlamış ve üretim büyük ölçüde artmıştır. 1846 yılında Eliah Howe’un dikiş makinesini icat etmesiyle birlikte giyim, endüstri dalı haline gelmiştir.

Bunlara paralel olarak gelişen teknoloji, kitle iletişim araçları, kültürel ve sanatsal çalışmalar giyim sanayisindeki değişimlere hız kazandırmıştır. Teknolojide meydana gelen bu hızlı değişimler sonucunda üretim sistemlerinde ve işletmelerde de önemli değişiklikler olmuştur. Dünyada meydana gelen bu değişimlere ve gelişmelere bağlı olarak işletmelerin yeniden yapılanması gündeme gelmiştir. İşletmeler yeniden yapılanmaya giderek, bilgisayar destekli tasarım ve üretim konularında ileri teknoloji kullanarak, üretim sistemlerine uygun bir işletme sistemi kurmayı amaçlamışlardır (Tekin, 2006: 1)

18. yüzyıldan itibaren özellikle tekstil üzerinden gelişim gösteren Endüstri devrimi sonrasında, gelişen yeni yaşam biçimleri ve giyim anlayışındaki değişikliğin en büyük sebebi “moda”dır. Moda her şeyden önce giyim ve davranış konularında ağır basan görüşlerin yanı sıra estetik, etik ve toplumsal kuralları, din (inanç) alanındaki anlayış değişikliklerini belirtir (Sürür 1983: 8).

Moda terimi akla hep kıyafeti getirirse de aslında moda yalnızca kıyafet değildir. Modanın birçok farklı alanda hâkimiyeti söz konusudur. Modanın kategorileri olarak; müzik, sanat, edebiyat, tiyatro, yemek, güzellik, aksesuar vb. birçok şey sayabilir. Her alanın kendisine has zaman zaman özgün bir modası oluyor. Bazen bir kitap modası oluyor, o dönem çok okunanlar arasına girebiliyor; bazen bir toka moda oluyor ve aranan bir aksesuar olabiliyor.

Moda sözcüğü, TDK Türkçe Sözlük'te de; “değişiklik gereksinim veya süslenme özentisiyle toplum yaşamına giren geçici “yenilik ve belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük” olarak tanımlanmaktadır (Alpat, 2010:15)

Orijinallik ve yaratıcılık günümüz moda ürünlerinin başarısının arkasındaki etkenlerdendir. Tek başına giysiyi tasarlamak orjinal olmak için yeterli değildir. Bu yüzden giysi tasarımcıları tasarlama aşamasından önce yaratıcılıklarını körükleyecek bir esine ve kapsamlı bir araştırmaya ihtiyaç duyarlar.

Günümüzde, orijinallik, yenilik ve yaratıcılık değerleri yüksek olan koleksiyonlar oluşturma çabaları tasarımcıları, giysilere kalıp formu ile tasarım özelliği kazandırmaktan ziyade farklı yüzey ve doku tasarımları ile tasarım değeri kazandırma uygulamalarına yönlendirmiştir. Bu uygulamalarda farklı sanat dallarından etkilenerek tasarım değeri yüksek giysiler oluşturmanın yanında, tasarımcılar sıra dışı deneyimlerle yaratıcılıklarını geliştirerek, gelecek için vizyonlarını da belirlemiş olacaktırlar (Koca ve Koç, 2012: 64).

Moda tasarımcıları insan bedenine uygun biçim dilini arayış aşamasında, sanatın yaratıcılığından ve sanat eserlerindeki betimlemelerden yararlanmışlardır. Modanın yenilikçi bir kavram olduğu kanısında olan tasarımcı, yaratıcılığın ön plana çıktığı sanat akımlarındaki anlatım diline de başvurmuşlardır.

Toplumu sarsan önemli olaylar ve olayları yaratan kişiler de tasarımcılarını etkilemektedir. Modanın evriminde yepyeni bir moda akımına ender olarak rastlanır. Modacılar genellikle geçmişteki stilleri değiştirerek yeni bir yorumla tasarım yaparlar (Eray, 1997: 373).

Tim Jackson (2007: 170), sürekli değişim halinde olan moda eğilimlerinin genel olarak moda yapılanması ve moda ürünlerinin görünüşlerini etkilediğini ifade eder. Moda eğilimlerini belirlemek renk, kumaş detayları, baskı, silüet, aksesuar ve kesim gibi noktalarda beğenilerin ne olabileceğini öngörme; moda eğilimleri hedef kitlenin yaş grubuna, eğitim seviyesine, gelir düzeyine, toplumsal alışkanlıklara göre de değişiklik göstereceğinden moda tasarımcısının göz önünde bulundurması gereken değişkenlerdir. Maliyet dikkat edilmesi gereken ölçütlerden biridir. Kullanılan kumaş miktarı, kumaş ve aksesuarın niteliği, dikiş kalitesi, üretim süresi ve işleme maliyeti değiştiren etmenler arasındadır. Nasıl ki düşük maliyetli bir ürünün, gelir seviyesi yüksek bir kitleye hitap etmesi beklenmezken, yüksek maliyetli bir ürünün de düşük gelirli bir kitle tarafından karşılanması ve kabul edilmesi beklenemez. Bu yüzden hedef kitlenin önemi büyüktür. Malzeme, kullanılacak teknik ve maliyet ile yakından ilişkili olan ürün grubunun belirlenmesi satılabilirlik açısından belirleyicidir. Temel olarak dört farklı grupta inceleyen ürün grupları haute-couture (yüksek moda), hazır giyim, seri üretim, hızlı moda olarak adlandırılabilir.

Tarihsel süreç içerisinde giyimde estetiğe ve yaratıcılığa yönelik ilk adımlar Haute Couture ile atılmıştır. İlk zamanlar toplumsal değişikliklerle şekillenen Haute Couture tasarımları, zamanla daha özgün ve yaratıcı fikirlerle moda taslak oluşturmuştur.

Maliyeti ciddi oranda arttıran yoğun el işçiliği ve kaliteli malzeme kullanımı giysilere yalnızca küçük bir kitle tarafından karşılanabilir olma niteliği yükler. Bunun yanı sıra bu giysiler, giyen kişilere, kendini değerli, özel ve tek hissettirmektedir. Yüksek moda, doğası gereği tamamen müşteri odaklı, modadan bağımsız ve yavaş değişimlerle hareket eden bir moda formudur. Giyim sektörünün en üstünde, kişiye özel üretimin ve el işçiliğinin başarısı ve itibarı üzerine kurulu bir düzendir (Jones, 2005: 38-39). Zamanla bu tarz giysilere talep artmış ancak pek çok kişi fiyatlarının yüksek olmasından dolayı bu giysileri elde edememişlerdir. Tasarımcılar da gündeme gelen bu sorunu çözmek üzere tasarım açısından benzer niteliklere

sahip ama maliyeti düşürecek sonuçlar aramaya başlamışlardır. Teknolojik gelişmelerin de etkisiyle hazır giyim koleksiyonlarının üretilmesi ile bu talep karşılanmaya başlanmıştır (Atılğan, 2014: 475).

Pek çok couture tasarım evi daha geniş kitlelere hitap etmek adına kendi bünyelerinde oluşturdukları hazır giyim markalarını tüketicilerle buluşturmaktadır (Jones, 2005: 41). Teknolojik gelişmelerin katkılarıyla oluşturulan hazır giyim, yüksek moda ürünlere göre daha çok sayıda ürün üretilen bir pazarı ifade eder. Bu sayede giysiler, kaliteli malzeme kullanılarak üretilmelerinin yanı sıra estetik ve sanatsal bir görünüme sahipken maliyet azaltılarak el işçiliğinin de minimum düzeyde tutulmasından dolayı daha az zamanda daha çok ürün üretilmektedir. Modanın sürekli değişim içinde olan yapısından dolayı her sezon yeni koleksiyonlar oluşturularak müşterilerin beğenisine, geniş bir kitleye göre hazırlanarak mağaza, butik gibi yerlerde farklı fiyat aralıklarıyla satışa sunulabilmektedir (Jones, 2005: 39).

Couture ve hazır giyim ürünlerinin tasarım detaylarından beslenen, özellikler basite indirgenerek yüksek sayıda üretilen sipariş adedi ile tüketiciyle buluşturan seri üretimler (Waddell, 2004: xii), farklılaşarak daha düşük fiyata, tasarımda esnek, kaliteli ve hızlı servis edilen bir grup belirmesine olanak sağlamaktadır (Doyle, Moore ve Morgan, 2006: 272-81). Hızlı modada yeni ve yaratıcı giysilerin uygun fiyatlar ile şık mağazalar aracılığıyla tüketici ile buluşturulması amaçlanmaktadır.

KADIN GİYİMİNDE NAKIŞ

Yaratıcılıkta bir ifade dili olarak da nitelendirilen kadın giyim modası, hızla değişen beğeni ve çevresel koşullar çerçevesinde insan bedeni de göz önüne alınarak şekillenmektedir. Geçmişten bugüne giysilerdeki etkiyi güçlendirmek, vurguyu arttırmak için çeşitli nakış tekniklerinden de destek alınmıştır.

Nakış, bir yüzey üzerinde dekoratif tasarımlar oluşturma sanatıdır. Nakış, giysi ve aksesuarları, hediyelik eşya, ev dekorları gibi süsleme alanlarında kullanıldığı gibi reklamcılık alanlarda işlemeli yorgan, yastık ve duvar pano tasarımları gibi ürünler üzerine uygulanabilmektedir.



Fotoğraf 1. <https://onturk.org/2011/03/09/pazirik-kurganlari/>(Erişim tarihi:15.11.2018)

Geçmiş tarihin en önemli ve temel süsleme tekniklerinden olan işlemenin, tekstil sanayinde önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Geleneksel işleme tekniklerine duyulan özlem ve/veya bu tekniklerin yeniden canlandırılmaya çalışılması çabaları, işlemenin dönem dönem gündeme gelmesini ve tasarımcıların koleksiyonlarında yer almasını sağlamıştır.

Bilinen en eski işlemeli örneklerin Pazırık Kurganından çıkan kartal griffon'un bir dağ keçisine saldırışını anlatan applike tekniği ile yapılmış, eyer örtüsüdür. Kırmızı renkteki keçe zemin üzerine yeşil, beyaz ve krem renklerinde keçe parçaları kompozisyonu oluşturacak şekilde yerleştirilerek ve applike tekniği ile yapılmıştır (Fotoğraf 1). Mezar odasını ya da bir çadırı kaplamak üzere hazırlandığı tahmin edilen diğer örnek 4,5mx6m boyutlarında Beşinci Pazırık Kurganında bulunan örtüdür. Örtünün zemininin dikdörtgenlere bölünmüş ve dikdörtgenlerin içlerinde, renkli keçeler kullanılarak applike tekniği ile oluşturulmuş kompozisyonlardan meydana geldiği anlaşılmaktadır (Aslanapa, 2003:4).

Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'ndan 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadarki dönemde Osmanlı kadın giyim geleneğini yansıtan kıyafet örnekleri, özel gün giysileri, gelin kıyafetleri ve üç etek elbise örneklerinin üzerinde çiçek desenleri ile oluşturulmuş kompozisyonlarda ipek iplikler ve gümüş teller kullanılarak sarma, suzeni, kordon tutturma gibi işleme teknikleri yanısıra serbest nakış teknikleri kullanılarak işlemler yapıldığı gözlenmiştir. Bunlardan başka özel gün ve merasimlerde giyilen genellikle dival işi ile işlenmiş genellikle 19.yy. Osmanlı dönemini yansıtan bindallı giysilerin de Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda yer aldığı bilinmektedir. Bindallı geleneği günümüzde de sürdürülmektedir.

Osmanlı'da teknik açıdan 19. yüzyıl sonlarından itibaren atlas üzerine dival, Çin iğnesi, kum iğnesi, kurdele nakışı, anavata gibi tekniklerin kullanıldığı yatak takımları moda olmuş, 20. yüzyılda da yaygınlaşarak uygulanmıştır.



Fotoğraf 2. <http://www.yesiltopuklar.com/osmanli-imparatorlugunun-son-doneminde-kadin-giysileri-sergisi.html> (Erişim tarihi:25.11.2018)

Nakışlı giysiler genellikle çeşitli kültürel kimlikleri ve kültürel miras etkilerini temsil ederler. Renkli ipliklerle hazırlanan el yapımı işlemeli giysiler genellikle kadının bireysel tarzını temsil eden geleneksel motiflerden oluşmaktadır.

Türk moda tasarımcılarından çağdaş giysi formlarındaki koleksiyonlarında zengin Türk nakışlarını tasarımlarında kullanan Zuhale Yorgancıoğlu Maraş işi ve Antep işi kullandığı gibi sarma, düz ve verev pesent, çapraz iğne gibi muşabak ve mürver gibi sayılarak yapılan nakış tekniklerini de kullanmıştır (Göksel ve Kutlu, 2016: 235) (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3. <https://www.haberturk.com/turk-markasi-olmayi-amac-edindim-2012197> (Erişim tarihi:05.11.2018)

Türkiyedeki zenginlikleri kullandığını ifade eden başarılı moda tasarımcılarından Bahar Korçan dokularla parçaları birleştirerek yorumlamaktadır. Etnik bir tasarımcı olmak anlamında olmasa da Antep işi tekniğiyle oluşturduğu “Köksüzlük” isimli koleksiyonunda saten pantolon, ceket ve balon etekler, transparan trikolar, saten elbiseler, yuvarlak göğüs dekolteli siyah elbiseler de antep işini kullanmıştır. Köksüzlük, kökleri reddetmeyi değil, her şeye ait olmayı anlatmaktadır (<http://www.milliyet.com.tr/antep-isi-modasi-dunyaya-aciliyor-magazin-962194/>).

Geleneksel yaklaşımını Haute Couture tasarımlarla başarılı bir şekilde birleştiren Dilek Hanif, kadın giyimini şık bir zerafetle sunduğu koleksiyonlarıyla Türk modasına ve kadın stiline yepyeni bir boyut katmıştır (Fotoğraf 4). Kadınsı detayları yücelten ama yalın çizgisini koruyan, zarif, elegan ve romantik ruh halini destekleyen tasarımları, koleksiyonlarında kullandığı yüksek kalite kumaşlar ve el işlemlerinde mükemmelliği yakalayışı moda dünyasında birer sanat eseri olarak değer görmektedir (<https://www.dilekhanif.com/tasarimci/dilek-hanif>).



Fotoğraf 4. <https://www.dilekhanif.com/koleksiyon/haute-couture-sonbahar--kis-2017-18/52#0>(Erişim tarihi:19.11.2018)

Birçok markanın koleksiyonunda farklı çeşitteki kumaşlarda ve modellerde nakışlı parçaları bulunmaktadır (Fotoğraf 5, 6 ve 7). Omuz, kol veya dekolte kısımlarındaki nakışları ile elbiseler, gömlekler, paça ve üst kısımlarında yer alan nakışlar ile kot pantolonlar tüketiciler tarafından en sık kullanılan kıyafetler arasında yer almaktadır. Özellikle beyaz veya siyah renk üstüne işlendikleri zaman bir yandan cool ve trend havasını koruyan kıyafetler elde nakış teknikleri uygulamaları ile gelenekseli yakalama çabası sergilemektedir.



Fotoğraf 5. <https://zeyneptosun.com/product/the-cindy-dress/>(Erişim tarihi:15.11.2018)

Geçmişte kasmakla kumaşlara ince ince işlenen el emeği, göz nuru nakışlar günümüz modasının vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Annelerimizin çeyize koyduğu tüm o kanaviçeler artık giyilebilir formlarda. 2017-2018 sezonunun en hit modası olarak zirveye yerleşen nakışlar artık her alanda yerini almış, nakış işlemelerini sadece elbise, pantolan, gömlek, ceket, kazaklarda değil, çanta, ayakkabı ve aksesuarlarda da görmek neredeyse kaçınılmaz olmuştur.

Şile bezi elbiselere benzer birçok farklı tasarım ile işlemeli giysiler Zara elbise modelleri arasında yerini almıştır (Fotoğraf 7 ve 8). Yaka, kol, beden ve etek uçlarında çiçek işlemeleri elbiseler, tunik ve bluzlar ile örgü kazaklar ve hırkalarda gözlenen kelebek desenli pullu işlemler 2017 koleksiyonunda farkedilen giysiler arasında yer almaktadır. Reem Acra, Gucci, Marchesa gibi pek çok ünlü marka bu trendi transparan tül kumaşları hareketlendirmek için kullanmışlardı. Ayrıca Gucci'nin spor ayakkabılarında, Miu Miu'nun ve Dolce&Gabbana'nın elbiselerinde bu modayı sık göreceğiz (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 6 ve 7. <https://zeyneptosun.com/product/the-vanessa-dress/>(Erişim tarihi:15.11.2018)



Fotoğraf 8 ve 9. <http://www.kadinvetrend.com/zara-2017-elbise-modelleri/>(Erişim tarihi:15.11.2018)



Fotoğraf 10. <http://www.orientpalms.com/Antonio-Marras-7611>(Erişim tarihi:25.11.2018)

Geleneksel nakış teknikleri ile yapılan tekstil üretimlerinin uzun süreler gerektirdiği, çok zahmetli olduğu ve dolayısı ile maliyeti artırdığı bilinmektedir. Teknolojinin hızlı gelişimi, diğer tüm sektörlerde olduğu gibi kadın giyiminde oluşturulan yeni koleksiyonlar müşterilerin beğenisine sunulurken estetik hem sanatsal bir görünüme sahip giysiler hem de maliyetin azaltılması suretiyle el işçiliğinin de minimum düzeyde tutulması ile daha az zamanda daha çok ürün üretilmektedir. Bu sayede giysiye değer katan nakışlı tasarımlar geniş bir kitleye göre hazırlanmakta ve mağaza, butik gibi yerlerde farklı fiyat aralıklarıyla satışa sunulabilmektedir.

Ayakkabıdan ceketle her kıyafette görebileceğimiz nakış işleme modası her geçen gün trend olmaya devam etmektedir. Özellikle tül elbiseler üzerine küçük detaylı nakışlar moda stilistlerinin en gözde tercihleri olmaktadır. Kot pantolonlarda nakış pantolonların özellikle paça veya baldır kısımlarında en gözde tercihlerden olurken dar pantolonlara uygulanan nakışlar pantolonlara tarz katmakla birlikte düz kotlara oranla daha pahalıya satıldıkları için moda işletmecilerinin de gözdesi oldular. Eteklerde nakış işleme pantolonlardan sonra yayılmaya başlamış, kısa zamanda kot etekler, deri etekler, tül etekler, kumaş etekler kısaca tüm eteklerde nakış detay katar hale gelmiştir. Gömlek, sweatshirt ve ceketlerde yer alan nakışlar genellikle göğüs ve kol kısımlarında bir ayrıntı yaratmaktadır. Daha çok ceketlerin kol kısımlarına işlenen nakışlar ise iş kadınlarının tercihi haline gelmiştir. Deri ceketler başlı başına tarz iken işleme ile detaylandırılarak bambaşka bir tarz haline getirilmektedir. Deri ve kot ceketlerde yerini alan nakış, kabanlarda işi biraz zorlaştırdığı için işleme kabana direkt olarak işlenmemektedir. Böyle durumlarda moda evleri parça halinde işlenen nakışlar üreterek bu nakışları kabanlara dikmek suretiyle kabanlara nakış havası katarak çare bulmaktadırlar. Rahatlığın simgesi olan sweatshirtlerde de sık rastlanan nakışlı tasarımlar sweatshirtlere ayrı bir hava kazandırmaktadır.



Fotoğraf 11. <http://www.mtbirlikder.org.tr/index.php/2016/04/18/dolce-gabbana-2016-guz-tasarimlari/nggallery/page/2>(Erişim tarihi: 25.11.2018)

SONUÇ

İlk zamanlar ikellik boyutunda, kültürel ve çevresel faktörlerin etkisiyle sıradanlık çerçevesinde, sonrasında ise ayırt edici ve abartılı yaklaşımlarla evrimsel bir değişim süreci yaşayan giysi modasında moda tasarımcıları süslenme ihtiyacını da karşılayan giysi tasarımlarında, farklılıklar yaratmak için nakışı kullanmışlardır.

Nakışlı giysiler genellikle çeşitli kültürel kimlikleri ve kültürel miras etkilerini temsil ederler. Renkli ipliklerle hazırlanan el yapımı işlemeli giysiler genellikle kadının bireysel tarzını temsil eden geleneksel motiflerden oluşmaktadır.

Geleneksel yaklaşımı nakışlı tasarımlarla başarılı bir şekilde birleştiren kadın giyimini şık bir zerafete dönüştüren Türk ve dünya modasında kadın stiline yepyeni bir boyut katan öncü tasarımcılar, kadını detayları yücelten, zarif ve romantik ruh halini destekleyen koleksiyonlar oluşturmaktadırlar.

Günümüzde toplumsal zevkler, yaşam biçimlerindeki değişimler, teknolojik donanımla birlikte yeni bir boyut kazanmış, geçmişin izlerini taşıyan çeşitli tekstil ve süsleme teknikleriyle birleşerek moda tasarımcılarının yetenekli ellerinde, sanatsal bir dokunuşla görsel şölene dönüşmüştür.

Kumaş ve giysi tasarımında yüzeyi iki boyuttan üç boyuta taşıyan süsleme tekniklerinden biri olan ve etkili bir görsel sunum yaratılmasında etkili olan nakış, son yılların başarılı moda tasarımcılarının koleksiyonlarında sıkça görülmektedir. Nakış tekniği günümüz modasını etkisi altına aldığı gibi tekstil ve giyilebilir sanat kavramı açısından da önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

- Alpat, E. (2010). XX. Yüzyıl ve XXI. Yüzyıl Başında Kadın Moda Tasarımında Nostalji Anlayışı, Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi, s. 15- 24.
- Atılgan, D. K. (2014). The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science Sayı: 27, s. 471-487, Sonbahar, I. 2014. Doi number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2486>
- Aslanapa, O., (2003). Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Doyle, S.A., C.M. Moore, And L. Morgan. (2006). “Supplier Management in Fast Moving Fashion Retailing”, Journal of Fashion Marketing and Management, Vol.10, No. 3: 272–81.
- Eray, F. (1997). “20. Yüzyıl Modacılarından Gabrielle Chanel ve Christian Dior Dönemlerinin İncelenmesine İlişkin Karşılaştırmalı Bir Araştırma”, Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi, İzmir: Sayı.6.
- Jackson, T. (2007). “The Process of Trend Development Leading to a Fashion Season” . Fashion Marketing, ed. Tony Hines, M. Bruce Burlington: Elsevier Ltd, s. 168-187.
- Jones, S., Jenkyn (2005). Fashion Design, New York: Watson-Guptill Publication.
- Koca, E., Koç, F. (2012). “Giysi Yüzey Tasarımına Disiplinlerarası Bir Yaklaşımda Tasarımcının Rolü”, 1. Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı Sempozyumu, Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi, 17-20 Ekim. s. 64-75. İstanbul
- Komşuoğlu, Ş. ve v.d. (1986). Resim II Moda Resmi ve Giyim Tarihi, Ankara. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ertürk, N., Kipöz, Ş. Çivitçi, Ş., Üreyen, E., Kanışkan, E., Kağmıoğlu, H., (2013). Moda Tasarım. T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 3014 Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1967 Eskişehir ISBN: 978-975-06-1674-7
- Göksel, N., Kutlu, N. (2016). Decorative Elements In Turkish Garment Culture From Past to Future: Art of Embroidery, Tekstil ve Mühendis. 23: 103, 231-236. For online version of the article: <http://dx.doi.org/10.7216/1300759920162310309>

- Pektaş, H. (2006). T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Moda Ve Postmodernizm. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya
- Sürür, A. (1983). Ege Bölgesi Kadın Kıyafetleri. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Tekin, M. (2006). Üretim Yönetimi, Konya. Arı Ofset Matbaacılık.
- Waddel, Gavin (2004). How Fashion Works: Couture, Rtw, Mass Production, United States of America: Blackwell Publishing.
- <http://www.milliyet.com.tr/antep-isi-modasi-dunyaya-aciliyor-magazin-962194/>