21. YÜZYILDA SANAT YORUMLARI

EDİTÖRLER
Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ
Öğr. Gör. Levent İSKENDEROĞLU

İKSAD
Publishing House

21. YÜZYILDA
SANAT YORUMLARI

EDİTÖRLER

Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ

Öğr. Gör. Levent İSKENDEROĞLU

YAZARLAR

Prof. Dr. Ali AYHAN

Prof. Dr. A. Aslıhan EROĞLU

Prof. Dr. Emine KOCA

Prof. Dr. Fatma KOÇ

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Doç. Dr. Murat AYTAŞ

Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ

Dr. Öğr. Üyesi Eda DEMİR TOSUNOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Öğr. Gör. Levent İSKENDEROĞLU

Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ

İKSAD
Publishing House

Copyright © 2023 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law.
Institution of Economic Development and Social Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TURKEY TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules. The first degree responsibility of the works in the book belongs to the authors.
Iksad Publications – 2023©

ISBN: 978-625-367-455-7
Cover Design: Tahsin BOZDAĞ
December / 2023
Ankara / Türkiye
Size: 16x24cm

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……...……..1

BÖLÜM 1

SOSYAL MEDYA UYGULAMALARINDA YER ALAN SANATSAL İÇERİKLERİN İNSANIN KÜLTÜREL SOSYAL ÇEVRESİ ÜZERİNDEKİ İMGESEL ETKİLERİ

Prof. Dr. Ali AYHAN……...…….3

BÖLÜM 2

İNTERDİSİPLİNER SANAT VE KAMUSAL ALAN İLİŞKİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU……...…….15

BÖLÜM 3

TUVALİN ÖTESİNDE: REFİK ANADOL VE GENERATİF SANATIN VERİ ODAKLI YENİDEN KEŞFİ

Doç. Dr. Murat AYTAŞ

Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ……...…23

BÖLÜM 4

21. YÜZYIL MODERN SANATIN ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINA YANSIMASI

Dr. Öğr. Üyesi Eda DEMİR TOSUNOĞLU……..…..53

BÖLÜM 5

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA KUMAŞ ARTIKLARI İLE DÖNGÜSEL TASARIMLAR: KOLAJ CEKET ÖRNEKLERİ

Prof. Dr. Emine KOCA

Prof. Dr. Fatma KOÇ…….……..73

BÖLÜM 6

SANAT EĞİTİMİNDE KÜLTÜR VE YENİ OLGULARIN KAZANIMLARI

Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ

Prof. Dr. A. Aslıhan EROĞLU……..….107

BÖLÜM 7

RASTLANTISALLIĞIN ESTETİĞİ VE FELSEFESİ

Öğr. Gör. Levent İSKENDEROĞLU

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN……...……119

BÖLÜM 8

TÜRKİYE'DE CUMHURİYET REFORM HAREKETLERİNİN KILIK KIYAFET VE MODA ALNINDA YAPILAN DÖNÜŞÜME KATKILARI

Prof. Dr. Fatma KOÇ

Prof. Dr. Emine KOCA…….…….135

ÖNSÖZ

"21. Yüzyılda Sanat Yorumları" ismi ile editörlüğünü yapmış olduğumuz bu kitabımızın birinci bölümünde Prof. Dr. Ali AYHAN, sosyal medya uygulamalarında yer alan sanatsal içeriklerin insanın kültürel sosyal çevresi üzerindeki imgesel etkilerine değinmiştir. İkinci bölümünde Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU, İnterdisipliner sanat ve kamusal alan ilişkisi konusunda yaptığı çalışması ile yer almaktadır. Kitabımızın üçüncü bölümünde Doç. Dr. Murat AYTAŞ ve Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ, tuvalin ötesinde: Refik Anadol ve generatif sanatın veri odaklı yeniden keşfi adlı çalışmalarında yeni dijital sanat türlerinden bahsetmişlerdir. Dr. Öğr. Üyesi Eda DEMİR TOSUNOĞLU tarafından yazılan dördüncü bölümde 21. yüzyıl modern sanatın çağdaş Türk seramik sanatına yansıması üzerine çalışılmıştır. Beşinci bölümde ise Prof. Dr. Emine KOCA ve Prof. Dr. Fatma KOÇ; sürdürülebilirlik bağlamında kumaş artıkları ile döngüsel tasarımlar: kolaj ceket örnekleri konusunda bilgiler vermişlerdir. Kitabın altıncı bölümünde, sanat eğitiminde kültür ve yeni olguların kazanımları Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ ve Prof. Dr. A. Aslıhan EROĞLU tarafından kaleme alınmıştır. Kitabın yedinci bölümünde Öğr. Gör. Levent İSKENDEROĞLU ve Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN çalışmalarında rastlantısallığın estetiği ve felsefesi üzerinde durmuştur. Kitabın sekizinci ve son bölümünde ise Prof. Dr. Fatma KOÇ ve Prof. Dr. Emine KOCA tarafından, Türkiye'de cumhuriyet reform hareketlerinin kılık kıyafet ve moda alanında yapılan dönüşüme katkıları konusu ile tarihe ışık tutulmuştur.

Bu alanlarda çalışan sanatçı, akademisyen ve tüm ilgililere yararlı olması dileğiyle.

Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ

BÖLÜM 1

SOSYAL MEDYA UYGULAMALARINDA YER ALAN SANATSAL İÇERİKLERİN İNSANIN KÜLTÜREL SOSYAL ÇEVRESİ ÜZERİNDEKİ İMGESEL ETKİLERİ

Prof. Dr. Ali AYHAN[1]

DOI: https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307195

[1] İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı, ali.ayhan@inonu.edu.tr Orcid ID: 0000-0001-5850-9887

Yaratılan her varlık kendisini temsil eden özellikler ile kuşatılmıştır. İçsel-dışsal olarak var olan her bir özelliğin duyulara hitap edecek şekilde yansıması durumunda algılayan varlık hafızasında imgeler olarak canlanmaktadır. Bu anlamda insan olarak duyuları etkileyen her bir imgeyi algılayarak kendi kavramsal dünyası içerisinde şekillendirmektedir. Bununla birlikte insan kavram haritaları oluşturmak için imgeleri de aktif bir şekilde kullanmaktadır.

İnsan, birey olarak sosyal çevresinde edindiği yaşam tecrübelerinin çoğunu, algıladığı imgeleri yorumlayarak edinmektedir. Sanatsal anlamda algıya etki eden her bir imgenin zihni uyarması ile birlikte başlayan bu süreç insan hayatında sosyal çevreyi oluşturmaktadır. Sanatsal imgelerin insanların sosyal yaşantılarında bilinçli olarak kullanıldığında ne gibi etkileri olacağına dair genel bir değerlendirme yapıldığında teknolojik gelişmelerin takip edilemez bir hızla ilerlediği son yirmi yıl içerisinde sinema, tiyatro, opera, televizyon, radyo gibi geniş kitlelere erişim sağlayabilen araçların yerini sosyal medya yazılımları almaya başladığı görülmektedir.

Sosyal medya uygulamalarının ortaya çıkışından önceki süreçte, geniş kitleleri etki altında tutan televizyon programlarından sinema filmlerine; festivallerden konser etkinliklerine kadar birçok kavramsal imgeyi içerisinde bir arada barındıran medyatik bir yapı kendini göstermekteydi. Bir sinema filminin gösterime girmesi ile birlikte film müziklerinin de eş zamanlı olarak dinleyici kitlesine ulaştırılması gibi birçok toplumsal ilişkiler modellemesi de aktif olarak kullanılmaktaydı. Günümüzde bu tür çalışmalar yine yapılmaktadır. Ancak bunun için daha hızlı ve etkili bir araç kullanılmaktadır. Sosyal Medya Uygulamaları.

Milyarlarca insanın kullandığı ve günümüzde en etkili iletişim araçlarından biri olan internet üzerinde yapılanan bu uygulamalar bireyler ve şirketlerin aynı anda iletişime geçmelerine olanak sağlamaktadır. Bu uygulamalar sosyal çevrenizi oluşturmaya başlayabilir ve içerik paylaşımında bulunabilirsiniz. Sürekli gelişmekte olan ve temeli son zamanlarda beğeni algısı üzerinde şekillendirilmiş olan sosyal medya uygulamaları ile kullanıcıların beğeni düzeyleri üzerinde yapılan istatistiksel çalışmalar yoluyla toplumların kitlesel beğeni algılarına dair veriler elde edilmektedir. Elde edilen bu verilerin

derinlemesine analizi sonucunda toplumları etkisi altına alacak olan imgesel kavramlarında belirlenebilmesi söz konusudur. Belirli bir bölgede özellikle sponsorlu olarak izleyici-dinleyici kitlelerine ulaştırılan bir video-müzik materyalinin uygulama içerisinde var olan beğeni, yorum gibi özelliklerine kitlenin vermiş olduğu tepkilerin analizi sonrasında o bölgenin kullanılan sanatsal içerik imgelerine yönelik özellikleri belirlenebilmektedir. Bir bölge klasik müzik eserlerine ilgi duyarken bir diğer bölgede caz müziğine ilginin daha fazla olduğu gibi tespitlerin ortaya konulması günümüzde artık oldukça kolay bir hale gelmiştir.

Yayıncılık istatistikleri anlamında düşündüğümüzde "youtube" çarpıcı bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. Youtube üzerinde yayın yapmaya başladığınızda, yayınladığınız her bir içeriğin derinlemesine analizlerine de ulaşabilirsiniz. Öyle ki video yayınlandıktan sonra hangi bölgede, hangi tür cihazla, hangi yaş ve cins grubunda, kaç dakika, kaç kez izlendi gibi birçok veri youtube stüdyo ekranında analizler bölümünde anlık olarak güncellenmektedir. Böylelikle kişisel yayın politikalarının geliştirilerek, yayına hazırlanacak olan içeriklerin imgesel olarak kitle istatistiklerine dönük olarak nasıl şekillendirilmesi gerektiği konusunda da önemli adımlar planlanabilir de diyebiliriz. Bu anlamda planlamalar dahilinde yapılan sosyal medya yayıncılığı örneklerinin geniş kitlelere ulaştığı ve hedef kitleler üzerinde etkileri olduğu da görülmektedir.

Buradan hareketle bölgelendirilmiş kitlelere yönelik hazırlanan her türlü sanatsal yayıncılık faaliyetinin ilgili kitle üzerindeki kültürel etkilerinden de söz edilebilir. Yayınlanan içeriklerin imgesel analizleri yapıldığında tespit edilen her bir imgenin kültürel değerler açısından değerlendirilmesiyle bireysel ya da kitlesel olarak ortaya çıkabilecek olumlu-olumsuz sonuçları da büyük oranda bellidir. Toplum kültürüne yönelik çıkacak bu sonuçların olumlu yönde olabilmesi adına planlı içerik düzenlemeleri yoluyla hazırlanacak olan yayın materyallerde var olan imgelerin insan algıları üzerinde de olumlu etkileri olacaktır.

Zihinlere sızarak insan algılarını gizil bir şekilde etkileyen müziksel imgelerin sanatsal anlamda oluşumuna bakıldığında birçok faktör dikkat çekmektedir. En genel anlamıyla yapılan müziğin türü, sözlü-sözsüz yapıda

olması, hangi çalgı veya ses topluluklarına yönelik olarak tasarlandığı, hangi kitleye yönelik olarak bestelendiği ve son olarak hangi ortamlarda dinleyiciye sunulduğu konusunda düşünülebilir.

"Sanatçı yaratıcı etkinliğini gerçekleştirirken üç tür nesne ile bağ kurmaktadır. Bunlar 'mevcut nesne', 'sanatçının kendi zihinsel nesnesi' ve 'tamamlanmamış yapıt olarak nesne'dir"(Yetişken, 1998: 46). Müzik sanatı konusunda yaratılarını şekillendirmek isteyen besteci müziksel imgelerini bu anlamda zihninde kurgulayarak yukarıda genellenen aşamalardan geçirerek yaratı sürecine başlar. Mevcut nesne kapsamında düşünüldüğünde bestelenecek müzik eserinin ana teması bu kavramı karşılayacaktır. Ana tema üzerinde karar kılan sanatçı zihinsel nesne aşamasında kurgusuna zihninde belirlediği ses imgeleri ile devam edecektir. Bu kurgulama aşamasında ana teması belirlenen eserin hangi türde olacağından yayınlanacağı platformlara kadar tüm süreçler düşünsel süreçlere dahil olacaktır. Tüm bu süreçlerden geçerek ortaya konulacak eser sadece sanatçıya ve onun zihinsel dünyasına bağlı kalmayacaktır. Tamamlanmamış yapıt anlamında esas imgesel etki de bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Sanatçının tüm zihinsel kurgularından yola çıkarak vardığı sonuç noktasında ortaya koyduğu eser seslendirildiğinde dinleyici kitlesi üzerinde de etkiler ortaya koyacaktır. Her bir ses imgesi insanlar üzerinde farklı duygular inşa edeceğinden bu anlamda sanatçının kendi içinde tamamlamış olduğu müzik eseri bir anlamda tamamlanmamış bir sanat eseri olarak farklı zihinlerdeki imgesel yolculuğuna devam edecektir.

Bu etkilerin toplamına dair düşünüldüğünde benzer etkilerin bir araya gelmesi ile kültürel etkilerde ortaya çıkmaya başlamaktadır. Müzik eserlerinin hızla yayıldığı sosyal medya platformlarında kültürel etkileşimlerinde sanatsal bağlamda düşünülmesi gerekmektedir. Müzik sanatsal anlamda insan hayatına en çok dokunan imgeler bütünüdür.

"Filmlerde müzik çeşitli işlevleri yerine getirmek için kullanılmıştır(Onaran, 2004: 14)". Bir filmin dokusuna ince ince işlenen ses imgelerinin çeşitlemesi ile kitleleri sürüklemesi bu örneklerden sadece birisidir. "Sinemada sesin kullanılmasıyla ilgili tereddütler bu sanatın başlangıç yıllarına, teknolojinin henüz bugünkü seviyesine ulaşmadığı dönemlere kadar uzanır(Tonks, 2006: 11)" Teknoloji ve sosyal medya uygulamalarının gelişimi

ile birlikte bu tereddütler yerini kitlelerin ilgisini çekecek en önemli araçlardan birisi olmaya bırakmıştır. Öyle ki müzik sanatı kapsamında film müzikleri çoğu zaman filmin ötesine geçerek filmden daha çok beğeni de almıştır.

Kültür ve sanat festivallerinin vazgeçilmez öğesi olan müzik sanatına dair konser etkinliklerinin günümüzde sinema çekim tekniklerinin sahnede kullanılması ile birlikte sosyal medyada süreklilikleri söz konusudur. Bilet alarak konserde müzik dinleyen kitle dışında sosyal medyadaki kitlesinin de etkinliğe katılımını sağlanabilmektedir. Örneğin Tan Taşcı konserinden alınan sinema kalitesindeki görüntüler eser eser bölümlenerek sanatçının Youtube kanalında yayınlanmaktadır. Ve bu eserlerin her birinin neredeyse milyonlarca kez izlendiği dikkat çekici bir şekilde göz önünde durmaktadır. Işıklar, sahne efektleri, saz icra ekibi, geri vokaller bir arada düşünüldüğünde tam bir müziksel şölen olarak tasarlanan bu konser etkinliklerinin birçok sanat dalının bir araya getirilerek izleyici karşısında konser etkinliği olarak verilmesi bilet sayısı kadar bir etki oluştururken sosyal medya üzerinde yayınlanan görüntüler ise sayısal olarak etki alanı oldukça büyük bir etki oluşturmaktadır.

"Bir müzik formu olan füg ve füg sanatının büyük ustası Bach, kompozisyonlarında özellikle yapıya ağırlık veren sanatçıların yaratıcılıklarında çok etkili olmuştur(İpşiroğlu, 2010: 131)". Bu hala da devam etmektedir. "Bach Oryantal" müzik albümünde Bach'ın eserlerini piyanoda icra eden Anjelika Akbar stüdyo kayıtlarında eserleri ritim çalgıları ekleyerek farklı etkiler uyandırarak zihinsel imgelerin klasik yönelimin dışında bir etkiye dönmesini sağlamıştır.

Köprüler isimli albümde klasik müzik eserlerini Türk müziği sazları ile Türk müziği yapısına uygun benzetimler ile icra eden sanatçılar da bir albüm yayınlamışlardır. İki albümde de yer alan eserlerin sadece CD ortamında dağıtımı yapıldığından dinleyici kitlesinin de basılı CD sayısı ile sınırlı kalacağı gerçeği de açıktır. Bu anlamda sanatsal içeriklerin sosyal medya uygulamaları aracılığı ile daha geniş kitlelere ulaşarak tamamıyla ücretsiz olarak dinlenebilmesi ile ortaya konulan eserinin sanatsal değeri çerçevesinde kültürel etkiler ortaya çıkmaya başlayacaktır.

"Tıpkı bir kimyacının bir maddeyi, doğası ve etkilerine bakışını çarpıtan kirlenmelerden 'yalıtması' gibi, sanat yapıtı da anlamlı görünümleri saflaştırır. Soyut izlekleri kendi genellikleri içinde ama şemalara indirgemeden sunar. Doğrudan deneyimin çeşitliliği, hayli karmaşık biçimlerde yansıtılır. Sanat yapıtı, görme ile düşüncenin etkileşimidir(Arnheim, 2009: 304)". Görme ile düşünmenin etkileşimi anlamında müziksel imgelerinde işin içine girdiğinde sanat yapıtının üçüncü bir boyutu daha devreye girerek dinleme evresinin etkileri ortaya çıkmaya başlamaktadır.

Düşünsel boyuta duyulan sesler ile etki eden imgelerin çağrışımları sanat yapıtının sanatsal değeri ile de birebir oransal bir yapıdadır. İnsanın duygusal kimyasını etkileyen müzik sanatı yapıtlarının birçok türünde bu etkilerin sosyal medya uygulamalarında görsel şemalar ile de karmaşık düşüncelerin bir araya gelerek somutlaştırıldığı klip çalışmalarında izleyici kitlesine sunulması söz konusudur. Bu etkiler daha önceleri radyo ve televizyon gibi kitle iletişimi araçlarında elde ediliyordu. Hala da bu araçların kullanımda olduğu ancak TV ve radyo kanallarının da artık gelişen teknolojiye ayak uydurarak taşınabilir cihazlara yönelik olarak hazırlanan uygulamalara bir göç halinde oldukları da gözlenmektedir.

TRT kurumuna yönelik birçok kanalın TRT izle uygulamasında yer alması buna bir örnek olarak verilebilir. Yine TRT ARŞİV uygulamasının farklı platformlarda izleyicilere sunulması da bu duruma yine bir başka örnektir. Bu uygulamalarda eski ve yeni içeriklerin bir arada bir tarihsel dizin olarak sunulduğu görülmektedir. İzleyici kültürünü pek çok anlamda etkileyecek sanatsal değeri yüksek eserlerden oluşan bu tür arşivsel sosyal medya uygulamaları ile izleyiciler-dinleyiciler istedikleri türlerde içeriklere ücretsiz olarak ulaşabilmektedirler.

Tüm bunlarla birlikte sosyal medya uygulamalarının insanların toplumsal gerçekliklerini, kültürel ve sosyal çevrelerindeki imgesel duyumsamalarını önemli ölçüde etkilediği gerçeği ortadadır. Yayınlanan içerikler, izleyici davranışlarını ve düşüncelerini şekillendirebilmekte ve kültürel değerlerin de değişimine yol açabilmektedir. Uygulamalar bireylerin fotoğraf, ses video ve yazılı içerikleri yayınlayabilmelerine, beğenmelerine ve yorum yapabilmelerine olanak tanımaktadır. Sosyal medya uygulamaları,

kullanıcıların insanlarla dolayısıyla toplumla bir anlamda kültürel etkileşim kurarken kullandığı bir araç olarak da görülebilir.

Yayınlanmakta olan sosyal medya içeriklerinin sanatsal değer açısından zayıf olduğu zamanlar da vardır. Her birey aynı kaygılar ile paylaşım yapamaz gerçeğinden yola çıkılarak sosyal medyada yayınlanan sanatsal kaygıdan uzak yayınlar kültür üzerinde olumsuz etkilerde ortaya çıkarabilir. İnsanların kültürel sosyal çevresi üzerinde toplumsal düzeyde olumsuz etkiler ortaya çıkabilir.

Sosyal medya uygulamalarındaki müzik türlerine yönelik içerikler sosyal medya kullanıcıların sosyal çevrelerindeki kabul edilirlik algısını da etkileyebilmektedir. Yine sanatsal kaygıdan ötede hazırlanarak yayınlanan müziksel içeriklerin bireylerin toplumsal yaşamında ki öz benliklerine yönelik varoluş süreçlerini de bir şekilde etkileyecektir.

Bütün bunların toplumunda sosyal medya uygulamalarında yer alan müzik eserlerinin sözel, müziksel ve görsel imgelerinin bir arada sunulduğu içeriklerin sanatsal değerinin tartışmalara yol açtığı gerçeği de göz önündedir. Tüm bunlarla birlikte sosyal medya uygulamalarının insanların kültürel ve sosyal çevrelerinde önemli bir imgesel etki alanına sahip olduğu görülmektedir. Bu etkiyi insanların farkındalık yaratmasına yönelik olarak kullanabilmek içinde sanatsal kaygıların göz ardı edilmemesi gerekmektedir. “Elbette bu insan doğadan gelen bir sürü sese duyarlıdır ama ayrıca bu sesleri bir düzene sokma ihtiyacı duyan ve bu iş için çok özel bir yetenek bahşedilmiş biridir(Stravinsky, 2011: 24)”. Bu bağlamda insanın doğasından gelme yeteneği ile yaşantısal süreçlerinde karşılaştığı müzik sanatına yönelik olarak imgesel olarak etkilenişlerine de yön verebilmelidir.

Duyumsadığı müziğin ne gibi özellikleri olduğunun farkında olarak dinleyebilme yetisini sanatsal anlamda geliştirebilmelidir. İnsanın günlük yaşamında vazgeçilmez hale gelen sosyal medya uygulamalarında karşılaştıkları dijital içerikler içerisinde yer alan müzik sanatına yönelik olarak kalite ve kültür etkileşimleri açısından da düşünülmesi gerekmektedir.

Kültürün en önemli yapıtaşı sanattır. Sanata ve sanatçıya gösterilen özenin toplumun kültürel yapısında da gözleneceği gerçeğinden yola çıkıldığında, sosyal medya uygulamalarında yer alan sanatsal değeri tartışılan içeriklerin insanın kültürel sosyal çevresi üzerindeki imgesel etkileri de önem kazanmaktadır.

"Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve alil bir kimse gibidir. Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur" sözleri ile sanatın önemini vurgulayan *Atatürk* yine "bir milletin sanat yeteneği güzel sanatlara verdiği değerle ölçülür" sözlerini de vurgulamıştır. Tarih boyunca sanatın önemi ileri görüşlü liderler tarafından vurgulanmıştır.

Sanat icrası tarihsel süreçlerde tarihe ve çağa ayak uydurmuştur. Son yıllarda müzik sanatının icrası sahnelerden başlayarak sosyal medya uygulamalarına doğru giden bir yolculuk halindedir. Konser salonlarından sosyal medya platformlarına sürüklenerek geniş kitlelere ulaşmakta olan müzik sanatının sanatsal değerinin 21. Yüzyılda tartışılır olması da kaçınılmazdır. Bu anlamda yeni yüzyılın en büyük olanaklarından birisi olan dijital konser salonları olarak da isimlendirebileceğimiz sosyal medya uygulamalarının kültürel değerler ve sanattan uzak bir şekilde hazırlanan içeriklerinde yayınlandığı bir alan olduğunun bilincinde olmak gereklidir. İnsanların müzik ve sanatın imgeleri aracılığıyla algıladıkları dünyayı nasıl şekillendirdiğini ve sosyal medya uygulamalarının sanatsal içeriklerin yayılmasındaki rolünün de farkında olarak yaşaması bu anlamda etkili olacaktır. İmgelerin insan algılarına nasıl etki ettiği, içsel ve dışsal özelliklerin duyusal deneyimlerle nasıl bağlantılı olduğunu kavrayarak hareket etmek, açığa vurulan zihinsel imgelerin insanların kavramsal dünyalarını da şekillendireceğini ve böylelikle sanatın öneminin de kavranmasına faydalı olduğu gerçeğini vurgulayabilmek gereklidir.

Sosyal medya platformlarının sanatsal içeriklerin yayılmasındaki etkisine odaklandığımızda sosyal medya, sanat eserlerinin geniş kitlelere erişimini sağladığı ve kültürel etkileşimleri hızlandırdığı gerçeği ile hareket edilmelidir. Bu platformların, sanatsal imgelerin toplumlar üzerindeki etkilerini artırdığını ve insanların sanatla daha yakın bir ilişki kurmalarına olanak tanıdığının da bilincinde olarak müziğin sanatsal imgelerinin nasıl

oluşturulduğunu ve insan algıları üzerindeki etkilerini üzerine de eleştirel düşünmek gerektiğini de gözden kaçırmamak gerekir. Sanatçılar, müziklerini zihinsel imgelerle şekillendirir ve bu imgeler dinleyiciler üzerinde farklı duygusal tepkilere yol açar. Bu süreç, müziğin insanların duygusal kimyasını nasıl etkilediğini açıklamakta bir öngörü olabilir. Sosyal medya platformlarının kültürel etkileşimleri nasıl etkileyebildiğinin üzerine eleştirel tartışmaların gerektiği sosyal medya uygulamaları, sanatsal içeriklerin kalitesini ve erişimini artırabilmekte olduğunun farkında olarak etkin olarak kullanılmalıdır. Böylelikle sanatın toplumlar üzerindeki önemini vurgulamakla kalmadan sanatın sosyal medya uygulamaları aracılığı ile yayılmasını ve kültürel etkileşimleri zenginleştirebilme olanağı elde edilecektir. Sosyal medya platformlarının sanatın yayılmasındaki rolü, kültürel değerlerin ve sanatın toplumsal yaşamdaki etkilerinin anlaşılmasında bu anlamda kritik bir öneme sahiptir.

Kaynakça

Arnheim, R., (2009). Görsel Düşünme, Metis Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, N., (2010). Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

Onaran. O., (2004). Görüntünün Müziği, Müziğin Görüntüsü, ***Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak***, Pan Yayınları, İstanbul.

Stravinsky, I., (2011) Altı Derste Müziğin Poetikası, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Yetişken, H., (1998). Estetiğin ABC'si, Kabalcı Yayınevi.

Tonks, P., (2006). Film Müziği, Es Yayınları, İstanbul.

BÖLÜM 2

İNTERDİSİPLİNER SANAT VE KAMUSAL ALAN İLİŞKİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU*

DOI: https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307276

* Fırat ARAPOĞLU, Altınbaş Üniversitesi ODB. İletişim için: firat.arapoglu@altinbas.edu.tr
Orcid ID: 0000-0001-5850-9887

Giriş

Bu çalışma disiplinlerarasılık ve güncel kamusal sanat ilişkisini, Türkiye'deki bu tip üretimleri eleştirel teori yöntemi ile anlamlandırma amacıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, temelde iki dayanak noktasına bağlı olarak Türkiye'de Disiplinlerarası Kamusal Sanat üzerine bir araştırma geliştirilebilir. Birincisi; Gülsün Karamustafa, Hale Tenger gibi disiplinlerarası yöntemle üretimde bulunan sanatçıların monografileri ve yapıtlarından hareketle panoramaya dair çıkarsamalarda bulunulabilir. İkincisi bugünden geçmişe bakışla inşa edilecek bir biçimde Türkiye'de kamusal alanda sanatın gelişimi, belirli ulusal ve uluslararası sanatçılar ve işlerinden örnekler alınarak ve bunların döneme dair tarihsel bilgilerin ve çalışmaların eleştirel teori ekseninde irdelenmesi ile açığa çıkarılabilir. İkinci yöntem, hem daha çok sanatçıyı kapsaması hem de güncel sanat pratiklerini içermesi bakımından, disiplinlerarası çalışan sanatçının kamusal alandaki görünümünü ve günümüzde yükselen bir trend olarak alanlararası çalışmaya dair ipuçlarını tartışmaya açabilecektir.

Bu bağlamda ilk olarak yapılması amaçlanan, genel olarak disiplinlerarasılık, kamusal alan ve buna dair pratiklerin arasındaki ilişkileri kısaca belirtmektir. Bu kavramlar arasındaki ilişkiler ve gerilimler, sadece birer sergi ve sunum problemi değil, aynı zamanda *"dış mekan"* konusunun gündeme alınmasıdır. Bunun ardından belirli üretimler ve sergiler sorunsallaştırılarak disiplinlerarasılık içerisindeki bazı ayrımlar belirtilebilir. Bu biçimde nihai olarak, Çağdaş Türkiye Sanatı'ndaki pratiklerin analizinden hareketle, disiplinlerarasılık ve kamusal alan ilişkisinin yapısı gösterilebilir.

Disiplinlerarasılık, Kamusal Alan ve Kamusal Sanat

1960'lardan itibaren resim ve heykel sanatında modernist paradigmanın sona erdiği görülmektedir. Sanatın doğası bu süreçte değişmeye başlamış ve herhangi bir obje, bağlamı içerisinde özsel olarak sanat nesnesi olabilme yoluna girmiştir. Sürecin gerçekliği sanatın *"metalaştırılmaktan uzaklaştırılması*" ve *"ustalıkla seçilmiş, ayrıcalıklı malzemeler ile geçekleştirilen sanat nesnesi"* merkezli sanat üretiminden *"aksiyon, performans odaklı ve efemeral ve ucuz malzeme ile yapılan bir sanat"*

üretimine doğru olan akıştır. Bu kronolojik olarak modernizm/post-modernizm dönemlerinin kavşağında disiplinlerarasılığın yeri tartışmalarına konu olmuştur (Huysssen, 1991 & 1995; Kahraman, 1995 & 2005).

Bu noktada sanatın gösterdiği yapı olgusu; sanat işi ve bulunduğu yer ve bağlam arasındaki ilişkinin sorgulanması, fiziki mekanın sınırları ve sanat işinin yapısı üzerinde tartışmaları geliştirmiştir. Örneğin kavramsal sanatta üretilen çalışmalar *"metinlerin"* sanat olarak kabul edilmesini getirmesi, daha önce heykel ve resmin işgal ettiği alanın açılmasıyla sonuçlanmıştır. Bir metnin sanat olarak kabulü, beraberinde metnin dağıtımını ya da sunumunu ve algılandığı fiziki alanın sınırlarını da tartışmaya açmıştır. Kavramsal Sanat içerisinde yer alan sanatçılardan Joseph Kosuth'un çalışmalarının Nevada'da çölde sunulması ya da farklı coğrafyalara posta yolu ile iletilmesi sanat işi – kamusal alan tartışmalarını başlatması açısından oldukça önemlidir.

Simon Sheikh'in belirttiği üzere *"kamusal sanat çalışması kavramı geleneksel olarak, bir sanat yapıtının sadece basitçe bir kamusal mekana yerleştirilmesini gerektirir"* (2007). Bu noktada, herhangi bir bağlam içerisinde yer almayan ya da ondan aşkın olan, taşınabilir ve özerk bir üretim olarak sanat yapıtının aksine, kamusal alanda üretilen çalışmalar çevre ve izleyicinin işe dair göster(ebil)eceği olasılıklar üzerinden şekillenmektedir. Böylece, sanatın anlamı çevrelendiği alan ile şekillenmektedir ve sonuç olarak, işgal ettiği alan ve izleyicinin bakış açısı tarafından değiştiril(ebil)mektedir (Deutsche, 1996).

Bu şekilde mekana-özgü çalışmalar, sanatın alanının tekrar düşünülmesi ile ilgilidir. Belirli bir mekandaki hacimli nesnenin konumundaki bu değişimle birlikte, *"yer"* ve *"sanat işi"* arasındaki ilişki gündeme gelmiş ve böylece modernist görüşün sanat eserinin mekandan bağımsızlığı olgusu değişime uğramıştır. Sanat eserindeki nötr durumun aksine, mekana-özgü sanat işleri *"gerçek mekanla"* çok-katmanlı bir ilişki kurmaya başlamıştır. Bu açıdan antropoloji, arkeoloji ve ekoloji gibi disiplinleri de kapsayan bir üretim biçimi olarak Land Art içerisinde değerlendirilen Robert Smith'in *"Spiral Jetty"* çalışması taşınabilir, modernist bağlamdaki özerk hiçbir niteliği göstermemektedir.

Vito Acconci de, *"Following Piece"* çalışmasında sokaktan geçen herhangi bir kişiyi seçerek sürekli takip etmiş, özel bir alana girdiği anda ise takip etmeyi bırakmıştır. Bu çalışma belirli verili bir alanda (galeri, müze vb.) yerleştirilen bir sanat eseri yerine, sanatın kamusal alanlarda icrasını ve özel alanların dahil olduğu andan itibaren bırakılmasını göstermektedir.

Türkiye'de Disiplinlerarasılık ve Mekanlar

Disiplinlerarası Sanat kümesi içerisine dahil edilen üretim biçimleri konser salonları, tiyatrolar, galeriler ve okullar gibi geleneksel mekanlar içerisinde gerçekleştirilebilir. Bu bağlamda tarihçe olarak bakıldığında bunların çeşitli örnekleri gözlemlenebimektedir. Fluxus'ın 1962'de Wiesbaden'da (Almanya) gerçekleştirdiği ilk festivali olan Fluxus Internationale Neuster Musik Festivali, Wiesbaden Şehir Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir. Türkiye'de de Performans Günleri olarak isimlendirilen ve Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği (DAGS) tarafından 1997 yılında gerçekleştirilen etkinlik, günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin kullanımında olan ve çok amaçlı sergi salonu olarak işlev gören Tophane semtindeki Tophane-i Amire'de düzenlenmiştir.

1990'lara bakıldığında kamusal alan olarak iki önemli alanın ön planda olduğu görülmektedir. Bunlar Taksim'de bulunan Atatürk Kültür Merkezi ve Taksim Sanat Galerisi'dir. Ali Akay küratörlüğündeki *"Devlet, Sefalet, Şiddet"* sergisi Devlet Han'da, Habitat II sırasında gerçekleştirilen *"Öteki"* sergisiyse Salıpazarı Antrepo Binası'nda gerçekleştirilerek, kamusal alanları kullanan sergiler olarak tespit edilebilmektedir. Asıl büyük kırılma ise İstanbul Bienali ile gerçekleşmiştir, ama kamusal alan ve izleyici arasındaki ilişkinin iki taraflı olarak geliştiği bu kırılmanın eleştirel bir biçimde analiz edilmemesi, araştırma alanın açık noktasını oluşturmaktadır.

Disiplinlerarasılığın kolektiviteye dayalı yapısı, farklı sanatsal alanlardan öznelerin de duruma dahil olmasını getirmektedir. Yazarlar, müzisyenler, performans sanatçıları, görsel sanatçılar, film yapımcıları ve zanaatkarların bu biraradalığı estetik üretimin kamusal alanda farklı bir bağlam içerisinde bir araya gelebilmesini sağlamaktadır. Bunların yanında mimarlar, mühendisler, teknolojik danışmanlar ve çağdaş sanatta üretimleri

giderek artan malzemeye bağlı olarak ışık teknisyenleri, halıcılar vb. gibi ticari sektörler *"bir sanat işi"* yaratma amacında bir araya gelebilmektedirler. Bu çapraz kutuplaşmanın yarattığı, hiyerarşilerin belirli oranlarda kalkar gibi göründüğü demokratik ortam, özel alanlardan ayrılan *"kamusal alanların"* demokratik yapısına benzer bir yapı arz etmektedir.

Geleneksel üretim biçimleri olarak resim ve heykelin tek mecralı olarak üretiminin ardından, Türkiye'de 1990'larla birlikte sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinin de değişmeye başladığı süreçte, çeşitli kırılmalar, gerilimler ve çoğunluklar gözlemlenmektedir. Bunda etken olarak araştırılması gereken konuların başında kamusal alan ve Türkiye'de çağdaş sanatın kurduğu ilişkinin bu tarihlerde ortaya çıkması gelmektedir. Bu süreç 2000'lerle birlikte bir yerine oturma ve kurumsallaşmaya gitmiş, örneğin Rene Block küratörlüğünde *"Orient/ation: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü"* başlıklı IV. Uluslararası İstanbul Bienali'nde kullanılan kamusal alanlar olarak Tophane'deki antrepolardan birisi bu süreç sonunda müzeye dönmüştür (Baykal, 1995). Yönetim Kurulu Başkanlığı'nın Oya Eczacıbaşı'nın yaptığı bu müze İstanbul Modern adı altında 2004'ten bu yana faaliyet göstermektedir (www.istanbulmodern.org).

Farklı alanlardan güç alan disiplinlerarasılık, tek mecranın katışıksızlığının yerine, alanlararası (intermedial) biraradalığı arzularken, izleyici katılımını daha demokratik bir noktada tutabileceği bir alan olarak *"kamusal alana"* yönelmektedir. Üretimlerin, sergilendikleri alanla ilişkili olarak gösterdikleri bu çokkatmanlılık ülkemizde 1990'larda keşfedilmeye başlanmıştır.

Kamusal Alanda Sanatın geldiği noktada Türkiye'de eleştirel bir analizinin yapılmadığı görülmektedir. Dönemin özneleri kendi bakış açıları ile konuya yer yer yazılarında ya da konuşmalarında yer vermektedirler, fakat çeşitli görüşlerin birbirleri ile karşılaştırılmadığı ve bunların öznel bir bakış açısı ile sunulduğu gözlenmektedir. Kamusal Alan'da 1990'larda üretilen işler, sanat piyasasından ve izleyiciden gerekli reaksiyonu alamamış, üretilen bazı enstalasyonlar yıkılmış ve ortadan kaldırılmıştır. Bu açıdan, dönemin önemli öznelerinden küratör Ali Akay'ın bu süreçte en fazla eksikliği duyulan alanın, *"kamusal alan"* olduğunu vurgulaması manidardır. (Çalıkoğlu, 2008).

Sonuç

Alman sanatçı Tobias Rehberger, mekanların biçimsel görünümlerinin içerisine girerek, izleyicileri çevreleyen inşa edilmiş alışkanlıkları sanat aracılığıyla irdelemeye çalışmaktadır. Sanatçının çalışmaları, disiplinlerarasılığın daimi bir değişim olduğunu, sanat işinin pasif ve kültürel olarak *"nötr"* bir üretim olmadığını göstermektedir. Bu tip çokkatmanlı bir yaklaşım, verili bir alan obje ya da bağlamın aksine, mimetik yaklaşımın tersi bir biçimde *"iletişimsel"* bir yapının varlığını göstermektedir. Sanatın işlevi bu noktada görünüşte benzer nesneler ve alanların farklı bir açıdan görülebilmesini sağlamaktadır.

Gülsün Karamustafa'nın *"Fragmenting Fragments"* çalışmasının da gösterdiği gibi, bu tip disiplinlerarası üretimler; mimari, tasarım, tarih gibi konuların sanatla ilişki kurmasını sağlamaktadır. Bunun ikinci aşaması disiplinlerarasılığın, kamu ile, dolayısıyla izleyiciler ile irtibata geçmesidir. Böylece disiplinlerarası bir çalışma, tek mecralı bir sanat pratiğinden bir *"dil"* olmaya, açık yapıt okumalarına geçmeye imkan verebilmektedir (Eco, 2001). Bu, bugün 2010 itibarıyla kent planlamasında da karşılaşılan bir gerçekliktir; ama ticari boyut ile estetik boyut arasındaki farklılığın da netlikle ortaya konulmasını gerektirmektedir. Bu araştırmanın alana yapacağı katkılardan birisi de bu olacaktır. Kamusal alanda sanat, sadece şehirde kamu önünde bir iş üretmek ya da sahnelemek yani sadece sanatı *"dış mekanda"* üretmek değildir; kamusal alanda üretilen disiplinlerarası işlerin tespiti, kamuyla etkileşimli bir dil yaratan çalışmaların eleştirel teori açısından analiz edilmesi sonrasında sanat tarihine bırakacağı mirasın tespitini içerecektir.

KAYNAKÇA

Baykal, E. (ed.) (1995). *The Exhibition Catalogue of 4th International İstanbul Bienale*, İstanbul: IKSV.

Çalıkoğlu, L. (haz.) (2008). *90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, Ali Akay* (2006), İstanbul: YKY.

Çalıkoğlu, L. (2008). *90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, Çağdaş Sanat konuşmaları 3, Gülsün Karamustafa (*2007), İstanbul: YKY.

Deutsche, R. (1996*). Eviction: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass. & London: MIT Press.

Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*, Pınar Savaş (çev.), İstanbul: Can Yayınları.

Huyssen, A. (1991). Back to The Future: Fluxus in Context, *In The Spirit of Fluxus*, Janet Jenkins (ed.), New York

Huyssen, A. (1995). *Twilight Memories*, New York: Routledge.

Kahraman, H.B. (1995). Fluksus'un Yeri, *Hürriyet Gösteri*, s. 170, Ekim.

Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri…,* İstanbul: Agora Kitaplığı

Sheihk, S. (2007). Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları içinde*, P. Tan & S. Boynik (der.), İstanbul: Santralistanbul.

Çevirimiçi Kaynaklar:

www.istanbulmodern.org (erişim tarihi 28 Aralık 2022).

BÖLÜM 3

TUVALİN ÖTESİNDE: REFİK ANADOL VE GENERATİF SANATIN VERİ ODAKLI YENİDEN KEŞFİ

Doç. Dr. Murat AYTAŞ[1], Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ[2]

DOI: https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307386

[1] Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-TV ve Sinema Bölümü, murataytas@hotmail.com , Orcid ID: 0000-0003-2744-0519
[2] Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, selcukulutas1980@gmail.com, Orcid ID: 0000-0003-4804-0565

Giriş

21.yüzyılı tanımlayacak en önemli kavramlardan biri olan dijitalleşme, analog/mekanik olarak üretilmiş tüm bilgi, belge, imge ve verilerin bilgisayar teknolojisi aracılığıyla ikili sistem (ing.binary sistem) üzerine kodlanarak kaydedilmesini olanaklı hale getirmiştir. Dijitalleşme yalnızca verilerin kaydedilme şeklinde değil iletişim, sosyalleşme ve tüketim biçimleri başta olmak üzere sanat, eğitim, sağlık gibi pek çok alanda devrim niteliğinde dönüşüme öncülük etmiştir. Görüntü üretimi ve işlenmesine yönelik tüm teknolojilerin dijitalleşmesi yalnızca üretim pratikleri alanıyla sınırlı kalmamış yeni sanatsal ifade ve türlerin ortaya çıkışına da zemin hazırlamıştır. Görüntü işleme ve düzenleme yazılımlarının yanında algoritma ve yapay zekâ aracılığıyla üretilen eserleri de tanımlayan dijital sanat, günümüzde dünya çapında pek çok eserin üretildiği önemli bir sanatsal ifade alanı olarak karşımıza çıkar.

Geçmiş dönemlerde fiziksel malzemelere dayalı olarak gerçekleştirilen sanatsal uygulamalar günümüz bilgisayar ve mobil teknolojiler üzerine kurulu yazılımların sağladığı araç ve yöntemlerle fiziksel malzemeden tamamen bağımsız bir biçimde dijital olarak üretilebilir hale gelmiştir. Fotoğraf, resim, heykel gibi geleneksel sanat alanlarında dijital teknolojilerin getirdiği yenilikler, sanatçılar açısından yardımcı bir araç olarak işlev görmesinin yanında bu alanda üretilen eserlerin tamamen dijital olarak üretilip sergilenebilmesine de olanak sağlamıştır. Tamamen dijital olarak üretilip sergilenebilen iki ve üç boyutlu haritalama, dijital veri heykeli, dijital enstalasyon gibi daha etkileşimli ve izleyici katılımına açık yeni sanatsal ifade biçimleri de ortaya çıkmıştır. Görüntü işleme ve düzenleme yazılımlarının yanında algoritmalara dayalı olarak yapay zekanın kullanıldığı generatif sanat uygulamaları da son dönemde oldukça popüler hale gelmiştir.

Generatif sanat, çağdaş sanatın önemli bir alt dalı olarak hızla yükselen bir sanat biçimidir. Bu sanat türü, bilgisayar programları ve algoritmalar kullanarak özerk ve otonom sistemler aracılığıyla sanat eserleri oluşturma sürecini içerir. Geçmişte analog olarak da pek çok örneğine rastladığımız bu sanat alanı günümüz çağdaş sanat anlayışı içerisinde oldukça önemli ve ilgi çekici bir alan olarak karşımıza çıkar. *Bir Kazı Hikâyesi: Çatalhöyük* (2017), *Boston Rüzgârı: Veri Resimleri* (2017), *Eriyen Hatıralar* (2018) ve *Makine*

Halüsinasyonları: Doğa Düşleri (2021) gibi eserleriyle tüm dünyanın ilgisini çeken sanatçı Refik Anadol, bilgi işleme, veri analizi ve yapay zekâ teknolojilerini kullanarak generatif sanat alanında pek çok çalışma meydana getirmiştir. Anadol'un çalışmaları, veri ve dijital teknolojilerin sanatın yaratımında kullanımına ilişkin oldukça dikkate değer ve incelenmesi gereken nitelikte özelliklere sahiptir. Sanatçı geçmiş dönemlerde çoğunlukla analog olarak üretilen generatif sanatı dijital veriyle etkileşimli hale sokarak sanat pratiğini otonom haline çevirerek sanat ve teknolojiyi oldukça ilgi çekici bir biçimde bir araya getirmiştir. Bu çalışma Refik Anadol'un sanat pratiğini ve eserlerini generatif sanatla ilişkisi bağlamında ele alarak sanatçının önemli eserlerini ve bu eserlerin temel özelliklerini ve sanatsal yaklaşımını incelemeyi amaçlamaktadır.

Dijitalleşen Sanat ve Yeni Türler

Bilgisayar teknolojilerinin altyapısını oluşturduğu ikili sisteme dayalı dijitalleşme gündelik hayat pratiklerinden sanatsal ifade biçimlerine kadar pek çok alanda köklü bir dönüşümü başlatmıştır. Özellikle teknolojik gelişmelere bağlı olarak yaygınlaşmaya başlayan internet, günümüzde temel iletişim araçlarından birisi haline gelmiştir (Kazaz ve Akyüz, 2019). Dijital görüntü işleme ve düzenleme yazılımlarının ortaya çıkışı, pek çok sanatsal alanın üretim pratiklerini dönüştürmesinin yanında dijital sanat olarak ifade edilen yeni pek çok türün de ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. 2000'li yılların başıyla beraber dijital görüntü işleme yazılımlarının ucuzlaması ve yaygınlaşması, bu alana daha çok kişinin katılarak yaratıcı eserler üretmesini kolaylaştırmıştır. Ayrıca sanatçılar dijital teknolojiler aracılığıyla ürettikleri eserleri kişisel bloglar, çeşitli uygulamalar ve internet siteleri üzerinden paylaşma imkanını da bulmuştur. İmajların bilgisayar ortamında sayısal olarak işlenerek pek çok işlevle birlikte üretilebilmesi ile fotoğraf, resim, illüstrasyon, enstalasyon, animasyon, video ve ses gibi alanların tamamında dijital işler ağırlığını arttırmıştır. Tüm bu gelişmeler bilgisayar aracılığı ile ya da tamamen bilgisayar ortamında çeşitli yazılım, algoritma ve yapay zekâ ile üretilen dijital sanatı ortaya çıkarmıştır.

Teknolojik araç, ürün ve hizmetlerin gelişimi sanatçıların düşüncelerini yeni yollarla ifade edebilmesine olanak sağlamıştır. Var olduğu günden bu yana teknolojik yenilikler ve gelişmelerle doğaya egemen olma savaşı veren

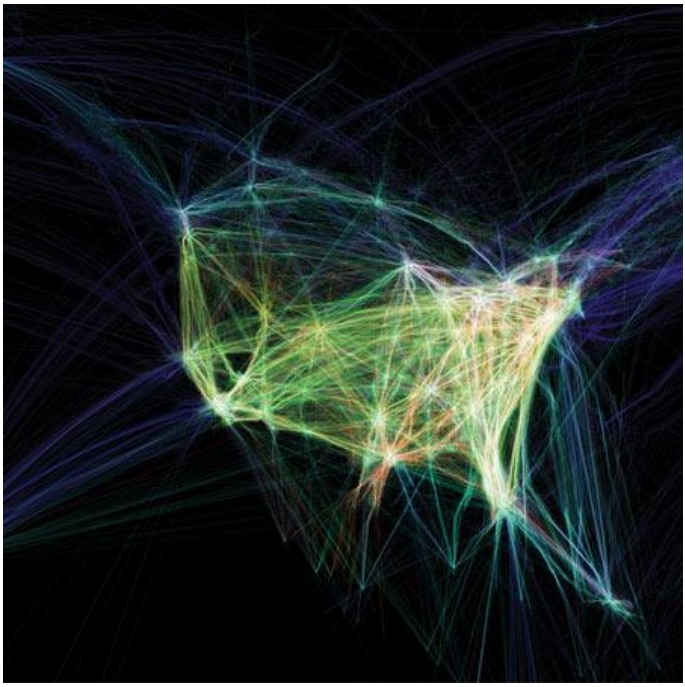
insanoğlu sürekli keşfetme ve üretme uğraşı içinde olmuştur (Kazaz, 2013). Sanatçılar, 1950'ler ile 1960'larda sanatsal uygulamalar yapmak için programlama ve teknolojiyi kullanmaya başlamış ve aynı zamanda dijital teknolojilerdeki elde edilen devrim niteliğindeki ilerlemeler sayesinde sanat üretiminde yeni yaklaşımlar meydana gelmiştir (Wands, 2021). 1990'lı yıldarda karşılaşılan "Net Art" diğer ismi ile internet sanatı da özel bir örnek olarak sanat ve dijitalleşme ilişkisi açısından önem arz etmektedir. Kısa bir süre için popüler olan bu girişim gelecek dönemlerde sanatsal dönüşümün ulaşacağı düzeyi anlamlandırmak açısından bir ip ucu sunmuştur (Ulutaş, 2021).

Dijital sanat eserleri sanatçıların çeşitli yazılım ve araçlar aracılığıyla üretimini gerçekleştirdiği öğelerdir. Tamamen sayısal olarak üretilmiş bir resim, görsel, illüstrasyon, video olabildiği gibi bir hiper-metin, modelleme, veri heykeli, video haritalama ya da bunların birleşimini içeren görsel bir performans şeklinde de gerçekleştirilebilir. Her türlü dijital veri, sanat nesnesine ya da performansına konu edilebilir. Bu kısım tamamen sanatçının hayal gücüne bağlıdır. Bu durum izleyici açısından fiziksel nesnelere dayanan geleneksel sanat deneyimini de dönüşüme uğratmıştır. Dijital eserler bu yönüyle sanatın fiziksel alanla bağını gevşetmiştir. İzleyici eseri; algılar, görür, işitir, hisseder ancak bu geleneksel sanatta olduğu gibi fiziksel alan ve ortamla sınırlı değildir. Dijital sanatın biçimi fiziksel nesnesiyle değil onu izleyiciye ileten teknik araçla da bağlantılıdır. Video haritalama, ses, ışık ve görsel enstalasyonlar, video-art, deneysel sinema, dijital performans gibi pek çok tür izleyicinin sanat eseriyle girdiği konvansiyonel deneyimi virtüel olana dönüştürmektedir.

Sanat tarihi boyunca sanatçılar, eserlerini dönemin imkanları ve malzeme çeşitliliğine bağlı olarak ortaya koymuşlardır. Geçmiş dönemlerde fiziksel malzemelere dayalı olarak üretilen sanat eserleri günümüz sayısal teknolojilerinin sağladığı olanaklarla malzemeden bağımsız olarak tamamen dijital olarak üretilebilmektedir. Dijital sanat, elektronik ya da dijital araçlar yoluyla üretilen eserlere referans veren bir sanat türü olarak tanımlanmaktadır. Bu tamamen dijital ortam içerisinde üretilen eserlerin yanı sıra dijital teknolojilerin yardımıyla bir araya getirilen melez eserleri de kapsar. Bilgisayar, dijital sanat üretiminde geleneksel anlamda bir yardımcı araçtan vazgeçilmez bir ortak yaratıcı konumuna kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda

dijital sanat içerisinde bilgisayar sadece ifadeyi somut bir şekilde anlatmakta kullanılan, bir ressam için tuval, fırça veya boya gibi bir yardımcı araç değil, aynı zamanda üretim sürecine ortak olan bir yaratıcı konumuna ulaşmıştır (Sağlamtimur, 2010). Dijital eserlerin üretiminde bilgisayar ya da mobil cihazlar sanatçıya yardımcı bir araç olabildiği gibi üretimin tamamı bu cihazlar üzerinde de gerçekleştirilebilir. Sanatçılar eserin tasarım ve üretim sürecinde bazen temel düzeyde bu teknolojilerden yararlanırken bazen de üst düzey yazılım ve kod bilgisine sahip olarak çalışmalarını ortaya koymaktadır. Bu durum üretilmek istenen sanatsal ifade alanına göre değişiklik gösterir.

Dijital sanat bilgisayar ve yardımcı araçlarının yanı sıra mobil teknolojiler aracılığıyla üretilen tüm sanatsal ifade biçimlerini kapsayan çatı bir kavramdır. Ancak bilgisayar aracılığıyla üretilmiş her sanat eseri dijital sanat kapsamında değildir. Edebi bir eserin bilgisayar ortamında yazılması onu dijital sanat kapsamına almaz. Dijital sanat kapsamında çalışma üreten sanatçılar eserlerini kimi zaman tuval, kâğıt ya da sinema perdesi gibi alışılagelmiş sanatsal biçim ve alanlarında sergilerken kimi zaman da sosyal ağ uygulamaları, video platformları ya da projeksiyon aracılığıyla kamusal alanlarda fiziksel malzemeden bağımsız olarak izleyicileriyle paylaşmaktadır. Dijital sanat türleri sanata yön veren dünyaca ünlü kurumlar tarafından kabul görerek sergi planlamaları arasında sıkça yer almaya başlamıştır. 2009 yılında Londra'da bulunan kraliyete ait Victoria & Albert Müzesi'nin programında yer verdiği, Decode: Dijital Design Sensations sergisi, Daniel Brown, Golan Levin ve Daniel Rozin isimlerin yer aldığı, bu alanda yapılan önemli sergilerden biridir. Dokunulduğunda ışıkları yanan enstelasyonlar, sese duyarlı yazılım programları ile çalışan dijital imgeler, dünya üzerindeki uçakların uçuş rotalarını gösteren haritalar, projeksiyonla duvara yansıtılan baloncuk görselleri izleyiciyi oyuna çağıran, çok katmanlı ve renkli bir seyri sunmaktadır (Yazıcı, 2010).



Görsel 1. "Decode: Dijital Design Sensations" sergisinden *Uçuş Modellemeleri*, Aaron Koblin, 2006.

Görüntü işlemeye yönelik dijital teknoloji ve yazılımların gelişmesi, sanatçılar açısından pek çok yeni sanatsal uygulama alanının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Günümüzde sanatsal üretimde ve sergilemesinde kullanılabilen; interaktif medya teknolojileri ve Max/MSP gibi yeni programlama dilleri, hareket algılama cihazları, yapay zekâ teknolojileri, artırılmış ve sanal gerçeklik gibi yeni gelişmelere kadar uzanan yeni üretim pratiklerine kavuşulmuştur (Wands, 2021). Sanat ve yapay zekâ etkileşimi pek çok yeni türü sanat alanına kazandırmıştır.

1960'lı yıllarda bilgisayar sanatı olarak adlandırılan bu alan 20. yüzyılın sonunda çoklu ortam sanatı (ing.multimedya art) olarak isim değiştirmiştir. Multimedya sanatı kapsamında film/video, ses, çeşitli melez (ing. hybrid) formlar bulunur. İnternetin 1990 yılından sonra devreye girmesi ile 'ağ sanatı' ayrı bir alan olarak yine dijital sanatın içinde yer almıştır (Toprak, 2020). Yeni medya sanatı, dijital kavramsal sanat, veri sanatı, internet ve etkileşimli sanat formları ve performatif dijital sanat olarak da adlandırılan bu yeni ifade

biçimleri her geçen gün genişleyerek geleneksel sanata alternatif olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dijital Fotoğraf ve Kolaj

Dijital fotoğraf sanatı, yalnızca kullanılan araçların dijitalleşmesini değil bu araçlar aracılığı ile çekilen imgeyi bir başlangıç noktası olarak ele alan yeni sanatsal ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına referans verir. Corel Painter, Adobe Photoshop, GIMP gibi görüntü işleme uygulamaları çekilen fotoğrafların teknik anlamda düzenlenmesinden öte çeşitli araçlarla stilize edilerek bambaşka imgeler üretilebilmesinin önünü açmışlardır. Yeni medya teknolojileri; fotomontaj, kolaj, buluntu fotoğraf gibi yöntemlerle alternatif üretim alanlarını yenileyerek sanatçıların çalışma olanaklarını ve potansiyelini geliştirirken, bireyselliği ve öznel gerçekliği ön plana çıkaran görme ve gösterme biçimlerini yaratmıştır (Sağlamtimur, 2017). Sanatçılar fotoğraf işleme yazılımlarının izin verdiği pek çok işlevle birlikte pek çok farklı görüntüyü bir araya getirerek kolaj çalışmaları gerçekleştirebilmektedir. Dijital kolaj olarak adlandırılan bu dijital sanat türü içerisinde, çeşitli kaynaklardan elde edilen imajlar görüntü işleme yazılımları ile düzenlenir ve bir araya getirilerek yeni imgeler oluşturulur. Temel özelliklere sahip herhangi bir görüntü düzenleme yazılımı üzerinde kolaylıkla gerçekleştirilebilen dijital kolaj, dijital sanat alanında yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Dijital kolaj yapabilmek için katmanlı çalışma mantığına sahip görüntü işleme yazılımlarından herhangi biri yeterlidir. Dijital olarak birleştirilen bu görseller çeşitli kompozisyonel düzenlemeler yapılarak internet ortamı ya da basılı olarak sergilenebilmektedir.

Dijital fotoğraf sanatı, yalnızca kullanılan araçların dijitalleşmesini değil bu araçlar aracılığı ile çekilen imgeyi bir başlangıç noktası olarak ele alıp farklı ve yeni sanatsal ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına referans verir. Corel Painter, Adobe Photoshop, GIMP gibi görüntü işleme uygulamaları çekilen fotoğrafların teknik anlamda düzenlenmesinden öte çeşitli araçlarla stilize edilerek bambaşka imgeler üretilebilmesinin önünü açmışlardır. Yeni medya teknolojileri, fotomontaj, kolaj, buluntu fotoğraf gibi yöntemlerle alternatif üretim alanlarını yenileyerek sanatçıların çalışma olanaklarını ve potansiyelini geliştirirken, bireyselliği ve öznel gerçekliği ön plana çıkaran görme ve gösterme biçimlerini yaratmıştır (Sağlamtimur, 2017). Sanatçılar fotoğraf

işleme yazılımlarının izin verdiği pek çok işlevle birlikte pek çok farklı görüntüyü bir araya getirerek kolaj çalışmaları gerçekleştirebilmektedir. Dijital kolaj olarak adlandırılan bu dijital sanat türü içerisinde çeşitli kaynaklardan elde edilen imajlar görüntü işleme yazılımları ile düzenlenip bir araya getirilerek yeni imgeler oluşturulur.

Dijital Resim

Bilgisayar teknolojisinin bugün geldiği noktada resme ait tüm malzemeleri sanal olarak kullanmak olanaklıdır: Yağlı boya, parmak boya, sulu boya, kuru boya, fırçalar, rulolar, spatulalar, her türlü çizim kalemleri, markerlar, hemen her türlü kâğıt ve tuval yüzeyler. Bilgisayarlar ve ona bağlı program ve yazılımlar, sanatın geleneksel araç ve gereçlerinin hemen hepsini taklit edebilmekte ve sanatçılar bu malzemelerle yarattıkları görüntüleri imge yaratımında kullanabilmektedir (Tire, 2018). Sanatçılar, resimlerini görüntü oluşturma ve işleme programları aracılığıyla fiziksel malzemeden bağımsız olarak tamamen ekran üzerinde dijital olarak oluşturabilmektedir. Oluşturulan bu resimler istenilen malzeme üzerine basılıp çoğaltılarak sergi salonlarında alımlayıcı ile buluşturulabilir ya da internet üzerinden dünyanın her yerine kolaylıkla ulaştırılabilir. Resmin dijital olarak üretilebilmesi, eserin saklanması ve istenilen yere zarar görmeden gönderilebilmesi noktasında da pek çok avantaja sahiptir.

Dijital resimleme bilgisayar ortamında yazılım aracılığıyla tuval üzerine işlenen dijital çıktı olarak değerlendirilebilir. Alberto Seveso, Jared Nickorson, Pablo Alfieri, Pete Harrison, Chuck Anderson, Jerico Santander, Cristinia Siquiera, Grzegorz Domaradzki, Jonathan Barr, Mike Campau gibi sanatçılar 2000'li yıllarda dijital ortamda üretim yapan başlıca sanatçılar olarak listelenebilir (Atan ve ark, 2015).

Dijital Heykel

Bilgisayar ve yazılım alanında yaşanan gelişmeler sanatın diğer alanlarında olduğu gibi heykel sanatında da pek çok dönüşümü meydana getirmiştir. Üç boyutlu modelleme ve görüntü işleme yazılımları endüstriyel tasarımdan heykel tasarımına kadar pek çok alanda kullanılmaya başlanmıştır. Bu yöntemle heykeller yalnızca fiziksel malzeme ile değil tamamen dijital olarak meydana getirilip sergilenebilmektedir. Heykelin çizimi, modellenmesi

gibi aşamaların yanında üç boyutlu olarak fiziksel çıktı haline getirilebilmesi sanatçılar açısından süreci daha yaratıcı ve etkin bir hale getirmiştir. Üç boyutlu programlar ve yazılımlarla birlikte bir nesneyi sanal olarak her yönden görebilmek ve yerçekimi gibi fiziksel koşullardan kurtararak modelleyebilmek, heykel sanatçısının işini oldukça kolaylaştırmaktadır. Bu sayede sanatçılar çalışmaların taslaklarını ve maketlerini dijital ortamda önceden hazırlayıp CNC makinalar ya da 3D yazıcılarla üç boyutlu baskılarını alabilmekte ve daha sonra da atölyelerinde heykellerini yapabilmektedir (Tire, 2018). Teknolojinin sunduğu üç boyutlu yazıcı aracılığıyla bir heykel üç boyutlu olarak ev ortamında bile basılabilmektedir. Bunun dışında endüstriyel olarak kullanılan daha teknolojik araçlarla çok daha büyük ölçülerde ve seri üretim şeklinde de üretim yapabilmek mümkündür. Heykel tasarımları üç boyutlu modellemeye izin veren yazılımlar tarafından fiziksel malzemeye dönüştürülebilmekte ayrıca hem sanal gerçeklik hem de artırılmış gerçeklik teknolojileri ile etkileşimli bir biçimde sanal olarak da tasarlanabilmektedir (Görsel 2).

Görsel 2. Dijital sanatçı Ivo Meier tarafından 3D baskı teknolojisiyle basılan dijital heykel

Kaynak:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b2/Digital_Art_Scultpure_Ivo_Meier_Web.jpg/1024px-Digital_Art_Scultpure_Ivo_Meier_Web.jpg

Dijital Enstalasyon

Mekân, kavram, nesne ve özne arasında kurduğu ilişki ve yarattığı sanatsal duyum bakımından hep marjinal bir sanat pratiği olarak görülen enstalasyon sanatı, kolay kolay sınırlandırılamayan bir yapıya sahiptir (Öztürk, 2019). Günümüzde sanal ve artırılmış gerçeklik, video haritalama gibi dijital teknolojilerin sanat alanına uyarlanması enstalasyonu dijitalleştirerek yeni bir forma dönüştürmüştür. İzleyiciler dijital bir sanat pratiği haline gelen dijital enstalasyonlarda hareketli ve durağan pek çok imge ile etkileşime girebilmekte ve esere müdahale edebilmektedir. Dijital enstalasyon eserlerinin deneyimi daha kuşatıcı ve etkileşimli hale gelmiştir.

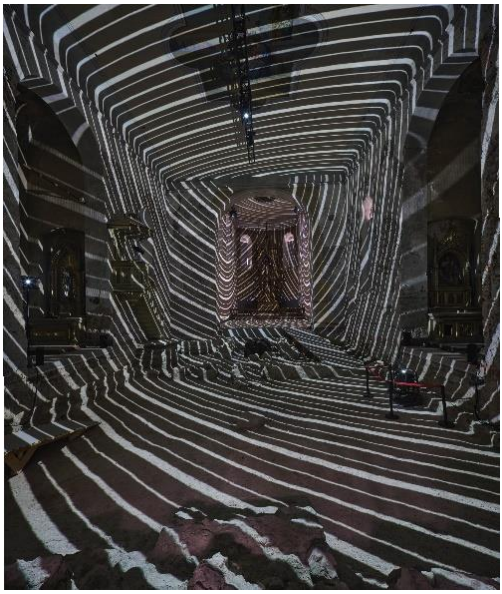
‘Enstalasyon' ya da bir diğer adıyla 'yerleştirme sanatı’, açık veya kapalı mekanlarda yapılan ve çoğunlukla izleyicilerin katılımını öngören, onlarla etkileşime giren bir sanat tarzıdır ve mimari, heykel ve performans sanatlarının alanlarından doğmuştur. Dijital enstalasyonlar bir sergileme biçimi olarak, yanılsama yoluyla algıda farklı gerçeklikler üretir. Teknik bağlamda gelenekselin dışına çıkarak, dijital teknolojinin bir parçası haline gelene dijital enstalasyonların ve yeni bir ifade biçimi kazandığı vurgulanmalıdır. Bu alanda çalışmalar üreten sanatçılar yapay zekâ algoritmalarından faydalanarak görünür olmayanı görünür kılma düşüncesi içine girmiştir (Toprak, 2020). Özellikle sanal ve artırılmış gerçeklik teknolojilerinin de devreye girmesiyle katılımcılar gözlük, eldiven gibi araçlarla eserle çok daha bütünleşerek etkileşimli bir biçimde deneyimleme fırsatı bulmaktadırlar. Bu alanda eser üretmek isteyen sanatçılar için söz konusu teknolojik ekipmanların yanı sıra üst yazılım ve kod bilgisine sahip olma zorunlulukları da giderek artmaktadır.

Video Haritalama

Sanatsal ifade biçimlerine yönelik olarak ortaya çıkan yeni cihaz ve dijital ekipmanlar sanatçıların eserlerini sergilemelerine yönelik yeni alanları gündeme getirmiştir. Video haritalama sanatçıların dijital olarak hazırladıkları görsel tasarımlarını kamusal olarak istedikleri mekanla bütünleştirebilmelerine ve iki ya da üç boyutlu tüm yüzeylerin adeta bir tual gibi kullanılabilmesini olanaklı kılmıştır. Video haritalama, herhangi bir yüzeyi (binaları, yüzeyleri ve neredeyse her türlü karmaşık yüzeyleri veya üç boyutlu nesneleri) dinamik bir

ekranda dönüştüren bir projeksiyon tekniği olarak ortaya çıkmıştır (Sağlam, 2020). Çok yönlü ve merak uyandıran bir teknoloji olan etkili video haritalama, renk ve akışkanlıkla dolu görseller aracılığıyla statik nesneleri canlanmış bir görünüme kavuşturabilmektedir. Projeksiyon haritalamanın ilk halka açık gösterimi, Disney'in Disney topraklarındaki Perili Köşk yolculuğunun bir parçası olarak teknolojiyi kullandığı 1969'da gerçekleşmiştir. Yolculuk, 'Grim Grinning Ghosts' olarak bilinen beş şarkı söyleyen büst de dahil olmak üzere çok sayıda ürkütücü optik illüzyondan oluşuyordu. Hayaletler, projeksiyon eşleme kullanımı sayesinde tema melodisini söylüyor gibi görünüyordu, şarkı söyleyen aktörlerin videoları büstlere yansıtıldı ve bu da onları animasyonlu gibi göstermiştir (Hunter, 2021).

İki boyutlu ve üç boyutlu olmak üzere iki temel haritalama biçimi bulunur. 2D haritalama genellikle mekânsal hesaplamanın uzunluk ve yükseklik olduğu düz veya eğri yüzeylerde yapılır. Çeşitli nesne ya da dokulu yüzeylerde çalışılırken derinlik ve diğer uzamsal kaygıları hesaba katmak için 3B projeksiyon eşleme kullanılır. Dolayısıyla, herhangi bir 2B ve 3B fiziksel öğe bir projeksiyon yüzeyi haline getirilebilir. Haritalama tekniğinde herhangi bir nesne ya da yüzey üzerine yansıtma gerçekleştirilebilir. Binaların dış mekanlarına üç boyutlu hissi kazandırılarak yapılan türü en iyi bilinen video haritalama biçimidir ve çok daha fazla ilgi uyandırır. Bir 3B projeksiyon eşlemesi, özünde daha fazla değer üretir ve 2B'den 3B'ye geçmek, izleyici için gelişmiş bir deneyim sunar. Mekân ve bilgisayar animasyonlarını birleştiren Peter Kogler, mekân içindeki algıyı değiştiren ve mekânı sanallaştıran çalışmalar üretmiştir. Nesnenin mekânla var olduğu gerçek dünyada birbirinden bağımsız mekân ve nesne oluşturarak dijital bir ortam/mekân oluşturan sanatçı, mekânlarda kullandığı sesler ile görsel algıyı destekleyen işitsel bir yapı kurarak izlenen resmin dışında ve içinde gezilebilen bir resim/dünya yaratmıştır (Akpınar, 2021). İzleyiciler açısından çok daha sürükleyici/kuşatılmış (ing.immersive) bir deneyim sunan bu video haritalama tekniği izleyici ile eser arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır (Görsel 3).



Görsel 3. Peter Kogler'in video haritalama tekniğiyle üretitiği *Untitled* isimli çalışması, Lichtstadt Feldkirch, 2021

Kaynak: https://www.lichtstadt.at/wp-content/uploads/2022/02/Peter-Kogler_Ohne-Titel_Lichtstadt-Feldkirch-2021_Foto-Guenter-Richard-Wett_93-scaled.jpg

Sanatta Otonomi ve Sayısal Özerk Sistemler: Generatif Sanat

Generatif sanat, algoritmik olarak yeni fikirler, formlar, şekiller, renkler veya desenler üretme sürecine atıfta bulunur. Sanatçılar, özgün ifade süreçlerinde eserlerinin matematiksel dizilimler ve geometri ilişkileri ile ifade edilebilir olduğunu tespit etmişler ve bilimden, doğru bir kurguya ulaşmak amacı ile istifade etmişlerdir (Cengiz ve Uluışık, 2020). Bilim, teknoloji ve sanatın harmanlandığı, günümüzde bilgisayar tabanlı süreçlerle elde edilmiş sanat eserleriyle sanat ortamını etkileyen ve dönüştüren yaklaşımlardan biri olan generatif sanat; sanatsal üretim sürecinde kendi kendini kontrol eden bir sistemin kullanıldığı çağdaş sanat yaklaşımlarından biridir (Al, 2019). Teknoloji ve yazılım ilişkisi çerçevesinde sanat dünyasında yeni bir dönem açan generatif sanat, sanatçıların bilgisayar yazılımları aracılığıyla yaratıcılıklarını arttırmalarını sağlamıştır.

Generatif sanatın kökenleri, bilgisayar teknolojisinin ve algoritmaların sanatın yaratılmasında kullanılmasına dayanır (McCormack, 2015). 1960'ların

sonlarına doğru, sanatçılar bilgisayar programlarını kullanarak rastgele sanat eserleri oluşturmanın yollarını aramaya başladılar. Harold Cohen'ın AARON adlı bilgisayar programı, generatif sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilir (Cohen, 2009). Bu dönemde generatif sanat, algoritmaların ve rastgelelik unsurunun sanatın yaratılmasında ne kadar etkili olabileceğini gösterdi.

Generatif sanat, teknolojik ilerlemeler ve yazılım endüstrisinin büyümesiyle beraber hız kazanmaya başlamıştır. Özellikle yapay zekâ ve derin öğrenme algoritmalarının gelişmesi, sanatçılara daha karmaşık ve sofistike generatif eserler oluşturma imkânı tanımıştır (Elgammal, Liu, Elhoseiny, ve Mazzone, 2017). Bugün, generatif sanatçılar bilgisayar programlarını kullanarak etkileyici görseller, resimler, müzikler, şiirler ve hatta interaktif sanat eserleri oluşturabilmektedir. Generatif sanat, Refik Anadol, Mario Klingemann gibi sanatçıların tüm dünyada ses getiren çalışmaları neticesinde çağdaş sanat dünyasındaki yeri giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Bu sanat türü, geleneksel sanat anlayışını sorgulayarak ve yeni bir yaratıcı süreçle sanat eserleri üreterek sanat dünyasına taze bir bakış açısı getirmiştir (Leavy, 2020). Ayrıca, generatif sanat, izleyicilerle etkileşim kurma fırsatı sunan interaktif enstalasyonlar ve sanat eserleri aracılığıyla sanat deneyimini dönüştürebilme potansiyelini taşımaktadır. Generatif sanat pek çok alanı etkilemiş sanat dünyasının ötesinde veri analizi, tasarım, eğlence sektörü ve eğitim gibi birçok alanda kullanılmaya başlanmıştır (Colton, 2019). Ayrıca, generatif sanat, sanatın dönüşen doğasını ve teknolojinin sanatın geleceğini nasıl şekillendirebileceğini göstererek düşünmeye teşvik etmektedir. Bu sanat türü, karmaşık gibi görünen bilgisayar algoritmalarının sanatsal tasarım sürecine dahil edilmesiyle benzersiz eserlerin üretilebilmelerine olanak sağlamıştır. Yalnızca sanatçı tarafından yaratılan geleneksel sanattan farklı olarak, üretken sanat, karmaşık kod veya algoritma kullanan bir bilgisayar tarafından yaratılır. Erken dönemlerden itibaren sayısal yaratıcı süreçlerle üretilen eserlerde kullanılan "tekrarlama" temasının generatif sanat uygulamalarında kullanılan yaygın iki tekniğinin örüntü (pattern) ve özyineleme (recursion) olduğu söylenebilir (Al, 2019). Generatif sanat, sanatçının kontrolü özerk bir sisteme devretmesidir.

Günümüzde generatif sanatın otonomi ya da özerk bir biçimde yapılabilmesine olanak sağlayan pek çok yazılım türü bulunur. Bunlardan bir

tanesi çeşitli kodların herkes tarafından açık bir biçimde erişimine olanak tanıyan açık kaynak yazılımlarıdır. Bu internet bağlantısı olan herkesin generatif sanata yönelik yaratıcı araç setini ücretsiz olarak genişletmesine izin verir. Açık kaynak kodlu *openFrameworks* gibi yazılımlar bu alanda çalışma yapmak isteyenlere yönelik yaratıcılık maliyetini düşürmektedir. Öncelikle bilgisayar yazılımları aracılığıyla eserin oluşturulma sürecine ilişkin bir dizi kurallar oluşturulur. Daha sonra bir bilgisayar sizin adınıza yeni eserler üretmek için bu kurallara uyar. Bir fikri keşfetmek için günler hatta aylar harcayabilen geleneksel sanatçıların aksine, generatif tasarım sanatçıları, saniyeler içinde binlerce fikir üretmek için bilgisayarları kullanır. Generatif sanat alanında çalışan sanatçılar yeni bir sanat estetiği yaratmak için bilgisayarların işlem gücünden yararlanır. Görsel tasarıma ilişkin sanatçıların oluşturduğu tasarımlardan ilham alan yazılımlar çeşitli kodlar aracılığı ile istenen sonucun oluşturulmasına yardım eder. Bu yöntem, sanat ve tasarımdaki keşif aşamasını büyük ölçüde azaltır ve genellikle şaşırtıcı ve sofistike yeni eserlerin oluşturulabilmesini sağlar. Açık kaynak veri setleri, sanatçılara yeni eserler veya araçlar yaratmak için geçmiş dönemde doğadan elde ettikleri malzemelerin yerine tamamen dijital olarak kullanabilecekleri hammaddeyi sağlıyor. Örneğin, Google'ın Açık Görüntüler Veri Kümesi, içindeki her görüntüye açıklama ekleyen 9 milyondan fazla görüntü içermektedir. Kaggle'daki geniş kapsamlı açık kaynak veri kümeleri, binlerce kentsel ses sınıflandırmasından tüm zamanların en etkili 50 sanatçısının tablolarına kadar uzanan bir arşive sahiptir. Chicago Sanat Enstitüsü de Pandemi döneminde çeşitli koleksiyonlarından 50.000 yüksek çözünürlüklü görüntüyü halka açık bir şekilde internet üzerinden kullanıcılara sunmuştur.

Yapay Zekâ Sanatı

Bilgisayar yazılımları sanat, müzik, mimari, sinema ve bilim gibi yaratıcı etkinliklerde çok önemli roller oynamaya başlamıştır. Çağımızı değiştiren yeni teknolojiler içerisinden özellikle yapay zekâ uygulamaları, yaratıcı tasarım süreçlerinin doğasını da büyük ölçüde dönüştürmektedir. Bilgisayar teknolojisi ve yaratıcılık arasındaki ilişki günden günde artmakta, pek çok sanatsal alanda yapay zekanın desteğiyle yeni uygulamalar ortaya çıkmaktadır. Yapay zekâ teknolojisi, sanat alanında yeni olanaklar sunmakla beraber yeni sanatsal ifade alanları açmaktadır. Colorado Eyalet Fuarı'nın her yıl yaptığı geleneksel sanat

yarışması dijital sanat kategorisinde birincilik ödülü yapay zekâ ile yaratılan bir sanat eserine verildi. Jason M. Allen eserini metin satırlarını hiper gerçekçi grafiklere dönüştüren bir yapay zekâ programı olan Midjourney ile yarattı (Roose, 2022).

Görsel 4. Jason Allen tarafından yapay zeka aracılığıyla ile yaratılan *Théâtre D'opéra Spatial* isimli çalışma, 2022.

Kaynak: https://static01.nyt.com/images/2022/09/01/business/00roose-1/merlin_212276709_3104aef5-3dc4-4288-bb44-9e5624db0b37-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp

Yapay zekâ sanatı, bilgisayar yazılım ve algoritmaları aracılığıyla tamamen ya da kısmen yapay zekâ yardımıyla oluşturulan her türden sanat eseri için kullanılan çatı bir kavramdır. Görsel ve işitsel algılarının birlikte taklidine dayalı yapay zekâ üretimi multi-disipliner generatif üretim pratiklerinden, yazılımları zorlayarak algoritmaların sistemin iyileştirilmesinde yeterli olmadığı durumlarla bilinçli yönlendirmelerle ulaşılan halüsinasyon benzeri özgün yapay zekâ üretimlerine kadar birçok çalışmanın yapıldığı veya yaptırıldığı bir alandır (Güney ve Yavuz, 2020). Günümüzde yapay zekaya sahip pek çok yaratıcı yazılım, görsel üretmek, şiir yazmak, resim yapmak ve müzik bestelemek gibi özerk ve otonom yaratıcı görevler için kullanılmaktadır.

Sayısal Veri Heykeli

Bugün dünyada ne kadar veri olduğu ve şüphesiz bilim ve işletme alanlarındaki önemli sorunları çözmek için nasıl kullanıldığı sıklıkla tartışılmaktadır. Bilgisayar ve ağ teknolojilerinin gelişimi bu devasa boyutta verilerin işlenebilmesine ve işlerin daha verimli yapılabilmesine olanak

sağlamıştır. Kişisel ya da kurumsal anlamda ortaya çıkan verilerin işlenebilmesi pek çok alanda olduğu gibi aynı zamanda sanat alanında da yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Veri heykeli terimi, toplumda yer alan veriye dayalı sistemlerin çeşitli fiziksel malzemelerle ilişkili bir biçimde sunulmasına atıfta bulunur. Gerçek dünyadaki fiziksel nesneler kullanılarak oluşturulan verilerin bir temsilidir. 2B harita verilerindeki çizelgeler ve grafikler klasik görsel değişkenler (boyut, renk, şekil, konum vb.) üzerine haritalanırken, veri heykelleri verileri koku, doku, 3B şekil, tat, ölçek vb. ile size veri temsilleri oluşturabileceğiniz yeni bir araç kutusu sunar (Bhargava, 2019). Söz konusu fiziksel malzemelerle oluşturulan veri heykellerinin yerini günümüzde sayısal olarak ortaya konan sayısal veri heykelleri almıştır.

Sayısal veri heykeli, görsel, ses, metin vs. gibi sayısal verilerin çeşitli yapay zekâ algoritmaları ve parametreleriyle birbiriyle ilişkili hale getirilerek oluşturulan sanal ya da fiziksel tasarımları ifade eder. Pek çok sanatçı, toplumlarımız tarafından üretilen ham verileri sanat için malzeme olarak kullanır, yenilikçi sergileme yöntemleri arar veya onu bir sanat eserine dönüştürür. Veri sanatı, sanat ve bilgi arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, romantik sanatçı mitini ortadan kaldırırken, içinde yaşadığımız dijital çağın eleştirel bir yorumunda temel bir sanatsal eylem sunar. Analog ya da dijital sistemler aracılığıyla üretilen herhangi bir veri, görüntü, nesne veya sese dönüştürülebilir. Veri sanatı, bu noktada gündelik hayat pratiklerine yönelik olarak veri tabanlarından elde edilen rakamlar, ham veriler, arama motorları tarafından toplanan veriler, hesaplamalar ve istatistikler (coğrafi, politik, iklimsel, finansal) ve sanatsal yaratımlar arasında var olan temel bağlantıları sunar.

Sayısal veri sanatçıları, bu bilgi yığınlarını veya büyük verileri yeniden benimseyerek, giderek daha soyut veri ve kavramlar çağında sanatı yeniden yorumlar. Veri sanatının amacı, büyük verilerden (grafikler, simülasyonlar, çalışma sayfaları, istatistikler vb.) üretilen verilerin dijital doğasından estetik formlar ve sanatsal eserler yaratmaktır. Hâlâ gelişmekte olan bu estetik eğilim, modern insanın günlük yaşamını yeniden büyüleyerek, içinde yaşadığımız giderek daha matematiksel ve akılcı olan dünyanın yeni bir yorumunu sunuyor. Bu yeni tekno-bilimsel vizyon sanatçılar için verilerden oluşan daha karmaşık,

gizli ve harika bir dünyanın ve üretim pratiklerinin temsilidir (Grugier, 2016). Veri sanatının dünyadaki en önemli öncülerinden biri çeşitli alanlardan topladığı verileri veri heykellerine dönüştüren Türk sanatçı Refik Anadol'dur.

Veriden Tuvale: Refik Anadol

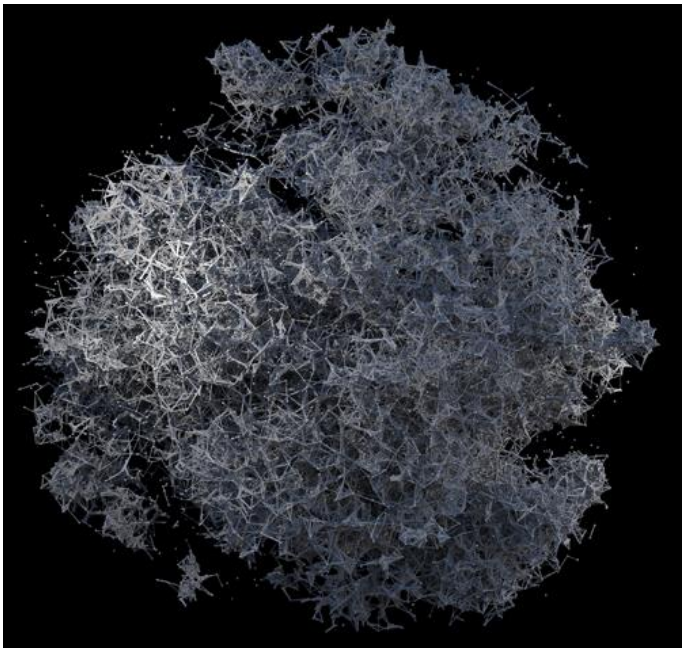
1985 yılında İstanbul'da doğan Refik Anadol, dijital sanatın sınırlarını genişleten ve veriyi görsel olarak ifade etmenin yaratıcı yollarını araştıran öncü bir sanatçı olarak tüm dünyada tanınmaktadır. Sürükleyici sanat deneyimlerinin yaratılmasında veri ve yapay zekayı çığır açan kullanımıyla oldukça ses getiren Anadol, Kaliforniya Üniversitesi, (UCLA) Fotoğrafçılık lisans derecesine ve Tasarım Medya Sanatları alanında yüksek lisans derecesine sahiptir. Anadol'un mimarlık ve fotoğrafçılıktaki geçmişi, günümüzde ortaya çıkan sanatsal tarzını ve yaklaşımını büyük ölçüde etkilemiştir (Dawood, 2019). Bu arka plan, sanatçının kamusal alana yönelik gerçekleştirdiği çalışmalarına mimari ve görsel sanatların öğelerini nasıl entegre ettiğini anlamamıza yardımcı olur.

Veriye dayalı generatif sanat alanında dünya çapında öncü bir figür olarak öne çıkan Refik Anadol, teknolojiyi kullanımı ve geniş veri kümelerini birleştiren sanat yaratımına yenilikçi yaklaşımı sebebiyle uluslararası alanda oldukça ilgi görmektedir. Her türlü verinin yaratıcılık ve ifade açısından nasıl kullanılabileceğini sorgulayan Anadol, veriyi sanatın merkezine yerleştirir ve bu veriyi kullanarak generatif algoritmalar aracılığıyla eserlerini oluşturur. Anadol'un eserleri, dijital sanat ve veri odaklı sanatın yükselişine katkıda bulunmuş ve sanata olan bu yenilikçi yaklaşımı dünya çapında kabul görmüştür. Sergileri Los Angeles'taki Walt Disney Konser Salonu ve İstanbul'daki Pilevneli Galerisi (Pilevneli Gallery, n.d.) gibi prestijli mekanlarda yer almıştır. Ayrıca, Anadol'un öncü çalışmaları, *Microsoft Research Artist in Residence* programı da dahil olmak üzere pek çok ödül kazanmıştır (Microsoft Research, 2018). Refik Anadol'un sanat ve teknolojiyi bir araya getiren yenilikçi veri ve yapay zekâ kullanımı, sanatı tuvalin ötesine taşıyarak yaratıcılığın yazılım destekli yeni boyutlarını keşfetmemize olanak tanıyor. Çağdaş sanat alanında teknoloji ve insan etkileşimi çerçevesinde ortaya çıkardığı eserler yaratıcılığın yeni olanaklarına da ayrıca işaret etmektedir.

Bir Kazı Hikâyesi: Çatalhöyük (2017)

Dünyaca ünlü Türk sanatçı Refik Anadol, veri heykeli olarak adlandırdığı sanat eserleriyle dünya çapında oldukça büyük ses getirmiştir. Sanat, bilim ve teknolojinin kesiştiği noktada yer alan Anadol'un mekâna özel üç boyutlu veri heykelleri ve resimleri, canlı işitsel/görsel performansları ve sürükleyici enstalasyonları çeşitli sanal ve fiziksel biçimleri içeriyor. Anadol, her proje için görsel veri anlatılarının işlevlerini ve biçimlerini yeniden keşfederek kamusal alanla deneyler yapıyor, kurumsal ve kolektif belleği canlandırarak kentsel deneyime yeni katmanlar ekliyor (Keremoğlu, 2019).

Sayısal veri heykellerini oluşturmak için geniş veri koleksiyonları ve makine öğrenimi algoritmaları kullanan Anadol'un 2017 yılında ortaya koyduğu *"Bir Kazı Hikâyesi: Çatalhöyük"* isimli dijital veri heykeli bilgisayar ve sanatçı etkileşimi açısından oldukça önemli bir örnektir. Çatalhöyük yerleşkesindeki kazılarda keşfedilen bina, birim ve öğelere ait bilgiler, buluntuların özellikleri, araştırma raporları, teknik çizimler ve fotoğrafların yer aldığı ve 250.000 buluntuya ait 2.8 milyon verinin her birinin birbirine bağlı olarak bir araya geldiği bu dijital heykel, estetik özelliklerinin yanı sıra aynı zamanda karmaşık veri setlerinin erişilebilirliğini kolaylaştıran ve yeni yorumlara imkan sağlayan bir kaynak olma özelliği de taşıyor (Emir, 2017). Verileri görselleştirmek için çok gerçekçi tekniklerden ilham alan veri sanatçıları etrafımızdaki veri yığınlarını biçimlendirerek, verinin oluştuğu bilgi ağını okunaklı kılmakla yetinmiyorlar, sanatsal alanla ilişki kurarak yeni tasarım süreçlerini de gündeme taşıyorlar.

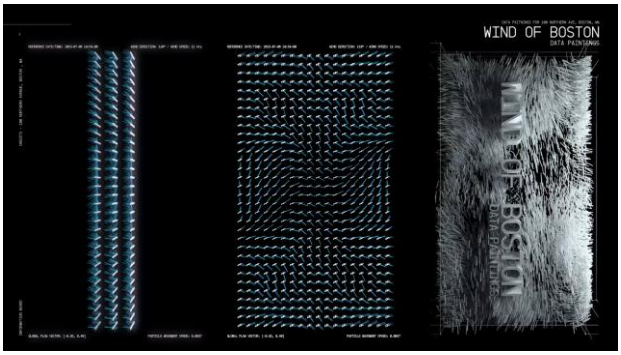


Görsel 5. Sanatçı Refik Anadol'un *Bir Kazı Hikâyesi: Çatalhöyük* isimli sergisinden bir veri heykeli görseli.

Kaynak: https://www.mimarizm.com/themes/uploads/images/fdg(1).jpg

Boston Rüzgarı: Veri Resimleri (2017)

Refik Anadol'un veri görselleştirmesi alanındaki ustalığını gözler önüne seren bir diğer çalışması *"Boston Rüzgarı: Veri Resimleri*"dir. (2017). Anadol, bu çalışmasında Amerika Birleşik Devletleri sınırları içinde yer alan Boston şehrinin geçmiş hava durumuna ilişkin meteorolojik veri arşivlerini çeşitli yazılım algoritmaları aracılığıyla görselleştirmiştir. Tarihsel hava verilerini generatif sanatın gücüyle birleştiren Anadol, aslında gündelik yaşamın örüntüleri içerisinde var olan ancak ortaya çıkarılmayı bekleyen bir estetiği de gözler önüne sermiştir.



Görsel 6. Sanatçı Refik Anadol'un *Boston Rüzgarı: Veri Resimleri* çalışmasından bir kesit (2017)

Sanatçı, Boston şehrinin çeşitli veri kaynaklarından elde edilen bilgilerini kullanarak, şehrin ruhunu ve hareketini yakalayan büyüleyici bir görsel deneyim yarattığı bu çalışmasında, veriyi sanatın temel bir ifade biçimi halinde izleyicilerine sunmuştur. Gündelik yaşam içerisinde yer alan her türlü verinin çeşitli algoritmalar aracılığıyla soyutlaştırılarak yeni bir form kazanışı veri görselleştirmesinin sanatsal potansiyelini de açığa çıkarmıştır. Anadol'un "Boston Rüzgarı: Veri Resimleri," sanat ve teknoloji arasındaki yaratıcı bir diyalogun önemli bir örneği olarak bu alandaki çalışmalara ilham kaynağı olan önemli bir eserdir.

Eriyen Hatıralar (Melting Memories, 2018)

Dijital sanat, insan belleği ve anılar gibi soyut düşünme biçimlerini ifade etmek açısından sanatçılara geleneksel sanat türlerinden farklı olarak yeni araçlar sunar. Refik Anadol'un sanat yaklaşımı, dijital teknoloji ve yazılım algoritmalarını kullanarak bellek, kimlik ve mekân kavramları üzerine derinlemesine düşünmeyi amaçlayan bir yapıdadır. Refik Anadol'un eserleri, özellikle de *Eriyen Hatıralar*, bu konsepti keşfetmek ve görsel anlamda somutlaştırarak deneyimleyebilmek adına güçlü bir örnek olarak karşımıza çıkıyor. Dijital sanatla birlikte ortaya çıkan yeni araçlar, bellek olgusunu işlerken izleyiciye etkileyici ve duygusal bir deneyim sunma kapasitesini de gözler önüne sermiştir.

Anadol'un en tanınmış eserlerinden biri olan *Eriyen Hatıralar* (2018), dijital sanatın hafıza üzerindeki etkilerini araştırırken izleyicilere yenilikçi ve sürükleyici bir enstalasyon deneyimi sunar. İnsan bilincini ve yapay zekâ ile ilişkisini araştıran eser, yaratılan görseller ile mekân arasında ilişki kurarak katılımcılarına sunmuştur. İnsanın hafıza algısıyla fiziksel ve dijital dünyalar arasındaki sınırları muğlaklaştıran bu eserinde Anadol, Kaliforniya Üniversitesi çatısı altında insanlardan isimsiz olarak toplanan anıları ve beyin aktivitelerine ilişkin EEG verilerini bilgisayar algoritmalarıyla ilişkili hale getirerek, erimiş ve reforme olmuş gibi görünen büyüleyici görseller ortaya koymuştur.

Görsel 7. Eriyen Hatıralar (2018). Pilevneli Gallery

Refik Anadol'un Eriyen Hatıralar'ı, insanların mutlu, hüzünlü, neşeli, kederli ve daha birçok çeşit anısını içeren EEG veri kümelerini algoritmik makine öğrenmesiyle bir araya getirerek insan hafızasına ve bilincine ilişkin büyüleyici bir görsel şölen ortaya çıkarmıştır. Anadol, sahip olduğumuz en kıymetli varlığı aynı zamanda en özel verisini yani anıları makine öğrenmeyle buluşturarak görselleştirmiştir (Serim, 2018). Eser, sanatçının insana dair büyük veri kümelerini çeşitli algoritmalar aracılığıyla nasıl görselleştirilebildiğine dair etkileyici bir örnektir. Sanatçı, bu eserinde yazılım algoritmalarını kullanmış ve insan belleği ve anılarına dair büyük veri kümelerini analiz ederek, görsel olarak büyüleyici bir soyut sanat eserine dönüştürmüştür.

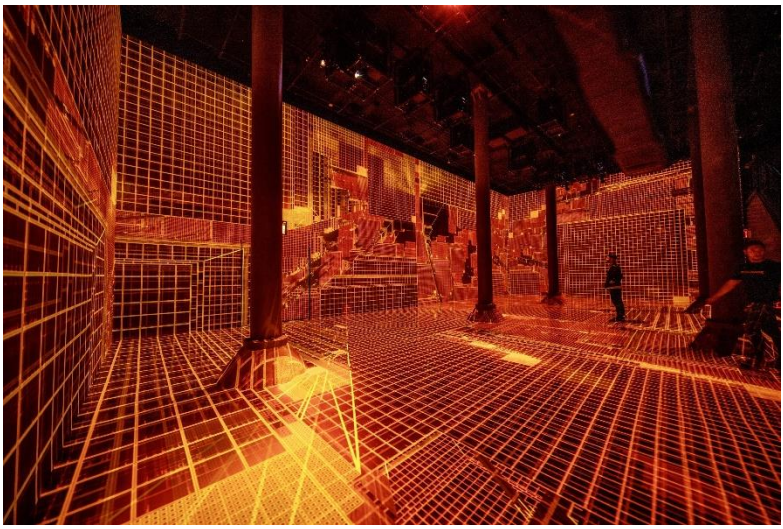
İzleyiciler eserin ortaya koyduğu görsel deneyim aracılığıyla karmaşık bilgi yapıları üzerine kendi duygularını mekân üzerinden deneyimleyerek düşünme fırsatına sahip olur. Anadol, veri kümelerini kullanarak belleğin birçok farklı perspektiften incelenebilir olduğunu ortaya koymuştur. Eriyen Hatıralar, teknolojinin bellek olgusu üzerindeki olası etkilerini sorgular. Teknolojinin bellek olgusunu nasıl ele aldığı, insanların belleklerini nasıl etkilediği ve teknoloji tarafından nasıl yeniden inşa edildiği gibi soruları eserinin merkezine alan Anadol, izleyicilerine bu konular üzerine daha derinlemesine düşünme ve anlama fırsatı sunar.

Makine Halüsinasyonları: Doğa Düşleri (2021)

Veri heykeli olarak tasarlanan *Makine Halüsinasyonları: Doğa Düşleri*, Refik Anadol'un çeşitli alanlardan elde ettiği veri setlerini yapay zekâ algoritmaları aracılığıyla işleyerek benzersiz görseller yarattığı sanat pratiğinin en önemli örneklerinden biridir. Sergiye adını veren Doğa düşleri 2018-2021 yılları arasında Refik Anadol Stüdyosu'nda toplanan, kamuya açık 300 milyondan fazla doğa fotoğrafından oluşmaktadır. Bu bir sanat eseri için yapay zekaya dayalı bir GAN (ing. generative adversarial network) algoritmasını eğitmek için bugüne kadar toplanan en büyük ham doğa veri kümesidir (Anadol, 2021). GAN algoritmaları yapay zekâ destekli çeşitli görsellerin üretimine ilişkin olarak günümüzde oldukça popüler hale gelmiştir. Bir yazılım kodunun kullanımı ile elde edilen bu resimsel çalışma ve türevlerinin gerçekleştirilmesi adına kullanılan tekniğe GAN (ing. generative adversarial network) adı verilmektedir (Kantürk, 2022). Doğada yer alan on binlerce farklı türdeki görsele dayanarak ortaya çıkan veri heykeli, Anadol'un yorumuna göre (2021) doğayla ilişkilendirdiğimiz ancak yalnızca bir makinenin zihninde rüya olarak var olan pigmentleri, şekilleri ve desenleri içermektedir. Eserde, makine öğrenmesiyle oluşturulan her varyasyon teknoloji, insanlık ve kültür arasındaki karmaşık ve incelikli ilişkinin doğasına dair çok yönlü bir temsili içeren görsel bir yorumu gözler önüne sermektedir.

Yapay zekâ tarafından geliştirilen ve fizikteki akışkanlar dinamiğinden ilham alarak GAN algoritmalarına dayanan *Makine Halüsinasyonları: Doğa Düşleri* paylaştığımız dünyanın güzelliğini anmak için veri kümelerini gizli çoklu duyusal sinestetik gerçeklik deneyimine dönüştürüyor. Dünyanın pek çok

yerinde sergilenen eserde, makine zekasının doğayı kendi merceğinden geçirerek ortaya çıkardığı görseller bulunuyor. Bir nevi yapay zekanın doğayı görme ve algılama şekli sunuluyor. Gezegenin hafızası makinenin kendi filtresinden geçiyor. Yapay zekâ fiziksel mekanlar ile onların belleğimizdeki izdüşümleri arasındaki görünmez bağlantıları birden fazla bakış açısıyla belirginleştiriyor. Ortaya fotoğrafik manzaralar bütünü çıkıyor. Canlı renklerin harmanlandığı seri doğanın yansımalarını makine öğrenmenin büyüsüyle harmanlıyor (Gazan, 2020)



Görsel 8. *Makine Halüsinasyonları: Doğa Düşleri* (2021). Refik Anadol Studio

Makine Halüsinasyonları: Doğa Düşleri insan yaratıcılığı ile yapay zekâ algoritmalarını bir araya getirerek izleyicilere sıra dışı bir sanatsal deneyim sunmaktadır. İzleyenleri, içinde yaşadıkları dünyanın bir makine tarafından nasıl yorumlanabileceğine dair görsel bir yolculuğa çıkarırken aynı zamanda yapay zekanın sınırlarını ve potansiyelini de keşfetmelerini sağlar. Anadol'un kullandığı algoritmalar, verilerin sadece görsel olarak var edilmesi değil, aynı zamanda duygusal ve estetik bir deneyimin tasarlanması ile ilgilidir.

Sonuç

20.Yüzyılın önemli çağdaş sanat akımlarından biri olan generatif sanat, matematikten doğadan teknolojiden ilham alarak sanatçının eser üretimine

ilişkin yaratım ve tasarım sürecini tamamen ya da kısmen özerk bir sistem tarafından gerçekleştirildiği sanat türünü ifade eder. Kökenleri 1960'ların sonlarına dayanmasına rağmen, teknolojik ilerlemelerle hızla gelişmiş ve sanat dünyasındaki yeri giderek daha fazla önem kazanmıştır. Pek çok farklı disiplini bir araya getiren bu sanat türü günümüz çağdaş sanat anlayışını önemli ölçüde etkilemiş ve yeni ifade alanlarının yaratılmasına öncülük etmiştir. Birbirini tekrar eden desen, örüntü, biçim ve formları refere eden analog hali oldukça eski dönemlere uzanan generatif sanat, günümüzde ağırlıklı olarak bilgisayar yazılım ve algoritmaları aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Analog örneklerine rastladığımız bu sanat türü günümüzde özellikle yapay zekanın da devreye girmesiyle birlikte tüm dünyada oldukça popüler hale gelmiştir.

Bir Kazı Hikâyesi: Çatalhöyük (2017), *Boston Rüzgârı: Veri Resimleri* (2017), *Eriyen Hatıralar* (2018) ve *Makine Halüsinasyonları: Doğa Düşleri* (2021) gibi verileri kullanarak oluşturduğu çalışmalarıyla generatif sanat alanında tüm dünyanın ilgisini çeken Türk sanatçı Refik Anadol sanat ve yapay zekâ arasındaki benzersiz iş birliğini sıra dışı görselleriyle gözler önüne sermiştir. Sanatçı geçmiş dönemlerde çoğunlukla analog olarak üretilen generatif sanatı çoğunlukla gündelik yaşamın içerisinde var olan veri setleriyle etkileşim haline sokar ve sanat pratiğini otonom hale çevirerek sanat ve teknoloji yakınsamasını oldukça etkileyici görseller üreterek ortaya çıkarır.

Anadol'un *Eriyen Hatıralar* (2018) eseri, dijital sanatın bellek olgusu üzerindeki etkilerini teknolojinin belleği temsil edişi üzerinden derinlemesine sorgulayan ve belleği yeniden düşünmeye ve anlamaya davet eden bir yapıdadır. Sanatçı, izleyicileri eserin ortaya koyduğu görsellerle etkileşime sokarak kendi belleklerine dair duygularını mekân üzerinden deneyimleyerek keşfetmeye davet eder. Eser açısından dikkate değer bir diğer önemli vurgu aslında veri kümeleri aracılığı ile belleğin pek çok farklı perspektiften incelenebilir olduğunun altının çizilmesidir. Eser, dijital sanatın bellek ve kimlikle nasıl etkileşime girebileceğini anlamak için önemli bir başlangıç noktasıdır. Anadol'un 2021 yılında sayısal veri heykeli olarak ortaya çıkardığı *Makine Halüsinasyonları: Doğa Düşleri* isimli çalışması ise teknoloji ve doğa arasındaki etkileşime odaklanmıştır. Dünyada yer alan çiçek, manzara, ağaç vb 300 milyona yakın görsel GAN algoritmalarıyla işlenmiştir. Doğanın makine tarafından üretilen ve dinamik pigmentleri içeren oldukça etkileyici görselleri

bu çalışmada ortaya çıkartılmıştır. Doğanın teknoloji tarafından yeniden yorumlanan alternatif bir estetiğinin vurgulandığı bu eserde dinamik olarak oluşturulan her kompozisyon ve varyasyon teknoloji, insanlık ve kültür arasındaki karmaşık ilişkinin çok katmanlı bir temsilini akışkan görseller aracılığı ile deneyimlenebilir hale getirmiştir.

Veriyi sanatının temel ham maddesi haline getiren Refik Anadol, dijital teknoloji ve yapay zekayı kullanarak veri ve sanatın nasıl birleştirilebileceğini oldukça ilgi çekici görseller aracılığıyla tüm dünyaya göstermiştir. Sanatçı içinde yaşadığımız dünyaya ait pek çok verinin içinde gizli duran yeni bir estetiği ortaya çıkarmıştır. Ayrıca insana ait duyguların, belleğin, doğanın makine etkileşimi çerçevesinde yapay zekâ aracılığıyla yeniden yorumlanabileceğini gözler önüne sermiştir. Sanat dünyasına yeni bir bakış açısı sunan Anadol'un eserleri sanat ve teknoloji ilişkisini oldukça derinlemesine ele alır ve sanatın geleceği üzerine düşünmemizi sağlar.

KAYNAKÇA

Akpınar, A. (2022). The Role Of Technology İn The Divergence Process From Real Object İn The Artwork And The Digital Art Object. Art Vision, 28(48), 101-109.

Al, B. (2019). Generatif Sanat Kavramı ve Görsel Sanatlarda Sayısal Yaratıcılık. Tasarım Enformatiği, 1 (2), 78-91.

Anadol, R. (2017). Wind of Boston: Data Paintings [Exhibition]. Pilevneli Gallery.

Anadol, R. (2018). Melting Memories [Exhibition]. Pilevneli Gallery.

Anadol, R. (2020). Biography. Retrieved from https://www.refikanadol.com/about

Anadol, R. (2021). Machine Hallucinations [Exhibition]. Pilevneli Gallery.

Anadol, R. (2021). https://refikanadol.com/works-old/machine-hallucinations-nature-dreams/

Atan, A. Uçan, B. Bilsel, Ç. (2015). Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, 7(26), 1-14.

Aytaş, M. (2023). Dijital Görüntü İşleme Yöntemlerinin Sanatsal Uygulamalarda Kullanımı. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Bharhava, R. (2019) Thoughts On Designing Data Sculptures. https://civic.mit.edu/index.html%3fp=2555.html#:~:text=ıt%20is%20a%20representation%20of,%2c%20taste%2c%20scale%2c%20etc. (erişim tarihi: 05.10.2022)

Cengiz, Ö. & Uluışık, D. (2020). Doğanın geometrisi “fraktallar” ve sanat, Güzel

Cohen, H. (2009). AARON: Artificial Intelligence and Robotics for the Arts. In Proceedings of the ICCC (s. 89-96).

Colton, S. (2019). Creativity versus the Perception of Creativity in Computational Creativity. In Proceedings of the 10th International Conference on Computational Creativity (s. 2-8).

Dawood, Z. (2019). Refik Anadol's Immersive Art Installations Merge Data and Aesthetics. The National. Retrieved from https://www.thenational.ae/arts-culture/art/refik-anadol-s-immersive-art-installations-merge-data-and-aesthetics-1.904282

Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). CAN: Creative Adversarial Networks, Generating" Art" by Learning About Styles and Deviating from Style Norms. arXiv preprint arXiv:1706.07068.

Emir, B. (2017). Yapay Zeka Algoritmalarından Arkeolojik Veri Heykeli Yapmak. https://arkeofili.com/yapay-zeka-algoritmalarindan-arkeolojik-veri-heykeli-yapmak/ (erişim tarihi: 11.08.2022)

Gazan, O. (2029). Yapay Zekayla Veri Resim Serisi: Makine Halüsinasyonları – Doğa Rüyası https://bigumigu.com/haber/yapay-zekayla-veri-resim-serisi-makine-halusinasyonlari-doga-ruyasi/

Grugier, M. (2016). The Digital Age Of Data Art https://techcrunch.com/2016/05/08/the-digital-age-of-data-art/ (erişim tarihi: 29.09.2022)

Güney, E., & Yavuz, H. (2020). Yapay Zekâ ile Sanatsal Üretim Pratiğinde Sanatçının Rolü Ve Değişen Sanat Olgusu. Sanat ve Tasarım Dergisi, (26), 415-439

Hunter, A. (2021). Projection Mapping, A Short History https://www.studiogiggle.co.uk/event/projection-mapping-a-short-history/ (erişim tarihi: 01.10.2022)

Kazaz, M. (2007). Geleneksel Habercilikten İnternet Haberciliğine Geçiş Sürecinde Spor Basını . Selçuk İletişim , 4 (4) , 220-229 .

Kazaz, M. & Akyüz, S.S. (2019). Sahte Haber. Konya, Literatürk Yayınları.

Kantürk Borga. "Yapay Zekanın Günümüz Sanat Üretimlerinde Katılımcı Bir Aktör Olarak Rolü: Türkiye Güncel Sanatından İki Örnek". idil,

94 (2022 Temmuz): s. 1007–1020. doi: 10.7816/idil-11-95-02

Keremoğlu, Y. (2019). A Data Unıverse Made Of Memorıes, Aı And Archıtecture. Intervıew Wıth Refık Anadol. https://digicult.it/articles/a-data-universe-made-of-memories-ai-and-architecture-interview-with-refik-anadol/ (erişim tarihi: 22.09.2022)

Leavy, P. (2020). Generative Art and Design Practice: Advancements and Developments. IGI Global.

McCormack, J. (2015). A framework for describing generative art. Digital Creativity, 26(1), 1-22.

Microsoft Research. (2018). Refik Anadol: Artist in Residence. Retrieved from https://www.microsoft.com/en-us/research/project/refik-anadol-artist-in-residence/

Öztürk, P. (2019). Tekno-Kültür ve Sanat İlişkisinde Dijital Enstalasyon Digital Installation In The Relationship Between Techno-Culture And Art. 4th International Symposium On Innovative Approaches İn Architecture, Planning And Design. 22-24 Kasım 2019. Samsun.

Pilevneli Gallery. (n.d.). Refik Anadol. Retrieved from https://www.pilevneligallery.com/artists/refik-anadol/

Roose, K. (2022). An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy. https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html (erişim tarihi: 30.09.2022)

Sağlam, F. (2020). Peter Kogler'ın Dijital Mekanları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 10(1), 52-67.

Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital sanat. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt 10. Sayı 3

Sağlamtimur, Z. Ö. (2017). Yeni Medya Sanatı ve Fotoğraf. Sanat ve Tasarım Dergisi, 7(2), 82-100.

Tire, S. (2018) Sanat ve Dijital Teknoloji İlişkisinde Dijital Resim. Çukurova Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Adana

Toprak, A. (2020). Yapay Zekâ Algoritmalarının Dijital Enstalasyona Dönüşmesi. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi, (14), 47-59.

Yazıcı, D. (2010). Dijital Sanatlar: Sosyal İçerik ve Postkapital. https://danielandujar.org/2010/11/09/ dijital -sanatlar-sos yal-icerik-ve-%E2%80%98postkapital%E2%80%99/ (erişim tarihi: 27.09.2022)

Ulutaş, G., Ü.(2021). Toplumsal değişim ve sanatsal dönüşüm ekseninde internet sanatı: Net. art. Asos Journal. 115, 119-134.

BÖLÜM 4

21. YÜZYIL MODERN SANATIN ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATINA YANSIMASI

Dr. Öğr. Üyesi Eda DEMİR TOSUNOĞLU[1]

DOI: https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307565

[1] İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Malatya, TÜRKİYE. edademirtosunoglu@gmail.com, Orcid ID: https://orcid.org/0000-0002-1895-9119

GİRİŞ

19. yüzyıl ve 20. yüzyılda gelişen Modernizm; sanatsal bağlamda sürekli yeniyi ve geleceği hedefleyen aydınlanma felsefesine dayanan geçmişten kopuşu geleceğe yönelmeyi düşleyen yeni bir sanat döneminin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Modernizm sanatsal bunalımlara yol açmış olsa bile bu dönemde sanatsal olarak etkin ve yeni estetik formalara dönüşmüştür (Şahin, 2016: 78). Modernizm, sanatsal form ve biçimleri ile ortaya çıkan tüm sanatları etkileyen geleneksel sanat anlayışını yıkıp eleştirel tavırla çeşitli sanat akımlarına öncülük sağlayan bir sanat tarzıdır. Bu doğrultuda modern sanatta düşünce ve estetik fikir birlikteliğinde değişimler başlamıştır. Bu değişiklik sanatçıların mevcut duruma başkaldırı, itiraz, eleştiri gibi konulara odaklanmalarını sağlamıştır (Kalın,2021:386). İçinde yaşadığımız bu dönem "postmodern" dönemi olarak adlandırılmaktadır (Özer Pınarbaşı, 2015:150).

20. yüzyılın başlarında modern seramik sanatı olgusu gündeme gelmiş ve seramikte kullanılan geleneksel yöntemler üzerinde şekillenerek seramik sanat olgusu değişmeye başlamıştır. Öte yandan hala geleneksel tarzda çalışmalarını sürdüren pek çok sanatçı vardır. Ülkemizde son yıllarda çoğu sanatçı geleneksel seramik ve çağdaş seramik çalışmalarını sürdürümekte, geleneksel ve çağdaş yöntemleri kullanarak kendilerine özgü yeni anlatım dilini oluşturmaktadırlar. Bu anlatım dili postmodernizm dönemin bir kez daha yapıcı yönünü ortaya koyduğu görülmektedir.

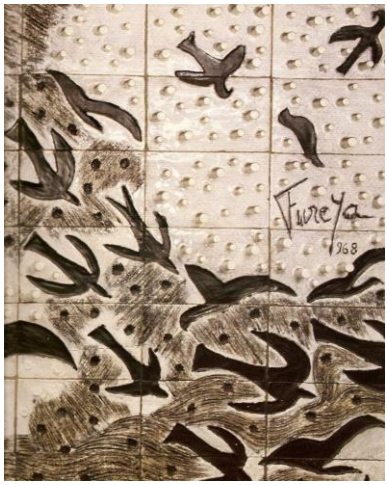
Postmodernizmin bu yönü ile taklide karşı çıkmak yerine geleneksel tarzda olanın taklidinde sakınca görmemek, kitle beğenisini ön plana almak gibi özelliklerinde kendini gösterir. Modernizm başlangıcında sanat olgusunda ki kırıcılığına karşılık postmodernizm daha kabul edilebilir bir tutum sergileyerek ilerlemiştir (Özer Pınarbaşı, 2015:150-151).

Bu gelişen olguda yeni seramik uygulamaları, bir disiplin içinde kendi alanında genişlemiş ya da postmodern olmanın yanı sıra, oldukça sık biçimde kavramsalcılıkla da ilişkilendirilirmiştir. Kavramsalcılık, çoğu kez yeni uygulamaların hemen hepsini içeren geniş bir terim olarak kullanılır. Seramik-çömlekçilik sanatına ilişkin kavramsal uygulamaları da kapsayacak şekilde genişlediği, artık seramik hammadde olan kilin de kavramsal bir

yaklaşımla ele alınabildiği görülmektedir. Seramiğin şekillendirilmek, sırlanmak ya da pişirilme zorunluluğu duymayan sanatçıların geleneksel seramiğin dışında yeni sanatsal olgular doğrultusunda da varlığından söz edilmektedir (Yılmaz, 2019:242).

Türkiye'de "modern seramik" olgusunun ortaya çıkışı, akademik olarak seramik eğitiminin başlaması 1883 yılında ilk Güzel Sanatlar Akademisinin (Sanayii Nefise Mektebi) kurulması ile mümkün olmuştur. Güzel sanatlar eğitiminin gelişmesi yeni atölyelerin kurulması seramik dışında tüm uygulamalı sanatlara büyük katkı sağlamıştır. Bu gelişim plastik sanatlar alanlarının genişleyerek yaygınlaşması açısında önemli bir yere sahiptir (Altınkurt, 2005:2-3). Bu doğrultuda güzel sanatlar eğitimi altında bir seramik atölyesi oluşturulmuş ve başına İsmail Hakkı OYGAR atanmıştır. Bu, Çağdaş Türk Seramik Sanatının başlangıcını gösteren ilk ve en önemli atılımlardan biridir (Sevim ve Yıldırım, 2014:67).

Bu dönem seramik sanatını çağdaş anlamda tanıtan ilk Türk kadın seramik sanatçısı Füreyya Koral olmuştur. Füreyya Koral'ın duvar panolarına uyguladığı rölyef yüzey yorumlamaları çağdaş seramik sanatının ilk örnekleri olarak değerlendirilebilinir (Görsel 1). Füreyya Koral'ın yanı sıra "modern seramik" olgusunu Türkiye'ye takdim eden bir başka diğer isimler İsmail Hakkı Oygar, Vedat Ar, Ünal Cimit, Hakkı İzzet gibi sanatçılar yurtdışında aldıkları sanat eğitimiyle Türkiye'de çağdaş seramik sanatının gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Bu dönemden sonra Sadi Diren, Atilla Galatalı, Hamiye Çolakoğlu, Güngör Güner, Beril Anılanmert, Candeğer Furtun gibi sanatçılar yapmış oldukları yeni seramik uygulamalarında, seramiğin geleneksel yöntemini kullanarak kendilerine özgün yeni çağdaş formlarını üretmişlerdir (Sevim ve Yıldırım, 2014:67-68).



Görsel 1: Füreya Koral, 1968, Divan Pastanesi Seramik Pano,

21. yüzyılda modern sanat, Çağdaş Türk Seramik Sanatını etkilemiş ve başlangıcından günümüze kadar pek çok değerli sanatçının katkısı ile de gelişmiştir. Bu gelişmede sanayileşmenin, sanat eğitimi veren kurumların ve çağdaş sanat sergilerinin artmasının etkisi büyüktür. Toplumdaki sanat bilincinin çoğalması ile Çağdaş Seramik Sanatı da daha büyük kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Seramik sanatında çalışmalarını sürdüren günümüz seramik sanatçıların yeni çağdaş eserleri sanat alanına değer katmaya devam etmektedir (Özer Pınarbaşı, 2015:151).

Böylece bu çalışmada 21. yüzyılda geleneksel yöntemleri halen kullanan ve yeni arayışlarda bulunan sanatçılar günümüzde çağdaş yorumlamalarını sürdürmektedir. Bu bağlamda çağdaş seramik sanatında çalışmasını sürdüren seramik sanatçıları yeni arayışlara girmişlerdir. Sanatçılar bazen seramik malzemenin yanında farklı malzemelerin de kullanılması bazen yeni teknik uygulamaları bazen de farklı plastik disiplinleri bir arada birleştirerek alana büyük bir katkı sağladığı görülmektedir.

1. Çağdaş Türk Seramik Sanatı Hakkında Kısaca Bilgi

Cumhuriyet'in ilanı ile Çağdaş Türk Seramik Sanatı olarak dile getirilen dönem başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğunun yıkılması ve Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile ülkeyi Kurtuluş savaşının izlerinden kurtarmak,

kalkındırmak ve geliştirmek için pek çok alanda reformlar yapılmıştır. Bu reformların başında da eğitim reformu gelir. Ülkenin aydın gençleri yurtdışındaki okullarda eğitimlere gönderilmişlerdir. Daha sonra vatana geri dönen bu aydınlar aldıkları eğitimleri burada açılan okullarda öğrencilere aktararak onların da gelişmesini sağlamışlardır (Uysal, 2017:476).

Çağdaş Sanat alanında yaşanan gelişmeler, değişimler, sosyal ve kültürel alanlarda olan değişim ve gelişimlerden etkilenerek ilerlemektedir. Özellikle teknolojik gelişmelerin artışı ve ekonomik olarak ulaşılabilir oluşu her alanda seri üretim nesnelerinin artmasına yol açmıştır. Tüm bu değişim ve gelişimlerden etkilenen seramik endüstrisi bu alanda hammaddelere kolay ulaşılmasını sağlamış olmasının yanı sıra fırınlama ve sırlama olanaklarının gelişmesi ile sanatsal seramik alanında da gelişmeler paralel olarak değişmiştir. Seramiğin, "Sanat Seramiği" olarak kabul edilmesinin bir sonucu olarak plastik sanatlar içinde yer alan heykel alanının hacimsel yanı ve resim alanının renk unsurlarını da içinde barındıran farklı boyut ve tekniklerde seramik çalışmaları ortaya çıkmıştır (Sevim ve Yıldırım, 2014:66; Sönmez, 2002:178-179).

1960 sonrasına tarihlenen ve günümüze kadar devam eden sanatta çağdaş anlayışın bir yansıması olarak sanatçıların her disiplin ile kurduğu karşılıklı ve etkileşimli ilişki çağdaş seramik sanatında da ortaya çıkmıştır. Yaptıkları üretimlerle kendilerini ifade etmek isteyen sanatçılar ana ve yan malzeme olarak seramiği kullanmışlardır. Bu malzeme çeşitliği kavram çeşitliliğine de yol açmış ve özgün disiplinlerarası üretimler ortaya çıkmıştır (Naile Çevik, 2022:42-43).

21.yüzyıla geldiğinde, bu çalışmanın ana konusu olan çağdaş Türk Seramik sanatına yön veren sanatçılar eserleriyle Çağdaş Türk Seramik Sanatında yeni yaklaşımları geliştirmeye başlamışlardır. Bu sanatçılar gerek akademik çalışmalarıyla gerekse sanatsal eserleriyle ile bu yazıya kaynak olmuştur. Çağdaş Türk Seramik Sanatının zaman içindeki gelişimi araştırılmıştır ve bu gelişimde emeği geçen başlıca Çağdaş Türk Seramik Sanatında yer alan sanatçılara ait eser görselleri kısaca örneklendirilerek değerlendirilmiştir.

2. Çağdaş Türk Seramik Sanatına Katkı Sağlayan Sanatçı Çalışmaları

Alev EBUZZİYA SİESBYE: Alev Ebuzziya Siesbye'in seramik çanakları incelendiğinde formlar basit ve hiç emek harcanmamış izlenimini verse de aslında üzerinde çok fazla emek harcamış ve her biri özenle düşünülerek tasarlanmışıdır. Sanatçının Seramik çanakları, Anadolu'da kullanılan işlevsel amaçlı üretilen geleneksel çanakların bugüne kadar gelişerek değiştiği son evre olarak görülmektedir. Sanatçı; çanaklarına işlevsel biçiminin dışında daha sanatsal ve imgesel nitelik kazandırmıştır (Kenan, 2021:101). Bu imgesel kazanım ile çanaklarına verdiği kütlesellik ve ağır duruş sanatçının seramik çanakları heykeli anımsatmıştır (Görsel 2,3).

Ebuzziya Kopenhag'da yaşadığı dönem ve Song Hanedanlığı dönemde İskandinav Modernizmi'nin etkisinde kalmıştır. Ancak sanatçı bu etkiyi kendi klasik ve güçlü biçim anlayışını sanatıyla bütünleştirip geliştirmiştir. Sanatçının çağdaş, yaratıcı ve özgün vizyona sahip çanakları, Lucie Rie, Richard De Vore ve başka sanatçıların yapıtlarıyla birlikte modern seramik sanatının örnekleri arasında yerini almıştır. Geleneksel çanak özelliklerini koruyarak ürettiği özgün çanakları, dünyanın pek çok yerinde sanat eleştirmenleri tarafından sanat nesnesi olarak kabul görmüştür (Kenan, 2021:102;Mutlu ve Kanat, 2017:2610).

Görsel:2. Çanak, Alev Ebuzziya Siesbye, Stoneware, 1987.
Görsel:3. Çanak, Alev Ebuzziya Siesbye, Stoneware, 1985.

Sıdıka Sibel SEVİM: S. Sibel SEVİM'in seramik tekniklerine kendi yorumlarını katarak çalışmalarını çağdaş anlatım bir dille sunmuştur. Akademisyen sanatçı; Selçuklu dönemi ve geleneksel çini motiflerini kendine özgü yorumlayarak çeşitli biçimlerle ve figürleri birleştirerek yorumlamıştır.

Sevim çalışmalarını tasarlarken genellikle sıraltı, sırüstü, el dekorlarını, serigrafi ve çıkartma tekniklerini kendine özgü üslupla ustaca kullanarak kendi sanatsal yorumunu oluşturmuştur. Sevim'in buradaki eserinde geleneksel çini motiflerinden destek alarak dekor tekniği ile seramik bünye üzerine tuval gibi resim uyguladığı görülmektedir (Görsel 4).

Görsel 4: S. S. Sevim, Kediler, Seramik Tabaklar.

Mutlu BAŞKAYA: Sanayi devrimiyle başlayan teknolojik gelişmeler, insanoğlunun üretimde ne kadar büyük bir ivme kazandığı günümüzde artık kabul edilmektedir. Bilim ve Sanatı birleştirme eylemi ile ortaya çıkan yaratıcılığın sonucu özgün sanat eserleri görülmektedir. Bilim ve sanatın ilerlemesi birçok sanat alanını etkilediği gibi seramik sanatını da önemli ölçüde etkilemiştir.

Seramik malzemenin günümüz çağdaş seramik sanatında, bir sanat nesnesi ve ifade aracı olarak ivme kazanmasıyla Mutlu Başkaya'da bu çerçevede kendine özgün yenilikçi yeni seramik çalışmaları ile yerini almıştır. Sanatçı Seramik çalışmalarını tasarlarken kendi ifade biçimini, estetik algısını, teknik bilgisi ile birleştirmiş, eserlerinde konu olarak seçtiği hikâyeler ve öykülerden faydalanarak çalışmalarını üretmiştir (Kanışkan, 2019:260).

Özellikle seramiğe farklı bir algı kazandıran Başkaya, kavramsal içerikli eserleri de "Umut" serisini sıklıkla kullanarak devam etmektedir. Bu eserleri için Başkaya, insanlar üzerinde günlük politikaların yarattığı mutsuzluktan yola çıkmış ve sanatçı mutsuzluğu daha olumlu düşünme eğiliminde bulunarak küçük hayallerini umuda dönüştürmeye çabalamıştır. Bu hayallerden yola çıkarak oluşturduğu biçimlerde umudun sembolü; merdiveni farklı malzeme olarak seramik bünyede kullanmıştır (Görsel 5). Sanatçı buradaki düşüncesi

karamsarlığa kapıldığımızda, belirsizliği anlatan merdiveni, aydınlıktan karanlığa doğru gidişin sembolü olarak farklı malzeme ve teknikle çağdaş bir dille yorumlamıştır (Kanışkan, 2019:260-261).

Görsel: 5 Mutlu Başkaya, "Umut" Serisi, Serbest şekillendirme, Raku pişirimi.

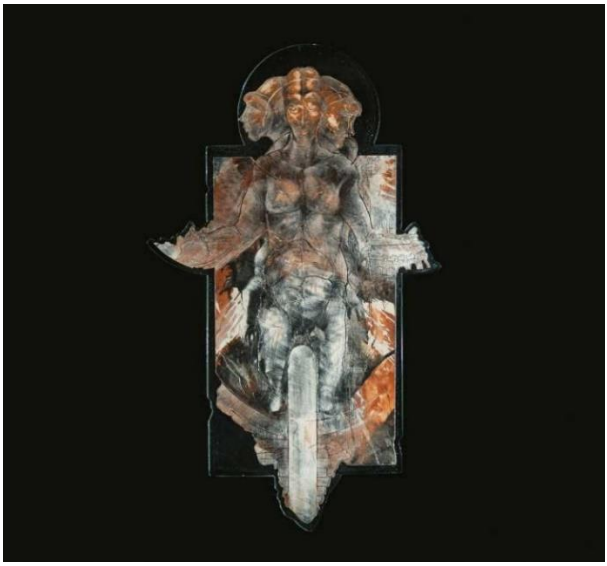
Kaan CANDURAN: Seramik sanatçıları yeni teknolojileri ve teknikleri uygulamalarında kullanabildiği gibi, zaman zaman geleneksel tekniklere dönüş yaparak günümüz anlayışı ile geleneksel yöntemleri harmanlayarak uygulamalarına çağdaş yorumlar katar. Geleneksel seramik pişirim tekniklerinden biri olan tuz pişirim, renk ve doku özelliklerinden dolayı günümüzde sanatsal uygulamalarda sıklıkla kullanılan pişirim tekniklerinden bir tanesidir (Canduran, 2014:22).

Modern çağda seramiğin bir sanat malzemesi olarak kullanılmaya başlaması ile geleneksel tuz pişirimi daha ileri giderek geliştirilmiştir. Geleneksel tuz pişirimini kullanan Kaan Canduran bu fikirden yola çıkarak oluşturduğu eserlerinde tasarım aşamasında gerçeklik ve değişkenleri sorgulamıştır ve bebek figürünü kendi ifade biçimi ve tekniği ile izleyiciye sunmuştur (Görsel 6). Bebek figürünü yeniden kurgulama sürecin de geleneksel tuz pişirimi uygulayan sanatçı çalışmalarında yeni renkler ve dokular kullanarak çağdaş figüratif seramik eserlerini oluşturmuştur (Canduran, 2014:24).

Görsel: 6 Kaan Canduran, Tuz Sırlı Figür, Tuz Pişirimi.

Mustafa AĞATEKİN: Ülkemizin öncü cam sanatçılarından olan Mustafa Ağatekin, seramik ile başladığı sanat yolculuğuna 2007 yılından beri cam malzemeyi katarak devam etmiştir. Ağatekin, kendine özgü bir yolla gerçekleştirdiği ve "cam içi seramik" olarak adlandırdığı bu yöntemde, hikayesel figürleri alçı plakaların üzerine çizmiş ve renklendirerek cama aktarmıştır. İnce bir tabaka çamuru iki cam plaka arasında kullanarak biçimlendirdiği eserlerini fırınlayarak tamamlamıştır. Farklı formlarda kestiği cam plakaların arasında ince bir katman çamur üzerine resimsel anlatımlar yaparak eserlerini oluşturmaktadır. Ağatekin, bazen renklendirerek kullandığı ince, akışkan çamur ile eserlerini görsel olarak zenginleştirmektedir. Köklü seramik teknolojisi bilgisi ile cam alanındaki teorik ve teknik bilgileriyle farklı resimsel tatlar oluşturmuş, kil ve camın birlikteliğinden çağdaş özgün eserler üretmiştir (Geylani Vuruşkan, 2020:904-905).

Sanatçı, cam içi seramik tekniği olarak adlandırdığı yöntemde resim sanatının temel unsuru olan deseni, seramik bünyede sıklıkla uygulamış ve seramik ile camı birleştirerek yeni çağdaş eserler üretmiştir. Çalışmalarında alçı plaka üzerine negatif çizgilerle yaptığı desenleri dekor tekniğinde kullanılan sanatçı, sıraltı boyaları alçı plakanın üzerine fırça yardımıyla renklendirilip uygulamaktadır (Görsel 7). Daha sonra kendi tekniğini oluşturan sanatçı alçı plakaya sırasıyla önce döküm çamurunu ve flot camı alçı üzerine bastırarak seramiği cam yüzeye transfer etmektedir. Çalışmalar İki pişirim ile tamamlamadıktan sonra parçalar son olarak füzyon tekniği ile tekrar pişirim yapılarak çalışma bütünleştirilmiştir (Sevim ve Yıldırım 2014s: 70).



Görsel:7 Mustafa Ağatekin, Gece Notları, Seramik, Levha Cam, Füzyon.

Deniz ONUR ERMAN: Erman'ın çalışmalarında öncelikli olarak ele aldığı konular figüratif ve otobiyografik anlatımlardır özellikle kadın figürü formlar üzerinde sanatsal çalışmalarını sürdürdüğü bilinmektedir. Sanatçını güncel bir terim olan hibrit seramiği sıklıkla çalışmalarında kullanmıştır. Hibrit seramik; eski çağlardan bu yana ikon haline gelmiş hayvan figürleri ve insan imgesinin bir arada kullanıldığı formlardır. Bir diğer yandan hayvan imgesinin insana ait tavırlar sergilediği çalışmalar da hibrit seramikler kapsamında değerlendirilmektedir (Gökbel, 2019:1236). İnsana özgü davranış biçiminin verilmeye gayret edildiği çalışmalarda her sanatçının kendine özgü bir ifade biçimi bulunmaktadır. Hibrit seramik formlarıyla kimi sanatçı yaşam hikâyesini aktarırken kimi sanatçı da dikkat çekmek istediği kültürel, sosyal, siyasi ve benzeri olaylara gönderme yapmaktadır.

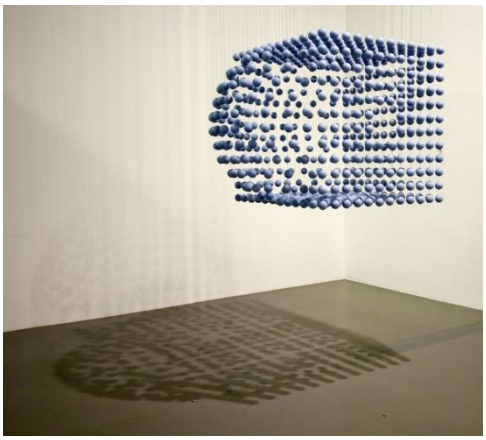
Türk Seramik Sanatçısı Erman'ın çalışmalarında göze çarpan yarı-insan yarı hayvan biçimli eserlerinde hayvan imgesi olarak özellikle kuş figürü kullanmıştır (Görsel 8-9).. Sanatçı kuşlar ile kurduğu bağla yırtıcı kuş başlı kadın figürlerini kendine özgü yorumuyla tasarlayarak ürettiği görülmektedir (Onur Erman, 2009: 149; Gökbel, 2019:1235-1237).

Görsel 8: Deniz Onur Erman, "Beyaz Kuğu", Elle Şekillendirme, Sırlı Porselen ve Kuş Tüyü, H: 74 cm, 1260°C, 2017
Görsel 9: Deniz Onur Erman, "Zaman Savaşçısı", Elle Şekillendirme, Sırlı Porselen, H: 69 cm, 1260°C, 2017

Canan DAĞDELEN: Dağdelen'in çalışmalarında, yurt olarak nitelediği yerin/mekânın kaybını konu almış ve yeni bir mekânda hayata başlamanın ifade etmesi durumuna odaklanmaktadır.

Bu değerlendirme ile yorumlanan çalışmalarında sanatçı, özlem, yurt ve kimlik kavramlarına yönelmektedir. Dağdelen'in sanatsal üretimlerinin merkezinde yer alan bu temalar dönüşerek farklı bir boyuta yönelmiştir. Bu boyut bağlamında, sanatçı mekân içinde üç boyutlu mimari unsurları barındıran enstalasyonlar oluşturmaktadır (Çevik, 2022:49).

Sanatçının çalışmasında "Öteki" kavramının aktarımını yaparken yazı ve seramik malzemeyi birlikte kullanmıştır. Sanatçının 'Öteki Dot' adlı seramik enstalasyon yerleştirmesi Türk mimari kültürüne ait bir yapı planına odaklanarak kültürel kodların yeniden okunmasına ve yorumlanmasına olanak tanımıştır. (Sevim ve Marmara, 2020:88-89; Çevik, 2022:49).



Görsel 10. Canan Dağdelen, Öteki Dot, Porselen-Çelik Tel, 110 x 140 x 140 cm.

Tuba ÖNDER DEMİRCİOĞLU: Sanatçının geleneksel kültürden izler taşıyan heykelleri manevi dünyayı sembolize etmektedir. Heykelleri dans eden bedenlerine oturtturmakta ve kurgularını belirlediği heykellerin beden hareketleri ile figürlerde seramik kili kumaş gibi kullandığı görülmektedir. Eserlerini oluştururken tema olarak sufi felsefesine ilişkin düşüncelerini postmodern sembolizmini barındıran özgün bir sanatsal anlatımla ifade ettiği görülmüştür (Demircioğlu, 2015:4). Sanatçı sufi felsefesinden yola çıkarak sevmeyi, yakarmayı, manevi yükselişi, paylaşmayı, alçakgönüllülüğü ifade aracı olarak kullandığı heykelleri, her an hareket edecekmiş gibi yalın ama belli bir anın dinamizmi ile kendine özgün çağdaş bir dille sembolize etmiştir.

Görsel 11. T. Önder Demircioğlu, Kökler Koleksiyonu"Hayat-III-II-I",56x17x19cm, Serbest ve Plaka Tekniği, Bronz Uygulama, Porselen Elektrikli Fırın, 1150°C.

SONUÇ

Türkiye'de, modern sanatın gelişmesi ile çağdaş seramik sanat olgusunun ortaya çıkışı, akademik seramik eğitiminin kurulması ile başlamıştır. Güzel Sanatlar Akademisi (Sanayii Nefise Mektebi) kurulması ve güzel sanatlar eğitiminin gelişerek yeni atölyeler içerecek biçimde yeniden yapılandırılması büyük katkı sağlamıştır. Bu doğrultuda güzel sanatlar eğitimi altında bir seramik atölyesi oluşturulur ve başına İsmail Hakkı OYGAR atanır. OYGAR'ın ardından Vedat Ar ile Hakkı İzzet, "modern seramik" olgusunu Türkiye'ye takdim eden önemli isimlerdir.

Çağdaş seramik sanatında görülen çağdaşlaşma süreci Cumhuriyet dönemi sonrası gelişme göstermiştir. Seramik sanatçıları gerek iki boyutlu, gerekse üç boyutlu üretmiş oldukları eserlerin biçim ve içerikleri göz önüne alınarak seramik bünye yüzeylerinde geleneksel malzeme ve tekniklerden yola çıkarak yeni teknik zenginliğini geliştirerek kendilerine özgü yeni anlatımlar yaratmışlardır. Bu anlatımlarda, seramik sanatında çok çeşitli malzeme ve teknikler geliştirilerek kullanılmıştır. Seramik malzeme hem kavramsal hem de uygulama boyutu ile plastik sanatların her alanındaki üretimlerde bulunan sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Bu anlamda değişen ve gelişen sanat anlayışları çağın koşullarına göre şekillenmiş seramik üretimleri, disiplinlerarası yaklaşımlar bağlamında konu ve malzeme çeşitliliği ilerleyerek artmıştır.

Çalışma kapsamında seramik malzemeyi temel alan bu çeşitlilik; **Alev EBUZZİYA 'nın** Anadolu'da kullanılan işlevsel amaçlı üretilen geleneksel çanakların bugüne kadar gelişerek ağır ve kütlesel duruşuyla heykeli anımsatan çömleklerin esin kaynağı İskandinav Modernizminin etkisidir. Etkisinde kalarak oluşturduğu seramik çanaklarına işlevsel biçiminin dışında daha sanatsal ve imgesel nitelik kazandırmıştır **Sıdıka Sibel SEVİM'in** çalışmalarında Selçuklu dönemi ve geleneksel çini motiflerini çeşitli biçimlerle ve figürlerle birleştirerek yorumlayan sanatçı eserlerini üretirken sıraltı, sırüstü el dekor teknikleri ve serigrafi, çıkartma tekniklerini kendine özgü üslubuyla ustaca kullanmış, sanatçı kendi estetik, sanatsal yorumunu çağdaş bil dille oluşturmuştur, **Mutlu BAŞKAYA'nın** günlük hayattan nesneleri, sanat objesine dönüştürüp estetik algısı ile birleştirerek kullanan sanatçı, farklı ile

seramik malzemeyi birleşirerek yeni hikâyeler oluşturmuştur. **Kaan CANDURAN,** Modern çağda seramiğin bir sanat malzemesi olarak kullanılmaya başlaması ile sanatçı geleneksel tuz pişirimi daha ileri taşıyarak kendine özgü renk ve doku geliştirmiştir, **Mustafa AĞATEK'in** Cam ve seramik malzemeyi kendine özgü bir yolla geliştirmiş olan sanatçı, eserlerinde alçı plakaların üzerine çizdiği hikayesel figürleri öncelikle renklendirmişidir ve cama aktarmıştır. Daha sonra iki cam plaka arasında ince bir tabaka çamur kullanarak çalışmasını fırınlayarak tamamlamıştır. **Deniz ONUR ERMAN'ın** çalışmalarında son dönemlerde karşımıza çıkan hibrit seramiği konu almıştır. Hibrit Seramik insan ve hayvan imgesinin bir arada kullanıldığı formlardır. Anadolu topraklarından ilham alınarak Hibrit seramik günümüzde ilerlemiş, biçimsel özellikler bakımından geçmişi çok eskilere dayanan yarı insan, yarı hayvan tasvirli seramik formlar ve hayvan imgesinin insana özgü tavırlarla bir araya getirttiği sanatçının kendine özgün çağdaş çalışmaları gözlenmektedir, **Canan Dağdelen'in** mekan içinde üç boyutlu mimari unsurları barındıran seramik malzeme ile oluşturduğu enstalasyon yorumlanmasına yazı sanatını katarak eserlerini sunması ve son olarak **Tuba Önder Demircioğlu** sufi felsefesinden yola çıkarak oluşturduğu seramik heykelleri, dans eden bedenlere oturtturmakta ve kurgularını belirlediği heykellerin beden hareketleri ile figürlerde seramik kili kumaş gibi kullandığı görülmesi 21.yüzyıl çağdaş seramik sanatı açısından önemli örnekleri teşkil etmektedir.

Bu kapsamda 21. yüzyılda kültür, sanat ve teknolojinin ilerlemesi ile Seramik sanatçıları kendilerine özgü seramik anlayışlarını estetik öğelerle birleştirerek çağın koşullarına göre şekillenen seramik üretimleri de disiplinlerarası yaklaşımlar bağlamında konu ve malzeme çeşitliliğine de özgün eserler ürettiği görülmüştür. Çağdaş Seramik sanatı içerisinde kullandıkları farklı malzemeler, teknik ve çeşitli formların sıradışılığı yukarda örnekler ile desteklenmiştir ve birçok sanatçı Türkiye sınırlarını aştığı görülmüştür. Sanatçıların yaratımları genç sanatçılara ilham kaynağı olmuş ve çağdaş seramik sanatında hak ettiği yeri almıştır.

Bu doğrultuda Türk Seramik Tarihi boyunca seramik ihtiyaç haricinde birçok alanda kullanıldığı gibi 21.yüzyılın ilerlemesi ile birlikte birçok alanda kullanılmıştır. Gelişen teknoloji, sosyal ve kültürel yapı sanatçıların sanat eserlerine bir başka boyut kazandırmıştır. Sanatçılar duygu düşünce ve

izlenimlerini devingen bir süreç içerisinde kimi zaman geleneksel kimi zaman çağdaş bir başka boyutta farklı kavram, malzeme, teknik gibi yeni elemanlarla birleştirilerek çağdaş yeni eserler üretmişlerdir. Bu ilerleme gelecekte daha birçok sanatçıya ilham olacağı gibi seramik sanatının zengin çeşitliği ile çağdaş seramik sanatında kullanılmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

AĞATEKİN, M. (2007), Cam Seramik Etkileşimleri ve Alternatif Uygulamalar, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi, (17), 135-148, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

ALTINKURT, L. (2005). Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi , (12)

Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4754/65308

CANDURAN, K. (2014). Figüratif Seramik Heykellerde Tuz Pişirimi Etkileri, Erciyes Sanat, 0 (2).

Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyessanat/issue/5875/77752

ÇEVİK, N. (2022). Çağdaş Sanatta Seramik İle Oluşturulan Disiplinlerarası Bakış Üzerine. Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 40-54.ISSN 2979-9585

ÇEVİK, N. (2014). Çağdaş Türk Seramik Sanatında Kabuk Değiştirme Süreci, Akdeniz Sanat Dergisi, 7, (13).

Erişim adresi:https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27660/291591

GEYLANİ VURUŞKAN, B. D. (2020). Sanatsal İfade Aracı Olarak Cam ve Seramiğin Birlikte Kullanımı. İdil Dergisi, (69), 899–908.

Doi Numarası: 10.7816/idil-09-69-13 s.904-905

GÖKBEL, F. M. (2019), Çağdaş Seramik Sanatında Güncel Bir Terim: Hibrit Seramik, idil Dergisi, (6), 1233- 1244. Doi Numarası: 10.7816/idil-08-61-15

KALIN, S. (2021). 20.Yy'dan 21.Yy'a Kadar Sanat Yapıtının Yeniden Üretimi Ve Anlam İlişkisi: "Pisuvar" Örneği, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, (9), 115, 385-402. ISSN: 2148-2489.

Doi Numarası: http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.49729

KANIŞKAN, E. (2020). Çağdaş Seramik Sanatçısı Mutlu Başkaya'nın Umuda Yolculuğu. Ulakbilge Sosyal Bilgiler Dergisi, (46), 260-268.

Doi Numarası: 10.7816/ulakbilge-08-46-04

KENAN, L. (2021), *Sanat Seramiğinde Boşluğun Anlatım Dili,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı Seramik Tasarımı Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

MUTLU, H. S., KANAT S. (2017). Anadolu Çanak Geleneğinde Grafiksel Bir Üslup: Alev'in Çanakları, İdil Dergisi, 6 (37), 2607-2620. Doi Numarası: 10.7816/idil-06-37-14

ONUR ERMAN, D. (2019), Antik çağdan Günümüze Seramik Kültürü ve Sanatın Doğurganlık Kavramı, Sanat ve Tasarım Dergisi, (24), 143-169 E-ISSN2149-6595 s.160

ÖZER PINARBAŞI, S. (2015). Ülkemizde 21. Yüzyılın İlk On Yılında Yapılan Bazı Sanat Etkinliklerine Bir Bakış, Art-Sanat Dergisi, 0 (4) , 149-173. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/8772/109681

SEVİM, S. S. (2007), *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

SEVİM, S. S., YILDIRIM Ö. (2014), *Çağdaş Türk Seramik Sanatında Resimsel Anlatım*, Sanat ve Tasarım Dergisi, 7 (7), s. 61-74, Doi Numarası: https://doi.org/10.20488/austd.06496

SEVİM, S. S., MARMARA, T. (2020). "*Öteki" Kavramının Çağdaş Seramik Sanatına Yansıması.* Sanat Dergisi, (36), s.77-102. Doi Numarası: http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.737835

SÖNMEZ, N. (2001). *"Seramik Sanatı ve Sorunları",* 2. Uluslararası Avanos Seramik Sempozyumu, Ankara.

ŞAHİN, H. (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi, Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 1 (1), 76-85. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/27647/291379

TANSUĞ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TERWİEL DİZDAR, C. (2008). *Türkiye'de Seramik Sanatının Kurumsallaşması*, Seramik Federasyonu Dergisi, (24), 118-123.

UYSAL, G. (2017). *Çağdaş* Türk Seramik Sanatında Genç Kuşak Sanatçıların Çalışmalarında Sade Yaklaşımlar, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10 (51). ISSN: 1307-9581

YILMAZ, E. (2019). *Modern/Çağdaş Seramik Sanatı: Türkiye'de Seramiğin Öyküsü,* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

Sergi Kataloğu:

DEMİRCİOĞLU, T. Ö. (2015), 10-31 Mart "Galerimiz" Sergi Kataloğu

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Füreya Koral, 1968, Divan Pastanesi Seramik Pano, Erişim Adresi: http://www.durubutik.com/2009/02/kuslar.html (Erişim Tarihi: 20.10.2023).

Görsel: 2. Çanak, Alev Ebuzziya Siesbye, Stoneware, 1987. Erişim Adresi: (http://www.istanbulkadinmuzesi.org/alev-ebuzziya) (Erişim Tarihi:16.09.2023).

Görsel:3. Çanak, Alev Ebuzziya Siesbye, Stoneware, 1985. Erişim Adresi:(http://www.istanbulkadinmuzesi.org/alev-ebuzziya) (Erişim Tarihi:16.09.2023).

Görsel 4: S. S. Sevim, Kediler, Seramik Tabaklar, Erişim Adresi: https://doi.org/10.20488/austd.06496 (Erişim Tarihi:17.09.2023).

Görsel: 5 Mutlu Başkaya, "Umut" Serisi, Serbest şekillendirme, Raku pişirimi Erişim Adresi: Doi Numarası: 10.7816/ulakbilge-08-46-04 (Erişim Tarihi:17.09.2023).

Görsel: 6 Kaan Canduran, Tuz Sırlı Figür, Tuz Pişirimi. Erişim Adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyessanat/issue/5875/77752 (Erişim Tarihi:18.09.2023).

Görsel:7 Mustafa Ağatekin, Gece Notları, Seramik, Levha Cam, Füzyon. Erişim Adresi: https://zorbatv.com/sanat/gorsel-sanatlar/mustafa-agatekinin-gece-notlari-sergisi-bodrum-dibeklihanda (Erişim Tarihi:18.10. 2023).

Görsel 8: Deniz Onur Erman, "Beyaz Kuğu", Elle Şekillendirme, Sırlı Porselen ve Kuş Tüyü, H: 74 cm, 1260°C, 2017 Erişim Adresi: https://www.galerisoyut.com.tr/deniz-onur-erman-2017/ (Erişim Tarihi:19.10. 2023).

Görsel 9: Deniz Onur Erman, "Zaman Savaşçısı", Elle Şekillendirme, Sırlı Porselen, H: 69 cm, 1260°C, 2017 Erişim Adresi: https://www.galerisoyut.com.tr/deniz-onur-erman-2017/ (Erişim Tarihi: 19.10. 2023).

Görsel 10. Canan Dağdelen, Öteki Dot, Porselen-Çelik Tel, 110 x 140 x 140 cm. Erişim Adresi: https://doi.org/10.20488/austd.06496 (Erişim Tarihi:17.09.2023).

Görsel 11. T. Önder Demircioğlu, Kökler Koleksiyonu“Hayat-III-II-I”,56x17x19cm, Serbest ve Plaka Tekniği, Bronz Uygulama, Porselen Elektrikli Fırın, 1150°C. Erişim Adresi: https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/tuba-onder demircioglu (Erişim Tarihi:15.10.2023).

BÖLÜM 5

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA KUMAŞ ARTIKLARI İLE DÖNGÜSEL TASARIMLAR: KOLAJ CEKET ÖRNEKLERİ

Prof. Dr. Emine KOCA[1]
Prof. Dr. Fatma KOÇ[2]

DOI: https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307597

[1]Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye. emine.koca@hbv.edu.tr, ORCID ID:0000-0001-6607-5652
[2] Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye. f.koc@hbv.edu.tr, ORCID ID:0000-0002-3267-5366

GİRİŞ

Doğal kaynakların telafisi olmayacak şekilde hızla tükenmeye başlamasıyla, başta insanlar olmak üzere doğadaki tüm canlıların yaşamlarını tehdit eden tehlikenin farkındalığı sonucunda ortaya çıkan sürdürülebilirlik kavramı tüm dünyanın ortak sorunu olarak güncelliğini korumaktadır. Nüfus artışı, kentleşme ve sanayileşme ile birlikte her geçen gün yaşam standartlarının yükselme eğiliminin yarattığı üretim ve tüketim miktarındaki artış, doğal kaynaklara olan talebin de artmasına yol açarken, çevresel kirlilik, atık kontrolü, kentleşmeden doğan risklerin farkedilememesi nedeniyle gerekli çevre politikalarının oluşturulmaması başta büyük kentler olmak üzere kirlilik ve doğal kaynakların bozulması sorunu ortaya çıkmıştır.

Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu'nun (WCED) "Ortak Geleceğimiz" raporunda sürdürülebilir kalkınma, "gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama yeteneğinden ödün vermeden kendi ihtiyaçlarımızı karşılamak" olarak tanımlanmıştır. Raporun önsözünde Gro Harlem Brundtland sürdürülebilir kalkınma yollarını bulma zorluğunun, çok taraflı çözümler için yenilenmiş bir arayış ve yeniden yapılandırılmış bir uluslararası ekonomik iş birliği sistemi için aslında zorunlu olan itici bir güç sağladığından bahsetmektedir (WCED, 1987). Ekonomik faaliyetler sürdürülürken çevrenin göz ardı edilemeyeceğine yönelik ilkelerin belirlendiği 1992 Rio Konferansında sürdürülebilirlik, "kaynakların sürdürülebilir kullanımı" şeklinde tanımlanarak, kendini yenileyemeyen doğal kaynakların azaldığında ciddi sorunlara yol açacağına dikkat çekilmektedir. Çevre açısından sürdürülebilirlik, çevre ile etkileşimde çevreyi en doğal halinde tutabilecek davranışlar sergilemek ve insan faaliyetleri sonucu zarar gören veya yok olan çevreyi geri kazanma faaliyetinde bulunmaktır (Kaya ve Tomal, 2011, s. 50).

Sürdürülebilir kalkınma, sadece çevrecilik değil, doğal kaynakların yanı sıra sosyal ve ekonomik kaynakları da içeren bütüncül bir hareket olarak görülmektedir. İlgili literatürde sürdürülebilir kalkınmanın üç bileşeni olarak çevre, ekonomi ve sosyal boyutundan bahsedilerek bu üç boyutun birbiriyle bağlantılı olduğu belirtilmektedir. Toplumları oluşturan insanların ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri tüm kaynaklara erişebildiği, güvenli geçim kaynaklarından herkesin yararlanabildiği, sağlam ekonomik sistemler "ekonomik

sürdürülebilirlik" kapsamında ele alınırken, evrensel insan haklarına ve temel gereksinimlere saygı gösterilmesini ve tüm insanların ayrımcılığa karşı korunmasını sağlayan liderlere sahip topluluklar "sosyal sürdürülebilirlik" temel göstergeleri arasında yer almaktadır. Doğal kaynakların kendilerini yenileyebilecekleri oranda tüketildiği, ekolojik dengenin ve bütünlüğünün korunması "çevresel sürdürülebilirliğin" gerekliliklerdir. Çevresel ve sosyal sürdürülebilirlik, yalnızca bir faaliyetten kaynaklanan potansiyel etkilere değil, aynı zamanda faaliyete yönelik çevresel ve sosyal risklere de bakar (United Nations, 2012; Buckingham ve Theobald, 2003; Gbolarumi vd., 2020;Yaylalı, 2009; Aksu, 2011). Böylece, üretim ve tüketimi döngü olarak gören klasik anlayış yerini üretimin kısıtlı bir ekosistem içinde oluştuğunu kabul eden yeni bir anlayışa bırakmıştır. 3R ile başlanan azalt (reduce), yeniden kullan (reuse), geri dönüştür (rcycle) kavramları, sürdürülebilirliğe yönelik bilincin artmasıyla günümüzde 6R ye yükselerek yeniden düşün (rethink), reddet(refuse), azalt (reduce), yeniden kullan (reuse), repair/replace (onar/değiştir), geri dönüşüm (recycle) adımlarını kapsamaktadır.

1. SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK VE TEKSTİL VE MODA ENDÜSTRİSİ

Tüketim kaynaklı fayda maksimizasyonu ile refah maksimizasyonunu birleştiren sürdürülebilirlik tanımı aşırı basitleştirme olarak eleştirilmesine rağmen, tanım gerçekte yiyecek, giyecek, sağlık ve eğitim gibi insan refahının en önemli unsurlarını içine alan bir tanımlamadır (Sarıkaya ve Kara, 2007, s.222). Bu tanımın, insan ihtiyacı olan her ürünün üretildiği tüm alandaki gelişmelerin, bugünü olduğu kadar geleceği de düşünerek devamlılığının sağlanması anlamını taşıdığı düşünüldüğünde, tekstil ve moda endüstrisinin ilk sıralarda yer alması gerektiğini söylemek mümkündür. Fashion United (2022) raporunda; küresel tekstil endüstrisinin yıllık 3 trilyon ABD doları değerinde olduğunu ve tüm küresel gayri safi yurtiçi hasılanın (GSYİH) %2'sine katkıda bulunduğunu bildirerek, her yıl 100 milyon metrik tonun üzerinde tekstil ürünü üretiyor olmalarının, tekstil ve hazır giyim sektörünü dünyanın en büyük endüstrilerinin arasında yer almasını sağladığı belirtilmektedir. Bu nedenle tekstil ve moda sektörü faaliyet gösterdiği ülke için ekonomik öneme sahip olduğu kadar ekolojik öneme de sahiptir. Zira hem tedarik zincirini oluşturan

süreçler hem de tüketim öncesi ve sonrası atıklarla ilgili olarak küresel düzeyde çevreyi en çok etkileyen faaliyetlerden biridir ve bu süreç boyunca büyük miktarda kimyasal, su ve enerji kullanılır ve organik olmayan atıklar üretilmektedir. Endüstri ayrıca, tarımsal kalkınma üzerinde büyük etkisi olan tatlı su kirliliğinin en büyük kirleticileri arasında da yer almaktadır. Dolayısıyla bu endüstri için sürdürülebilir üretimin tercihten ziyade zorunluluk olarak görülmesi kaçınılmaz hale gelmiştir.

Sürdürülemez bir üretim ve tüketim yapısı çevresel bozulmaya neden olmaktadır. Aslında sorun üretim ve tüketim sırasında ortaya çıkan çevresel maliyetlerin üretim ve fiyatlandırma kararlarında dikkate alınmamasından kaynaklanmaktadır. Bu da piyasa yapısının bozulmasına neden olur. Bozulmuş bir piyasa yapısında çevre tahribatı hızlanmaktadır (Seymen, 2005, s.104). Bu nedenle, üretim ve tüketim faaliyetlerinin çevreye vereceği zararlar dikkate alınmadan planlanması ve yürütülmesinin çevresel sorunların temel nedeni olduğu kabul edilmektedir. Gbolarumi vd. (2020) yaptıkları araştırmada, çoğu tekstil endüstrisinin sürdürülemez bir ortamda faaliyet gösterdiğini, boyaların, kimyasalların ve suyun bol kullanımı ve bunun sonucunda toplumdaki salınan atıklar nedeniyle, tekstil endüstrisinin önde gelen kirlilik suçlularından biri olmaya devam ettiğini belirtmektedirler.

Çevresel tahribat açısından kimya sektöründen sonra ikinci sırada yer aldığı bilinen tekstil ve moda endüstrisinde de son yıllarda hammaddeden üretime, tüketimden ürün bertaraf etmeye kadar oluşan süreç bir döngü olarak düşünülmeye ve atıkların geri kazanılmasına yönelik girişimler artmaya başlamıştır. Çevresel etki tespiti ve sürdürülebilirlik bilincinin artırılması ve sektördeki her üretim hattında sürdürülebilir üretimin benimsenmesi gerekmektedir. Her yıl yeni bir üretim döngüsüne geri döndürülebilecek tonlarca atığın çöplüklere atıldığı dikkate alındığında; atıkları bir kaynak kabul ederek mevcut malzeme ve ürünleri yeniden kullanmaya, yenilemeye ve geri dönüştürmeye yönlendiren "üretim-tüketim-bertaraf" bağlantılı, bir modelin ekonomiye de katkısı olacaktır. Bu da kaynakların sürdürülebilir kullanımının ve atık kullanımının yeni bir ekonominin anahtarı haline geldiği günümüzde, bir ekonominin gelişmesinde tekstil ve moda sektörünün stratejik önemini daha da artırmaktadır.

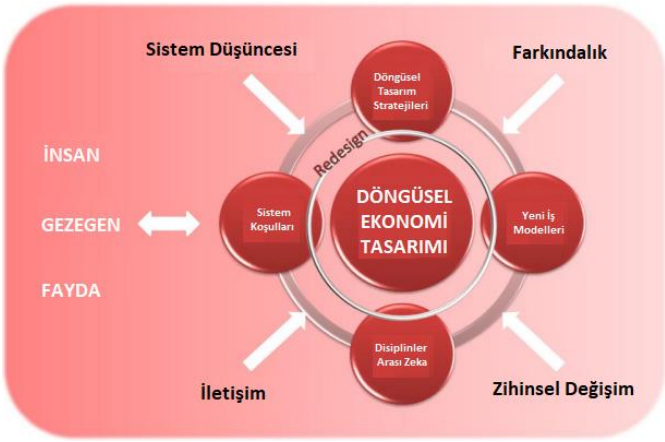
Modanın sürekli yenilik gerektiren hızlı döngüsel özelliği ile sürdürülebilirliğin kullanım ömrü uzun ürünleri gerekli kılan yavaş döngüsü birbiriyle çelişen olgulardır. Son yıllardaki hızlı moda (fast fashion) uygulamaları ile moda ve sürdürülebilirlik kavramları arasındaki bu çelişki giderek daha da önem kazanmış ve sürdürülebilir modaya yönelik farklı yaklaşımlar ile farkındalık yaratma çabaları gündeme gelmiştir (Koca, 2019, s. 657). Birkaç uluslararası çalışma, tekstil sektörüne Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi (LCA) metodolojisini uygulayarak çevresel etkileri vurgulamış ve bunların azaltılması için stratejiler ortaya koymuştur. Önerilen stratejiler kapsamında araştırmalar, kullanılmış giysilerin geri dönüştürülmesi ve yeniden kullanılmasına yönelik çözümlerin tüketim sonrası aşamada benimsenmesi durumunda, yeni giysi üretimini engelleyebileceği veya en aza indirebileceği için büyük çevresel tasarruflar elde edilebileceğini göstermiştir (Moazzem vd., 2018). Tekstil ve moda endüstrisindeki sürdürülebilir stratejiler firmalar bazında çeşitlilik gösterse de temel olarak kaynak kullanımını azaltmak, çevreye olumsuz etkileri en düşük olan kaynak, yöntem ve süreçleri tercih etmek, giysi kullanım ömrünü ve atık oluşturma sürecini iyileştirmek (Gwilt, 2014, s. 42) üzerinde odaklanmaktadır.

Sürdürülebilir kalkınma ile ekosistemi kirletmeyen, doğal kaynakların kullanımını en aza indiren, daha verimli ve temiz teknolojilerle mevcutların değiştirilmesi, küresel karbondioksit salınımının sınırlandırılması amacıyla karbon emisyonunun azaltılması ve diğer sera gazlarının atmosferik seviyelerinin kısa süre içinde kararlı hale getirilmesi, geleneksel ve kirletici ihtiva eden teknolojilerin kullanımının terk edilmesi, doğal sistemlerin desteklenmesi ve geri dönüşüme önem verilmesi amaçlanmaktadır (Yaylalı, 2009). Ancak tüm bu süreçte ortaya çıkan atıkların yaratacağı sorunların giderilmesinde yaşanan kaygılar sonucu üretim ve tüketim süreçlerini yeniden tasarlamayı amaçlayan döngüsel ekonomi modeli öngörülmüştür. European Comission'u (2015) tarafından ürün, malzeme ve kaynak değerinin ekonomide olabildiği kadar uzun tutulduğu ve atık miktarlarının en aza indirildiği, bir ekonomik yaklaşım olarak tanımlanan döngüsel tasarım kavramı ise döngüsel ekonomiye geçişin ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. 'Sıfır atık' yaklaşımı döngüsel ekonominin temelini oluşturmaktadır. Ancak, her ne kadar bu yaklaşım benimsense de tekstil ve moda sektörünün üretim sürecinde kesim

artıklarının sıfırlanması mümkün olamamaktadır. Bu bağlamda atıkların yeni ürün geliştirmede kaynak olarak kullanılması, döngüsel tasarım açısından olduğu kadar çevresel sürdürülebilirlik açısından da önem taşımaktadır.

AB'nin Yedinci Çevre Eylem Planı '2050 yılında gezegenin ekolojik limitlerini aşmadan, iyi yaşıyoruz" vizyonunu içermektedir. Burada ve diğer AB politikalarında da ayrıntılı bir şekilde belirtildiği üzere, bu vizyona ulaşmak için, üretim ve tüketim sistemlerinde uzun vadeli değişimler gerekecektir. Örneğin Düşük Karbonlu Ekonomi Yol Haritası çerçevesinde 2050 yılına kadar AB sera gazı emisyonlarının %80 oranında azaltılması öngörülmekte, Döngüsel Ekonomi Stratejisi kapsamında ise 2030 yılına kadar atık azaltma ve yönetiminde önemli iyileştirmeler hedeflenmektedir (Avrupa Çevre Ajansı, 2022). Döngüsel ekonomiye geçiş için önemli adımlar olarak görülen çevre kirliliğini engellemek ve atıkları ortadan kaldırmak, ürünlerin kullanım değerlerini yükseltmek ve doğal kaynakları yeniden yaratmak ve kullanmak aynı zamanda çevresel sürdürülebilirliğin de gerekliliklerdir. Döngüsellik, iklim değişikliği veya biyolojik çeşitlilik kaybı gibi küresel sorunların kaynağı olmak yerine, endüstrinin bu sorunlara çözüm sunabileceği bir gelecek için tasarım yapmayı kapsamaktadır.

Sanayi devriminin başlangıcından bu yana, büyük ölçüde doğrusal bir al-yap-at modeline göre işleyen ekonomi, son yıllarda, bilimsel olarak onaylanmış bir tanımı olmayan çok yönlü bir kavram olan 'döngüsel ekonomi'ye dönüşmeye başlamış; sınırlı kaynakların tüketiminden ayrıştırılmış çoklu değer yaratma mekanizmaları sağlayan bir ekonomi olarak artan bir ilgi kazanmıştır (MacArthur ve McKinsey, 2015, s. 23). Döngüsel ekonomide tasarım karmaşıktır ve mevcut ürün merkezli odaktan, daha sistem tabanlı bir tasarım yaklaşımına geçmek için düşüncede bir dönüşüm gerektirir.



Şekil 1: Döngüsel Ekonomi Tasarım Konsepti (Medkova ve Fifield, 2016, s.11)

Sistemlere bütünsel olarak bakmak, işlevsel bir döngüsel tasarım ve ekonomi için bir ön koşuldur. "İnsan" "gezegen" ve "fayda/kazanç" hem döngüsel tasarımı yönlendirilir hem de döngüsel ekonomideki yeniden tasarım süreçlerini etkiler. Ayrıca, bu üç boyut simbiyotiktir, çünkü bir boyutu değiştirmenin diğer iki boyut üzerinde doğrudan etkisi vardır (Medkova ve Fifield, 2016, s.11). Döngüsel ekonomi yaklaşımı, üreten ve türeten bir bakış açısının üretim süreçlerinin baştan sona tüm aşamalarında uygulanmasını savunmaktadır. Bir başka deyişle döngüsel ekonomi yaklaşımı, mevcut üretim süreçlerinde tüketim sonrası oluşan atıkların, başka bir üretim sürecinin girdisi olacak şekilde türetilmesi ve yeniden dönüştürülerek ekonomiye kazandırılması sayesinde tüm sistemin birbirini besleyen ve atık çıkarmayacak şekilde planlanmasını öngörmektedir (Uşak Valiliği, 2019, s.7).

Tedarik zincirindeki malzeme ve kaynakların değerini koruyarak (ve yeniden dolaşıma sokarak) yapılan atık ve kaynak yönetimi döngüsel ekonomide hayati bir role sahiptir. Ayrıca, döngüsel ekonominin (özellikle yapısal ve operasyonel) önündeki çeşitli engeller, malzeme ve atıkların yetersiz nicelenmesine ve yönetimine atfedildiğinden, döngüsel ekonomi stratejilerinin etkin atık ve kaynak yönetimi politikasını içermesi gerektiği öne sürülmüştür (Salemdeeb vd., 2016). Tekstil ve moda endüstrisinin, çeşitli nedenlerle döngüsel ekonomi girişimlerinde ilgi çekici olduğu belirtilmektedir. Birincisi, büyük çevresel etkilerden sorumlu bir endüstri olarak görülmesi, ikinci olarak, politika yapıcıların tekstil ve moda endüstrisinin çevresel sorunlarına daha fazla

önem veriyor olmaları ve üçüncüsü ise aşırı tüketimi ve israfı teşvik eden sağlıksız bir "kullan at" tüketim kültürü gibi çelişkili olan tüketici beklentilerini karşılama zorluğuyla karşı karşıya olmasıdır (Guldmann, 2016, s. 20).

1.1. Atık yönetimi ve tekstil atıkları

Atıkların çevreye, ekonomiye ve dolayısıyla insana olan etkilerinin en aza indirgenmesini sağlamayı amaçlayan atık yönetimi, başlangıçta insan sağlığını korumak amacıyla atıkların yaşam alanlarından uzaklaştırılması için farklı yöntemleri içermekteyken, zaman içinde atıkların oluşturduğu zararların çok yönlü olduğunun farkına varılmasıyla atık yönetim stratejilerinde yeni arayışlara gidilmiştir. Özellikle katı atık yönetiminde atıkların oluşturabileceği reaksiyonlar dikkate alınarak yapılan kontrollü depolamalar yapıldığı gibi hiçbir kontrolden geçmeden çöplük veya boş alanlara bırakılan kontrolsüz depolamaların oldukça fazla olması sonucu oluşan yaşamsal tehditler, bu arayışları hızlandırmıştır. Bunun temelinde; genellikle depolanma veya imha edilme yöntemlerinin kullanıldığı atık yönetiminde, bu geleneksel uygulamaların çevre ve insan yaşamında yarattığı olumsuzlukların gelecek için endişeleri de artırmış olması yatmaktadır. Bu endişelerin giderilmesine yönelik yapılan yoğun çalışmalar sonucunda ulaşılan somut veriler “entegre atık yönetimi”, “bütünleşik atık yönetimi” gibi içeriğinde katı atıkların kaynağında azaltılması, geri kazanımı, tekrar kullanımı vb. önlemleri içeren yeni yönetim stratejileri ve yeni kavramları ortaya çıkmıştır. Bu kavramlardan biri olan “Ekolojik Ayak İzi” ile küresel ısınmanın başlıca sorumlusu olarak görülen karbondioksit (CO2), metan ve azot oksit vb. sera gazlarının birikimi yoluyla atmosferin kimyasal bileşiminin değişime uğramasını önleyebilmek ve sürdürülebilir bir gelecek için daha somut, ölçülebilir ve güvenlikli anlayış geliştirmek öngörüldüğünü söylemek mümkündür.

Ekolojik Ayak İzi, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi yeni bir bakış açısıyla ele almakta ve doğal kaynakların üzerindeki baskının niceliğini ve bunun hangi etmenlerden kaynaklandığını ortaya koymaktadır (Ruževičius, 2010, s.711). WWF- Türkiye’nin (2012) hazırladığı tüketimin doğal kaynaklar üzerindeki etkisini inceleyen Ekolojik Ayak İzi Raporu’na göre, Dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi Türkiye’de de en çok artış gösteren Ayak İzi karbon

kaynaklıdır ve karbon ayak izinin Türkiye'de toplam Ekolojik Ayak İzi içindeki payı %46 dır. Türkiye'de tüketimin ekolojik ayak izi, kişi başına küresel biyolojik kapasitenin %50 üzerindedir. Bu durum, Dünya genelinde olduğu gibi, Türkiye'de de sürdürülebilir olmayan bir yaşam biçiminin işaretidir. Rapora göre, ürünler ve sağlanan hizmetler son kullanıcıya ulaştığı için kullanılan metodolojinin doğal bir sonucu olarak, Türkiye'nin ekolojik ayak izi bileşenlerinin en büyüğü %82'lik bir oranla kişisel tüketimdir (kişi başı 2,26 kha). Gıdadan sonra kişisel ayak izinde en büyük payı, %21 ile ürünlerin imalatı için kullanılan kaynaklar almaktadır (kişi başına 0,47 kha). Mevcut teknolojilerin 2020'den sonra daha fazla ilerlemeyeceği öngörülerek ekolojik açığın bu yıl itibariyle yeniden artmaya başlaması beklenmektedir. Kişisel tüketim ürünlerinin başında giysiler olduğu dikkate alındığında, gerek üretim öncesi, gerek üretim süreci gerekse üretim sonrası atıklarıyla tekstil ve moda sektörünün ekolojik ayak izi kapasitesindeki rolü ve önemi daha çok ortaya çıkmaktadır.

Her yeni giysi üretimi genellikle önemli miktarda sera gazı üreten enerji gerektiren yoğun bir süreçtir. Hızlı moda trendleri ve hızlandırılmış üretim aşırı tüketime ve hava kirliliği su kirliliği atık davranışı vb. sürdürülebilirlik sorunlarına yol açmıştır (Koca ve Koç, 2020, s.894). Ne yazık ki, tekstillerin neredeyse yüzde 100 yeniden kullanılabilir veya geri dönüştürülebilir olarak kabul edilmesine rağmen, geri dönüşüm için tekstil geri kazanım oranlarının çok düşük olduğu gözlenmektedir. Kısacası her iki atık türünün de büyük çoğunluğunun çöplüklerde sonlandığı düşünüldüğünde, sadece kirlilik değil, çöplüklerde oluşan sera gazlarının atmosferde yarattığı tahribat ile de bu endüstrinin sadece üretim ve ürün boyutunun çevresel zararları görülebilmektedir. Yeniden kullanılmayan ya da geri dönüştürülemeyen hazır giyim atıklarının genellikle yakıldığı dikkate alındığında çevresel zararların boyutu daha da artmaktadır. Macarthur (2021), 2000 ile 2015 yılları arasında giyim üretimi iki katına çıkarken, aynı dönemde kullanım, yani bir giysinin atılmadan önce giyilme sayısı yüzde 36 azaldığını belirtmektedir. Bu eğilimin, küresel moda endüstrisinin 2018'de küresel toplamın yaklaşık yüzde 4'ü olan 2,1 milyar ton sera gazı (GHG) emisyonu üretmesine yol açtığına dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, kullanılan giysilerin

tüm yaşam döngüsü, yani üretimi ve en sonunda doğada bozulmalarıyla ilgili olan dolaylı CO2 salınımlarının kirli bir ayak izi oluşturduğu unutulmamalıdır.

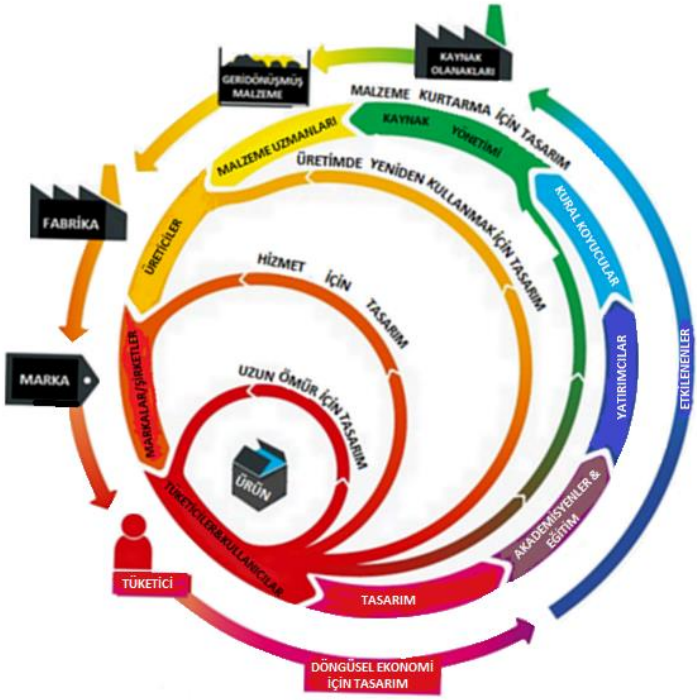
Ekonomik, çevresel ve sosyal boyutuyla tekstil atıkları tüketici öncesi ve sonrası olmak üzere incelenmektedir. Tüketici öncesi katı atıklar giysi üretim sürecinde oluşan ana ve yardımcı malzeme atıklarıdır. Bu atıklar firmaların üretim süreçlerinde oluşan önlenebilir ve önlenemez atıklardır ve özellikle kesim artıkları hem depolama açısından hem de berteraf edilmeleri açısından büyük sorun teşkil etmektedirler. Konuyla ilgili yapılan çalışmalarda hazır giyim firmalarının büyük çoğunluğunun kesim artığı kumaşlarını genellikle çöpe attıkları belirtilmektedir. Koca ve Kılıç (2014, s. 53-54), Ankara'daki hazır giyim işletmelerinde yaptıkları araştırmalarında işletmelerin %59,4'ünün kumaş artıklarını çöpe attıkları, %50'sinin ise gruplayarak sokağa bıraktıklarının belirtilmesi, hazır giyim sektöründeki çevresel sürdürülebilirliğe ilişkin sorunların boyutunu ve çözüm önerilerinin aciliyetini gösteren örneklerden biridir. Tüketici sonrası atıklar ise kullanım ömrü sona erdiği düşünülen ve elden çıkartılan giysilerdir. Özellikle mevcut giysilerin yerini hızla yeni stiller alarak giyim yaşam döngüsünü büyük ölçüde kısaltan hızlı moda ile giysiler eskimeden kullanılmaz duruma gelmektedir. Aslında bu kısa kullanım ömrü, giysinin içsel kalitesinin bir sonucu değil, daha çok sembolik değerindeki bir azalmadan (örneğin, yeni trendler nedeniyle modası geçmiş olmasından) kaynaklanmaktadır.

Günümüzde tekstil geri dönüşüm tekniklerinin ve tekstil atık yönetimi stratejilerini daha sürdürülebilir seçeneklere yönlendirmek amacıyla çalışmalar sürdürülmekte ve birçok moda markası ve tasarımcı, sürdürülebilir uygulamaları benimsemektedir. Ancak, yavaş moda uygulamalarının genellikle küçük ölçekli üretimden gelmesinden dolayı yavaş modayı daha büyük bir ölçekte büyütme mücadelesi hala devam etmektedir (Koca, 2019, s. 657). Son yıllarda Viktor & Rolf ve Maison Martin Margiela gibi tasarımcılar önceki tasarım süreçlerinden artan malzemelerle hazırladıkları haute couture koleksiyonları ile tüketicilerde kişiselleştirilmiş tasarım duygusunu uyandırırken, aynı zamanda çevresel sürdürülebilirlik ve döngüsel tasarım farkındalığını artırmaya da öncülük etmektedirler. Mark Lui, Yoshiki Hishinuma, Yeoh Lee Teng gibi tasarımcıların atık miktarını önleyen

tasarımlarla sıfır atık uygulamalarının örneklerini tüketicilere sunarak aynı duyguyu yaşatmada başarılı oldukları görülmektedir. Bunun yanı sıra Zara, H&M, C&A gibi hızlı moda uygulayıcıları olan zincir markaların üretim süreçlerini yeniden yapılandırmaya yönelik belirledikleri geri dönüşüm stratejileri ve Stella Mac Cartney, Bottega Venetta, Gucci, Balenciaga gibi ünlü markaların da bu bilinçle hazırladıkları lüks ürünlerini tüketicilere sunmaları da günlük giyimden özel giyime kadar her kategoride günümüzdeki önemli gelişmelerdir. Adidas, Nike, Puma gibi spor markaları da bu gelişmelere kendi kategorilerinde katkı sağlamaya devam etmektedirler. Bu markaların yalnızca araştırma ve geliştirmeye yatırım yapmakla kalmaması, deneyimlerini diğerleriyle paylaşarak, ulaştıkları yeniliklerin sonuçlarını bir rekabet avantajı olarak değil, sektör dönüşümüne liderlik etme fırsatı olarak değerlendirmeleri de döngüsel yaklaşımların sürdürülebilirliği açısından önemli görülmektedir.

1.2. Döngüsel tasarım ve modelleri

Tim Brown (2022), iş dünyası için yeni bir zihniyet olarak tanımladığı döngüsel tasarımı; yarının şirketlerinde inovasyonu teşvik edecek ve hayatımızın her bölümünü yeniden şekillendirecek, insanlar için paha biçilmez, işletmelere rekabet avantajı sağlayan ve dünyamız için yenileyici çözümler olarak tanımlamaktadır. Ellen MacArthur Foundation'a göre (2021) döngüsel tasarım, tüm moda sisteminin nasıl çalıştığını yeniden tanımlama potansiyeline sahiptir. Moda endüstrisindeki herkes için tasarımın gereği atık ve kirliliğin ortadan kaldırıldığı, ürünlerin ve malzemelerin sirküle edildiği ve doğanın yeniden canlandırıldığı döngüsel bir ekonomiye geçişi desteklemek için öncü bir tasarım uygulaması ve yaratıcı bir fırsat olarak görülmektedir. Bu doğrultuda önerilen farklı döngülerle doğrudan ilişkili olan Şekil 2'deki tasarım modelinde her birinin kendi tasarım düşünceleri, zorlukları ve tasarım sürecine dahil olması gereken kendi işbirlikçi ağı olan dört model olduğu görülmektedir.



Şekil 2: Tasarım Modelleri Dairesel Diyagramı (RSA, 2013, s.34).

"Uzun ömürlülük için tasarım" önerilen tasarım stratejilerinin merkezinde yer alır. Bu strateji, ürünleri, bir ürüne giren malzeme ve enerjiyi maksimum düzeyde kullanılacağı şekilde tasarlamayı ifade eder. Diğer bir deyişle, ürünler uzun ömürlü olacak şekilde tasarlanır ve ürün kullanıldıktan sonra başka bir kullanıcıya aktarılabilir (RSA, 2013, s.34) "H**izmet için tasarım"** döngüsel ekonominin hızla gelişen önemli bir bileşeni olarak, ürün asla satılmadığı için malzeme üreticinin mülkiyetinde kalır, bu nedenle değer sistem içinde tutulur. Hizmet olarak ürün, daha fazla kullanıcıya, normalde erişilemeyecek olan yüksek teknoloji ürünü ürünler ve daha yüksek tasarım özellikleri sağlayabilir (Cabo, 2015). "**Üretimde yeniden kullanım için tasarım"** ürün yenileme ve yeniden üretim için koşulları yaratan bir tasarım modeli olarak mevcut alt yapı ile atık yönetimine eritme yöntemi sunmaktadır. Ürünün malzeme akışına geri dönüşünü garanti eden yeni sistem tasarımları aracılığıyla malzemenin yeniden ele geçirilmesi, bir şirketin artan fiyat oynaklığı riskini azaltır. Artan Üretici Sorumluluğu (IPR) ve yeni kapalı döngü ortaklıkları, işletmeleri yalnızca tedarik zincirlerinden daha fazlasını

düşünmeye itecektir. 'Endüstriyel simbiyoz' ağları olarak bilinen bu tür iş ilişkileri, bir işletmeden gelen atıkların tutulduğu ve bir diğeri için hammadde olarak kullanıldığı kapalı bir döngü sistemi tasarlama fırsatı sunabilir. Bu durum tasarımcıların, fırsatın nerede olduğunu görmek için daha küçük işletmelerin üreticileriyle daha yakın çalışmasını gerektirmektedir (RSA, 2013, s. 34-35). "**Malzeme Geri Kazanımı için Tasarım"** konsepti, gelecekte yeni malzemeler olarak kullanılmak üzere geri toplanabilen ve dönüştürülebilen çoklu kısa döngüler için tasarım fikrine dayanmaktadır. Yeni ürünlerin, gelecekteki malzeme döngüleri boyunca korunan maddi değeri sağlama bilinçli hedefi ile "proaktif" bir şekilde tasarlanması gerektiğini öne sürer. Elyaf, moda ve atık geri kazanımı gibi mevcut (ilgisiz de olsa) endüstrileri birbirine bağlamak, ham maddeyi işlemenin ve mevcut malzemeyi geri kazanmanın mantıklı bir yoludur (Earley ve Goldsworthy, 2015, s. 3). Malzeme çevrimlenebilirliği/döngüselliği, atık kavramını ve ürünlerin teknik döngüde geri dönüştürülmesini veya biyolojik döngüde ayrıştırılmasını ve biyolojik olarak parçalanmasını sağlayarak bakir kaynaklara olan ihtiyacı ortadan kaldırmayı amaçlar (Circular fashion, 2018, s. 3). Sürekli döngüler yoluyla mevcut malzemelerin değerini korumaya odaklanıldığı için atıkların ve kirliliğin en aza indirilmesi ve ürün ve malzemelerin sürekli kullanımda olması sağlanmış olur. Bu bağlamda döngüsel tasarımın, çevresel etkiyi en aza indirmek ve ürünlerin yeniden kullanımını ve geri dönüşümünü sağlamak için gerekli olan teknik faktörleri (malzemeler ve üretim süreçleri) göz önünde bulundurmakla ilgili olduğu kadar, modanın yönünü belirleyici düşünce, davranış ve ortak algıları değiştirmekle de ilgili olduğunu söylemek mümkündür.

"Atık bir tasarım hatasıdır" söylemiyle dikkat çeken Sophie Thomas'ın (Designweek, 2021) döngüsel tasarım "içeride" atık tasarlama fırsatlarını belirleyerek "dışarıda" atık tasarlama fikrini yıkmayı hedefler söylemi gibi Goldsworthy'nin (2014) tasarımcıların kendilerini ödünç alan kişi olarak algılamaları ve kullanıcıların aksine malzemelerin koruyucusu olmaları gerektiğini iddia eden çalışması da atıkların aslında yeni ürün geliştirmede önemli bir kaynak oluşturabileceğini vurgulamaktadır. Böylece, benimsenen üretim sitemi içindeki geri dönüşüm stratejisiyle atıklarla tasarlanan ürünün de ilk ürün kadar değerli olması sağlanabilecek ve Döngüsel Ekonomi modeliyle

hedeflenen dönüşümün yaygınlaşmasında bir adım gerçekleştirilebileceği düşünülmektedir.

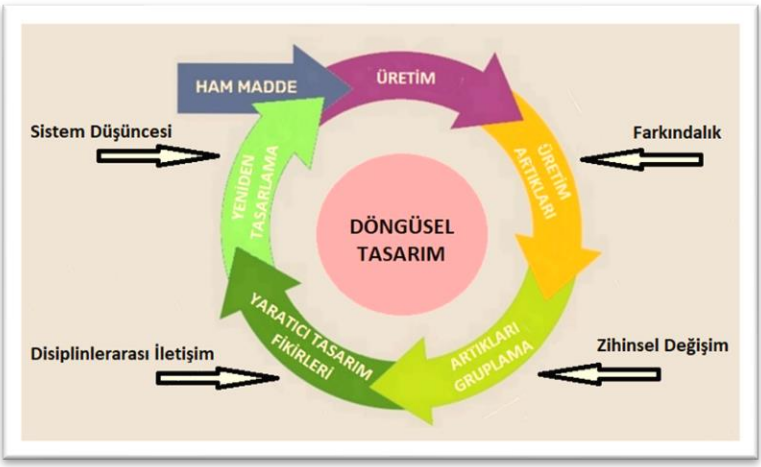
Bu düşünceden hareketle yapılan çalışmada; depolama sorunu yarattığı için genellikle çöplüklere atılan kesim artığı döşemelik kumaş parçaları kolaj yöntemiyle özgün ceket tasarımlarına dönüştürülmüş ve atık olarak görülen kumaş parçalarının katma değeri yüksek ürünlerin geliştirilmesinde hammadde olabileceği döngüsel tasarım uygulamaları ile örneklenmiştir. Ayrıca, kesim artıklarının üretici açısından etik ve ekonomik faydaya dönüşürken, tüketici açısından nasıl yüksek katma değere sahip yeni ürün seçeneği ve sosyal sorumluluk bilinci sağlayabileceği de ortaya konmuştur. Bu da Connolly ve Prothero'nun (2008, s. 117) vurguladıkları gibi, bireylerin hem daha geniş küresel gezegene hem de kendilerine yönelik çevresel risklerle başa çıkma konusunda kendilerini hem sorumlu hem de güçlü hissettiklerine inanmalarını sağlamak açısından önemlidir.

Günümüzde tasarımı döngüsel bir ekonomiye bağlayan çok az çalışma yapılmıştır. The Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (RSA) ve The Technology Strategy Board (TSB) tarafından Birleşik Krallık'ta 2012'de başlatılan "The Great Recovery Project", döngüsel bir ekonomide tasarımın rolünü özel olarak araştırmayı amaçlayan önemli çalışmalardandır (Piscicelli, Ludden, 2016). Yapılan çalışmalarda çoğunlukla malzemenin çevrilebilirliği ve uzun ömürlülüğü için tasarım stratejileri geliştirmeye işaret edilmiş olması bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

2. YÖNTEM

Döşemelik kumaş kesim artıkları kullanılarak, sanatsal bir bakış açısıyla, tasarım değeri yüksek, güncel giysi tasarımları oluşturmanın amaçlandığı bu uygulamalı çalışmada; farklı boyutlardaki kumaş artıklarının yeni giysi tasarımlarına dönüştürülmesine kolajlama teknikleri ne ölçüde hizmet edebilir? sorusuna yanıt aranmıştır. Böylece atık olarak çöplüklere gönderilen kumaş artıkları ile hem tasarım değerine hem de ekonomik değere sahip ceket tasarım uygulamaları yapılarak, döngüsel tasarım modelleri kapsamında örneklendirilmiş ve sürdürülebilirlik açısından katkıları açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda, çalışmada döngüsel tasarım modellerinden "*malzeme geri kazanımı için tasarım"* ve "*üretimde yeniden kullanım için tasarım*" kapsamında tasarım süreci planlanmış ve yürütülmüştür. Bu yaklaşımla bir firmadan elde edilen kesim artığı döşemelik kumaş parçaları çeşitli süsleme teknikleriyle bütünleştirilmiş kolaj teknikleri ile ceket tasarımlarına dönüştürülmüş ve 5 parçadan oluşan kapsül koleksiyon hazırlanmıştır. Çalışmada, israfın olmadığı ve kaliteyi düşürmeden üretim artığı tekstillerin tekrar tekstil ürününe dönüştürülmesini sağlayan, yenilikçi çözümlerin arandığı dairesel bir süreç izlenmiştir.



Şekil 3: Çalışmada İzlenen Döngüsel Tasarım Süreci

Şekil 3'teki döngüsel tasarım sürecinin adımları izlendiği çalışmada; bir döşeme atölyelerindeki aynı kumaşın farklı renklerinin katlı olarak yapıldığı kesimlerde, genellikle kare, dikdörtgen ve şerit şeklinde olan küçük kesim artığı kumaş parçaları atık olarak toplanmıştır. Bu kumaşlar renk, desen ve boyutlarına göre gruplanmıştır. Giysi tasarım süreci izlenerek yaratıcı tasarım fikirleri geliştirilmiş ve belirlenen tasarıların prototipleri üretilerek 5 parçadan oluşan kapsül koleksiyon hazırlanmıştır. Kumaş artıklarının kolaj sanatının farklı yöntemleri kullanılarak sıfır maliyetli ceket tasarımlarına dönüştürülmesi çevresel olduğu kadar ekonomik açıdan da sürdürülebilir bir uygulamadır.

2.1.Kolaj Sanatı ve Tekstil Kolajı

Literatür incelendiğinde, Fransızca "yapıştırıcı" anlamına gelen "coller" kelimesinden türemiş olan kolaj teriminin, modern sanatın bir parçası olarak 20. yüzyılın başlarında Georges Braque ve Pablo Picasso'nun eserleriyle gündeme geldiği görülmektedir. William Seitz (1981, s. 233) kolajı, 20. yüzyıl sanatının gelişimi ve estetiğinde çizim ve resmin yerine geçen bir araçtan çok daha fazlası bir fenomen olarak adlandırarak; "*yapıştırma yüzyıllar boyunca dekoratif ve halk sanatlarında kullanılan yaygın bir teknik olmasına rağmen, modern sanatçılar tarafından adaptasyonu Picasso'nun, sanatçının üzerine muşamba baskılı bir parça eklediği bir yağlı boya tablosu olan Sandalye Canning ile başladı"* anlatımıyla açıklamaktadır. Ancak, kolaj tarihinin MÖ. 200 civarında Çin'de kağıdın icadı sırasında kullanılmasıyla başlayan çok eskilere, dayandığı da bilinmektedir. Acharya ve Ghimire (2010, s. 1) çalışmalarında, eski halk sanatı ve ilkel sanatda esas olarak dekoratif amaçlar için seçilmiş ve birleştirilmiş çok çeşitli malzemeleri içeren kolaj örnekleri olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin, Hindu Tanrısı Ganesh, fil kafası ve insan vücudunun bir kolajıdır; Sati'nin babası Dakshya Prajapati, teke başı ve insan vücudunun bir kolajıdır.

Kübist ve Dada hareketlerinin sanatçıları, sanatın odağını kavram ve sürece kaydırmak ve tek bir gerçeklik kavramına meydan okumak için kolaj formunu kullanarak modern sanatta devrim yaratmıştır. Sanat nesnesine, beceriye, estetik açıdan hoşa giden görüntülere ve ölçülü kontrole odaklanan önceki hareketlerden farklı olarak, bu yeni dalga ile sanatçılar, biçime ve içeriğe dikkat çekmek, diyaloğa davet etmek için önemliliği, şekli, rengi, dokuyu ve montajı kullanmıştır (Whitelaw, 2021, s. 4). Kolaj sanatın kübizm etkisiyle başladığı ve günümüzde sadece resimde değil diğer sanat dallarında ve sanatla yakın işbirliği içinde olan alanlarda da varlığını sürdürdüğü düşünüldüğünde, yirminci yüzyılın en yaygın kullanılan tekniklerinden biri olduğu söylenebilir. Bu alanlardan biri de kolaj yöntemlerinin sıklıkla kullanıldığı tekstil ve moda alanlarıdır.

Tekstilde kolaj uygulamaları da farklı malzemelerin çeşitli dikiş, dikim ve süsleme teknikleri ile birleştirilerek ve boya, baskı gibi uygulamalarla

desteklenerek oluşturulan yüzeyleri ile oldukça geniş yelpazeye sahiptir. Türk geleneksel dikim teknikleri olarak da bilinen patch work, (kırkyama), kapitone (yorganlama), aplike gibi tekniklerin çok yaygın kullanıldığı kolaj uygulamaları moda sektöründe birçok tasarımcının koleksiyonlarına özgünlük ve ayırt edicilik kazandıran özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir çok ünlü moda markası ve tasarımcısının, özellikle modada sürdürülebilirlik vurgusunu yapmak için giysi tasarımlarında farklı kolaj tekniklerinin başarılı örneklerini sundukları görülmektedir. Fransız markası Vetements'in kolaj uygulamaları ve Fashion Preview'de sunulan Sonbahar-Kış 2017-2018 kolaj tasarımlarından oluşan erkek ve kadın koleksiyonları başlıca örneklerdendir. Ayrıca, Versace, Balmain, Dolce & Gabbana, gibi birçok ünlü marka Yohji Yamamato, Walter Van Beirendonck, Olivier Rousteing, Charles Jeffrey, Lorenzo Serafini, Elizabeth Svirsky, Chopova Lowena gibi pek çok tasarımcı kolajı farklı tekniklerle tasarımlarına yansıttıkları koleksiyonları ile gündem oluşturmaktadırlar. Moda sektöründeki kolaj uygulamaları sadece koleksiyonlarda değil reklam, katalog ve çevrimiçi platformlarda da kolajlarla yaratılan optik illüzyonlara izleyicilerin dikkatinin çekilmesini sağlamaktadır. Balenciaga'nın 2010 ilkbaharından itibaren yürüttüğü kampanya buna bir örnektir.

3. KOLAJ CEKET TASARIMLARI

Günümüzde giderek yaygınlaşan 'sıfır atık' yaklaşımı döngüsel ekonominin temeli olarak görülse de trendler doğrultusunda değişim gösteren ürünlerin üretiminde atık oluşması kaçınılmazdır. Atıkların azaltılması ancak tasarım sürecinde mümkün olabileceği için, atık ve çevre kirliliğinin en önemli nedeni aslında ürünleri nasıl tasarladığımızla yakından ilişkilidir. Çalışmada izlenen metodoloji, tasarım sürecinin temel aşamaları olan analiz, sentez ve değerlendirme/yorumlama başlıkları altında tüm işlemler uygulanarak ceket tasarımları geliştirilmiştir.

Bu süreçte öncelikle üretim artıklarının ekonomik ve çevresel boyutta yarattığı sorunların farkındalığı ile bir firmadan toplanan döşemelik kumaş artıkları ebatları, kesim biçimleri, renk ve desen özelliklerine göre gruplandırılmıştır. Bu artıklar genellikle kesim artıkları olmakla birlikte, top

başı ve top sonu artıkları ile tanıtım kartelalarını oluşturan küçük kumaş örneklerini de kapsamaktadır. Analiz sürecinde yapılan araştırmalar doğrultusunda güncel trendleri yansıtacak eskiz çizimleri yapılmış, sentez sürecinde alternatif tasarılar geliştirilmiş ve kapsül koleksiyonu oluşturacak tasarılar belirlenmiştir. Koleksiyonun karar verme sürecinde her ceketin yüzeyini oluşturan kolaj kompozisyonlarının giysiye farklı görsellik kazandıracak çeşitlikte ve sembolik değerini artıracak nitelikte olmasına dikkat edilmiştir. Değerlendirme /yorumlama sürecinde ise belirlenen bu tasarıların üç boyutlu ürün olarak tasarıma dönüştürlülmüş prototipleri üretilmiştir. Her bir tasarıma uygulanan kolaj tekniği ile tasarıma kazandırılan sembolik değerlere yönelik değerlendirmeler aşağıda sunulmuştur.

Resim 1: Kolaj Ceket Tasarımı "Hisar"

Resim 1'deki ceket tasarımı "Hisar", kumaş artıklarının desen özelliğine göre yüksek ısı sağlayan bir aletle (havya) oyulmasıyla elde edilen parçaların yeni bir kompozisyonda birleştirilmesinden oluşmuştur. Kolajın kompozisyonunda tasarım ilkelerinden büyük ölçüde yararlanılarak, top başı döşemelik kumaş artıklarındaki bölgesel manzara deseni ön ve arka bedende

vurgu öğesi olarak kullanılmıştır. Top başı artıkları, genellikle desen denemesi yapılan kumaş bölümleri oldukları için kesim artıklarına göre daha büyük ölçülerdedir. Bu özellik, ceketin tasarlanmasında etkili olmuş ve hisar manzaralarını bütün olarak kullanabilme avantajı sağlamıştır. Ön bedenler ve kollar 4'er adet, arka beden ise 5 adet kumaş parçasının birleşiminden oluşmuştur. Kumaş parçaları desenlerinin şekline göre oyularak yeni bir kompozisyon oluşturacak şekilde el dikişi ile birbirine tutturulurken, belirli aralıklarla boncuklar kullanılmıştır. Kumaş parçalarının renleriyle uyum oluşturacak şekilde seçilen küçük boncuklar ile dikiş hattına desen özelliği kazandırılmış ve tasarımın bütünlüğü sağlanmıştır. Aynı birleştirme işlemi kol parçalarında uygulanmıştır.

Resim 2: "Hisar" Ceket Tasarımı Kolaj Yaka Detayı

Çeketin bedenden çıkan yakası ayrı olarak hazırlanmış ve aynı elde dikiş tekniği ile bedenle birleştirilmiştir. Çiçek desenleri şekline göre oyularak çıkartılmış ve farklı renkte çiçekler aralarında boşluklar olacak şekilde bir araya getirilerek yaka oluşturulmuştur. Yakanın kompozisyonu, arka bedendeki çiçeklerin tekrarı olarak düşünüldüğünde, tasarımda hem denge hem de birlik ve uyumu sağlayan unsur olmak açısından önemlidir. Ceketin uç uca olan ön kapamasında farklı giyinme kültürlerinde yeri olan üç adet örme düğme kullanılmıştır. Ceketin bel ve yaka açıklığı arasında kullanılan, ince kordonla

örülmüş düğmelerin rengi ve bedene tutturulan kıvrımları kolaj kompozisyonuna uyum sağlayacak şekilde özel olarak seçilmiştir.

Kolaj yapıları, içsel-kişisel ve dışsal-bağlamsalın farklı seslerini ortak bir noktaya getirecek şekilde kişisel anlamları, tarihi, kültürü ve geleneği aynı anda vurgular (Finley, 2001, s. 17). Resim 1'de de ceketin bedenindeki tarihi yapı deseninin elde birleştirme tekniği ile oluşturulan kompozisyonu ve geleneksel tutturucu kullanılması ile yaratılan görsel etki, bu vurguyu tam olarak yansıtmaktadır. Böylece kolaj işleminde bir bütünün farklı parçalarının farklı şekilde bir araya getirilmesiyle yüzeye ve dolayısıyla tasarıma yeni bir anlam yüklenebileceği de görülebilmektedir. Bu da tasarımcının yaratıcılığı ile yakından ilişkilidir.

Resim 3: Kolaj Ceket Tasarımı "Bahar"

Resim 3'teki "Bahar" ceket tasarımında, kesim sırasında "fire" olarak adlandırılan önlenemez atıklar kullanılmıştır. Giysi tasarımlarında kesim firelerini azaltmak için model ve kalıp tasarımı aşamasında etkin önlemler alınabilmesi mümkündür. Ancak koltuk döşemesi amacıyla yapılan kesimlerde standart ölçüler, büyük desen ve hav özellikleri gibi nedenlerle genellikle fire azaltmaya yönelik stratejiler geliştirmek neredeyse mümkün olamamaktadır.

Bu nedenle, kumaş artıklarının dikdörtgen biçiminde ve dairesel büyük desenli oldukları görülmektedir. Bu desenler ön ve arkada simetrik denge gözetilerek kullanılmıştır. Ceketin bedeni 11 adet, kolları ise 8 adet kesim artığı kumaştan oluşmuştur. Parça birleşim hatlarının üzerine oyulmuş bahar dalı desenleri elde tutturularak kompozisyonun bütünlüğü sağlanmıştır. Beden üzerinde şekillendirilmiş V yakalı ve uç uca kapamalı olarak tasarlanmış olan cekette tutturucu kullanılmamıştır.

Kumaş parçalarının boyu yeterli olmadığı için ön ve arka bedene eklenen parçalar ile roba görüntüsü oluşturularak, istenen ceket boyu sağlanmıştır. Kolaj uygulamalarında uyumsuz olanı sıradan olanla anlamlı bir şekilde araya getirerek yeni formların bir kombinasyonunun sağlanabileceği gibi, kolaj sanatının yaratıcı olasılıklarının sonsuzluğu da ortaya çıkmaktadır. Parçaların birleştirme biçimleri ve teknikleriyle oluşturulan formlar hem işlevsel hem de estetik açıdan tasarım özellikleri olarak ceketin tasarım değerini ve özgünlüğünü artırmaktadır. Örneğin, arka bedende dikdörtgen parçaların birleştirildiği düz dikiş hatlarıyla cekete kuplu görünüm kazandırılırken aynı zamanda giysinin bedene oturan formu da oluşturulmuştur. Sırt kısmında ise desen kıvrımlarına göre oyulmuş çok sayıda parça elde tutturma dikişi ile bir araya getirilip estetik bir görüntü oluşturulurken, sırt kavisi verilerek yapılan tutturma işlemi ile giysi beden uyumu da sağlanmıştır (Resim 4).

Resim 4: “Bahar” Ceket Tasarımı Birleştirme Detay Görseli

Artık parçaların küçük çiçek öbeklerinden oluşan desenleri ısı yöntemiyle oyularak çıkartılmış ve kompozisyonu tamamlayacak şekilde

birleştirilen parçaların üzerine monte edilmiştir. Desen özelliğine göre oyulan parçaların birleştirilmesi diğer tasarımda olduğu gibi elde birleştirme dikişi ile boncuk tutturularak yapılmıştır.

Bir kolaj metodolojisi, deneysel bir oryantasyonun yaratıcı uygulamasına dayanır ve bu sanatın amacı "yinelemek değil, yenilik yapmak, henüz sahip olmadığımız deneyimler ve iç görüler, manzaralar ve yerler sunmaktır (Bal, 2001, s. 33). Kumaş artıklarının deneyim ve iç görülerle birleştirilerek yeni bir yüzeye dönüştürülmesi ile farklı ve güzel sonuçlara ulaşılabileceğinin örneklerinden biri olarak Resim 5'teki "Yansıma" isimli ceket tasarımı gösterilebilir.

Resim 5: Kolaj Ceket Tasarımı "Yansıma"

Resim 5'teki "Yansıma" adlı ceket oldukça küçük kesim artığı döşemelik kumaş parçalarının desen ve renk özellikleri dikkate alınarak, geometrik formlar oluşturacak şekilde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Tasarımda düz ve kıvrımlı hatların bir arada kullanılması ile tasarımda zıtlık ilkesinin etkisinin, sınırlandırılmış geometrik formlarla bütünlüğe dönüştürüldüğü açıkça görülebilmektedir. Birleştirme dikiş hatlarının üzerine elde çırpma dikişi ile tutturulan kordon ile kontür etkisi yaratılırken, yüzeyi kaplayan geometrik vurgu da artırılarak tasarıma özgünlük kazandırılmıştır.

Kumaş artıkları ile değişik formlar oluşturularak giysiye farklı görünüm kazandırılabileceği gibi, giysinin fonksiyonelliğini de artırılabilmenin çeşitli yolları keşfedilebilir. Çünkü kolaj yapmak sadece parçaları bir araya getirerek farklı kompozisyonlar oluşturarak giysi tasarlamak değil, tasarımcıyı yeni yol ve yöntemler bulmaya, sanatsal yetilerini geliştirmeye teşvik eden bir süreçtir. Böylece, hiçbir niteliği ve değeri olmayan malzemelerin bir sanat yapıtı veya özgün bir tasarıma dönüşmesini dolayısıyla nitelik ve değer kazanmasını sağlar.

Resim 6: "Yansıma" Ceket Tasarımı Kapama ve Birleştirme Detay Görseli

Resim 6'da, sağ ve sol ön kapamalardaki kenarları desen özelliğine göre oyulmuş ve karşı beden üzerine parçalar ile ceketin bel hattına kadar kapamasının sağlandığı görülmektedir. İki adet kumaş kaplı düğme ile sabitlenen ön ortasında belden sonra yırtmaç görüntüsü oluşturulmuştur. Ayrıca sol bedendeki oyuntulu kapama parçası bedene doğru yatırılarak asimetrik bir röverli yaka işlevi de görmektedir.

Kumaş kolaj tekniği, kompozisyon ve tasarım ilkelerinin uyumunun gerekliliklerini karşılamalı ve tasarımcının yaratıcılığının yanı sıra bireyselliğini de ifade edebilmelidir. Kullanılan malzemeleri uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde birbirine bağlayan teknikler ve yöntemler tasarımcının yaratıcılığı ve bireyselliğini yansıtır. Özellikle el işi ile desteklenmiş kolaj yüzeylerinin tasarımlara ayırt edici özellik kazandırması ve tasarımcıya özgü yaklaşımlar içermesi, bu sanatın son yıllarda moda gösterilerinde daha fazla yer almasına yol açmıştır. Çalışma kapsamındaki tüm ceket tasarımlarında elde yapılan birleştirme ve süsleme dikişleri bu açıdan önemli görülmektedir.

Giyside kolaj uygulamalarında tasarım ilkeleri ve kompozisyon uyumunun tasarım değerine etkisi Resim 7' deki "Konik" adlı ceket tasarımında açıkça görülebilmektedir.

Resim 7: Kolaj Ceket Tasarımı "Konik"

Resim 7'deki, çok sayıda kesim artığı döşemelik kumaş parçasının bir araya getirilerek oluşturulduğu "Konik" ceket tasarımında özellikle çok küçük parçaların yoğun olarak kullanılmış olduğu görülmektedir. Asimetrik denge ve zıtlığın vurgulandığı bu tasarımda; diğer tasarımlarda olduğu gibi kumaş desenleri kompozisyonu yönlendirici bir unsur olmakla birlikte, geometrik olarak şekillendirilmiş parçaların birleştirme dikiş hatlarının üzeri elde zincir dikişi yapılarak yüzey bütünlüğü sağlanmıştır.

Resim 8: "Konik" Ceket Tasarımı Kapama ve Birleştirme Detay Görseli

Ceketin sol ön kapaması ve sağ kolundaki asimetrik form, kolaj parçalarındaki asimetrik biçimlerde tekrarlanarak, tasarımda bütünlük ve uyumun yanı sıra asimetrik vurguyu da sağlamıştır. Ön ortası ve kol yırtmaçlarının kapama öğesi olan kumaş baskı düğmeler ise vurguyu güçlendirmektedir (Resim 8).

Tekstil ve moda sektöründe kesim sırasında oluşan, genellikle kırpıntı olarak görülen küçük parçaların değersiz atık olarak görüldüğü ve çöp olarak atıldıkları bilinmektedir. Ancak, yaratıcılıkla birleştirilen bu parçaların ceket tasarımına kazandırdığı görsel etkinin yanı sıra küçük bir atığın nasıl değere dönüştüğünü ileten bir mesaj olarak da yarattığı farkındalık, çevresel sürdürülebilirliğe katkı açısından da önemlidir.

Resim 9: Kolaj Ceket Tasarımı "Dizge"

Resim 9'daki "Dizge" adlı ceket tasarımı, aralarına şerit şeklindeki kumaş artıkları yerleştirilmiş, bedende 14 adet, kollarda 12 adet dikdörtgen kumaş parçasından oluşturulmuştur. Kumaşın iri çiçek desenleri ve parça boyutları yüzey kompozisyonunu yönlendirici faktörler olarak görülebilir. Bu faktörler ayrıca, kumaş parçalarında dikdörtgen şeklin tercih edilmesini ve düz ceket formuyla giysi bütünlüğünün sağlaması gerekliliğini de ortaya koymuştur. Bu bağlamda, artık kumaşların ölçü, renk ve desenlerinin tasarımcının yaratıcı bakış açısını şekillendirdiği ve ceket tasarımının özelliklerini de önemli ölçüde belirlediğini söylemek mümkündür.

Resim 10: "Dizge" Ceket Tasarımı Kapama ve Birleştirme Detay Görseli

Resim 10'daki ceket tasarımında diğer tasarımlarda olduğu gibi birleştirme dikiş hatları üzerine elde zincir dikişi ile kontür oluşturulmuş ve enkürüste patlı ön kapamasında kumaş kaplanmış düğmeler kullanılmıştır.

3. SONUÇ

Mevcut, lineer ürün üretme ve tüketme yöntemlerinin her geçen gün daha da hassaslaşan ekosistemlere zarar verdiği ve değerli doğal kaynakların kaybına neden olduğu çeşitli platformlarda sıklıkla gündeme getirilen, sadece insanları değil tüm canlıların yaşamını doğrudan ilgilendiren bir konudur. Birçok ülkede, kaynakların daha sorumlu bir şekilde ele alınarak yeniden kullanılmasını amaçlayan döngüsel ekonomi modelleri geliştirilmektedir. Minimum atık ilkesiyle, kullanım ömrü daha uzun ürünler ve malzemelerin yeni ürünler üretmek için yeniden kullanıldığı daha sürdürülebilir çözümler getirilmeye çalışılmaktadır. Bu çözümlerin temelini döngüsel tasarım modelleri ile üretim anlayışının benimsenmesinin oluşturduğu dikkate alındığında; üretim aşamasında yeni malzemenin kullanımı ve kullanımdan sonra atık olarak atılmaları sürdürülebilir değildir. Ürünlerin sürdürülebilir olması ve kullanım sonunda tekrar döngüye dâhil edilecek şekilde tasarlanması gerekmektedir. Doğru tasarım ile kaynak, enerji, zaman ve maliyet tasarrufu sağlanarak ürünlerin çevresel etkileri büyük oranda azaltılabilir. Bu doğrultuda, üretimde atık önleyici yöntem ve tekniklerin uygulanmasının yanı sıra oluşan kesim

artığı kumaşların farklı sanatsal yaklaşımlarla özgün, yaratıcı ve katma değeri yüksek ürünlere dönüştürülmesi hem döngüsel ekonomiye hem de atıkların yarattığı kirlilik azaltılarak çevresel sürdürülebilirliğe katkı sağlanacaktır.

Çalışma kapsamında sunulan ceket tasarımlarının tasarımcı tüketici ve üreticiler açısından önemli katkıları olacağı öngörülmektedir. Tasarımcılara ilham ve örnek oluşturarak, üretim süreçlerini iyileştirecek yeni döngüsel yenilikler araştırmaya yönelik tasarım süreçleri geliştirmelerine katkı sağlayacaktır. Tüketicilerde yaratılan farkındalık ile yaşam biçimlerinin ve tüketim alışkanlıklarının doğal kaynaklarla ilişkisini ortaya koyan Ekolojik Ayak İz'lerini göz önünde bulundurarak yapacakları tercihlerinde daha sürdürülebilir alternatiflerle yönlendirilmelerine katkı sağlanacağı düşünülmektedir. Üreticiler açısından ise hammadde kullanımı ve çevresel etkilerin azaltılması, düşük maliyetli ve maliyetsiz, tasarım değerine sahip katma değerli ürünler üretilmesi temel katkılar olarak sıralanabilir. Ayrıca, mevcut işletmelerde atıkları yeni ürüne dönüştürmek için yeni istihdam olanakları yaratma, tasarımların el işçilikleri için ev kadınlarının işgücünden yararlanılarak üretime dâhil edilmeleri gibi geliştirilmiş uygulamalar, çevresel olduğu kadar sosyal ve ekonomik sürdürülebilirliğe giden yolda küçük ama önemli adımlar olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

Acharya, K. ve Ghimire, T. R. (2010). Collage and its significance in writing. *ELT Quarterly*, 12(1), s.1-4.

Avrupa Çevre Ajansı. (2022). Sürdürülebilirlik geçişleri. Erişim adresi: https://www.eea.europa.eu/tr/themes/surdurulebilirlik-gecisleri/intro

Aksu, C. (2011). Sürdürülebilir kalkınma ve çevre. Denizli: Güney Ege Kalkınma Ajansı yayını.

Bal, M. (2001). *Louise Bourgeois'* Spider*: The architecture of art-writing*. University of Chicago Press.

Brown, T. (2022). Design & the circular economy – Circular design guide, Erişim adresi: https://www.circulardesignguide.com/

Buckingham, S. ve Theobald, K. (2003). Local environmental sustainability. Woodhead Publishing Limited, England: Abington Hall, Abington, Cambridge.

Cabo, S. (2015). Redesigning the Razor - In pursuit of circularity. Erişim adresi: https://www.thersa.org/blog/2015/05/redesigning-the-razor

Circular Fashion (2018). Cırcular desıgn kıt: Design strategies for materialcyclability and longevity. Erişim adresi: https://circular.fashion/downloads/2021_circular.fashion_circular_design_kit.pdf

Connolly, J. ve Prothero, A. (2008). Green Consumption: Life-politics, risk and contradictions. Journal of Consumer Culture, 8 (1), s.117-145.

European Comission. (2015). Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions—closing the loop-an EU action plan for the Circular Economy. Erişim adresi: https://www.cec4europe.eu/eu-documents/

Design Week. (2021). Design for planet: Why waste is a "design flaw". Erişim adresi: https://www.designweek.co.uk

Fashion United. (2022). Global fashion industry statistics International apparel.Erişim adresi: https://fashionunited.com/global-fashion-industry-statistics

Finley, S. (2001). Painting life histories. Journal of Curriculum Theorizing,17(2), s.13-26.

Gbolarumi F. T., Wong, K. Y. ve Olohunde, S. T. (2020). Sustainabilityassessment in the textile and apparel ındustry: A review of recent studies.IOP Publishing, IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering,(s.1-15) içinde. doi:10.1088/1757-899X/1051/1/012099

Goldsworthy, K. (2014). Design for cyclability:proactive approaches formaximising material recovery. Making futures Journal, 3. Erişim adresi: https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/6871/

Guldmann, E. (2016). Best practice examples of circular business models. Copenhagen: The Danish Environmental Protection Agency.

Gwilt, A. (2014). A practical guide to sustainable fashion. London: Bloomsbury.

Kaya, M.F. ve Tomal, N. (2011). Sosyal bilgiler dersi öğretim programını nsürdürülebilir kalkınma açısından incelenmesi. Eğitim Bilimleri Araştırma Dergisi, 1(2), s. 49 – 65.

Koca, E. ve Kılıç, S. (2014). Giyim sektöründe üretim artıkları ve sürdürülebilir moda yaklaşımı. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, 20-25 Ekim, s. 48-56.

Koca, E. (2019). Artıstıc studies on desıgn development wıth fabrıc scraps ın the context of sustaınable fashıon. The Research Journal of The Costume Culture, 27(6), s. 654-665. doi:10.29049/rjcc.2019.27.6.654

Koca, E. ve Koç, F. (2020). Example of ıterative process in upcycled clothing design: Unused neckties and upholstery scraps. The Research Journal of The Costume Culture, 28(6), s. 890-911. doi:10.29049/rjcc.2020.28.6.890

MacArthur, E. (2021). Circular design for fashion. United Kingdom: Ellen MacArthur Foundation Publishing.

Ellen MacArthur Foundation ve McKinsey Center for Business and Environment. (2015). Growth within:a circular economy vision for a competitive europe. Erişim adresi:http://tinyurl.com/znwx4ma

Earley, R. ve Goldsworthy, K. (2015). Designing for fast and slow circular fashion systems:Exploring strategies for multiple and extended product cycles. PLATE conference Nottingham Trent University 17-19 June. Erişim adresi: https://www.semanticscholar.org

Medkova, K. ve Fifield, B. (2016). Circular design - Design for circular economy Lahti CleanTech Annual Review. Finland: Lahti University of Applied Sciences Publication. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/313771263_Circular_Design_ - Design_for_Circular_Economy

Moazzem, S.; Daver, F.; Crossin, E. ve Wang, L. (2018). Assessing environmental impact of textile supply chain using life cycle assessment methodology. The Journal of The Textile Institute, 109 (12), s. 1574–1585. doi:10.1080/00405000.2018.1434113

Piscicelli, L. ve Ludden, G. S. D. (2016). The potential of Design for Behaviour Change to Foster The Transition To A Circular Economy, Design Research Society 50 th Anniversary Conference, 27-30 June, Brighton UK, s. 1-16. Erişim Adresi:https://www.drs2016.org/489

Royal Society for The Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce-RSA. (2013). Investigating the Role of Design in the Circular Economy report 01. Erişim adresi: https://www.thersa.org › images › projects ›

Royal Society for The Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce-RSA. (2014). Designing for a circular economy: Lessons from the great recovery 2012- 2016. Erişim adresi:

https://www.thersa.org/reports/designing-for-a-circular-economy-lessons-from-the-great-recovery-2012-2016

Ruževıčıus, J. (2010). Ecological footprint as an indicator of sustainable development. Economics and Management, 15 (3), s. 711-718.

Salemdeeb, R., Al-Tabbaa, A. ve Reynolds, C. (2016). The UK waste input-output table: Linking waste generation to the UK economy. Waste Management and Research, 34(10), s.1089-1094. doi:10.1177/0734242X16658545

Sarıkaya, M. ve Kara, F. Z. (2007). Sürdürülebilir kalkınmada işletmenin rolü: Kurumsal vatandaşlık. Celal Bayar Üniversitesi İİBF, Yönetim ve Ekonomi, 14 (2), s. 221-233. Seitz, W. (1981). Collage. The Encyclopedia Americana. Vol. VII. Connecticut: Grolier

Seymen, D. (2005). Dış ticaret-çevre ilişkilerinin dengelenmesi: sürdürülebilir ticaret, teori ve Türkiye değerlendirmesi. D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7(3), s.99-128.

United Nations. (2012). A framework for advancıng envıronmental and socıal sustaınabılıty ın the unıted natıons system. Geneva: Prepared by

Environment Management Group (EMG). Erişim adresi: https://sustainabledevelopment.un.org

Uşak Valiliği. (2019). Uşak ili tekstil geri dönüşüm sektör Raporu. Erişim Adresi:https://www.kalkinmakutuphanesi.gov.tr/dokuman/usak-ili-tekstil-geri-donusum-raporu/1029

World Commission on Environment and Development- WCED. (1987). Our common future: Report of the World Commission on Environment and Development, Erişim adresi:https://sustainabledevelopment.un.org› documents

WWF Türkiye. (2012). Türkiye'nin ekolojik ayak izi raporu. Erişim adresi: https://www.wwf.org.tr/?1412/turkiyeninekolojikayakizibilancosu

Whitelaw, J. (2021). Collage praxis: What collage can teach us about teaching and knowledge generation. Journal of Language and Literacy Education, 17 (1), s.1-23.

Yaylalı B. (2009). Sürdürülebilir kalkınma sürecinde iklim değişikliği, diğer çevre sorunlarıyla etkileşimi ve Türkiye analizi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Çevre Anabilim Dalı.

BÖLÜM 6

SANAT EĞİTİMİNDE KÜLTÜR VE YENİ OLGULARIN KAZANIMLARI

Öğr. Gör. Tahsin BOZDAĞ[1]

Prof. Dr. A. Aslıhan EROĞLU[2]

DOI: https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307628

[1] İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, tahsin.bozdag@inonu.edu.tr, Orcid ID: 0000-0001-7412-9323

[2] Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, aslihanerguder@atauni.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-0320-3300

Giriş

Sanat eğitimi konusu dünyada oldukça etkili bir öğrenme yöntemi ve yeni yaklaşımlar ile ele alınmaya çalışılan bir alandır. Cumhuriyet tarihi boyunca hazırlanan sanat eğitimi programları gerek içeriği açısından gerekse uygulanışı açısından hemen hemen birbirine benzer içerikler oluşturmakta ve bireysel yeterlilikleri ön plana çıkarma noktasında derinlik gösterememektedir. Tüm bu sanat eğitimi programları ezbere dayanan, araştırmacılıktan uzak, klasik ve geleneğe uygun olan bilgi yükleyici bir zihniyet yatmaktadır. Oldukça yaygın olarak tercih edilen sanat programları incelendiğinde, çağdaş eğitim, gelenekli alanların farkındalığı ve bireyin yetenekleri anlayışı içerisinde sanat eğitiminin yeni yaklaşımlarla ele alınmasının gerekli olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Etkili bir sanat eğitimi için, bireyin sadece sanat yapıtlarına eleştirisel yaklaşımda, sanat yapmaya yeterli değer birikimini ve beceriyi sağlayamaz. Aynı zamanda sanat ürününe yönelik yaratıcı çalışmalar, sanat yapıtlarındaki değerleri görmeye, estetik ve anlatımsal nitelikleriyle algılamaya yeterli olamaz. Dolayısıyla etkili bir sanat eğitimi için, bireyin eleştirisel, kültürel, uygulamalı ve estetik boyutlarda yeterli bilgi ve deneyim kazanması gerekir. Bireyin çevresindeki kültür ortamının sunduğu fırsatlarla kazanılan deneyimler ile kendi kültür hafızasının farkındalığının idraki noktasında nihai amaca hizmet eder. Bireyin geçmiş deneyimlemeleri veya farklı kültürel değerlere özenmesi veya taklit etme çabası oldukça temelleri olmayan bir uğraştan öteye gidemez. Sanat eserini eleştirel bir gözle incelemek, bir anlamda o eseri oluşturan sanatsal elemanları ve ilkeleri estetik anlamda öğretmekle gelişir.

Sanat eğitiminde bireye öncelikle kendi kültürünün kazandırılması, kendi kültürünün yanında, diğer kültürleri de tanıma imkanının verilmesi kendi kültürü ile diğerleri arasındaki farklılığı ve kendi yerini belirlemesi evrensel görüş açısından büyük önem taşımaktadır. Bütün bu davranışlar, bireye sanat eğitimin en temel basamağından itibaren verilecek ezbere ve taklide dayanmayan, kendi öz kültürüne dayanan bir düşünce anlayışının yer aldığı sanat eğitimindeki aktiviteleri esnasında kazandırılabilir.

Birey, Sanat ve Öğrenme Süreci

Eğitim kuramları bağlamında, sanatsal öğrenme, birey ile öğrenen arasında önceden belirlenen eğitim sürecinde estetiksel etkinlikler çerçevesinde oluşan anlamlı, amaçlı ilişkilerle gerçekleşir. Sanatsal etkinliklerde bireye kazandırılacak istendik davranışların oluşturulmasında bireyin gelişim ve hazır bulunuşluk düzeylerine uygun sanat içerdik/erinin oluşturulmasıyla ilişkilidir. Etkinlik sürecinde bireyin kendisi ile çevresindeki yaşantı arasındaki bağlantıları kurabilme olanağı sağlanmalıdır (Artut, 2001:88).

Birey aklından, duygularından ve hareket etme becerilerinden yararlanarak çeşitli davranışlar gösterir. Bazı davranışlar içerisinde akıl, bazı davranışlarda ise duygular yoğunluk kazanır. Ancak, bunlardan sadece birisiyle hareket etmek, insanın doğasına aykırıdır. Duygusal durumlar ve etkileşimler davranış şekillerinin elbetteki belirleyicisidir. Dengeli davranış biçimleri ise akıl ve duyguların bir arada uyumu ile ortaya çıkar. Bu yüzden de eğitim, insanın tüm yaşamına dağılmış uzun bir süreçtir. Sanat eğitimi disiplini de bu sürecin içinde etkin biçimde yer alır. Bunun sonucunda sanat eğitimi, akıl, kültür ve duyguların dengeli gelişimini sağlayan özel bir disiplin alanıdır (Adler, 1996:192).

Sanat Eğitimi

Genel bir kanı olarak yaygın bir biçimde sanıldığı gibi sanat eğitimi yalnızca yetenekli bireyler için bir ayrıcalıklı eğitim değildir. Herkes için gerekli olan bir kişilik eğitimidir. Sanat eğitiminden amaçlanan, sanatçı yetiştirmeye yönelik eğitim değil, bireyin sanat yoluyla eğitiminden ziyade, bireyin sanat yoluyla eğitimi, yani estetik eğitimidir. Her birey doğuştan kendi yetileri doğrultusunda yaratıcı güçlerle donanmış olarak dünyaya gelir. Bu güçler, insanın kendisini, içinde yaşadığı doğal ve kültürel çevreyi, kısaca yaşamı tanımaya yöneliktir (Gençaydın, 1990:45).

Sanat eğitimi, düşünüldüğü gibi soyut anlamda salt bir duygu eğitimi ya da estetik eğitimi değil, aynı zamanda zihinsel düşünce süreçlerinin zenginleştirilmesi ve kültürel sanat elemanlarının farkındalığının idraki nispetinde anlam kazanır. Bu süreç içerisinde insan-kültür, doğa-doğa,

doğa-insan, insan-insan, insan-toplum arasındaki ilişkiler bütününün sezilmesi ya da kavranmasına ilişkin çok yönlü yöntemler bütünüdür (Hauser, 1984:63).

Öz değerleri ile donatılan bir sanat eğitimi etkinliği, yeterli programlar geliştirilmesi kadar, onu uygulayacak olan sanatkarın, sanat eğitimcilerinin tarihi şuurda kültürel değerlerinin oldukça bilinci yüksek bir perspektif doğrultusunda anlayış ve gerekli bilgi ile donatılmış olmalarına bağlıdır. Yararlı bir sanat eğitimin temeli geliştirecek olanın, sağlam bir sanat tarihi bilgisinden hareket etmesi zorunludur (San, 1979:208).

Bireyin doğuştan var olan karşıt iki yeteneğinden söz edilir. "Akıl" ve "his". Bu iki karşıt yeteneğin hangi sanat eğitimi içerisinde olursa olsun ne öğrenirken ne öğretirken ne de birbirimize olan ilişkilerimizde "dengesizliklerimizin ölçüsünü gösteren bu yetenekleri göz ardı edebiliriz" demektedir. Aynı zamanda sanatı, yalın taklitten çok öte bir konumda sınıflamak gerekmektedir. Yalın veya kendi kültür değerlerinden beslenmeyen sanatın bireye geçici bir haz ve tanımlamanın ötesinde varlığını sürdürme imkânı bulamamaktadır (Altınok, 1973:74).

Sanat Kültürü ve Toplum

Gelişimini sürdüren her toplumda olduğu gibi bizde de eğitim ve sanat eğitimi bir geçiş süreci yaşamaktadır. Ancak sanat eğitiminin gerekliliği ve önemi, eğitimi sevk ve irdeleyen bireyler nezdinde ne denli anlaşılabilmiştir. Kendi kültürünü gelenekli bir öğreti olarak kabullenmeyen birey veya sanatkâr ne kadar kendi olabilir. Günümüzde bu olgu bir sorunsal halini almıştır. Bu sorunsal sanatın evrensel algılarını oldukça derinden etkilemiş kendi farkındalığını keşfe sürükleyen bir sanatçı kitlesi oluşmaya başlamıştır. Bugün sanat eğitimi; yöneticiler, uygulayıcılar ve gözetleyiciler tarafından sisteme artı kültürel değerler yerleştirilemeye başlandığı için toplum da bu eğitimin gereğinde ve giderek artan bir sanat şuuru şekillenmeye başlamıştır (Crawford, 1989:654).

Geçmişte ülkemiz insanının genel özyapısına bakıldığında okumayan, dinlemeyen, görmeyen, işitmeyen, düşünmeyen, çözüm aramayan ve saygı kavramasını tanımayan bir çoğunlukla karşılaşırken şimdilerde bu süreç tersine işlemekte özelliklede sanat alanında taklit ve özentinin terk edildiği

kültürel dokuların yoğun hâkim olduğu sanat değerlerinin bilincine vakıf bir toplumun izleri oldukça yoğun hissedilmektedir (Doğan, 1975:98).

Kültürel derinliğinin algısındaki birey, duygu ve düşüncelerini, yaşantılarını, gözlemlerini bir biçimde dışa vurmak, başkalarıyla paylaşmak ister. Bu aynı zamanda psikofizyolojik bir ihtiyaçtır. Kendini anlatamayan birey sancılı, gergin ve bunalımdadır. Her şeyden önemlisi bu birey sağlam değerlere, kültüre sahip değilse, yanlış yapabilir. Kendisi ve toplum için tehlikeli de oluşturabilir. Başkalarının güdümüne girebilir, bireyselliğini yitirip yönlendirebilir. Bu tehlikelerin giderilebilmesi için, kişinin kendini anlatmayı, duygu ve düşüncelerini dışa vurmayı öğrenmesi gerekmektedir. Kişinin kendisini anlatması için de öncelikle kişinin kendisi olması gerekir. "Önce kendimiz olmayı, sonra da kendimizi anlatmayı öğrenmemiz noktasında sanat eğitimi oldukça etkili bir argümandır (Berger, 2002: 25).

Sanat ve Estetik Eğitimi

Sanat yoluyla eğitim bireyin uyumlu, dengeli bir kişilik kazanması gereğine yönelik, bireyin kendi arayışının farkındalığında olma olgusuyla ilgilidir. Bu yaklaşımda sanat, bireyin genel yaşam sisteminin bir parçası olarak girer. Kültür ve yaşam toplumlarının sistemindeki aşırı ussal/aşmaya karşı bireylerin duygularının eğitimine ağırlık verilir, bireyin toplum yaşamındaki var oluşunda dengeyi sağlayıcı bir görev üstlenir. Sanat için bireyin eğitimi sanata ve sanatın iyileştirici kazanımlarına yöneliktir. Amacı, özellikle sanatı ve gelenekli sanatları öğretmek, sanattan anlayan, çağının sanat ve kültür verilerini değerlendirebilen çağdaş bireylere ve çağdaş topluma ulaşmaktır (Carlaui, 1985:20).

Estetik eğitim sürecinde ve ideal sanatı içeren yaklaşımların, estetik eğitim çerçevesinde incelendiğinde, bu olgunun örgün eğitim veren sanat programlarının hangi imkanlar ve sınırlar içinde alınabileceği, gerçekçi bir biçimde tasarlanmalıdır. Buradaki tek amaç, gelişmiş sanat bireyini bir toplumda sanat ve nesnel yaşam ortamının düzenlenmesi için bilinçli, yaratıcı ve taraflı bir davranış biçiminin hedeflere uygun olarak oluşturulmasıdır. Gerçek ötesi sanat anlayışı ve hedefler, zaten sınırlı olan zamanla çelişki yaratmakla kalmamakta, aynı zamanda bireyin kültür mekân algısında mevcut deneyimlerini de zorlamaktadır (Scholz, 1995:50).

Sanat alanının hedefi, bireyin kültürel çevresine nesnel ve yapıcı bir davranış ile yaklaşma, tarihsel, ilişkileri tanıma, kendi görüşlerini geliştirme ve diğer görüşlere hoşgörü gösterme yeteneğini kazandırmaktır. Böylece birey, toplumla uyumlu yaşamında, çevreyi bilinçli bir şekilde algılayabilecek, kendini çok iyi bir şekilde ifade edebilecek kişisel çevresini düzenleyebilecek ve görsel olguları nesnel ve derinlemesine anlamlandıran olgular olarak değerlendirebilecek duruma getirilecektir (Köknel, 1985:56). Sanat ve estetik eğitimi bireyin sanat eserleriyle hem duyuşsal hem de bilişsel bir ilişkiye girebilmek için, yeteneği ve beğeni yetisini geliştirmek, uygulamalı çalışmalarla destekleyerek sanatsal yaratmadaki kollektif ya da bireysel sorunları ortaya koyabilmek için yeteneği ve eğilimleri geliştirmek, her bireyin yaratıcılığını geliştirmek ve hatta sanat alanından başka alanlara götürmektir (Vogler 1995 :202).

Sanat eğitiminin çıkış noktası, kendini imgelerle ifade etme bilgisi kazanma olan bireylerin ulusal kültür değerlerinin sanat eğitimi içerisindeki yeri, kişisel yaratıcılık, fikir belirtme, karar verme kendi çalışmalarının analizini yapabilme hedeflenmektedir. Bunun yanı sıra sanat eğitiminin hedeflerinin, içinde yaşadığı toplumu değerlendirebilen, olaylar karşısında değişik alternatifler üretebilen, gelişen teknolojiyi sanat alanı ile bağdaştırabilen, üretken yaratıcı beyinlerin gelişmesi olduğu görülmektedir. Bu düşünce aslında ülkemiz de dahil olmak üzere bütün ülkelerin istediği ancak farklı oranlarda gerçekleştirebildikleri isteklerdir (Braidwod, 1995:189).

Sanatta Yeni Olguların Kazandırılması (Yaratıcı Dürtüsellik)

Sanatın son çeyrek zaman diliminde yalnız güzel sanatlar alanına ilişkin bir olgu olarak benimsenmiş, çoğunlukla bir "deha" ya da tanrısal ve olağanüstü güçlerle açıklanmaya çalışılıp, mistik bir çerçeve içinde değerlendirilmiş olan yaratıcı dürtüsellik konusunda günümüzde artık sanattaki yaratıcılık kadar bilim ve teknikteki yaratıcılıktan da söz edilmektedir. Yeni olguların kazandırılması süreci, tüm duyuşsal ve düşünsel etkinliklerde, her türlü çalışma ve uğraşım içerisinde yer almaktadır (San, 1985 :9). Yeni olguların kazandırılması içinde merak, imgeler, buluş, özgünlük gibi öğeler yer almaktadır ve yaratıcı kişi, sorunlara yeni çözüm

yolları bulabilen, karmaşık ve yeni düzeyde bir sentez yapabilendir (San, 1997: 13).

Sanatsal yeni olguların kazandırılması ıraksak düşünmeyi geliştirmektedir (İskenderoğlu, 2019:157). Öyleyse sanatın içinde olan bireyin araştırıcı, yenilikçi, duyarlı, farklı düşünebilen, belirli zekâ düzeyine sahip kişiler olduğunu söyleyebiliriz. "Sanat eseri asla şekilsiz bir duygunun kör mahsulü değildir, gören bir zekanın aydınlık ve akli ifadesidir. Yeni bir bilinmeyenin farklının ortaya koyulabilmesi için duyarlılık ve zekanın varlığı inkâr edilemez görülmektedir. Yaratıcı olarak tanımlanabilmek için gerekli olan başka, farklı, yeni, özgün, değişik gibi, nitelik ve özelliklerin taşınması gerekmektedir (Spratt:1989:11).

Yeni olguların kazandırılması, bilim, sanat, eğitim çevrelerinin yaklaşımları farklılık göstermektedir. Bilim adamlarına göre yaratıcılık akıl yürütme, buluş yapma ve sorun çözmedir. Sanatçılar için yaratıcılık estetik öğeler içeren özgür bir bütünlük yaratmaktır. Her gerçek yaratma içten gelir, bunu dışarıdan bir takım malzeme ile besleriz. Bu, sanatçının yalnız kendisinin yer aldığı ve yavaş yavaş dış dünyayı içine sindirdiği bir süreçtir. Bu süreç resmi yapılan obje kendisinin bir parçası oluncaya kadar sürer (Matisse:1991: 169).

Sanatsal yeni olguların kazandırılması beş zihinsel işlem sınıfı yönemli rol oynamaktadır. Biliş, bellek, değerlendirme, yakınsak düşünme ve ıraksak düşünme. Zekanın bir yüzü, kazanılmış bilgileri, belleği kapsamakta, bunların verileri yakınsak ve ıraksak düşünme tarafından işlenmekte, bu işlenişlerin, genellikle kazanılmış bilgilere göre, az çok özgün ve yeni sonuçlara götürmeleri gerekmektedir. Yakınsak düşünme, beklenen, belirli ya da uzlaşıcı cevaplara yönelmektedir. Bu düşünüş de verimli olabilmektedir, ama asıl, yaratıcılığın dayandığı ıraksak düşüncedir. Yakınsak düşünme, ancak önüne, çözülmesi için önceden belirlenmiş, ölçü olmuş yöntemlerden yararlanılabilecek biçimde bir problem çıkınca etkin olmakta, ıraksak düşünme ise, çözülecek problemi keşfetmekte ve çözüme ulaşmak için hangi adımlardan geçeceğini bilmediği halde, onu yeni teorimi erle ortaya koymaktadır (San, 1997: 13).

Sanatta Yeni Olguların Kazandırılmasında Birey, Kültür Toplumsal Farklılıklar

Çağcıl görüşlere göre Yeni Olguların Kazandırılmasında, her düzeyde var olan ve insan hayatının her bölümünde kendini gösterebilen bir yeti, günlük hayatımızdan bilimsel çalışmalara kadar uzanan, sanatsal alanda baş yapıtların ortaya çıkmasına neden olan süreçler bütünü, bir tutum ve davranış biçimi olarak görülmektedir. Belli zekâ seviyesine sahip olan her insan yaratıcı olabileceğine göre, neden yaratıcılık sanatta belli insanlara ait bir yeti olarak kabul edilmektedir. Bu sorunun cevabı yaratıcılığı engelleyen etmenleri ortaya çıkardığı görülmektedir (Plehanov, 1987:249).

Sanatta yeni olguların kazandırılmasında bazen cinsiyetin engelleyici olduğu gözlenmektedir. Yaratıcıktık doğası gereği hem duyarlık hem de özgürlük gerektirir, duyarlığın kadınsı, özgürlüğün erkeksi özellik olarak algılanması her iki cinsin kendi özelliklerinden uzaklaşacakları korkusu yaratıcılığı engellemektedir (Wörringer, 1985:184).

Toplumlarda yaratıcılık, değişmeden kalmaya direnen bir sanat diktesinin, eski modellerin baskısı, hiyerarşinin üst düzeydekilerinin astlarına güvensizliği ve kurulu düzene olan bağlılıkları ile engellenmektedir. Baskıcı, hiyerarşi ile donatılmış, bürokratik yaklaşımlı bir sanat toplumu, yaratıcı bireylerin toplumun normatif değerlerine ya da yaratıcılıklarını iş dışında ifade etmelerine neden olacaktır (Mason, 1992:252). Özellikle gelişmemiş toplumlardaki yönetimler kendilerini yenilemekte, direnmekte, sanatçılarına özgür çalışma ortamları tanımamakta, kurallar ve değişme ile monotonlaşmaktadır. Her şeyi ben bilirim felsefesi ile hareket eden gelişmemiş toplumlar, genç sanatçılara güvensizliği yeni fikirlerin ortaya çıkamamasına neden olmaktadır. Sanatta yakınsak düşünmeyi geliştirmekte, ıraksak düşünmeyi geliştirmeyi zemin hazırlamamaktadır.

Yaratıcılığı engelleyen etmenlerin başında uygu yer almaktadır. Batı dillerinde "conformism" olarak geçen uygu, belirli bir biçime uymak anlamından çıkmakta olup, toplumsal durum ve biçiklere uyma anlamına gelmektedir. Türkçe kaynaklarda "uzlaşımcılık" veya "uylaşımcılık" olarak rastlanan "conventionalism" ise, karşı konulduğunda değişik derecelerde

yaptırımları olan normatif alışkanlık, geçerlilik ve uygunluk içinde bir"uyma" anlamındadır (San, 1985: 13).

Sonuç

Sanat eğitiminin tek boyutlu bir yaklaşım olarak düşünülmesinin bir başka nedeni, sanatın usdışı bileşenlerle ilişki kurularak salt bir el uğraşı gibi görülmesidir. Bu görüş doğrultusunda, sanatı yaratıcı kültürlerin dışında taklitten öteye taşıyamayan bireyin gelişebileceğine, sanattan anlama ve anlamlandırma yetilerinin oldukça sığ bir perspektifte süregelmesi, kısaca eleştirel bir davranış kazanacağına da inanılmamaktadır. Bunun tam tersi toplumlarda ve bireylerde, eleştirel, kültürel (sanat tarihi) estetik ve uygulamalı boyutlarda gelişime duyarlı alanının kapsamları, kendilerine özgü anlamlandırma ve anlatım biçimleri gibi sanata kazandıracakları tutum ve eserlerin anlatım dilinde kendine yer bulmaktadır. Bireyin sanat eseri incelerken kişinin gösterdiği görsel, ussal ve de pratik çaba ve sonuçta kazandığı deneyim ile sanat kültürünü eserinde sergilediği oranda ve kazandığı davranışın eserinin değerindeki yansıması nispetinde değerli kılınmaktadır.

Sonuç olarak bireyin veya sanatkârın uygulamalı çalışmalar için de geçerli olduğunu yeni bir eylemi yapma eylemi sırasında; üretilenle us ile bağlantılı olanın sürekli etkileşimi, bir başka deyişle eldeki ile us'daki malzemenin bağlılaşım kurarak gelişmesi kültürel değerlerin aidiyeti dışında gelişme göstermesi us ve üst aklın salt değerlerini kapsamamaktadır. Demek ki, salt ürüne yönelik yaratıcı çalışmalar, sanat eserlerindeki değerleri görmeye, simgeleri estetik ve anlatımsal nitelikleriyle algılamaya yeterli olmadığı gibi, salt sanat eserlerine eleştirel yaklaşımda sanat yapmaya yeterli değildir.

Kaynakça

ADLER, A.(1996). Yaşama Sanatı, Çev:Kamuran ŞİPAL, Say Yayınevi, İstanbul.

BERGER, J.(2002). Görme Biçimleri, Metis Y aynıları, İstanbul.

BRAİDWODD, J.(1995). Tarih Öncesi İnsan, Çev:D.A.Günay, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul.

CARLAUI, J.C.(1985). Edebi Eleştiri, Çev:A.Hümeyra ÇAKMAKLI, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1985.

CRAWFORD, D.W.(1989). "Aesthetic in DBAE", (ed.Smith, R.A) Discipline Based Art Education Origins, Meaning and Develop, ABD.

DOĞAN, H.(1975). 100 Soruda Estetik, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

GENÇAYDIN, Z. (1987). "Resim-İş Eğitiminin Amaç ve İlkeleri", B.Özer (Ed.), Güzel Sanatlar Eğitimi, Açıköğretim Fakültesi Yayınları No:101, Eskişehir.

HAUSER, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev:Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KÖKNEL, Ö.(1985). Kişilik, Altın Kitaplar Basımevi, İstanbul: 1985.

İSKENDEROĞLU, L. (2009). JEAN-PAUL SARTRE'IN "İmgelemi, Sanatta İmge ve İmge Kökleri Üzerine, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 14:2 , s.157, Elazığ.

PLEHANOV, G.V.(1987). Sanat ve Toplumsal Hayat, Çev:Selim MİMOĞLU, Sosyal Yayınlar, İstanbul: 1987.

SAN, İ. (1977). Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

SPRATT, F.(1989). "Art Production in DBAE", (ed.Smith R.A.) Discipline Based Art Education: Origins, Meaning and Development, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, ABD.

WÖRRİNGER, W. (1985). Soyutlama ve Özdeşleyim, Çev:İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi, İstanbul.

BÖLÜM 7

RASTLANTISALLIĞIN ESTETİĞİ VE FELSEFESİ

Öğr. Gör. Levent İSKENDEROĞLU[1]

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN[2]

DOI: https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307664

[1] Öğr. Gör., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü
Lect., İnönü University, Faculty of Fine Arts and Design, Painting Department
Orcid:0000 0002 2300 654X levent.iskenderoglu@inonu.edu.tr
[2] Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü
Prof. Dr., İnönü University, Faculty of Fine Arts and Design, Painting Department
Orcid: 0000-0003-1144-1744 yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr

GİRİŞ

Raslantı; planlanmamış, kestirilemeyen karşılaşmalar ve olasılık içermeye devam eden "an"lar olarak tanımlanabilir. TDK'ya göre; "Bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf" anlamına gelen rastlantı, gündelik yaşamda olduğu gibi bilim, felsefe ve sanat alanında da birçok olayın neden-sonuç ilişkisi bağlamında tartışılan bir olgudur (TDK, t.y.). Sanat, insanın doğa karşısında kendi varlık iddiasından kaynaklanan estetik çerçeveli yaratıların genel adıdır. Burada "doğa karşısında" kavramsallaştırması, aslında var olan çevrenin kendilindenliği ve insan zihninden bağımsız akışkanlığı kastedilmektedir. Neredeyse 19. yüzyıla kadar bu tanımın çerçevesinde üretilen sanat eserleri, empresyonizm beraber ile değişmeye başladığı ve sanatçının kendi evrenini yaratma tutkusundan kaynaklanan kontrolcü tavrını, sürdüğü gözlenmektedir. Ancak özellikle empresyonizm ile birlikte sanatçılar doğadakine benzeyen bağımsız akış etkisine, eserlerinde yer vermeye başlamışlardır. Doğanın bağımsız akışkanlığı karşısındaki insan tavrını, rastlantısallığın felsefi inşası ile açıklamak oldukça mümkün görünmektedir.

RASLANTISALLIĞIN FELSEFESİ

Raslantısallığın felsefesi, determinizme ve neden-sonuç ilişkilerine meydan okuyan bir perspektif sunar. Raslantısallık felsefesine göre, dünya ve evren rastlantısal olaylarla şekillenir ve deterministik bir düzen veya plana bağlı değildir. Raslantısallık felsefesi, herhangi bir olayın gerçekleşmesinin tamamen tesadüfi olduğunu ve önceden belirlenmiş nedenler veya sebep-sonuç ilişkileri tarafından yönlendirilmediğini savunur. Buna göre, evrende herhangi bir düzen veya amacın olduğunu iddia etmek yerine, raslantısal olaylar ve olguların ardışık olarak gerçekleştiği kabul edilir. Bu felsefi bakış açısı, insanın özgür iradesi üzerinde de etkili olabilir. Raslantısallık felsefesine göre, insanın eylemleri veya kararları da tesadüfi bir şekilde ortaya çıkar. İnsanın iradesi veya düşüncesi, belirli bir düzen veya plana bağlı değildir, ancak rastgele veya tesadüfi faktörler tarafından etkilenebilir. Raslantısallık felsefesine göre, evrende tesadüflerin ve rastlantısal olayların varlığını kabul ederek, belirsizlik ve kaosun evrenin temel unsurları olduğunu kabul ederiz. Bu yaklaşım, determinizmin kesinlik ve öngörülebilirlik iddialarına alternatif bir bakış açısı

sunar. Raslantısallık felsefesi, insanın ve evrenin doğasında belirsizliği, spontane eylemleri ve öngörülemeyen sonuçları vurgular. Sanatının biricikliği, ruhsal boşalma anlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmakta ve her bir anın, yeni rastlantısallıkları da beraberinde getirdiği görülmektedir. Bu bakımdan rastlantı, anlık karşılaşmaları anlamlandırma açısından sanatta oldukça önemli bir yere sahiptir. Bununla beraber rastlantısallık, yaratım sürecinde sanatçının kendini özgür hissedebileceği ve kendi ruhsal çözümlemesini yapabileceği bir alan yaratmaktadır (Erdoğdu vd. 2021, s. 450).

Bu felsefi yaklaşım, sanatçı zihni için özgürlük, serbest irade ve olasılıkların sonsuzluğu ile ilgili bir anlayışı ifade ederken, diğerleri için belirsizlik ve kontrolsüzlüğü temsil etmektedir denilebilir. Bu felsefi konu, matematiksel ve bilimsel alanlarda da tartışılabilir. Kuantum mekaniği gibi alanlarda, rastlantısallığın temel bir öğe olduğu ve belirli bir olayın sonucunun tam olarak tahmin edilemeyeceği kabul edilir. Raslantısallık felsefesi, determinizm ve öngörülebilirlik fikirlerine alternatif bir yaklaşım sunmaktadır. Evrenin ve insan eylemlerinin tamamen rastlantısal olduğunu savunarak belirsizliği, spontaneyi ve özgürlüğü vurgulamaktadır.

EMPRESYONİZM VE CLAUDE MONET, AGUSTE RODİN

Empresyonizm, 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve sanatçıların doğal ışık altında gördükleri anlık izlenimleri ve duyguları yansıtmayı amaçlayan bir sanat akımıdır. Empresyonist ressamlar, renkleri ve ışığı kullanarak anlık izlenimleri yakalamaya çalışırken rastlantısallığı da önemli bir şekilde kullanmışlardır. Empresyonist sanatçılara göre, resim sanatı izlenimlerin yansıtılması olayıdır. Empresyonistler, nesnelerin sahip olduğu durağan ve kavramsal anlamlarının ötesinde, onların ışığa bağlı olarak anlık değişen görünümlerini yakalayıp duyumsadıkları gibi izleyiciye anlatmaya yönelik bir çabayla gerçek biçimi değil, görünen biçimi tuvale aktardılar (Birsel, 1965).

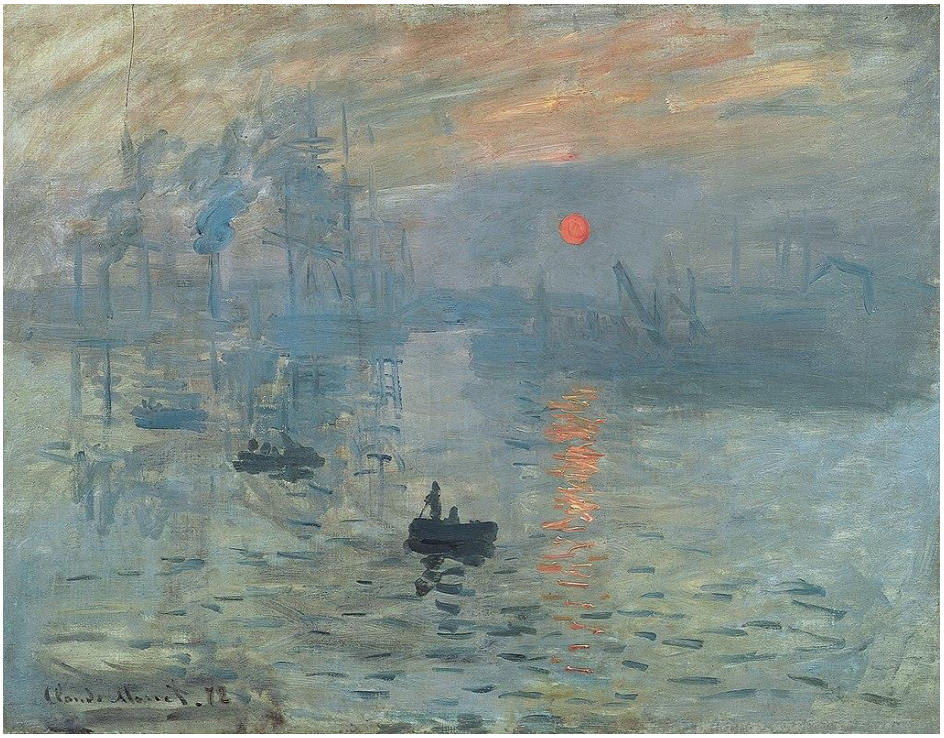
Empresyonist ressamlar, doğanın değişkenliğini ve ışık koşullarının anlık değişimlerini resimlerinde yansıtmak için doğal ışığı ve renklerin rastlantısallığını kullanmışlardır. Bu akımda resim yapılırken detaylı planlama ve hassas kontrollere değil, izlenimlerin ve duyguların hızlı bir şekilde tuvale aktarılmasına odaklanılmıştır. Bu akımdan önceki tüm dönemlerde sanat

eserindeki biçimler sanatçı tarafından çok fazla kontrol altında tutulurken, empresyonistler fırçaya ve dolayısıyla zihinlerine daha çok özgürlük vaat etmişleridir. “Bundan önceki sanatın tümü bir sentezin sonucu ortaya çıkmışken, empresyonizm, bir analizin sonucudur, özgül konusunu işlerken sadece duyu organlarının verilerine göre hareket ettiğinden, bilinçdışı olan ruhsal mekanizmaya dönüş yapar ve bize deneyi oluşturan hammaddelerin bir bölümünü verir” (Hauser, 2006). Hauser’in bahsettiği deney biçim yaratma eğilimdeki raslantısal durumu izah etmektedir. Artık sanatçının sezişleri, kişilik ve kimliklerini esrelerinden okumanın mümkün olduğu bir dönem başlamıştır. Empresyonizm ile beraber sanat ve zihin arasında ki güçlü bağlar, doğanın kendilindenliği üzerinden okunabilir hale gelmiştir. Fischer bu durumu şöyle izah eder (2005); “Yalnızlığına kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyuşları, titreşen bir karışıklık, ‘benim’ yaşantım, ‘benim’ duyuşum olarak algılar.” Sözü edilen titreşen karışıklık, olabildiğince doğal akışkanlığı ifade etmektedir. Sanatçının bu kendilindenliğe tuvalinde yer vermeye başladığı ve kendilik bilincini her zamankinden daha fazla öne çıkardığı görülmektedir.

Empresyonistler, resimlerini açık havada yaparak, doğal ışık altında nesnelerin ve manzaraların değişen renklerini yakalamaya çalışmışlardır. Bu, rastlantısallığın önemli bir rol oynadığı bir süreçtir. Çünkü ışığın koşulları hızla değişebilir. Empresyonist ressamlar, renklerin gözlemci tarafından algılandığı anlık izlenimleri yakalamak için hızlı ve gevşek fırça darbeleri kullanmışlardır. Bu da raslantısallığın eserlere yansımasını sağlamıştır. Örneğin, Claude Monet'nin ünlü su zambakları serisi veya serbest fırça darbeleriyle çiçek tarlalarını resmettiği tablolarında, renklerin tesadüfi ve rasgele dağılımı gözlemlenebilir. Aynı şekilde, Pierre-Auguste Renoir'nun insan figürlerini resmettiği eserlerinde, cilt tonları ve ışık yansımaları raslantısal bir şekilde uygulanmıştır. Empresyonist ressamlar, rastlantısallığı kullanarak hareket, ışık, renk ve duygu gibi anlık izlenimleri daha etkili bir şekilde ifade etmişlerdir. Bu akım, sanatın gerçekliği doğrudan yansıtan bir araç olmasını sağlamış ve geleneksel sanat anlayışında devrim niteliğinde bir değişiklik getirmiştir.

CLAUDE MONET

Claude Monet, empresyonist resim akımının önde gelen isimlerinden biridir ve aynı zamanda empresyonizmin isim babası olarakta anılır. Empresyonizm adı, Claude Monet'in "İzlenim, Gündoğumu" adlı resminden kaynaklanır. Eserin orijinal adı "Empression, Sunrise"dır. Bu sözcük zamanla sergiye katılan tüm resimler için kullanılmaya başlanmıştır. Bu adlandırma sonrasında 'empresyon' sözcüğü, tüm sanat dünyasının gündemine oturmuş oldu. Sergideki ressamların ortaya koyduğu yeni sanat görüşü bile bu kelime ile ifade edilir oldu. Hatta bu kelime dönemin kültürünü belirleyen genel bir kavram haline geldi. Böylece Empresyonizm adı sanat dünyasına yerleşmeye başladı. Bu gelişmeler sonucuna bakılarak akımın adı bir rastlantı sonucu ortaya çıkmıştır denebilir (Ayaydın,2015, s. 85).



Görsel1, Monet, İzlenim: Gün doğumu, T.Ü.Y.B. 48x63 (Impression, soleil levant) (1872/1873).

Monet, doğal ışığın ve renklerin anlık değişimlerini yakalamaya çalışırken raslantısal faktörleri resimlerine dahil etmiştir. Monet, peyzajları açık havada ve canlı renklerle resmetmek için yoğun bir şekilde çalışmıştır. Resimlerini tamamlamak için hızlı ve gevşek fırça darbeleri kullanırken, renkleri de raslantısal bir şekilde uygulamıştır. Bu, resimlerinde ışığın etkisi altında nesnelerin renklerinin anlık değişimlerini yansıtmasını sağlamıştır. Monet, renklerin gözlemci tarafından algılandığı anlık izlenimleri yakalamak için çeşitli renk tonları ve tonlamaları kullanmıştır. Bu renklerin uygulanması sırasında raslantısal bir yaklaşım benimsemiştir. Örneğin, suyun yüzeyindeki yansımaları resmettiği Nilüferler serisi gibi eserlerinde, renklerin serbest ve tesadüfi bir şekilde dağıldığı görülebilir. Monet'in resimlerinde rastlantısallık, izleyicilerin resimlerdeki ışık ve renklerin hareketini ve değişimini hissetmesini sağlar. Resimlerindeki renklerin tesadüfi dağılımı, gerçek hayattaki doğal ışık altında nesnelerin renklerindeki değişkenliği yakalamayı amaçlar. Bu da izleyiciye resmin atmosferini ve anlık izlenimi daha etkili bir şekilde iletmektedir. Monet, rastlantısallığı kullanarak resimlerinde hareket ve canlılık yaratmıştır. Eserlerindeki rastlantısallık, izleyicilerin resimlere bakarken doğal ışığın etkisi altında doğadakine benzer bir deneyim yaşamasını sağlar ve Monet'in resimlerini zamana ve mekâna bağlı birer anlık izlenim haline dönüştürür.

AUGUSTE RODİN

Bazı Empresyonist sanatçılar heykelle de ilgilendiler. Empresyonist ressamlardan özellikle Degas ve Renoir heykel sanatıyla da ilgilenmiş ve Rodin ise özellikle bu alanda eser vermiştir. Degas, kırmızı balmumundan yaptığı “14 Yaşında Küçük Dansçı Kız” adlı heykeli, Renoir karısının büstü, Rodin ise “Kırık Burunlu Adam” adlı eseri ile dikkat çekti (Ayaydın,2015 s. 89). Auguste Rodin, 19. ve 20. yüzyılın önde gelen heykeltıraşlarından biridir. Heykellerinde, dokuyu özgürce inşa ederek raslantısallığın ve spontane etkilerin ifadesini güçlü bir şekilde kullanmıştır. Rodin'in heykelleri, doğal hareket ve duygusal anlatımların özgür bir şekilde ifade edildiği karakteristik özelliklere sahiptir. Rodin, heykellerinde hareketi yakalamak ve izleyiciye canlılık hissi vermek için rastlantısallığı kullanmıştır. Onun heykelleri, olağandışı ve doğal hareketler sergilerken, aynı zamanda heykelin içindeki enerjiyi ve duygusal ifadeyi aktarır. Rodin'in çalışma yöntemi, modelin

canlılığını ve hareketini gözlemlemek, çeşitli açılardan heykeline yansıtmak ve birçok farklı parçayı birleştirerek kompozisyonu oluşturmaktır. Bu süreçte, heykelin farklı parçaları ve formları raslantısal bir şekilde bir araya gelir ve hareketin ve ifadenin en iyi şekilde yakalanmasını sağlar.

Görsel 2 , Rodin, Clotho, H. 90 cm ; L. 49,3 cm ; P. 43 cm

Raslantısallık, Rodin'in heykellerinde heykelin yüzeyindeki doku, kırılmalar, düzensizlikler ve vurgularla da kendini gösterir. Bu unsurlar, heykelin gerçeklik hissiyatını artırır ve izleyicinin dokunma ve hissetme arzusunu uyandırır. Rodin'in en ünlü eserlerinden biri olan "Düşünen Adam" (Le Penseur), hareketsizlikle düşüncenin içsel hareketi arasındaki çatışmayı yansıtan bir örnektir. Bu heykelde, figürün duruşu ve hareketsizliği, düşüncenin yoğunluğu ve içsel çalkantısıyla birleşir. Raslantısallık, figürün anatomik detaylarından ziyade düşünce ve ruh hali üzerindeki vurguyu güçlendirir. Heykellerini yaratırken kullandığı malzemede Rodin’in parmak izlerine rastlamak mümkündür. Figürlerin pürüzsüz görünümleri yerine biçimlendirme esnasındaki tesadüfilikleri kullanır.

Rodin'in heykellerinde rastlantısallık, biçimlendirme eğiliminin, empresyonistlerin fırça darbelerine benzemesiyle oluşur anlık ve akışkan

dokuları, neredeyse tüm heykellerinde ışığı yönlendiren ve kültleyi hazmettiren öğeler olarak gözlemlemek mümkündür. Bu durum, hareketin ve ifadenin izleyiciye aktarılmasında önemli bir rol oynar. Heykellerin dokusu, heykelin hareketini ve yaşamsallığını hissetmemizi sağlayarak izleyiciyi etkilemeyi amaçlamaktadır.

JACKSON POLLOCK

İkinci dünya savaşının etkisiyle eksen değiştiren sanatın, Amerika'da soyut dışavurumculuğun öncülüğünde yeniden parlamaya başladığı görülmektedir. Yeni biçimlendirme anlayışları yeni bir felsefe ışığında ortaya çıkmaya başlarken tüm dünya sanatının özgün yaklaşımlarının, buradaki sanatçılara ilham verdiğini söylemek mümkündür. Yüzlerce yıllık geçmişleri ile Amerikan yerlilerinin biçim dilleri ve yine yüzlerce yıllık geçmişiyle ebru sanatının Pollock gibi sanatçıları etkilediği görülmektedir. Jackson Pollock, soyut dışavurumculuk akımının önemli bir temsilcisidir. Pollock'un "dripping" (damlama) tekniği olarak bilinen üslubu, resimlerinde rastlantısallığı ön plana çıkaran bir yaklaşımı temsil eder. Dripping tekniği, Pollock'un bir tuvalin üzerine damlatma, serpme veya sıçratma yoluyla boyayı uygulamasını içerir. Pollock, otomatizmi kullanarak elde ettiği bu totemik figürleri aracılığıyla, kendi dışavurumlarını analiz edip kendi bilinç dışı zihin içeriğinin anlık görüntülerini yakalamak istemiştir. Bunun için doğrudan tuval üzerinde çalışmış, resimleri için herhangi bir ön hazırlık yapmadan serbest çağrışımlarla etkileşim haline geçmiştir (Fineberg, 2009, 91). Boyayı kontrollü bir şekilde damlatma veya serpme yerine, genellikle tuvalin üzerine serbestçe dökerek veya fırça kullanmadan direk olarak boya kutusunu sıkarak çalışır. Bu şekilde, resmin şekli, dokusu ve renk dağılımı tesadüfi ve rastlantısaldır. 1940'ların sonlarına doğru Pollock, Action Painting olarak adlandırılacak olan, boya damlatma ve akıtma tekniği ile tüm dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Bu tekniği ilk kez Pollock'un kendisi keşfetmese de o, bu tekniğin üzerinde ısrarcı olmuş, kişiselleştirip olgunlaştırmış ve içsel yaşantıların doğaçlama yoluyla dışa vurulmasında çok daha elverişli hale getirmiştir (Yılmaz, 2013, 228-229).

Görsel 3, Pollock, Alchemy (Simya). 1947. Ticari baskılı kumaş üzerine kum, çakıl, elyaf ve ahşap ile yağlı, alüminyum, alkid emaye boya. 114.6x 221.3 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venice.

Pollock, resim yaparken raslantısal faktörleri aktif olarak kullanmıştır. Tuval üzerindeki damlatmaların nasıl yayılacağını veya bir araya geleceğini tam olarak kontrol edemez. Bu şekilde, resim sürecinde raslantısallığın etkisi ortaya çıkar ve Pollock'un sanatının spontan ve kendiliğinden bir ifadesini oluşturur. Rastlantısallık, Pollock'un resimlerine enerji, hareket ve anlık duygusal ifade katmaktadır. Bu teknik, izleyicilerde bir tür hissiyat uyandırır ve herkesin kendi yorumunu yapabilmesine olanak tanır. Pollock'un eserleri, rastgelelik ve düzensizlikle birleşen karmaşık bir kompozisyonla doludur. Pollock, damlatma ve akıtma resimlerinde sembolleri tamamen ortadan kaldırmış, sadece jestin kendisini bir mit olarak tuvale yansıtmıştır. Resim yapma eylemini kendini gerçekleştirme serüvenine çevirmiş ve "Ben, doğayım" diyerek resmin ana konusunun içsel bir keşiften kaynaklandığını belirtmiştir (Fineberg, 2009, 94). "Ben doğayım", işte bu söylem sanatçının, doğa karşısında, doğadakine benzeyen akışkan eyleme benzer bir eylem yaratma çabasını göstermektedir. Pollock'un resimlerindeki rastlantısallık, sanatçının kontrolsüz ve spontane bir biçimde duygularını ifade etme arzusunu yansıtır. Bu, soyut dışavurumculuk akımının temel özelliklerinden biridir ve Pollock'un eserlerini benzersiz kılar.

EBRU SANATI

Ebru sanatı, kökleri orta ve uzak Asya'ya dayanan ve yoğunlaştırılmış su yüzeyine doğal boyalar ile yapılan çok eski bir sanattır. Kendine özgü yapım tekniği ve türleri ile ebru sanatı yüzlerce yıldır Türk sanatı içerisinde de önemli bir yere sahiptir. Özellikle İslam düşünce ve anlayışının etkisiyle, derin bir sezgi ile icra edilen bu sanat, doğal formlar ve özgün soyutlamalar içerir. Soyutlamalar da dahil olmak üzere tüm biçimsel değerlerin etkin bir rastlantısallık içerdiği ebru sanatında, sanatçının kontrolündeki unsurlar dahi içsel devinimini ile doğala özdeştir.

Ebru sanatında, renkli boyalar kitre ile yoğunlaştırılmış suyun yüzeyine damlatılır ve ardından farklı tekniklerle dağılımı yönlendirilir. İçerdiği organik hayvan ödü sayesinde bu su yüzeyi raslantısal dağılımlar sergiler. Bu dağılım sürecinde, sanatçının el hareketleri, suyun akışı ve hava koşulları gibi faktörler etkilidir. Sanatçı, ebru tekniğini kullanarak suyun yüzeyindeki boyayı kontrol etmeye çalışsa da tam anlamıyla her ayrıntıyı önceden planlamak mümkün değildir. Boyaların su üzerinde yayılması, karışması ve desenlerin oluşumu sırasında rastlantısallık devreye girer. Bu, her ebru eserinin benzersiz ve özgün olmasını sağlayan önemli bir unsurdur. Bu haliyle doğanın yarattığı estetik çerçeveli sonuçlara oldukça bezediği söylenebilir. Ancak, batı sanatında ki örneklerinden farklı olarak ebruda doğal akışın ruhsal eşliği olarak tanımlanabilecek bir içselleştirme ve inanç felsefesiyle bütünleşmiş derin bir seziş söz konusudur. Geleneksel Türk ebru sanatında duyusal anda salt biliş sanatçının teknede renk değerleri ve teknik bilgi ve kavramların canlandırılması olarak çerçevelenmiştir. Ebru sanatkarı hem iç hem de dış benliklerle kasıtlı, dikkatli ve bilinçli bir duyusal yeterlilikteki arayışını derin bilme, bilinçli olarak ilişki kurabileceği bir arayışa dönüştürür. Bu arayış sanat anlayışımızı ve duygusal tepkilerimizi ifade edebilen bir araç ve örtük ruh dünyamızı sanat evreninde içeren bir duyusal alandır. Duygusal alandan genişleyen, somutlaşmış ebru, dünyayı nasıl anladığımızın temelini ifade etme çabasıdır (Bozdağ, 2022, s. 8)

Görsel 4, Ebru çalışması, 50x70 Tahsin Bozdağ, (2022)

Ebru sanatında rastlantısallık, sanatçının elinin hareketlerine ve doğal unsurlara izin vererek yaratıcılığın serbest bırakılmasına olanak tanır. Bu rastlantısallık, ebru sanatının doğal, organik ve akışkan bir görünüm kazanmasını sağlar. Her bir damla, dağıtma tekniği ve desenin gelişimi sırasında beklenmedik sonuçlar ortaya çıkabilir. Bu organik görünümler iç içe veya üst üste yoğun ve geçişken estetik etkiler yaratır. Bizi yoğunluğu ile etkileyen sanat eserleri, kural gereği, oldukça katı ve ekonomik biçimde organize edilmiştir. Eser ne kadar yoğunsa, yapısal özellikleri o denli fazla ölçüde estetik fonksiyona sahiptir. Hiçbir şeyin fazladan ya da kaza ile orada bulunmadığı bir eserde, eserin estetik etkisini değiştirmeden herhangi bir özelliği değiştirmek mümkün değildir. Bu yüksek ölçüdeki yoğunluğu etkileyen şey, eserin yapısal özelliklerinin özgünlüğüdür. Yüksek yoğunluğa sahip eserlerin yapısal özelliklerinin tamamı kesin estetik rollere sahiptir. Yoğun bir sanat eserinin kendini tamamen kendi özgünlüğüne adadığını söyleyebiliriz (Kulka, 2014, s. 98, Burunsuz, 2019 s. 552). Sanatçılar, ebru sanatını icra ederken rastlantısallığı bir araç olarak kullanarak eserlerinde anlık ifadelerin peşindeyken ancak akıcı etkilerin yönüne müdahale edebilir, ancak doğal formların kendiliğine ve bu formların kontrol dışı eylemliliği ile yeni bir estetik ifade yaratmasına doğrudan müdahale edemezler. Tesadüfi şekillerin oluşumu, renklerin etkileşimi ve desenlerin gelişimiyle birlikte ebru eserleri, izleyicilere de doğal akışın ve raslantısallığın güzelliğini aktarır. Ebru sanatında

rastlantısallık, sanatçının kontrolü dışındaki faktörlerin yaratıcı sürece katılmasına olanak tanır. Bu, ebru eserlerine canlılık, dinamizm katmaktadır. Raslantısallık, ebru sanatının benzersiz ve etkileyici bir sanat formu olarak kabul edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır denilebilir.

SONUÇ

İnsan sanatı, ruhuyla zihni, zihni ile doğa arasında araçsallaştırırken, estetik inşa çerçeveleri yaratır. Bu estetik çerçevelerin ana kaynağı doğadır. Doğa kendine özgü kaotik yapısına rağmen estetik değerlere sahip olağanüstü bir organizasyona sahiptir. İnsan ise kendilik bilinciyle kendini doğadan ayırabilen ve düş kurabilen yegâne canlıdır. Kendini ifade etme eğilimi içerisinde insan, sanatın anlatım olanaklarını keşfettiğinden beri, bir meydan okuma biçimi olarak, daima doğanın karşısına kendinde olanı ve kendinden olanı koymaya çalışmıştır. İnsan, sezgileri ile beslediği imgelerini estetik birer varlığa dönüştürürken ise aslında doğada olandan başka bir şeyi taklit etmez. Doğanın kaotik varlığını anlamaya çalışan ve buna karşın kendi anlamlı varlığını bir iddiaya dönüştüren insanın, temel estetik duyarlılıklarını aslında yine çevresi biçimlendirir. Doğanın döngüsel akışkanlığındaki uyum, zarafet ve güzellik, düşünen bir varlık için elbette ana ilham kaynağı olacaktır. Buradan da anlaşılacağı gibi estetik aslında doğaya ait bir kavramdır ve kendi içerisinde inanılmaz bir rastlantısallık içerir. İnsan ise yaratıcılığını varlığı anlamlandırma yolunda kullanarak kendi estetiğini inşa etmek istemektedir.

Yaratıcılık ve rastlantısallık arasında ilginç bir ilişki vardır. Raslantısallık, yaratıcılığın bir kaynağı veya aracı olarak görülebilir, çünkü beklenmedik veya tahmin edilemez unsurlar yaratıcılığı teşvik edebilir ve yeni fikirlerin ortaya çıkmasına yardımcı olabilir. Raslantısallık, sıradan veya öngörülebilir kalıpların dışına çıkarak yaratıcılığı teşvik eder. Bilinçli bir şekilde rastlantısallığı kullanmak veya tesadüfi faktörleri yaratıcılığın bir parçası haline getirmek, yeni düşüncelerin, bağlantıların ve perspektiflerin ortaya çıkmasına yardımcı olabilir. Yaratıcı süreçte rastlantısallık, beklenmedik veya şaşırtıcı sonuçlar elde etmeye olanak tanır. Bu, insana sınırlarını zorlama ve rutinlerden çıkma fırsatı verir. Rastlantısallık, sıra dışı veya benzersiz fikirlerin keşfedilmesine yardımcı olur ve yaratıcılığın sınırlarını genişletebilir. İşte bu olanaklar ile birçok sanatçı, doğadakine benzer bir güzelliği kendi

eserlerinde de var edebilmek için önemli adımlar atmış ve bir noktada rastlantısal bir estetik inşa etmeyi başarmışlardır.

Yüzlerce yıl öncesinde ebru sanatının ortaya çıkışı, malzemenin sağladığı imkanlar ile bilinçli bir tercih olarak belki de ilk raslantısal estetik ürünlerinin ortaya konmasını sağlamıştır. İçerdiği, inançlar ile bağlantılı düşünsel derinlik, sezgilerin su yüzeyi üzerindeki olağan üstü devinimi ile ebru sanatı tıpkı doğadaki gibi büyük bir kaosa sebep olması beklenen çok sayıda biçimsel unsurun ahenk içinde bir güzellik yaratmasına imkân tanımaktadır. Ebru sanatında, rastlantısallık, yaratıcılığın kısıtlamalarını ortadan kaldırır ve yeni kombinasyonlar, düzenlemeler veya desenlerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Renkler, lekeler, doku, spontan tavırlar yaratılan güzelliğin birer aparatı haline geliverir.

Bir sanatçı, rastgele bir biçim seçerek veya tesadüflere imkân tanıyan bir teknik kullanarak farklı bir yaklaşım deneyebilir ve beklenmedik sonuçlar elde edebilir. Empresyonistlerin ve Polloc'un yaptığı da budur. Sözü edilen sanatçıların, organik formlar meydana getirip imgelerin başkalaşmasını ve metaforlara dönüşmesini sağlayarak yepyeni estetik yargılar ortaya koymalarına zemin oluşturan şey, yaşadıkları çağın şartları içerisinde gelişen tüm sosyolojik nedenlere ek olarak doğa ile zihinleri arasında, rastlantılar üzerinden kurdukları bağdır denilebilir. Elbette yaşadıkları zamanın sağladığı iletişim imkanları sayesinde dünyanın hemen her yerinden kadim sanatlar hakkında bilgi edinmeleri de bu yaklaşımlarında etkili olmuştur. Gerek arkeoloji biliminin sağladığı enformasyon gerekse arkaik olarak değerlendirdikleri kadim halkların sanatları ile edindikleri bilgi modern çağın sanatçılarını derinden etkilemiştir. Bu durum, yeni formların, yapıların veya stillerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yani, rastlantısallık yalnızca tesadüf faktörleriyle sınırlı değildir. Ortaya çıkan durum, sanatçının bilgi ve görgüsü ile rastlantısallığı yönlendirme, düzenleme ve kontrol etme becerisiyle de yakından ilgilidir. Raslantısal estetik ancak, yaratıcılığın yanı sıra disiplin, deneyim ve bilgiyle birleştiğinde etkileyici sonuçlar verebilir. Sonuç olarak yeni bir düşünüş ve yeni bir yaklaşım bilgisi olarak bu güzellik algısının, sanatın anlatım imkanlarına ciddi katkılar yaptığı ve yapmaya devam edeceği söylenebilir.

Kaynakça:

Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (İzlenimcilik) Akiminin Güncel Bakiş Açisiyla Bazi Yönlerden İncelenmesi. SED-Sanat Eğitimi Dergisi, 3(2), 83-97.

Birsel, S. (1967). Fransız Resminde İzlenimcilik, Ankara: Dost Yayınları:65.

Bozdağ, T., (2022). Selçuk Üniversitesi Sosyal ve Teknik Araştırmalar Dergisi USTEK'2022 Özel Sayısı 20(01): 74-82

Burunsuz, M. (2019). İnformal Sanatta Bireysel Yaklaşımlar. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 7(39), 545-554.

Cevizci, A. (2000). Felsefe sözlügü. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Erdoğdu, N., Tatar, A. G. (2021) Ayşe Gül, Rastlantısallık ve Doğaçlamanın Jackson Pollock'un Yaratım Sürecine Etkisi, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 51, Nisan 2021, s. 448-462

Fisher, E. (2005). Sanatın Gerekliliği, İstanbul: Payel Yayınları

Fineberg, J. (2013). 1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri. (Eskier, S.A., Yılmaz, G.E.,

Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. (2011).

Hauser, A. (2006). Sanatın Toplumsal Tarihi (Çev.Yıldız Gönüllü). Ankara: Deniz Kitapevi.

Kulka, T.,(2014). Kitch ve Sanat. Altıkırkbeş Yayınevi.

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınları.

Rastlantı. (t.y.). Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük içinde. Erişim adresi (11.08.2023): https://sozluk.gov.tr/

Görseller

Görsel1,Monet,48x63,İzlenim,.https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:_G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg,Adresinden erişilmiştir, (14.09.2023)

Görsel 2, Rodin, Clotho, https://www.musee-rodin.fr/musee/collections/oeuvres/clotho adresinden erişilmiştir. (14.09.2023)

Görsel 3, Pollock, Simya, (https://www.guggenheim.org/audio/track/jackson-pollock-alchemy-1947 adresinden erişildi.(14.09.2023)

Görsel 4. Ebru, Tahsin Bozdağ koleksiyonu.

BÖLÜM 8

TÜRKİYE'DE CUMHURİYET REFORM HAREKETLERİNİN KILIK KIYAFET VE MODA ALNINDA YAPILAN DÖNÜŞÜME KATKILARI

Prof. Dr. Fatma KOÇ[1]
Prof. Dr. Emine KOCA[2]

DOI: https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307680

[1] Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye. f.koc@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3267-5366
[2]Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü,. Ankara, Türkiye. emine.koca@hbv.edu.tr, ORCID ID:0000-0001-6607-5652

GİRİŞ

Türkiye'de Batı tarzı yaşam kültürünün benimsenmesi ve kabulü öncelikle kıyafetlere ilişkin reformların gerçekleştirilmesini gerekli kılmıştır. Bu dönemlerde halkın ilkeleri çok eski dönemlere dayanan gelenek, görenek ve adetlerinin, hatta inançlarına dayalı yargılarını ve davranışlarını ideal batı kültürüne ulaşılması için bırakma tercihinde bulunulması istenmiş ve batılı olmayan tüm deneyimler öncelikle şehirlerde daha sonra da kırsalda kenara atılarak yeni bir boyut kazandırılmaya çalışılmıştır.

Modern bir toplum olmak ve modern bir devlet kurmak alanında sarf edilmiş olan gayretlerin, 200 yılı kapsayan şeması, Batılılaşmak meselesinin ana hatlarını da ortaya çıkarmaktaydı. I. Dünya Savaşından sonra İmparatorluk Sevr Anlaşmasıyla hukuken ve fiilen ölüme mahkum edilmiştir. Türkler için bu durum karşısında yeni milli bir devlet kurmaktan başka realist bir çare kalmamıştır. Bu devlet ise bugünkü Türkiye Cumhuriyeti'dir (Tunaya,1999,s.9-10). Modernleşme, çağdaşlaşma veya batılılaşma olarak adlandırılan bu dönemlerde, tarihsel-toplumsal, gelişim süreci içerisinde toplumsal alanda birçok insanın görünmesini yaygınlaştırması aynı zamanda toplum hayatında birbirleriyle karşılaşan insanların kıyafet ile iletişimlerini önemli hale getirmiştir. Bu gelişme geleneksel dönemden farklı olarak *" görünür olanın"* bir başka ifade ile *"giyim ve kuşamlarının (kıyafetin)"* değişimini gerektirmiştir (Sennett, 1997,s. 93, Meriç,2007,s.102).

Kılık kıyafetteki zaruri değişim sürecinin en önemli dönemi II. Meşruiyet'ten (1908-1920) sonra daha da belirginleşmiş, 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilanından sonra her yönüyle Atatürk'ün bizzat kendisinin planladığı ve çevresindekilere uygulatarak deneyimlediği bir çağdaşlaşma hareketi ile son derece başarılı bir sonuca ulaştırmıştır. Mustafa Kemal Atatürk, Osmanlı Döneminde oluşturulmak istenilen ancak tam anlamı ile başarının sağlanamadığı kılık kıyafet ve bunlara ilişkin değerlerin değiştirilmesi sürecindeki aksaklıkları çok iyi tespit etmiş ve bizzat yönettiği politikası ile Cumhuriyet çağdaşlaşmasını daha sağlam bir zemine oturtulmuştur.

1922'de saltanat kaldırılmıs, 1921 ve 1924 yıllarında çıkartılan anayasalarla devlet yeniden yapılandırılmıs, 1923'de cumhuriyet ilan edilmis,

1924 yılında ögretim birlestirilmis ve halifelik kaldırılmıs, 25 Kasım l925 'de *"Şapka lhdası Hakkında Kanun"* yürürlüğe sokulmuş, 1926'da medreseler kapatılmıs ve Medeni Kanun kabul edilmisti. 1928'de harf devrimi ile Latin harfleri kullanılmaya baslanmıs ve 1926–1930 yılları arasında yapılan çesitli düzenlemelerle Türk kadını, erkeklerle esit haklara sahip olmustur. Böylelikle 1930'ların ortalarına gelindiginde Türkiye, Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından baslatılan reform hareketlerinin büyük bir kısmı gerçeklestirmiştir (Özcan, 2008,s. 70). Ancak gerçekleştirilen bu reformların bazılarının halk tarafından tam olarak benimsenip kullanılır olabilmesi ve yaygınlaşması için bazı politikalar üretilmesi ve çalışmaların yapılması gerekmiştir.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte modernleşme, devletin temel politikası olmuş, bunun doğal sonucu olarak da Batılı görünümlü bir yaşam tarzı yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bir yandan kıyafet kanunu, medeni kanun gibi düzenlemelere gidilirken, öte yandan da Batı sosyal yaşamının kimi öğelerine sahip çıkılmıştır (Duman,2016, s.43). Cumhuriyet modernleşmesinin temelinde yeni toplum yaratma projesi ile yola çıkılmış ve çok kısa bir zamanda önemli sayılabilecek bir başarı sağlanmıştır. Proje gerçekleştirilirken görünür simgeler aracılığıyla gerçekleştirme eğilimi n plana çıkarılmıştır. Eğitim, kimlik algısı, sosyal hayat, kültür, bilim, mimari gibi farklı kulvarlarda çalışmaların yürütüldüğü görülmektedir (Koç,2019,s.786). Atatürk'ün izlediği politikalarda özellikle kadın giyiminin modernlestirilmesi ile ilgili olarak kanunlardan ziyade evrimsel bir yolu daha uygun gördügü açıktır. Daha Cumhuriyet ilan edilmeden önce yaptığı bazı konuşmalarda Kadının dış görünümünün değişiminin gerekliliği ile ilgili bazı söylemeri olmuştur. Ocak 1923'de yaptıgı bir konusmada, *"kadınların giysilerinin kadınlara sıkıntı vermeyecek ve adaba muhalif olmayacak sekilde basit olmasını tavsiye etmistir"* Yine aynı yılın Mart ayında ise *"kadın kılığının iktisadi ve sosyal hayatta erkeklerle birlikte bulunmalarına engel olmaması gerektigini de"* ifade etmistir (Sarısaman, 1998, s.100). Bu söylemlerden de anlaşılacağı gibi, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetinin her alanda diğer gelişmiş ülkelerden geride kalmaması gerektiği, Mustafa Kemal'in Türk kadınına sağladığı hür olmanın verdiği güvenle, Türk kadınının dünya kadınlarıyla aynı kulvarda yarışabileceği vurgulanmıştır.

1. CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA KILIK KIYAFET DEĞİŞİMİ İÇİN BAŞLATILAN REFORMLAR

Cumhuriyet modernleşmesinde ise ilk yıllarda yapılan devrimlerle Türkiye'nin Batılılaşma politikasının yaygınlaştırılması hedeflenmiştir. Bir başka değişim de sosyal alanda *"kıyafet"* eksenli olacak ayrışmayı engellemiş ve kıyafet ayrımının toplumsal temellerinin meşruiyetini zayıflatmıştır. Cumhuriyet sürecinin farklılığı, toplumsal alandaki değişikliklerin batılı ülkelere gösterilmesi olmuştur. Bu durum Cumhuriyet insanının sokakta *"medeni"* kıyafetleri giyerek bu amaca hizmet etmesi sağlanmıştır. Cumhuriyet yönetimi geçmişteki mirastan kurtulmak için *"yeni topluma" "yeni bir insan modeli"* sunmuştur (Çapa 1996, s.24). Cumhuriyet'in kuruluşundan hemen sonra girişilen hızlı Batılılaşma/modernleşme politikası bağlamında ise kadın konusu önemli bir yer işgal etmektedir. Ümmet yapısından ulus anlayışına geçiş amaçlanırken ve din, insan yaşamını kuşatıcı bir araç olmaktan çıkarılırken, kadının da geleneksel-İslami kimliğinden sıyrılması, kamusal alana çıkması, ekonomi, yönetim ve siyaset alanında görev alması sağlanmaya çalışılmıştır. Kadın yeni bir kimliğe büründürülürken, Batıdaki hemcinsleri gibi giyinmeli, onlar gibi yaşamalı; daha doğrusu kendisini kamusal ve yabancı olandan uzak tutan ve onun Müslüman kimliğini gösteren peçe, çarşaf gibi kıyafetleri atmalıydı (Dursun, 1993,s.8). Fakat belirtmek gerekir ki, bu konuda herhangi bir yasal zorlamaya gidilmemiş, değişim doğal akışına bırakılmıştır. Çünkü erkek giyimi yasalarla düzenlenirken ve bunlara uymayanlara kimi yaptırımlar uygulanırken, kadınlara yönelik böyle bir tutuma rastlanmamaktadır (Duman, 2016, s.43). Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen uygulamalar üst yapısal reformlar, ekonomik ve sınıfsal yapıyla birlikte incelendiğinde Türk modernleşmesinde toplum için "Batı'yı yakalamak" ilkesi belirleyici unsurlarından birisi olarak kabul görmüştür (Topses 2019, s.723). Toplumun modern dünyada kendini çağdaşları ile birlikte aynı kulvarda yürürüyebilmesi için öncelikle dış görünümünün değiştirilmesi ve ile gerçekleştirilmesi gerekliliği öne sürülerek modern dünyada kullaılan giysilerler ile aynı olması için gerekli olan zeminin hazırlanması ve uygulamaların 1925'ten itibaren 1934'lere kadar süren bir dönemi içerisine almıştır. Bu dönemde erkekler için şapka giyilmesi, din adamlarının kıyafetlerinin düzenlenmesi kanunla belirlenirken

kadınların çağdaş kıyafet giymeleri herhangibir zorlama yapmadan teşvik edilmiştir. Aslında bu süreçte çok dikkatli ve emin adımlarla ilerleme kaydedilmiştir. Her ne kadar II. Mahmut devrinde yapılan reformlar ile dış görünümün çağdaşlaştırılması çabalarını kabul eden önemli bir grup olmasına rağmen istenilen sonuca ulaşılamadığından bazı hassas konular ertelenmek zorunda kalmıştır. Söz konusu hassa konuların biri kadının çağdaşlaştırılması için giysilerinin değiştirilmesi gerekliliği, diğeri ise inanca dayalı kurumların, toplulukların veya tarikatların oluşturduğu çok çeşitli giysi ve giyinme biçimlerinde ortak bir uslup geliştirilmesi çabaları veya yasaklanması durumudur. Bunların gerçekleştirilmesi için Aatatürk ve çevresindekiler önce halkın bu durumu kabul edip etmeyeceği ile ilgili halkı bu konuda bilinçlendirmeye çalışmıştır.

Bu konuda Atatürk'ün kıyafetler ile ilgili kanunu çıkartmadan önce 1923'te Konya ziyaretinde kadınlara hitaben yapmış olduğu konuşması oldukça önemlidir. Atatürk konuşmasında, Türk kadınlarının tarih boyunca her zaman her yerde erkeği ile birlikte yan yana yaşayıp çalıştığını, savaşta çift süren, tarlayı eken, ürününü satan ve aynı zamanda kağnısıyla, kucağındaki yavrusuyla, kış, yaz demeyip cepheye malzeme taşıyan fedakâr Anadolu kadınlarımız olduğunu dedikten sonra kadının giyimde ya çok açık veya çok kapalı olacak şekilde aşırıya kaçtığını bunun da dini kurallara aykırı olduğunu belirtmiştir. Kadının giyiminde din, gelenek, akıl ve mantık çerçevesinde aşırıya kaçılmamasını ve sade olunması gerektiğini, kadının kıyafetinden ziyade bilim yolunda ilerlemesinin önemini vurgulamıştır (Anonim-ASD 1952, s.150).

Giyim-kuşam alanında yapılan inkılaplarla ilgili olarak olumlu bir hava yaratmak, önceden halka tanıtıp mal etmek düşüncesi ile gerçekleştirilen Atatürk'ün Kastamonu seyahati olumlu sonuçlar vermiştir. Yaklaşık üç ay sonra çıkarılacak olan *"Şapka lhdası Hakkında Kanun"* için halkın hazırlanması ve bilinçlenmesi süreci için bazı çalışmalar yapılmıştır. Bu süre içerisinde özellikle büyük şehirlerdeki memurlardan başlayarak okur-yazar grupları arasında şapkanın yaygınlaştırılması amacıyla aydınların giyim alışkanlıklarında ve şapka kullanabileceği ortamlar oluşturularak şapkanın kullanımının ve görünürlüğünün artıtılmasına çalışılmıştır (Tunçay, 1981, s.150). Bu çalışmalar istenilen sonuçları vermiştir. Atatürk; yapmış olduğu

diğer inkılaplarda olduğu gibi, kılık-kıyafet alanında gerçekleştirdiği inkılap hareketinde de önceden bir fikre sahipti. Bütün inkılaplarda olduğu gibi ulaşmak istediği, toplumu ulaştırmak istediği amaca erişebilmek için gerekli şartları ve zamanı Atatürk'ün dikkatle değerlendirdiği bir gerçektir. Örneğin 1920 tarihinde Meclisin ilk döneminde iki milletvekili tarafından fesin kaldırılıp yerine kalpak giyilmesi hakkında bir önerge verilmiş ancak reddedilmiştir (Yılmaz, 2005,s. 224).

Cumhuriyet kadroları, dinamik, heyecanlı ve kararlıydı. Çıkarılan bir kararname ile önce bütün devlet memurları için şapka giyme zorunluluğu getirilmiştir. Ardından da 25 Kasım l925'te 671 sayılı kanun çıkarılarak *"Şapka lhdası Hakkında Kanun"* yürürlüğe sokulmuştur. Böylece fesin kullanımının kaldırılması ile Osmanlılıktan arınılmış, Batıya dönük yeni bir toplum yaratmak isteyen genç *"Türkiye Cumhuriyeti"* yönetimi, simgesel adımlarından en önemlisini giysi reformu ile atmıştır (Baytemür, 1981,s.21 – 30, Mumcu, 1981 s.167-168). Söz konusu bu kanunla *"Türkiye Büyük Millet Meclisi âzaları ile idare-i umumiye ve hususiye ve mahalliyeye ve bilumum müessesata mensup memurin ve müstahdemin Türk Milletinin iktisa etmiş olduğu şapkayı giymek mecburiyetindedir. Türkiye halkının umumi serpuşu şapka olup buna münafî bir itiyadın devamını hükümet men eder"* (Yılmaz, 2005, s.229). İsmail Habib Sevük'ün, (1981, s.50) Atatürk İçin adlı eserinde ***"Kavuk (sarık) ümmetimiz, fes Osmanlılığımız, kalpak ihtilalimiz ve şapka ise inkılabımızdır"*** şeklindeki cümlesi Türk tarihinin asırlar boyu giysileri ile kullandığı başlıklarının tek cümle ile yaptığı özeti olarak kabul edilebilir.

Resim 1. Atatürk'ün resmi törenlerde kullandığı frak ve silindir şapka ile
Resim 2. Atatürk ve milletvekilleri TBMM'nin önünde

Şapka kanunu çıkarıldıktan sonra yeni hükümet, daha sonra Türkiye Cumhuriyeti'nde tüm memurların ve genel olarak sivillerin resmi törenlerde giyecekleri giysiyi belirleyen bir yönetmelik yayınladı. 17 Eylül 1925 'te 051.V48.13.114.45 sayılı Diyanet İşleri Başkanlığının kataloğunda erkek memurların resmi merasimlerde giyilecek kıyafetlerinin nasıl olduğu ile ilgili kısa bir açıklama yer almaktadır.

> *"Devlet memurlarının resmi törenlerde giyecekleri kıyafetler ceketatay, siyah yelek ve pantolon olmak üzere frak olarak belirlendi. Bunu önü sert kolalı beyaz gömlek, dik veya uçları kırık beyaz kolalı yaka, beyaz fiyonklu boyun bağı, siyah rugan ayakkabı ya da maskaratları düz rugan iskarpin, silindir sapka, beyaz eldiven, baston veya siyah semsiye tamamladı. Resmi gecelere veya resmi tiyatrolara ise silindir sapka ile gidilecekti" (Özdemir,2007: 59).*

2. KILIK KIYAFET VE MODA ALNINDA TOPLUMSAL DEĞİŞİM

Cumhuriyet dönemine geçişle birlikte Türk kadınlarının yaşam koşullarında artık gözle görülür bir değişim başlar. Türkiye'de devrimlerin birbiri ardına geldiği yıllarda; 1923 yılında davet edildikleri Birinci İzmir İktisat Kongresi'nden sırasıyla 1924 Tevhid-i Tedrisat, 1925 Şapka ve Kılık Kıyafet Kanunları, 1926 yılındaki Medeni Kanun, 1930"da Belediye ve nihayet 1934"te Milletvekili Seçme ve Seçilme esaslarını yeniden düzenleyen

anayasa değişikliğine kadar geçen sürede kadın hakları konusunda geri döndürülemez bir sürece girilmiştir (Tanilli, 2006, s.119-120).

Resim 3. Mustafa Kemal Atatürk İzmit'te öğrencileri selamlarken. (01.07.1927)
Resim 4. Mustafa Kemal Atatürk manevi kızı Nebile İrdelp'in düğününde (17 Ocak 1929)

Cumhuriyetin ilanı ve buna bağlı olarak yapılan devrimler, geleneksel yapının el sanatlarında korunmasını sağlamış, ancak giysilerde oldukça farklı değişikliklere neden olmuştur. Dönemin getirmiş olduğu değişimlerin etkisi ile geleneksel kültürün etken olduğu giysilerin yerini dünya modasına göre biçimlenmiş yeni giyim tarzı almıştır (Koç ve Koca, 2006, s. 43). Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türkiye'nin ne denli modern bir ülke olduğunu göstermenin en uygun yolunun *"kıyafet dili"* olarak kabul edildiği kaynaklarda açıkça görülmektedir. İstanbul'un en ünlü terzileri, *"İsmet Paşa Kız Enstitüsü"* ve diğer okulların sipariş atölyelerinin, yöneticileri ve eşlerini giydirmek için seferber olmaları, *"Cumhuriyet ve Kızılay"* balolarında batılı kıyafetler içindeki şıklık yarışı, küçük dereceli memurların aldıkları Sümerbank kıyafet yardımına maaşlarının bir bölümünü de ekleyerek, *"Cumhuriyet şıklığını"* temsil etme çabaları, modanın çağdaşlaşma sürecindeki rolünün en basit örnekleri olarak gösterilebilir (Karlıklı ve Tozan, 1998, s.153).

Cumhuriyet döneminde moda özenti olarak batı moda tarzının benimsenmesinden ziyade devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan çağdaşlaşma siyasetinin kadın vücudu üzerinde ispat edilmeye çalışılması olarak benimsenmiştir. Bunun içindir ki kadın *"Törenlerde şortla gösteri yapmış, okulda asker üniforması ile bayrak taşımış veya balolarda batı modasına uygun gece giysileri ile dans etmiştir"* (Kandiyoti 1993, s.376). "Kadın bir pilot, Batılı giysiler içinde bisiklet süren bir kadın, liberal,

demokratik ve laik bir toplum yaratmayı hedefleyen yüzü Batı'ya dönük Türk modernleşme projesinin başarısını anlatmıştır (Durakbaşı 1988, s.167-171).

Halkın sosyalleşme alanlarından biri olan baloların yapıldığı başka bir mekan da Ankara Palastır. Yeni Başkent'in ilk modern oteli olarak tanımlanan bu mekan Atatürk'ün direktifiyle devlet tarafından yaptırılmıştır. 1920'li yıllar, milletvekilleriyle milli mücadeleye destek olan aydınların, görevlilerin akın akın Ankara'da toplandığı dönemde Ankara Palas'ın kurulması ihtiyaçtan zaruri olarak yaptırılmıştır. 18 Nisan 1927'de açılan Ankara Palas, kadınların kamusala çıkmasına izin verilen rezervasyon alanları arasında yer almıştır (Berktay, 2004, s.277). Cumhuriyet'in yeni yüzü olan kadınların görünebildikleri bir mekan olarak Ankara Palas'ın modern kimlik inşasındaki işlevi daha net anlaşılabilir. Burada sunulan kadın porteleri, giyim kuşamıyla, dans edişi ve nezaketiyle kentli ve çağdaştır. Bu durum Bedii Faik'in anılarında şu şekilde anlatılmıştır.

> *"Ankara Palas'ın açılışından sonra, Atatürk bir balo yapmak ister. Tamam da, Ankara'da baloya gelecek yeteri kadar hanım yoktur. Eşleriyle davet edilen yabancı sefirlere karşı tek tük çağdaş kıyafet giyen mebus eşleri vardır. Müzik başlayacak, yabancılar dans edecek, bizimkiler onlara bakacak. Münip Hayri Bey'i İstanbul'a gönderir. "Batı giyimli, çağdaş 20 hanım bulun ve onları Ankara'ya getirin," der… Neticede Avrupa eğitimi almış, kibar, Batı giyimli 20 genç kız bulunur ve Ankara'ya getirilir. Bu şekilde, Batı anlamında güzel bir balo yapılır. Bu, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk balosudur. Bunu diğerleri takip eder" (Maruflu, 2011, Sumbaş, 2013, s.187'den).*

Ankara Palas'taki balolar, kadınlı-erkekli eğlencelerin düzenlenmesi, Batı giyim tarzının ve şıklığın bir zorunluluk gibi tüm misafirler tarafından sergilenmesi, dans ve sohbet kültürünün özendirilmesi benzeri nitelikleriyle Yeni Devlet'in yaratmak istediği ulus prototipinin sunumunu yapmıştır. Atatürk'ün yabancı ve kadın misafirlere olan yaklaşımının, sohbet etme biçiminin, danslarının detayları, öğretici bir örnek olarak aktarılmaktadır. Ankara Palas salonları, gerçekleşen inkılapların bir çeşit staj yeri olmuştur. Kıyafet inkılabı, kadın-erkek ilişkileri, modernleşen toplum yaşamı, Batı müziğinde dans, Fransız mutfağı bu balolara katılanların, izleyenlerin bilmesi ve öğrenmesi gerekenleri de kapsamıştır (Sumbaş, 2013, s.187).

Mustafa Kemal döeminin en şık giyinen şahsiyeti olmuştur. İdeallerinde oluşturmaya çalıştığı toplumun değişimi için davranışları, oturup kalkması, giyimi kuşamı, söylevleri daha birçok açıdan halkına örnek olması gerektiğinin blincinde oluyor ve çevresindekileri de bu amaca uygun olarak özenle seçiyordu (Onur, 2004, s.75). Özellikle çevresindeki kadınların bazı giysi seçimlerinde ayrıntılara dikkat ediyor ve rol model olmaları için özel çaba sarfediyordu. Özellikle etrafındakiler onu ve çevresindekileri taklit etmesi için çaba harcıyordu. Atatürk'ün hem yurt içinde hem de yurtdışında özel terzisi vardı. Sadece giysileri ile ilgili değil toplum içinde nasıl davranılması gerekliliğini de adab-ı muaşere kurallarına uygun yapılması için özel çaba sarf ediyordu. Dönemin TBMM başkanı Kazım Özalp'in oğlu Teoman Özalp anılarında bu durumu şu şekilde anlatmaktadır.

> *"...Atatürk Fransadan bir hoca getirmişti. Hoca Atatürk'ün, İsmat İnönü'nün ve babamında içlerinde bulunduğu bir gruba görgü kurallarını anlatıyor, nasıl poker oynandığını, bile öğretiyordu. Nerde ne giyilmesi gerektiği, ders konuları arasındaydı. Çünkü o dönem Türkiyeyi yönetenler gencecik asker kökenli adamlardı. Hayatları cephede geçmişti. Şimdi ise bir devlet yönetiyorlardı. Nasıl yemek yendiği, nasıl dans edildiği, nasıl sofra kurulduğu, bu genç devlet yöneticilerinin öğrenmesi gerekenler arasındaydı. Tabi ki bu duruma onların eşleri de katılmıştı." (Karlıklı ve Tozan, 1998, s.92).*

Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte yöneticilerin isteği ve teşvikleriyle bir kesim kadın, sosyal yaşam ve kamusal alanda görülmeye başlamıştır. Özellikle yönetici elitin çevresinde bulunan kadınlar yeni Türk kadınının prototipi olarak öne çıkarılmışlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, bakan, üst düzey bürokrat ve vali eşlerinin, kadın-erkek karışık düzenlenen çaylı, müzikli, danslı toplantılara katılmasının sağlanması bu yöndeki belirgin örneklerdendir. Çünkü yöneticiler, kadının kendi iradesi ve gücüyle toplumsal ve siyasal yaşama katılmasını, kendisine bir yer edinmesini arzulamıştır. Bu durum o dönem için kadınlar açısından fazla bir anlam ifade etmemekle birlikte toplumda kadına yönelik geleneksel-dinsel bakış açısını sarsması açısından büyük önem taşımaktadır. Fakat yüzyıllarca toplumsal yaşam dışında bırakılan ve *"mahrem"* olarak görülen kadının birdenbire sosyal ve siyasal yaşama çekilmesi pek de kolay olmamıştır. Bu nedenle yöneticiler, dinin ve geleneklerin kadın üzerindeki baskısını, yukardan aşağıya ve kimi zorlamalarla aşmaya çalışmıştır (Dursun, 1993, s. 8-9).

Resim 5. Mustafa Kemal Atatürk Ruhi Soyer ile Müftale Hanım'ın düğününde. (10.05.1936)

1925 yılında erkekler için çıkartılan *"Şapka İhdası Hakkında Kanun*"un yürürlüğe sokulması ile erkeklerde kanunlarla getirilen şapka giyme zorunluluğu kadınlar için zorunlu tutulmamıştır (Koç, 2010, s.1228). Kadınların nasıl giyineceği ve nasıl davranacağı ile ilgili herhangibir kanun, yasa veya yönetmelik çıkarılmamaıştı ancak kadının modernleşmesi erkeklerden çok daha radikal bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Ancak kadınlar beninsenen batılı çizgi modada kendini göstermiş, Batı'dan gelen akımla uzun saçların yerini kısacık kesilen saçlar almıştır. Avrupalı hemcinsleri ile aynı yolda yürüdüğünü kanıtlarcasına Türk kadınları peçelerini ve çarşaflarının çıkartarak yerine kısa saçın üzerine takılan *"cloche"(çan)* şapkaları kullanmaya başlamışlardır. O yıllarda Avrupa'dan getirilen şapkalar kadınlar için oldukça pahalıya mal olan bir aksesuar olmuş, altarnatif olarak eşarplar kullanılmıştır.

Sonay Şeftalici'nin *"Terziden Tasarımcıya"* adlı yüksek lisans tezinde Sabiha Tansu ile yapmış olduğu görüşmede Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk kadınının eşarp modasını şu şekilde aktarmıştır.

> *"Sıkma baş, kasabalara kadar yayıldı "manto şarpa" modası çıktı. Mantolar, erkek yakalı ve uzundur. Şarpa ise, beyaz ya da siyah iğne oyalı kenarlı önden saçı görünen bir stildir. Üçgen eşarplar da 1950'den sonra kullanmaya başlamıştır. Üçgen eşarplar kafalarına tam otursun diye, başın üstüne konularak yanlardan katlanır ve çene altından bağlanarak kullanılırdı…*

Şapkalar moda olduktan sonrada kullanılmaya devam etmiş, ancak bu durum köylere kadar inmemeiştir… 1940'lar da şapkalar terk edilmeye başlandı. İran kralının Süreyya'dan sonradan evlendiği karısı, Dilruba hatun Türkiye'ye kabarık bir saçla gelir, bunu gören kadınlar arasında bu çok moda oldu ve bu kabarık saçlara şapka takılamamaya başlandı ve şapkadan böylelikle vazgeçildi" (Şeftalici, 2005:122).

Türk kadını Eşarpla Cumhuriyetin ilk yıllarında batı modasının benimsenmeye başlaması ile çarşafının yerine kullanabileceği bir alternatif arayışı içerisinde tanışmıştır. 1909-1918 arası bir sokak kıyafeti bocalaması olmuştur. Modaya uyan yüksek tabaka içinde çarşafın terk edilmesi 1918 yılında gerçekleşmiştir. O arada mantoya gittikçe benzeyen çarşaflar giyilmeye başlanmıştır. 1918'de İstanbul'a dolan Romanof Rusları şapkasızlıktan başlarına tül sarmaya başlayınca bu, İstanbul kadınının imdadına yetişmişve Rus başı denen bu baş sarma biçim sıkma baş adı ile kadınlar arasında hızla yayılarak moda olmuştur. Sevin 'in On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış adlı kitabında çarşafın nasıl bir dönüşüm geçirerek, Türk kadınlarının şapka ve eşarpla nasıl tanıştığını şu şekilde anlatmıştır.

"Gündelik elbisenin üstüne bir pelerin yapıp baş kısmının bağlarını çarşafın üstünden arka tarafta fiyong şeklinde bağlamak kafi geliyordu. Kışın tamamıyla modaya uygun bir manto yapıp aynı kumaştan pelerin giyiyorlar ve gittikleri yerde pelerini de mantoyu da çıkarıyorlardı. Bazı hanımlar bu kısa pelerinleri mantonun yakasından içeri koymaya başladılar ve nihayet pelerin bir gün yok oluverdi. Başlarını pelerinin başa gelen kısmı gibi bir şey takıp peçe gibi bir tülü de arkaya atarak enseyi büsbütün açmak suretiyle örtünme davasını sessizce hallediverdiler. Moda aleminde Cumhuriyetten beş altı sene evvel tesettür meselesi hanımların kendi buluşlarıyla ortadan kalktı. Hele 1918'de İstanbul'a dolan Romanof Rusları şapkasızlıktan başlarına tül sarmaya başlayınca bu İstanbul hanımlarının imdadına yetişti ve Rus başı denilen moda çabucak yayıldı. Artık, her türlü elbiseyle başlarına böyle bir eşarp sararak sokağa çıkmak adet oldu" (Sevin, 1990,144).

Resim 6. 1930'lu yıllar Atatürk ile kadın ve erkek bir grup, erkekler şapka, kadınlar şapka ve sıkma başları ile

Acun (2007, s.105-107) Cumhuriyet Döneminde görsel veriler üzerinden yapmış olduğu incelemesinde 1930'lu yıllarda sayıları neredeyse erkek öğretmenler kadar olan kadın öğretmenlerin Cumhuriyet ideali için ülkenin her yerine göndeildiklerini ve kanunların kadınlar için çıkartılmamış olmasına rağmen kadın öğretmenlerin giysilerinin memurlarla aynı özelliği taşıdığını şu şekilde aktarmıştır.

> *"Kadınların belediye seçimlerine katıldıgı 1930 ve milletvekili seçimlerine katıldıgı 1934 yıllarında, kıyafetleriyle ilgili sıkıntılar daha sesli biçimde dile getirilmeye baslanmıs, kimlikleri gizlendigi için oylarının kabulü Mecliste tartısma konusu edilmistir. Ancak, ilgili düzenlemelerin yapılması, mahallî idarelere, belediyeler ve valiliklere bırakılmıstır. Çogu illerde, kadınların çarsaf ve peçeyi çıkararak, yerine manto giymelerine dair kararlar alınmıs ve titizlikle uygulanmıstır. 1926-1928 arası, kadın kıyafeti konusunda henüz düzenlemelerin yapılmadıgı bir döneme tesadüf eder. Bu dönemde kadın ögretmenlerin kıyafetleri, memurların kıyafetleriyle ilgili düzenlemelere tâbidir ve görüldügü üzere, modern bir görünüme sahiptir. Diger bir ifadeyle, meslek sahibi olan, çalısma hayatına atılmıs kadınların kıyafetleriyle ilgili bir sıkıntı, o dönemde mevcut degildir. Sıkıntı yasanılan ve mahalli idareler düzeyinde alınan kararlarla düzenlenmeye çalısılan, meslek sahibi olmayan, ev hanımı kadınların kıyafetleridir. Bazı görsellerden anlaşılacağı üzere Cumhuriyetin ilk yıllarının ögretmenleri, cinsiyet özelliklerini mümkün oldugunca gizleyecek biçimde tek tarzda (ceket-etek gömlek) giyinmis,*

makyajsız, ciddi görünüslü kadınlardır. Kıyafetlerinin aksine ayakkabılarının kadınsı ve dönemin modasına uygun olması ilginçtir. Bu haliyle, giyimlerindeki kadınsılık, göze çarpmayacak yerde belirmis gibidir" (Acun 2007:105-107).

3. KILIK KIYAFET, MODA VE TEKSTİL ALNINDA YAPILAN EKONOMİK DÖNÜŞÜMLER

1930'lu yıllar tüm dünyada olduğu gibi ekonomik krizin etkisinde Türkiye Cumhuriyeti'ni de sarmıştır. Cumhuriyet yönetimi krizi aşmak için her alanda önlemler almaya çalışmıştır. Bu dönemde yerli malı kullanımının artırılması için halk teşvik edilmiş yerli malı pazarları açılmıştır. Giysi ve dokuma üretimi alanında yeni girişimler içerisinde *"Sümerbank'ların"* kurulması bu yıllara raslamaktadır (Onur, 2004, s.77). 11 Temmuz 1933 tarihinde Sümerbank kurulmuş ve bünyesinde 6 Eylül 1936 tarihinde Kayseri Bez Fabrikası, 4 Nisan 1936 tarihinde Konya-Ereğli Bez Fabrikası, 9 Ekim 1937 tarihinde Nazilli Basma Fabrikasi, 2 Şubat 1938 tarihinde Bursa Merinos Fabrikası, 1940 yılında üretime geçen diğer fabrika ise Malatya Bez Fabrikası üretime geçirilmiştir. 1934 yılında üretilen mamullerin satışını da yapabilmek ve piyasayı düzenlemek amacıyla Sümerbank mağazaları kurulmuştur. Sümerbank yerli ve milli kuruluşların gelişmesinde öncü olduğu gibi bu fabrikaların bulunduğu bölgelerde toplumsal hayata da etki etmiş, yarattığı istihdam ile fabrikalarda çalışan işçi, usta, uzman ve mühendislerin yaşam şartlarına dair okul, kreş, tiyatro, spor kulüplerinin açılması Atatürk'ün kurmayı düşündüğü modern vatandaş tipinin inşasında da etkili olmuştur (Erdal, 2016, s. 102).

Osmanlı İmparatorluğu'nun endüstriyel mirasına sahip çıkma amacının yanı sıra tekstil, deri, şeker, çimento, demir, çelik, kimyasallar ve kâğıt gibi hammaddesi ülke sınırları içinden temin edilebilecek ve öncelikli ihtiyaç kategorisinde yer alan ürünlerin üretimi için yeni endüstriler kurmak olarak tanımlanabilecek amaçlar edinmiştir. Başlangıç olarak, Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan dört ana endüstri (yünlü tekstiller için Feshane, yün ve ipekli tekstiller için Hereke, pamuklu ve baskılı tekstiller için Bakırköy ve ayakkabı fabrikaları için Beykoz) modernize edilerek planlı ekonomiye dayalı Sovyet deneyimi örnek alınmıştır. Erken Cumhuriyet endüstrilerinin çoğu *"ulusal kendine yeterlilik"* politikalarına bağlı olarak

ithal ürünlerin yerini almak amacıyla ve ihracat amacı gütmeden yapılandırılmıştır (Yıldırım, 2011, s.227, Himam ve Tekcan'dan 2014, s.227). Böylece hem yerli üretim hem de uygun fiyatlı kumaş ve giysilere ulaşımın sağlanması için yeni bir kapı açılmıştır. Sümerbank'ın yarattığı ekonomik değer ve katkı kadar onun o dönem Türkiye'nin uzak noktalarına taşıdığı kültür de önemlidir. Günümüzde ulaşılması basit gibi görünen pek çok çeşitli ihtiyaç (kiremit, helâ taşı, kefen, gömlek, iplik, ayakkabı, kumaş, deri) o dönem için az bulunur veya hiç bulunmaz bir noktada seyretmekte iken Sümerbank bunları ulaşılır hale getirmiştir (Yılmaz, 2014). Kurulduğu dönemden bu yana halkı ucuza ve kaliteli şekilde giydiren Sümerbank, mağazalarında her gelir grubuna vadeli kumaşlar temin etmiş, Türk ailelerinin giydiği giysilerden, perdesine ve halısına kadar hayatının içinde olmuştur. Kurulduğu yerlerden işçileri seçmiş olması bölgede istihdam yaratması bağlamında etkili olmuştur (Erdal, 2016, s.104).

Cumhuriyet ile birlikte oluşturulması hedeflenen Türk kimliği, *"özde milli, yerli; teknikte beynelmilel, uluslararası"* biçiminde tanımlanabilir. Ekonomi ve kültür alanında eş zamanlı olarak gerçekleştirilmeye çalışılan bu hedef, Sümerbank adı altında kurulan ilk işletmelerde *"Türk tipi üretim modellerinin"* ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu modeller, uzun vadede, *"yeni Türk kimliğinin"* yaratılması sürecinin ilk adımları olarak da okunabilir. Hammadde ve tasarım başta olmak üzere hemen her alanda *"yerelden, bölgenin doğal ve kültürel mirasından"* beslenmeyi amaçlayan bu ilk sanayileşme politikaları ile üretim kültürü temelinde bir kimlik yaratılmak istenilmiştir (Asıliskender, 2002, s.94-97). Sümerbanklar, Türk ekonomi ve tekstil tarihi bakımından sembol haline gelmiş bir kuruluştur. Özellikle giyim sektöründe kendine özgün desen ve modellerini ortaya çıkararak *"Anadolu giyim kültüründe"* önemli yeri bulunan bu kuruluşun Nazilli Basma Fabrikası, renk ve çeşit yönünden ilhamını aldığı Anadolu çiçeklerini desenleri ile kumaşlarında canlandırmayı başarabilmiştir. Ekonomik durumlardan kaynaklanan kısıtlı renk seçeneklerine rağmen yerel bir üretimle farklı tasarımlara sahip Sümerbank kumaşları, Anadolu'da Sümerbank maddi kültürünün yaratılmasını sağlamıştır. Kumaşların tasarımına, fonksiyonellik, dayanıklılık, rahatlık, modülerlik, yerellik ve ulaşılabilirlik gibi Kemalist devlet politikasının izlerini taşıyan özgün tasarım özellikleri de eklenmiştir

(Himam, 2011, s.59). 9 Ekim 1937 yılında Atatürk tarafından açılışı yapılan Nazilli Basmalarında kullanılan renklerin milli renkler içinde yer alan parlak kırmızı ve bundan oluşturulan tonlar ile koyu mavi ve tonlarının yoğunlukla kullanıldığını, kumaş yüzeyindeki kompozisyonların ise Türk süslemelerindeki gibi zeminin dolu olup motifler arası boşluklardan oluşturulduğunu ve İslam inanışı kaynaklı figür yasağı sebebiyle figürlü kompozisyonun kullanılmadığını tespit etmiştir. Ayrıca Osmanlı döneminde görülen doğaya çok yakın çiçek ve yaprak motiflerin yanı sıra desenli ve hareketli motiflerin yer aldığı, Türk kilimlerinde görülen koyu ve açık renklerin yer değiştirdiği, Selçuklu halılarında görülen baklava şemalarının kullanıldığının dikkat çektiğini de eklemiştir (Çetiner, 2007, s. 60-61).

Resim 7-8. Atatürk ve Afet İnan "Nazilli Sümerbank Basma Fabrikası" açılışında - Aydın 09.Ekim.1937

Sümerbank kültürü ve modası modern Türk ulusu inşası projesi içinde devlet politikası tarafından desteklenmiş, dönemin tasarımcıları ulus ve ulusal tasarım kimliğine dair sosyal hafızayı yansıtan çok sayıda tekstil deseni yaratmıştır. Zamanla Sümerbank kuruluşları, tekstil tasarımcılarının yalnızca dünya modasının Türk stiline adapte edilmesi konusunda değil, aynı zamanda kumaş desen tasarımı alanında da yetiştirildiği bir okula dönüşmüştür (Himam ve Tekcan 2014, s. 228). Gökçe (1937, 20 Temmuz, s.2) Cumhuriyet gazetesindeki yazısında bu okulun öğreticilerinin yurt dışında eğitim gördüğünü şu şekilde açıklamıştır *"Bugün piyasadaki basmalar, dört renk üzerindedir. Halbuki, Nazilli kombinası 10 renk üzerine hazırlanmıştır. Fakat yeni Türk san'atının yaratacağı bediî iş ve moda, ilk etüdlerin ve tecrübelerin sonuna kalıyor. Renk ve bunun üzerinde şekil yaratmak, çok ince bir iştir. Bu kısım için de Rusya'da ihtisas yapan 13 gencimiz vardır"*

Sümerbank'ın yanı sıra ülkenin hemen hemen her kentinde açılan biçki-dikiş okulları ve enstitüler de bir kuşağı Cumhuriyet'in gereklerine göre giydirecek kadın aktörler yetiştirmiştir. Özellikle 1928-1944 yılları arasında Kız Enstitülerinin kurulması, ulus-devlet söylemi içerisinde giyim biçimlerinin tek biçimde ve standart uygulamalarla üretildiğinin gözlemlenmesi açısından ilginçtir. Yine 1865 yılında açılan Kız Sanayii Mektepleri'nin bir tür devamı olarak eğitim vermeye başlayan Kız Enstitüleri de batı medeniyetine özdeş bir modernlik kurgusu içinde yeni bir ideolojinin biçimlendiği kurumlar olarak ele alınmış, Türkiye Cumhuriyeti modernlik ve ulusal kimlik kurguları ile bağlarını Osmanlı İmparatorluğu'ndan koparmıştır (Akşit,2005, s.157, Himam ve Tekcan'dan 2014, s.227).

Resim 9-10-11. 1940 -45 yılları arasında Sümerbank fabrikalarında üretilen basmalı giysileri ile Kadınlar ve çocuklar (Koç ve Koca Fotoğraf Arşivi)

4. KILIK KIYAFET VE MODA ALNINDA EĞİTİME YÖNELİK DÖNÜŞÜMLER

Cumhuriyet öncesinde Gayrimüslim kadınların Müslüman kadınlara göre eğitimli olması giderek artan kültür ikiliği geleneksel muhafazakar çevrelerle, batılılaşma yanlılarının mücadelesini gerektirmiştir (Kaplan 1999, s. 469 ve Çakır 1994, s. 87). Gerçek anlamda meslek eğitimi veren kuruluşların temelini Tuna Valisi Mithat Paşa 1860 tarihinde ıslahhaneler ve sanat okullarının kurulmasını sağlayarak atmıştır. Bu ıslahhanelerde öğretilen sanatların içerisinde terzilik mesleğine de yer verilmiştir (Duman 2002, s.67). Madam KOLP tarafından 1909 yılında Mahmutpaşa'da "Osmanlı-Fransız Kız Sanayi Mektebi" açılmıştır (Kurnaz 1992, s 42). 1912 yılında, valilikçe Avrupa'daki okullara benzer nitelikteki *"İstanbul Kız Sanayi Mektebi"* açılmış 1913 yılında 4 yıllık sanat okulu hâline getirilmiştir. 1914 yılından

itibaren Avrupa'dan getirilen uzmanlarla kız sanayi mekteplerine yenilikler getirilmesi sağlanmıştır (Anonim, 1993, s.7). "İnas Sanayi Sultanisi" olarak ilkokula dayalı bütçeye dâhil edilen okulların hüviyeti 1927 yılından itibaren *"Kız Sanat Enstitüleri"* olarak teşkilatlandırılmıştır (Unat 1964, s. 80). 1929 yılında ilk defa İstanbul Beyoğlu'nda açılan *"terzilik okulu"* ile özellikle azınlıkların hâkim olduğu terzilik mesleğine, Türkler'inde sahip çıkmaları amaçlanmıştır.

Kız enstitülerinde ilk meslek programları uygulanmasına 1933-1934 öğretim yılında Moda-Çiçek ve Biçki-Dikiş bölümlerinin açılması ile başlanmıştır (Anonim, 1993, s. 7). 1932 yılında 1 yıl süreli olarak "Akşam Kız Sanat Okulları" açılmıştır. Atatürk'ün direktifleri ile Kız Enstitüleri ile Akşam Kız Sanat Okulları'na atölye ve meslek dersleri öğretmeni yetiştirmek amacıyla 1934-1935 öğretim yılında *"Kız Meslek Öğretmen Okulu"* kurulmuştur. İlk açıldığı yıllarda öğretim süresi iki ve üç yıl olan Yüksekokulun, 1947-1948 öğretim yılından itibaren Kız Teknik Öğretmen Okulu adını almıştır. Bu kurum Cumhuriyet kadınının yetişmesi ve ülke genelinde batı modasının yaygınlaşmasında önemli görevler üstlenmiştir. İlk yıllarıdan itibaren ülkenin ihtiyacı olan Lütfiye Arıbal, Zuhal Yorgancıoğlu vb. genç moda tasarımcılarının ve terzilerinin yetiştirilmesini sağlamıştır . Bu okullardan mezun olan öğrencilerin ülkenin tekstil ve konfeksiyon sanayiine de katkıları inanılmaz derecede yararlı olmuştur (Koç, 2010, s. 1232). Ayrıca meslek eğitimin halka yayılmasını sağlamak amacıyla 1938- 1939 öğretim yılında ilki Bursa'nın köylerinde olmak üzere küçük kasaba ve köylerdeki genç kız ve kadınların eğitilmesi amacıyla 7-9 ay süreli gezici kurslar düzenlenmiştir. Bu kurslar ile özellikle köylü kadınlara evlerini temiz tutması, yerleştirmesi ve aile bireylerinin giysilerinin dikilmesi konularında beceri eğitimleri verilmiştir (Caporal 1982, s. 327-330). Cumhuriyet döneminde yeni rejimin idealize ettiği *"Cumhuriyet kadınının"* yetişmesinde Kız Enstitüleri ve Akaşam Kız Sanat Okulları önemli bir misyon yüklenmiştir. Hazır giyimim yaygın olmadığı bu dönemde bu sanatın ne derece önemli olduğu vurgulanmış ve her fırsatta bu okullara girmenin hem bir sanata, hem de zarafete sahip olmak anlamına geldiği üzerinde durulmuştur.

Resim 12. 1930-40 Konyada Makina nakışı kursunda öğrenciler (Konya Koyunoğlu Müzesi, Hasan Behçet Fotoğraf koleksiyonu)
Resim 13: 1930-40 Konyada Terzi atölyesi (Konya Koyunoğlu Müzesi Hasan Behçet Fotoğraf Koleksiyonu)

Cumhuriyet'in ilanından sonra 1928-1929 ders yılında 170 öğrenci bilim ve sanat alanlarının yanısıra içinde erkek ve kadın terziliği alanında da eğitim almak için yurt dışına gönderilmiştir. Terzilik konusunda eğitim alan öğrencilerin modern giyim biçimlerini öğrenip yurt içinde bu giyim biçimlerinin yeni ulus inşasında kullanımına yönelik bireylerin yetişmesi için aktarması büyük bir öncelik taşır (Yıldırım, 2008, s.47). Bu öğrenciler üç yıl yurt dışında eğitim gördükten sonra kendi okullarına dönerek yeni kuşakların yetişmesi için eğitim vermişlerdir. Bu dönüş cumhuriyetin 9. yılı olan 1932 yıllarına rastlamaktadır (Barbarosoğlu 2004, s.139). Saadet Erkut Cumhuriyet Türkiye'sinde yurt dışına moda okumaya gönderilen ilk öğrencilerin içerisinde yer almıştır. Bu öğrenciler Paris'te işin bütün inceliklerini öğrendikten sonra yurda dönerek öğrendiklerini gençlere aktarmak için çeşitli kurumlarda görev almışlardır (Koç ve Koca 2006, s. 43). Saadet Erkut ile birlikte 1932 de Fransa'da şapka ve terzilik eğitimi alarak yurda dönen Ergun ve Türkan adlı iki kız kardeşin isimleri de bu dönemde gönderilen öğrenciler arasında yer alır (Onur, 2004, s.99). Mustafa Kemal Atatürk'ün erkek giysi terziliği kapsamında frak, jaketatay ve redingot eğitimi alması için Paris'e gönderdiği Levon Kordonciyan'ın eğitimini aldığı mesleğini icra ettiği işletmesi halen taorunları tarafından faaliyetlerini devam ettirmektedir. Eğitimini aldıktan sonra Türkiye'ye döndüğünde *"Altın Makas"* adı ile açmış olduğu işletmesinde Atatürk'ün ve çevresindeki devlet erkanının kıyafetlerini dikmiştir.

Artık Ankara'nın yüksek aristokrat bayanları ve yabancılara ilk tavsiye edilen yer kız enstitüsü olmuştur. Ankara'ya gelen Paris belediye

encümeninden bir grubun bu enstitüde bir hafta önce Paris'te moda olan giysileri ile genç kızları görmesi karşısında hayrete düşmüşler ve bu durumu akıl almayacakbir rapor olarak sunmuşlardır (Barbarosoğlu, 2004, s. 139; Aksel 1977). Bu yıllarda kadın terzileri arasında Güzide hanım dikkat çeker. Güzide Hanım 1930 yılında Atatürk'ün manevi kızı Afet (İnan)Hanım'ın Ankara TürkOcağı'da yapacağı konuşmasının kıyafetini dikmek için Ankara'ya çağrılmıştı.

Resim 14: Türk Ocakları'nın Salonunda Afet inan "kadın hakları " ile ilgili konferansından sonra Atatürk ve davetliler 03.04.1930 (Afet lnan'ın üstündeki giysi Atatürk'ün çizdiği özel bir modeldir) (İnan 1959, s. 332).

1930'lu yıllarda "öncüler" üstlerine düşeni yapmışlardı. 1930'lar artık başını açan kadının "erkekler dünyasında" seslerini duyurma yolunda da mücadelelerine tanık oluyordu. Bu mücadele modada da yerini alacaktı. Nisan 1930 tarihinde Afet Hanım Ankara Türk Ocağı merkezinde kadın hakları konusunda verdiği konferansta, Mustafa Kemal'in bizzat çizdiği söylenen ve erkek kostümüne benzeyen koyu renk bir tayyör giymişti. Afet Hanım gömleğini bir kravat ile süslemişti. Mustafa Kemal, Afet Hanım'ın gömleğinin bileklerine kendi altın kol düğmelerini takarak kıyafeti tamamlamıştı. Bu kıyafet bir moda gibi daha sonra pek çok kadın tarafından kullanıldı. Afet İnan'ın yaptığı bu konuşma büyük yankı uyandırdı. Çünkü o

dönemde, başlarını açarak modern giysiler giymeye başlayan kadınlar, erkeklere söylev verecek düzeye gelmişlerdi (Karlıklı, Tozan, 1998, s. 92).

Türkiye cumhuriyetinin ilk Türk ve Müslüman kadın terzisi Cemal Bürün'dür. Terzilik mesleğine 1925'te şapka devrimi ile birlikte başlamıştır. Ablası Seniha hanım ile birlikte ilk atölyesini İstanbul'da İstiklal cadesinde açmıştır. Atatürk döneminde dolmabahçe sarayında düzenlediği bir defilede Atatürk "Cemal Bey bizim yaptığımız inkılabı siz giydirdiniz" demiştir. Atatürk'ün kız kardeşi Makbule hanım ve ilk kadın milletvekilleri müşterileri arasında yer almıştır (Onur, 2004, s.191). Daha sonraki yıllarda ülkemizi yurt içinde ve yurtdışında temsi eden Mualla Özbek, Lütfiye Arıbal, Hayri Akduman, Suat Aysan, Mithat Gürsoy Fevziye Çamer, Hakan Elyaban, Ahmet Eraslan, Faize Sevim, Zuhal Yorgancıoğlu, Rıfat Özbek, Yıldırım Mayruk, Bergin Usberg, Cemil İpekçi, Canan Yaka, Bora Aksu, Arzu Kaprol, Dilek Hanif,Cengiz Abazoğlu ve daha pek çok moda tasarımcısı modern Türk toplumunun inkılabının giydiricileri olmuşlardır. Işın, (1987, s.338) genç Türkiye Cumhuriyeti'de kullanılan giysiler ile giyim şekillerinin aslında birden bire değişmediğini geleneksel ve modern kıyafet çeşitliliğinin bir süre birlikte kullanıldığını ve bu durumun oldukça uzun bir süreyi aldığını şu şekilde açıklar.

> *"1930'ların gündelik hayatında sokak, geçmişe oranla çok daha renksizdir. Toplumsal bünyeye İktisadî ve kültürel besin sağlayan bu damarlara modern hayat ilkesi pompalandığında, geleneksel dünyanın giyim kuşam çeşitliliği, jest ve selâmlamanın adeta ritüele dönüşen karmaşık yapısı yerini resmî popülizmin pratik kalıplarına bırakmıştır. Örneğin Galata Köprüsü üzerinden akan kültürel çeşitlilik, sultan Reşad dönemine oranla çeyrek yüzyıl boyunca köklü bir değişim geçirmiş; otantik kıyafet ve şive zenginliği, kravatlı, şapkalı insan kalabalığı içinde erimiştir.resmî popülizm, bürokrat ile sokaktaki vatandaş arasındaki kıyafet farkını ortadan kaldırmakla toplumun görüntüsünü 1930'lu yılların Avrupa standardına uyarlamaya çalışmıştır. Son dönem OsmanlI insanının giydiği gündelik sokak kıyafetinde bile günün modasına aykırı çizgiler hakimdi. Örneğin fes, Batılı kıyafetin üzerine kondurulmuş bir Doğu sembolü olarak varlığını Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar korudu. Buna karşın yelek giymek, baston taşımak gibi alafranga Bâbıâli modası yeni dönemde de uzun süre yaşadı (Işın, 1987:338).*

1925 yıllarında kanunlar ile belirlenen memurların batılı giyimi temsil etmesiyle başlayan moda kavramı, 1940'larda ünlü Fransız, İtalyan ve hatta Hollywood sanatçıların giyimleriyle daha da yaygınlaşmış ve 1950'lerde dergilerde *"Türk Modası"* sözcüğü kullanılmaya başlamıştır. Türk modasını yaratmada referans olan olgunlaşma enstitüleri için, *"Olgunlaşma Enstitüsü Amerika Yolunda"* başlıklı habere yer veren Akis dergisi, Türk modası yaratmayı bir milli dava olarak ele almış ve *"Türk modası"* olgusunun oluştuğunu şu şekilde anlatmıştır.

> *"...kullandıkları malzeme de fikir de yerli… Yerli kumaşlar, sandıklarda, müzelerde saklı eski kıyafetler, o birbirinden güzel işlemelerle el ele vermiş, yepyeni bir anlayış ortaya çıkmış…. Biçimi, işi, kumaşı, her şeyi Türk, ama yinede çok modern. Bluzlar yine renk renk kumaşlar üzerinde Türk motifleri işlenerek yapılmış,'Türk Modası' diye tanımlanan çizginin propaganda amaçlı kullanılma istendiği ise çok açık: ' Amerikalılar bu elbiselerle kafes arkasında haremde yaşayan Türk kadınının ne kadar şık ve zarif olduğunu öğrenecekler" (Karlıklı ve Tozan,1998).*

Toplumun en üst makamından gelen ve sürekliliği olan destekler, kültürel değişimin köklü biçimde yer etmesinde önemli rol oynamıştır. Batılılaşma denilen gelişme genelde yüzeysel kalmış derinlere inememiştir. Cumhuriyetin ilk çeğreğinde Batılılaşma, ani değişimden dolayı doğru algılanma fırsatı bulamamıştır. Bu durum, toplumun dinamikleri arasındaki homojenliği bozmuş ve birbirlerinin hayatlarını bilmeyen, birbirlerinden habersiz yaşayan, toplum birimleri meydana gelmiştir. Bunun yanında batılılaşma, ani değişimden dolayı doğru algılanma fırsatı bulamamış, Batının neyini alıp neyini bırakacağız ikilemi, farklı kültürler arasında sıkışıp kalmış kararsız insanların doğmasına neden olmuştur (Vural, 2012, s. 670).

Yüzyıllarca katı ve kırılmaz kurallar ile beslenen ve "geleneksel islami kültür" biçiminde tanımlanan Türk kültürünün değişimi Batı temasları ile başlamış ve Cumhuriyet'in ideolojisi ve idealleri dorultusunda sürdürülmüştür. Özellikle 1925-1950 yılları arasındaki süreçte toplumun Batıya yöneltilerek değiştirilmek istenen imajı geleneklerin ürettiği atadan gelen değerlerle biçimlendirilen bedenler ile Cumhuriyet ideali olarak kabul edilen tüm değerlerinin yeni öğrenildiği batı formlu beynelmilel, çağdaş dolayısıyla modern giysiler ile biçimlendirilmiş bedenler arasında gidip

gelenlerin olduğu biraz karmaşık bir görünün sergilemiştir. Bu bağlamda Cumhuriyetin ilk yıllarında, toplum içerisinde yaşayanlar *"geleneksel"* ve *"modern"* olarak iki farklı kategoride tanımlanmıştır. Geleneksel yapıda tanımlananlar *"geleneklerine bağlı ve istikrarlı, ancak dısarı ile iletişim kurduğunda değişmeye eğilimli kişileri",* modern olarak tanımlananlar ise *"geleneklerden arınmış, batılı yaşam tarzını her şeye rağmen seçerek kullanan kişileri"* tanımlamıştır.

Resim 15: 1940-50 Manto şarpa/ Ceket-yelek-Mintan ve Kasket Konyalı bir çift (Konya Koyunoğlu Müzesi Hasan Behçet Fot. Kol.)
Resim 16: 1930-40 Konya Zahire Ticaret Borsası Önünde Çiftçiler ile Bürokratlar (Konya Koyunoğlu Müzesi ,Hasan Behçet Fot. Kol.)
Resim 17: 1940'lı yıllar kilot pantolon mintan ve bol formlu ceket (Kemal Yılmaz Hacısüleymanoğlu-Trabzon) (Emine Koca Fot. Arş.)

1925 yılında "Şapka İhdası Hakkında Kanun"un çıkartılması ve akabinde toplumsal değişimin gerçekleştirilmesi için yapılan reformlar ve kanunlar gelenekleri ile ideallerin arasında giysi formlarının oluşturulmasını gündeme getirmiştir. Erkekler sarık yerine getirilen siperli şapkanın yerine sekiz köşeli kasketleri, pantalon yerine askerlerin üniformalarında kullandıkları kilot pantolonları, adana şalvarları veya üst kısmı şalvar görünümünde bol pantolonları, ceketlerinin içine gömlek yerine giydikleri küçük yakalı mintanları, bedene oturan klasik erkek ceketlerin yerine çok daha uzun ve daha bol ceketler kullanmışlardır.

Cumhuriyetin ilanından günümüze kadar özellikle giysilerde çağdaş formların kullanılması kentlerden kırsala doğru azalarak yavaş bir şekilde değişim göstermiştir. Nesiller arasındaki kuşak farklılığı, şehir kültüründen daha uzakta yaşayanların geleneklerini göreneklerini, adetlerini, törelerini

yaşatma ve kullanma istekleri, islami inancın kurallarının değişmez değerleri, halkın ekonomik gücünün istenilen düzeye getirilememesi, siyasi ve politik olayların getirdiği olumsuzlıklar vb. sürecin hızını etkilemiştir. Söz konusu değişim erkeklerde daha hızlı gerçekleşmiştir. Bunun iki ana nedeninin; erkek giyiminin kanun ile belirlenmesinin getirdiği zorunluluk ve aile geçimini sağlama sorumluluğu yüklenmiş olan erkeğin çalışma yaşamında yer alması sebebiyle kent kültürü ile etkileşiminin kadınlara göre daha fazla olmasına bağlı olduğunu söylemek mümkündür.

Resim 18: 1950'li yıllar geleneksel ve modern giysili kadınlar (Koç ve Koca Fot. Arş.)

Resim 19: 1945-50 yıllarda düğünde (Koç ve Koca Fot. Arş.)

5. CUMHURİYETİN YENİ YÜZLERİ VE MODANIN TOPLUMSAL ETKİLERİ

Cumhuriyetin ilk 50 yılında, çok eski geleneksel yaşam kültürü değerleri ile islam inancının getirdiği katı kuralların değişmezliği, kadının kamusal alanda görünürlüğünün az olması, kadın eğitiminin istenilen düzeye getrilememesi vb. nedenlere bağlı olarak üç farklı kadın görünümünden sözedilebilir. Bunlardan ilki geleneklerinden ve islami kurallardan asla vaz geçmeyen daha çok kırsalda yaşayan *"geleneksel Türk kadını",* geleneklerine bağlı ancak dışarı ile iletişim kurduğunda dış görünümünün bazı kurallarını değiştiren ve çevresine uyum sağlayan *"yarı modern Türk kadını",* Batı imajının Avrupai tüm gerekliliklerini yerine getiren Cumhuriyetin ideali olan *"modern Türk kadını".*

Türkiye Cumhuriyeti'nin kısa sürede değişim gösteren kadın imajının görünürlüğünü sağlamak ve kadınları kamusal alanda etkili olmasını teşvik etmek, ülkenin modernleşen yüzünü dünyaya göstermek amacıyla ilk Türkiye

güzellik yarışması 1929 yılında Cumhuriyet Gazetesi tarafından düzenlenmiştir. Final yarışması Cumhuriyet gazetesinin üst katında yapılmış ve Feriha Tevfik birinci seçilmiştir.

Her alanda batı sisteminin bir parçası olma yolunda önemli adımlar atan Türkiye Cumhuriyeti adına güzellik yarışmalarına katılmaya başlaması Türk modasını yaratma yolundaki çabalara önemli katkılar sağlamıştır. 1932'de Keriman Hâlis'in dünya güzelik kraliçesi seçilmesiyle batılı kadınlarla yarışabileceğini kanıtlayan Türk kadını, Türk modası ve Türk kültürünü yayma açısından da önemli bir misyon üstlenmiştir. Keriman Hâlis'in yarışmada giydiği açık renk elbise üzerine kırmızı gül takması Türk Bayrağını sembolize etmekte ve batılılaşmanın yanı sıra Türk kültürüne de verilen değeri yansıtmaktadır (Koca ve Koç, 2010, s.265).

Resim 20: 1929 Cumhuriyet Gazetesi tarafından düzenlenen güzellik yarışması birincisi Feriha Tevfik

Resim 21-21a: 1932 Dünya güzellik kraliçesi Keriman Halis Ece ve dünya güzeli seçildiğinde Cumhuriyet gazetesindeki yazı

Türkiye'de şapka ve eşarp üretimi 1934 yılında *"Şen Şapka"* adında bir şapka dükkanı açarak işe başlayan Vitali Hakko tarafından başlatılmıştır. 1948 yılında kısa saçların yerini kabarık saç modellerinin alması ve kadınların artık şapka kullanımından vazgeçmesi nedeni ile isim değiştirerek *"Vakko"* adını almıştır. 1948 yılında Türkiye'de ilk eşarp üretimini Kurtuluş'ta açılan baskı atölyesinde, en iyi Türk ipeği kullanılarak son moda eşarplar üretmeye başlamıştır.

1950'lere kadar tüm dünyada olduğu gibi kadınlar şapkalarını giysileri ile kombinleyerek kullanmılardır. Buna bağlı olarak özellikle büyük şehirlerde çok sayıda şapka üretimi yapan işletmeler açılmıştır. II. Dünya Savaşı'nın akabinde kadının iş hayatına atılması şapka kullanımının azalmasıyla, şapkacılar moda dünyasındaki yerlerini kaybetmeye başlamış ve sayıları gittikçe azalmıştır.

Hem erkekler hem de kadınlar artık daha rahat bir giyim tarzını benimsemiş ve şapka da çok seyrek takılan bir aksesuar olarak kullanılmaya başlanmış ve bu aksesuarın yerini kullanımı ve elde etmesi daha pratik olan eşarplar almıştır. Bu pratik kumaş parçası hem koruma hemde süsleme amaçlı kullanılabiliyor, başa, boyuna, omuza, bele veya çantaların saplarına bağlanarak uçuşuyor ve uygulanan her yere uyum sağlayabiliyordu.

1950'lerde modanın en büyük esin kaynağı Hollywood filmleri ve yasamın tüm safhaları için söyleyecek bir şeyleri olan kadın dergileri modayı inanılmaz bir şekilde yönlendirmiştir. Özellikle yerli ve yabancı sinema sanatçılarının giydiği giysiler, kullandıkları aksesuarlar, gittiği yerler, özel hayatları toplum içindeki davranışları yakından takip edilerek kendilerini sanatçıların karakterlerine benzetmeya çalışmışlardır. Özellikle Hollywood sinemalarındaki karakterlerin giysileri Türk kadın ve erkeklerinin modayı yakından takip edebilmesinde etken olmuştur.

1950'li yıllarda ülkedeki eknomik sıkıntılar nedeni ve hazır giyim sektörünün henüz istenilen ivmede üretim yapamaması giysilere ulaşımı engelliyordu. Her ne kadar Sümerbank bünyesinde açılan fabrikalarda halkın ulaşabileceği fiyatlar ile kumaşlar üretilmesine rağmen bunların giysiye dönüştürülmesi kadınlara kalıyordu. Bu nedenle pek çok köyde ve mahallelerde açıklan biçki dikiş kursları kadınların ailesi için dikiş dikmesine olanak sağlamıştır. Özellikle dikiş makineleri her kızın çeyizinin temel unsuru olmuştu. Bu yıllarda başta Singer olmak üzere Zetina, Pfaff, Yoknaz, Zenith markalı dikiş makinaları markalar evde giysi dikme amaçlı yurtdışından ithal ediliyordu.

Resim 22: 1960'lı yıllarda Türkiye'de kadın ve erkeklerin olduğu bir grup (Koç ve Koca fot. Arşivi)
Resim 23: 1960'lı yıllarda Türkiye'de nikah sonrası aile fotoğrafı (Şapkasız erkekler / Yarım kapalı kadınlar) (Koç ve Koca fot. Arşivi)

Kadınca çizgilerin egemen olduğu 50'li yıllarda dar etekli tayyörler, topuklu ayakkabılar, sapka ve eldivenler modanın ana hatlarını oluşturmuştur. Sadece yarım asır önce yaşmağını ve peçesini kullanmaktan vaz geçerek şapka ile tanışan Türkiye Cumhuriyeti'nin kadınlarına şapka yerine kullanabilecekleri eşarplar, 50'li yılların vazgeçilmez aksesuarı olarak sunulmuştur (Tınc, 2006, s.29). 1950-60'lı yıllarda Türk halkı "Amerikan Rüyası" olarak tanımlanan bir akımdan oldukça etkilenmiştir. Bu yıllarda Türkiye'de Pek çok Avrupa ülkesi Amerika'nın Marshall yardımları ve Hollywood filmlerinin güçlü toplumsal etkisi ile birlikte Amerikan yaşam şekliyle tanışmıştır. 1950'li yılların stil ikonları Grace Kelly, Elizabeth Taylor, Audrey Hepburn, Marlin Monrou gibi sinema sanatçılarının tarzında giyinmek hemen hemen her kadının önemle üzerinde durduğu bir konu haline gelmiştir. 1950-60 lı yıllarda hızlı bir şekilde gelişim gösteren Türk sinemasının usta oyuncuları Neriman Köksal, Cahide Sonku, Nedret Güvenç, Lale Oraloğlu, Muhterem Nur, Belgin Doruk vb. sanatçıların karakterlerin kullandıkları giysiler ve aksesuarlar kadınlar arasında hemen moda olarak yaygınlaşıyordu.

1950'li yılların modası olarak yaygın biçimde kullanılan eşarp ve fularlar göz önünde bulunan sanatçıların kullanım biçimleri ile modaya uygun giyinmeye, tarz ve stil yaratmaya çalışan Türk kadınları arasında hemen yaygınlaşmış ve benimsenmiştir. Yaşam biçimleri olmasa da dış görünümü ile belli bir kesimi etkisi altına alan Hollywood sanatçıları ve devlet büyüklerinin eşleri vb. moda ikonlarının çeşitli biçim ve şekillerde boyunlarına, başlarının üzerine veya omuzlarının üzerine veya bellerine

bağlayarak kullandıkları eşarp ve flarlar Türk kadınları tarafından hemen taklit edilmiş, dünyadaki hemcinslerinin aksine bir süs aracı olarak kullanmasının yanı sıra onu kültürel değerleri ile inancının gerektirdiği şekilde moda akımlarına uyum sağlayarak özgün bir biçimde kullanmışlardır.

Daha önceleri düz ve kısa kesilen saçlarla kullanılan şapkalar, II. Dünya savaşından sonra kabaran saç modellerini kapatmaya yetmeyince baş üzerine eşarplar farklı şekillerde bağlanmaya başlanmıştır. Bu moda kadınlar arasında hızla yayılmıştır. 1950'lerden 1970'li yılların sonlarına kadar islam inancı ile başını örten Türk kadınlarının bazıları eşarbını Hollywood sanatçıları gibi saçlarının bir kısmını göstererek bağlamışlardır. O dönemde halk arasında eşarbın saçlarının bir kısmını göstererek bağlanması biçimine *"yarım kapalılık"* adı verilmiştir ve modernliğin göstergesi olarak sunulmuştur. O dönemde saçlarını hiç göstermeden eşarp bağlayanlara *"tam kapalı",* tanımlaması yapılmış ve bu kadınlar geleneksel islam inancının göstergesi olarak sunulmuştur.

Bu dönemde dergiler vegazetelerde sürekli olarak Amerikalı sanatçıların fotoğrafları yayınlanıyor moda haakkında bilgiler veriliyordu.Amerikanın Blue Jean olarak bilinen pantolonları Türkiye'de "kot" adını almıştı. Akyol (2010, s. 191) Blue Jean ile ilgili yapmış olduğu çalışmasında Kot sözcüğünün Türkçe'ye yerleşmesinin nedenini şu şeklide açıklamıştır.

> *"Bu ismin Türkiye'de blucini üreten ilk kişinin soyadından geliyor olmasıdır. Türkiye'nin ilk kot üreticisi Muhteşem Kot, 1940 yılında Fransa'ya yaptığı bir gezide blucinle karşılaşır. Blucinin sağlamlığını ve dikim tarzını çok beğenen Muhteşem Kot, aynı kumaşı Türkiye'de üretmeye karar verir ve bu konuda başarılı olur. 1960 yılında günde 200 adet blucin üretimi yapılmaya başlanır ve "KOT" adını markalaştırırlar. Ancak 80'li yıllarda Türkiye'de yeni bir dönem başlar ve serbest piyasa ekonomisiyle kapılar açılır ve yabancı markaların yerli piyasaya girmesiyle o günlere kadar birinci sırada olan Kot marka blucin artık ikinci sınıf olur ve üretimini durdurmak zorunda kalır. Bu dönemlerde ürünün popülerliğini bize gösteren bir reklama Curcuna başlıklı sitede rastlıyoruz: "Dünyanın en genç modası: Kot. Haydi bütün gençler İGS'ye. Rahatlığa, şıklığa, kaliteye...". Belli bir süre sonra, Kot markası çok yaygınlaştığı için ülkemizde tüm blucinlere "kot" denilmeye başlanmıştır. Kot marka blucinler üretimden kalktığı ve birçok kişi bu ayrıntıyı bilmediği halde*

kot ismi dilimize yerleşmiştir ve halen günümüzde bile blucin sözcüğü yerine kot sözcüğü yaygın olarak kullanılmaktadır (Akyol, 2010:191).

Dünya savaşlarından sonra hammade üretimlerinde doğan sıkıntılar kumaş üreticilerini yeni kumaşlar üretmeye yöneltmiştir. Naylon ve benzeri malzemelerin keşfi ile daha ucuza mal olan kumaşların üretimi yapılmaya başlanmıştır. Bu kumaşlardan yapılan ürünlerin kullanılmaya başlaması 1960'lı yıllarda yaygınlaşmıştır. Ülkemizde yaygın olarak kullanımı 1970'li yılları içerisinde olmuştur. Bu kumaşlardan yapılan giysilerin daha modern göründüğü fikri çeşitli reklamlar ile yaygınlaştırılmıştır. Hem ucuz hem de kolay bulunur hale gelmesi nedeni ile sentetik jarse elbiseler, naylon gömlekler ve iççamaşırları vb. çok çeşitli giysiler ciddi alıcılar bulmuştur. Bu giysilerin Türkiye'de daha kısıtlı üretimi bu giysilerin yurtdışına Almaya, Hollanda, İsviçre, Fransa gibi ülkelerde yaşayan Ülkemizde enellikle *"Almancı"* olarak tanımlanan tanıdık, eş dost veya akrablara ısmarlanarak sahip olunuyordu. O dönemde her genç kızın çeğizinde sentetik ve naylon kumaşlardan giysilerin olması prestij olarak sunuluyordu.

Türkiye'de geçmişi 1940'lı yıllara dayanan Hazır giyim sektörü 1970'li yıllarda hazır ayakları üzerinde hızlıca yükselmeye başlamış hatta 1980 lere gelindiğinde Avrupa'nı en nemli hazır giyim ihracatı yapan ülkesi konumuna gelmiştir.Bu yıllarda birçok hazır giyim firması kendi markalarını yaratıp dünya pazarlarına adını yazdırmıştır. Vakko, Yeni Karamürsel, Atalar, Mithat, Titiz, Sarar, Mavi bunlardan sadece bazılarıdır.

50'li yıllar Türkiye'nin çok partili hayata geçişi ve Amerika'yla kurulan yeni ilişkiler giyim kuşamda da etkisini göstermiştir. 1960 'lı yıllara gelindiğinde tüm dünyada etkli olan bazı protesto ve ayaklanmalar Türkiyede'de kendini göstermiştir. 27 Mayıs 1960 ihtilali, 1968 öğrenci hareketleri, 12 Mart Muhtırası, 1974 Kıbrıs barış harekatı, 12 Eylül 1980 ihtilali vb. pek çok siyasi hareketlilik giysilerin biçim ve kumaşlarının renklerinde etkili olmuştur. Bu yıllarda özellikle Deniz Gezmiş'in yeşil parkası, darbe askerlerinin postalları ile kamuflaj giysileri, Süleyman Demirel'in fötr şapkası, Bülent Ecevit'in kasketi ile ecevit mavisi gömleği, askeri parka ve postalların hem kaden hem de erkekler tarafından kullanımı, sakal bıyık ve saç traşlarının biçimleri bu yıllarda toplumun bazı kesimini siyasi görüşünü üzerinde göstereceği şekilde kullanılır hale getirmiştir.

1960'lı yıllardan itibaren hem yurt içinde hem de yurt dışında özellikle öğrencilerin ve hippilerin tercih ettikleri Denim (Blue Jean) giysiler özellikle Türkiye'de 70'li ve 80'li yıllarda siyasî olayların yoğun yaşandığı dönemlerde, Amerika'ya karşı olan sol görüşlü öğrenci gruplarının, başta Amerikan malı olması sebebiyle tepkiyle karşıladığı bir giysi olmuştur. Zaman içerisinde bu giysilere kendilerine göre anlamlar yükleyerek (işçi sınıfının giysisi olması nedeniyle kabullenme) ve üzerinde değişiklikler yaparak (parka ya da postallarla giyme) kullanmaları üzerinde durulması gereken kültürler arası bir etkileşim örneği olarak kabul edilebilir (Akyol, 2010, s. 194).

1950'lı yıllardan itibaren başlayan nedenlerinin çok çeşitli olabileceği muhtemel kırsaldan kente göç hem kırsalda hem de kentlerde yaşam tarzı ve kültürün dolayısıyla kendilerine ait bir giyim kuşanm biçiminin oluşmasında etken olmuştur. Bu yeni oluşan kültür içerisinde giysiler de köy kent arasında sıkışmış ve gelenekseli atamayan ancak modern de olamayan yeni bir giyinme şekli oluşturulmuştur. Bu oluşumla birlikte yerel giysiler kentlere taşınmış rengarenk basma pazen elbiseler çiçek gibi açmış, kadınlar renkli plastik ayakkabıları, işlemeli yünlü patik ve çorapları, yörelerinin özelliklerini belirten başörtüleri ile kente ayak uydurmaya çalışmışlardır. Ancak bu kıyafetler hızla değişikliğe uğramış, rengârenk şalvar ve entarilerin yerini pazarlardan alınmış ucuz etekler, bluzlar, yelekler almıştır. Eteklerin altında bacakları açıkta kalan kadınlar, etek altına pijama veya pantolon giyerek, başlarına beyaz veya kenarı oyalı başörtüleri takarak farklı bir tarz yaratmışlardır.

80'li yıllarda kadınların çalışma hayatına daha aktif olarak katılmaya başlaması, hazır giyim ürünlerine olan talebi artırmış ve hazır giyim sektörü kendini geliştirme çabaları içine girmiştir. Yabancı sermayenin Türk pazarlarına girmesi, teknolojik gelişmeler ve hazır giyim sektörünün yeni teknolojiyi yakalama çabaları ile Avrupa modası gecikmeli de olsa takip edilmeye başlanmış, yabancı markaların büyük kentlerdeki mağazalarının çoğalması ile moda özellikle kadınların vazgeçilmezleri arasında yerini almıştır. 1990'ların sonlarında elektronik iletişim araçları ve televizyon kanalları modanın daha hızlı yayılmasına ve daha büyük kitlelere ulaşmasına neden olmuş ve kırsal kesimde kullanılan geleneksel halk giyimine ait

uygulama ve değerleri yok etme düzeyine getirmiştir (Koç, Koca, 2006, s. 45).

6. SONUÇ

Atatürk, Türk ve Türkiye'nin imajının değişimi hususunda oldukça hassas ve dikkatli davranmış attığı her adımı özenle seçmiştir. Cumhuriyet inkılapları özellikle dış görünümdeki çağdaşlaşmada devlet tarafından merkezileşmeyi beraberinde getirmiştir. İnkılaplar yapılırken Türk kadınının çağdaşlaşmasına yönelik kurallar getirilmemiştir. Türk kadınları arasında, Avrupalı giyim biçimlerine uygun tasarımların yaygınlaşması zaman alsa da kısa zamanda giysilerine hemen adapte edebilmişlerdir. Türk kadını kültürel değerleri ve inançları doğrultusunda olgun, ölçülü geçmişe göre daha dişi ancak yinede sade olarak batı modasını kendine adapte etmeyi ve benzer standartları yakalayabilmeyi sessizce başarmışlardır. Türk ulusunu ileriye taşıyacak reformist hareketlere dayandırdığı devrimleri hiçbir ön yargı ve bağnazlığa izin vermeyecek şekilde Batı toplumlarını örnek alarak oluşturulmuştur. Türkiye cumhuriyetinin kurulması ile birlikte modernleşme projesinin en önemli hedeflerinden biri kadının toplumsal konumunun ve imajının değiştirilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Atatürk, yapılan devrimlerle sağlam bir temel atmış, bu temelin sarsılmaması için güçlendirici uygulamalar geliştirmiştir. Latin alfabesinin kabulü, Batı tarzı kılık kıyafet usullerinin benimsenmesi, medenî kanunun kabulü vb. inkılâplarla Batılılaşma süreci ivme kazanırken, hedef ve sonuç bakımından modernleşme tarihimizin en uzun menzilli girişimi ile gerçekleşmiştir.

KAYNAKÇA

Acun, F. (2007). "Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960)", SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, (16),91-112

Aksel, M. (1977). *İstanbul'un Ortası,* Ankara: Kb Yay.

Akşit E. E. (2005) *Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi,* İletişim Yayınları, Araştırma İnceleme Dizisi: 187

Akyol Kasapoğlu, Pınar (2010). "Küreselleşen Moda Bağlamında Blucin Kültürü Üzerine Bir Araştırma" *Millî Folklor,* 22 (86), 186-196

Anonim (1952). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri (ASD),* Cilt:II, Ankara (Konya Kadınları ile Konuşma, 21.3.1923)

Anonim (1993). *Kız Teknik Öğretiminde Gelişmeler II*. Ankara: M.E.B. Ders Aletleri Yapım Merkezi Matbaası.

Asıliskender, B. (2002). *Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Mimaride 'Modern' Kimlik Arayışı; Sümerbank Kayseri Bez Fabrikası Örneği.*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Barbarosoğlu, F. K. (2004). *Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet,* İz Yay: İstanbul.

Baytemür, M. (1981). *Atatürk'ün Kastamonu Gezisi ve Şapka.* İstanbul,1981

Berktay, F. (2004). "Doğu İle Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık,* (Der. T.Bora, ve M. Gültekingil), İstanbul: İletişim, Cilt 3 /275-285.

Caporal, B. (1982), Kemalizm'de ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını, Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.

Çakır, S. (1994), *Osmanlı Kadın Hareketi,* İstanbul: Metis Yay.

Çapa, M.(1996). "Giyim Kuşamda Medeni Kıyafetlerin, Benimsenmesi ve Trabzon Örneği", *Toplumsal Tarih, 5(30)22-28.*

Çetiner, L. (2007). *Türk Tekstil Sanayiinde Sümerbank Nazilli Basmalarının Teknik Desen Özellikleri.* Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Duman, D. (2016). "Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet Dönemin'e: Batı Kültürünün Bir Yansıması Olarak Balolar", *Turkısh Studıes - International Periodical For The Languages, Literature and History Of Turkish Or Turkic-*, (Prof. Dr. Hayati Akyol Armağanı), 11(1) 39-58.

Duman, T. (2002), "Mesleki ve Teknik Eğitimin Gelişimi", *Türkler,* (C.15) 61-71.

Durakbaşı, A. (2002). *Halide Edip-Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* İstanbul:İletişim Yayınları,

Dursun, D. (1993). "Kadının Siyasallaşmasının Anlamı", *Yeni Zemin,* (7) 8-10.

Erdal, İ. (2016). "Ekonomi Tarihi, Cumhuriyetin Sanayi Okulu: Sümerbank", *Ekonomik Forum Dergisi,* Tobb Yayını, (266)100-105.

Gökçe, O. R. (1937, 20 Temmuz). "Celâl Bayar Bugün Geliyor-İktisad Vekili Tedkiklerinden Çok Memnun". *Cumhuriyet,* (4736).

Himam F. D. ve Tekcan E. (2014), "Erken Cumhuriyet Dönemi Terzilik Kültürü ve Ulusal Maddi Kültürün İnşası", *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*. 10 (20) 221-254.

Işın, E., (1987). "Abdullah Cevdet'in Cumhuriyet Âdâb-I Muâşereti", *Tarih ve Toplum,* (48)333-340

İnan, A. (1959 (2007)) , *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, İş Bankası Kültür Yayınları.

Kandiyoti, D. (1993). "Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğin Çözülmesine Yönelik Notlar", *1980'ler Türkiyesinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar,* (Der. Şirin Tekeli), İstanbul: İletişim Yay.

Kaplan, L. (1999), "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Kadınlarının Özgürleşme Hareketi", *Osmanlı Ansiklopedisi,* Ankara: Yeni Türkiye Yay. (V) 466-473.

Karlıklı, Ş.ve Tozan D. (1998). *Cumhuriyet Kıyafetleri*, İstanbul: GSDYayınları.

Koca E. ve Koç F. (2010), "Güzellik Yarışmalarının Türkiye'deki Moda Bilincinin Oluşumuna Etkileri", *Acta Turcıca Çevrimiçi Tematik*

Türkoloji Dergisi. *"Kültür Tarihimizde Yarış",* 2 (1) 262-288, Www.Actaturcica.Com

Koç F. ve Koca, E. (2006), "Türk İnsanının Cumhuriyet Dönemi ile Başlayan Giyim-Kuşamda Çağdaşlaşma Süreci", *Tekstil Maraton Dergisi, Magazine for Textile and Ready to Wear Technology.* 16 (86) 42-53.

Koç Fatma, (2010), "Moda Tasarımı" *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü, Atatürk Dönemi (1920-1938),* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları:338 Kaynak Eserler Dizisi:33, Ankara, 3 (1), Türkçe(Ansiklopedi Maddesi), 1225-1234).

Koç, F. (2019). "Türkiye'de Kadınının Yeni İmajının Oluşturulmasında Atatürk'ün Rolü (1920-1938)", *9. Uluslararası Atatürk KongresiBildiriler Kitabı.* Amasya 12-15 Kasım :781- 829.

Kurnaz, Ş. (1992). *Cumhuriyet Öncesinde Tük Kadını (1839- 1923),* İstanbul: Meb Yay.

Maruflu, S. (16 Ağustos 2011) "Atatürk'ü Anarken Bedii Faik'le Söyleşi", Vatan Gazetesi.

Meriç. N. (2007). *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927), Adab-I Muaşeret,* İstanbul: Kapı Yayınları.

Mumcu A. (1981). Tarih Açısından Türk Devriminin Temelleri ve Gelişimi. İstanbul:

Onur, N. (2004), *Moda Bulaşıcıdır,* İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

Özcan, B. (2008). *Basına Göre Şapka ve Kılık Kıyafet Ikılâbı,* Marmara Üniversitesi Türkiyat Arastırmaları Ensttüsü, Türk Tarih Anablim Dalı Cumhuriyet Tarih Bilim Dalı , Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özdemir, K. (2007). *Cumhuriyet Döneminde Şapka Devrimi e Tepkiler,* Eskişehir Anadolu Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sarısaman, S.(1998). "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Kadın Kıyafeti Meselesi", *Atatürk Yolu,* VI.

Sennett, R. (1997). *Kamusal İnsanın Çöküşü,* (Çev. Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sevin, N., (1990). *On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış,* İstanbul

Sevük, İ. H. (1981). *Atatürk İçin*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları:397.

Sumbaş, A. (2013). "Türk Modernleşmesi'ni Ankara Palas Üzerinden Okumak: "Doğu'dan Batı'ya Açılan Bir Pencere" *H.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,* 31 (1) 171-198

Şeftalici, H. S. (2015). *Terziden Tasarımcıya / From Tailor to Designer,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tanilli, S. (2006). *Ne Olursa Olsun Savaşıyorlar : Kadın Sorununun Neresindeyiz?,* İstanbul: Alkım Yayınevi.

Tınç, L. (2006), "Cumhuriyet Yıllarının İlkleri" *Popüler Tarih,* 29-34

Topses, M. D. (2019). "Cumhuriyet Dönemi Türk Modernleşmesinin Bazı İlkesel Belirleyicileri" İdil, (58)723-729.

Tunaya, T. Z. (1999). *Batılılaşma Hareketleri 2,* Cumhuriyet Yayınevi

Tunçay, M. (1981). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931),* Ankara:Yurt Yayınları.

Unat, F. R. (1964) Türkiye Eğitim Sisteminin Gelişmesine Tarihi Bir Bakış, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara:

Vural, T. (2012). "Osmanlı Yenileşme Döneminde Kılık Kıyafete İlişkin Reformlar Şekilde Mi? Yoksa Özde Mi? Değişim Getirmiştir", "Osmanlı Yenileşme Döneminde Yapılan Kılık Kıyafete İlişkin Reformlar ve Kılık Kıyafet Değişimleri Paneli", *CIEPO-20 Bildiriler Kitabı.* University Of Crete, Department Of History And Archaeology, 27 Haziran– 1 Temmuz Rethmno, Greece, 682-699

Yıldırım, S. (2008). "Atatürk Dönemi Modernleşmesinin Temel Dinamikleri", *Uluslararası Türkiye Cumhuriyeti Sempozyumu Bildirileri,* 22-24 Ekim. Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, 41-47.

Yıldırım, S. (2011). "Atatürk Döneminde Sovyet Tarımını İnceleme: Resmî Geziler ve Bilimsel İşbirliği (1925-1932)", *Bilig. (*57) 225-231.

Yılmaz M. S. (2005). "Atatürk'ün Kastamonu Gezisi ve Şapka İnkılâbı", *Kastamonu Eğitim Fakültesi Dergisi*.13(1) 223-232.

Yılmaz, M.S. (2014). *Sümerbank'ın Kuruluşundan Günümüze Kısa Tarihi, Sümer Holding Özelleştirme Daire Başkanı ile Sözlü Görüşme.* Ankara: Sümer Holding A.Ş .

İKSAD Publishing House

ISBN: 978-625-367-455-7