

# SANAT TASARIM DERGİSİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ  
2014 KASIM • SAYI: 5 • ISSN 1309-2235



## **SANAT-TASARIM DERGİSİ**

**2014 Kasım Sayı: 5**

**Sanat Tasarım alanında hakemli bir dergidir.**

**Yaygın-sürekli bir yayındır.**

**Yılda bir kez yayınlanır.**

**Dili: Türkçe-İngilizce**

### **Sahibi**

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına  
Prof. Dr. İnci Deniz Ilgın, Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

### **Yazı İşleri Müdürü**

Doç. Dr. Esra Aliçavuşoğlu, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

### **Danışma Kurulu**

Prof. Sibel Arık, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar, İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye  
Prof. Dr. Hatice Bengisu, Balıkesir Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Nilgün Bilge, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Çiğdem Asuman Çini, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Besim Dellaloğlu, Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Henry Hildebrandt, University Of Cincinnati, SAID, DAAP, AMERİKA  
Prof. Sema Temel Ilgaz, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. İnci Deniz Ilgın, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Reşat Karcıoğlu, Atatürk Üniversitesi, TÜRKİYE  
Assoc. Prof. Bob Krikac, Washington State University, AMID, AMERİKA  
Prof. Meltem Eti Proto, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Ayşe Üstün, Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Emre İkizler, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Şeyma Üstüner, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Sevil Saygı, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Nurdan Arslan, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Cemil Ergün, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Nigar Çapan Kavruk, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. C. Arslan Özbiçer, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Hyun Soon Tekin, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

### **Yürütme Kurulu**

Yrd. Doç. Ümit Celbiş, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Murteza Fidan, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Bülent Şangar, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

### **Hakem Koordinatörü**

Doç. Emre İkizler, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Araş.Gör. Emine Sarsılmaz Vagtborg, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

### **Görsel Tasarı**

Doç. Didem Dayı, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

### **İletişim ve Dokümantasyon**

Araş.Gör.Taylan Uran, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

### **Baskı**

KÜLTÜR SANAT BASIMEVİ  
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi ZB7-ZB11  
Topkapı / Zeytinburnu / İstanbul  
Tel: 0212 674 00 21 - 29 - 46  
Faks 0212 674 00 61

### **İsteme Adresi**

Sanat-Tasarım Dergisi  
Marmara Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi  
Acıbadem Caddesi, Küçükçamlıca  
34718 - Kadıköy - İstanbul  
www.gsf.marmara.edu.tr  
E-Posta: sanat.tasarim@yahoo.com  
Tel: 0216 3262667-1005

### **ISSN: 1309-2235**

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI - YAYIN NO: 776**

Her hakkı saklıdır, makalelerin sorumlulukları yazarlara aittir.





## İÇİNDEKİLER

### TABLE of CONTENTS

<b>Mustafa Bilge Satkın</b> <b>Fotoğraf, Gerçeklik ve İdeoloji</b> Photography, Reality and Ideology	7
<b>Tonguç Tokol</b> <b>“Geleneksel Türk Evinde Yalınlık” Safranbolu Kaymakamlar Evi Örneğinde İç Mekân Donatıları</b> “Simplicity in Traditional Turkish House” A Case Study on Interior Furnishing of the House of Kaymakamlar in Safranbolu	15
<b>Nilüfer Şahinoğlu Ural - Ayşe Uygur</b> <b>Akıllı Tekstiller Ve Günümüzdeki Uygulamalarından Bazı Örnekler</b> Smart Textiles and Some Examples of Current Applications	25
<b>İdil Akbostancı</b> <b>20. ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı ve Üretimnin Değişen Tanımı</b> The Changing Definition of Printed Textile Design and Manufacturing in the 20th and 21st Century	31
<b>H. Şeyma Üstüner Uzunöz</b> <b>Beden Üzerinde Kavram Biçim İlişkisi</b> Relation of Concept and Form on the Body	43
<b>Nusret Polat</b> <b>Geç-Osmanlı Türkiye’sinde Sanatsal Modernizmin Sosyolojik Dinamikleri Üzerine</b> On Sociological Dynamics of Artistic Modernism in Late Ottoman Turkey	47
<b>Rüçhan Şahinoğlu</b> <b>Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Dekoratif Resim Bölümü Eğitiminin Seçilmiş Sanatçılar Üzerinden Tual Resmindeki Malzeme Kullanımına Etkisi</b> The Effect of the Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Applied Fine Arts College) Decorative Painting Department Education on the Use of Materials in Canvas Painting Through the Works of Selected Artists	55



## Hakem Listesi

Prof. Dr. Tansel Türkdöğän, Gazi Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Barbaros Gürsel, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Meltem Eti Proto, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Neslihan Pala, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Nuray Ayhan Yılmaz, Dokuz Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Gaye Kırıldökme Belen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. H.Ozan Bilgiseren, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Sevim Arslan, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Sevil Saygı, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Dr. Emel İşleyen, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Emre Zeytinođlu , Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Hakan Onur, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Mürteza Fidan, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE  
Yrd. Doç. Yeşim Bağrışen, Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE



Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak 2010 yılından bu yana yayımladığımız Sanat Tasarım Dergisi'nin beşinci sayısını sizlere ulaştırmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Sanat ve tasarım alanında hemen her yıl yayımlanmaya başlayan bir çok derginin kısa süreler içinde, kimi yetersizlikler nedeniyle sürdürülemediği düşünülürse, elinizdeki hakemli yayının istikrarlı bir biçimde devam etmesi kurumumuza önemli bir misyon yüklüyor.

Dergimiz; sanat ve tasarım alanındaki teorik, pratik ve eleştirel bakış açılarını çeşitlendirecek her türlü özgün araştırmaya yer vermekte; sanatın disiplinlerarası bir çerçevede yeni bir dil üzerinden devam ettiği inancıyla bu yaklaşımları örnekleyen, tarihsel bağlamda dile getiren çalışmalarını konunun uzmanlarıyla bir araya getirmeyi hedeflemektedir.

Yılda bir kez yayımladığımız Sanat Tasarım Dergisi'nin sanat ve tasarımla ilgilenen tüm birey ve çevrelere katkıda bulunacağını umut ediyor ve derginin hazırlanmasında büyük katkıları olan Yazı İşleri Müdürü Sayın Doç. Dr. Esra Aliçavuşoğlu, Danışma Kurulu üyeleri Sayın Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar, Sayın Prof. Dr. Hatice Bengisu, Sayın Prof. Dr. Nilgün Bilge, Sayın Prof. Dr. Reşat Karcıoğlu, Sayın Prof. Dr. Ayşe Üstün, Yürütme Kurulu üyelerimiz Sayın Yrd. Doç. Ümit Çelbiş, Sayın Yrd. Doç. Murteza Fidan, Sayın Yrd. Doç. Bülent Şangar, Hakem Koordinatörümüz Sayın Doç. Emre İkizler ve Arş. Gör. Emine Vagtborg, dergimizin Görsel Tasarımını gerçekleştiren Doç. Didem Dayı ve İletişim ve Dokümantasyon Koordinatörümüz Sayın Arş. Gör. Taylan Uran'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Dr. İnci Deniz Ilgın  
Dekan



## FOTOĞRAF, GERÇEKLİK ve İDEOLOJİ

PHOTOGRAPHY, REALITY AND IDEOLOGY

Mustafa Bilge Satkın\*

DOI: 10.17490/Sanat.201559164

### Öz

Fotoğraf makinesinin ortaya çıkması ile birlikte, sosyal yaşamın akışında önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Fotografik görüntünün yaşamı anlatma, sorgulama olanakları, insanların fotoğrafı farklı okumalarına ve yorumlamalarına zemin hazırlamıştır. Özellikle toplumsal değişimlere ve dönüşümlere müdahale edebilen fotografik görüntünün gerçekliği ve ideolojik yaklaşımlar arasındaki ilişkiyi değerlendirmek, -fotoğrafın günümüzdeki yaygınlığı göz önüne alındığında- gereklilikten öte zorunluluk haline gelmiştir.

Fotoğrafın bulunuşundan itibaren sadece gerçeği yansıttığının kabul edilmesi, onu uzun yıllar ayrıcalıklı kılmıştır. Bu kabul, gerçeklik yanında, fotoğrafa, tarihi belge olma niteliği de sağlamıştır. Fakat zamanla ideolojik ve manipülatif kullanımlar sonucunda fotografik gerçeklik kavramı, genel kabul olmaktan çıkmıştır.

Fotoğraf, tarih boyunca ideolojilerle iç içe yaşamıştır. İktidarlar ve çıkar grupları, gerçeklik algısı nedeniyle, fotoğrafı bir bilgi yönetme ve ikna aracı olarak kullanmıştır. Fotoğraf, kullanımının büyük boyutlara ulaştığı günümüzde, kitleleri etkilemede, hâlâ önemli bir araç olarak varlığını sürdürmektedir. Fotoğrafın dijital teknoloji ile birleşmesi, gerçeklik sunumunun daha kolay biçimlenmesini sağlamış; fakat fotoğrafta ideolojik tercih ve yaklaşımların ortaya konmasıyla ilgili bir dizi tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Anahtar kelimeler: Fotoğraf, Gerçeklik, İdeoloji

### Abstract:

With the emergence of camera, significant changes have occurred in the flow of social life, and possibilities provided by a photographic vision to understand and question the world has led the public opinion to different interpretations. To evaluate the relations between ideological attitudes and the reality of the photographic vision, which is especially capable of intervening in social changes and transformations, became compulsion beyond necessity - when the extensive usage of photography today is taken into consideration.

Since its invention, the general acceptance of "photographs only reflect reality" gave photography precedence for long years. This admission has provided photography another feature; being a historical document. However, "photographic reality" concept has lost its general acceptance as a result of ideological and manipulative uses in the course of time.

Throughout the history, photography has lived together with ideologies. Puissances and benefit groups have used photography as an instrument for perception management and persuasion. Today, with its extensive usage, photography still continues its existence as a significant tool in influencing the masses. Combination of photographic vision with digital technology enables the presentation of reality in photography to take shape more easily in presenting ideological preferences and attitudes.

Key words: Photography, Reality, Ideology

### Giriş

İçinde yaşadığımız dünya ile tasarlanıp yeniden yaratılan dünya arasındaki gerçeklik ilişkisi, pek çok düşünür ve sanat adamını yakından ilgilendirmiştir.

Sanat eseriyle gerçeklik arasındaki ilişkiyi tanımlama çabaları, yüzyıllara yayılmış; bu konuda yapılan tartışmalar sonucu çeşitli görüşler ortaya konmuştur. Bu görüşleri iki temel başlıkta özetlemek mümkündür. Birincisi; sanatın, bir bilgi sağlama aracı olduğu ve gerçeği bildirmesi gerektiği; ikincisi ise, sanatın, gerçeği bildiremeyeceği, gerçeklikle sınırlandırılmayacağı, görevinin bu olmadığı, her yönüyle özgür olması düşüncesidir.

### Fotoğraf ve Gerçeklik

İcadından itibaren, fotoğrafın görüntü oluşturmada barındırdığı fiziksel ve kimyasal süreç, onu, gerçekliği sunmada, diğer görsel sanatlardan üstün tutmuştur. Fotoğrafın ışık ve duyurak yolu ile doğanın gerçekliğini, nesne ile tıpatıp benzerlik göstererek iki boyutlu düzleme taşıması, belge olarak görülmesini sağlamış; mekanik bir araç yardımı ile ortaya çıkan bu fiziksel kayıtların, çoğaltılabilir ve paylaşılabılır olması sayesinde, fotoğraf kısa sürede bir fenomen haline gelmiştir. Fotoğraf icat edilmeden önce, insanların dünyayı algılayışı, gözün görme yetenekleri ile sınırlıydı. Fotoğraf ile beraber farklı mercekle kullanımları, insanı, gözün görebildiğinin dışında farklı bir gerçeklikle yüzleştirmiştir. Bu arada, fotoğrafın, bilimde pozitivizmin hâkim olduğu bir dönemde gelişerek ortaya çıkması, onun "nesnel ve kanıt" olarak görülmesinde önemli bir etken olmuştur.

Bazı kuramcılara göre, görsel bir sanat olan fotoğraf; bilgi verme görevini üstlenen, estetik unsurlarla dünyanın nesnel görünümünü kaydeden ve aktaran özel bir araçtır. "Fotoğrafın nesnellığı, görüntüye, hiçbir resim ürününde bulunmayan inandırma gücü vermiştir." (1). Resim gibi görsel sanat türlerinde, gerçeği yansıtmada konusunda, sanatçıya özgür bir alan ta-

nınırken, fotoğrafta ise, bu özgürlük alanı, gerçeklik misyonu sınırlıdır. Nitekim fotoğrafın bulunuşundan hemen sonra, fotografik gerçeklikten, fotoğrafın bir ayna gibi gerçeği yansıtmışından söz edilmeye başlanmış; fotoğrafı, resimden farklı kılan en temel özelliğın, nesnellik; yani yalın gerçeğın yansıması olduğu fikri genel kabul görmüştür. Bazın; “İnsan gözünün yerini alan fotoğrafın gözünü meydana getiren mercekler topluluğu da “objektif” adını almaktadır” (2) diyerek, daha başlangıçta, fotoğraf makinesinin adlandırılması esnasında, mercekler topluluğu için “objektif” adının seçilmesini, fotoğrafın yalın gerçeği göstermesine bağlamıştır.

John Berger, fotoğrafın, gerçek görünüşlerden alıntılar yaptığını üstünde durarak, fotoğrafın gerçeği yorumlayamayacağını, onun gerçeğın kendisi olduğunu söylemektedir. Berger’e göre; “Fotoğrafın kendine ait bir dili olmadığı için, fotoğraf tercüme etmekten ziyade alıntı yaptığı için fotoğraf makinesi de yalan söylemez denir. Fotoğraflar yalan söyleyemez, çünkü aldığı doğrudan basar. (Sahte fotoğrafların düzenlenmiş ve halen düzenleniyor olması, paradoksal bir şekilde bu saptamanın bir kanıtıdır. Fotoğrafın düpedüz yalan söylemesi, ancak üzerinde ince ince oynayarak, kolaj yaparak ya da yeni fotoğraflar çekerek sağlayabilirsiniz. Böyle olunca da aslında artık fotoğrafçılık yapmıyor olursunuz. Fotoğrafın kendi başına başka yöne çekilebilecek bir dili yoktur.)” (3). Andre Bazın ise, “fotoğrafi alınmış eşyanın varlığı, modelin varlığına bir parmak izi gibi katılır” (4) diyerek Berger’in yargısını ileri noktaya taşımıştır. Roland Barthes; “Fotoğrafın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. Her şeye de bu ayırım karar verir. Bir fotoğrafın karşısında duran bilincimiz, belleğın nostaljik yolunu değil (bi-reysel zamanın dışında ne kadar çok fotoğraf vardır), bu dünyadaki her bir fotoğraf için, kesinliğın yolunu izler: Fotoğraf ‘ın özü, temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır... Hiçbir yazı bana bu kesinliğı veremez” (5) diyerek fotoğrafın yansıttığı gerçekliğe ayrıcalık tanıır. Fotoğrafi, gerçeğın sunumu olarak gören sanatçıların, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra artığına tanık oluruz. Bu dönemde “salt biçimsel estetiğeye yönelik kararlık oda çalışmaları, yerini gerçeğın sadık tanıklığına bırakmıştır. Alfred Stieglitz; ‘Tutkum, gerçeğın aranıp bulunmasıdır’ diyordu.” (6). Savaşın dönemi Edward Steichen ise “Gerçek bir görünüm elde etmenin yöntemlerini ararken, siyah zemin üzerindeki beyaz bir fincan ve tabağın binden çok fotoğrafını çekti. Başarıya ulaştığına inanınca da tüm tablolarını yakarak kendini salt fotoğrafçılığa yöneltti.” (7).

Baudelaire, fotoğrafı, sanatı bozabilecek bir endüstri dalı olarak görmüştür. Ona göre “Fotoğrafa sanatı birkaç işlevi yönünden tamamlama izni verilecek olursa, çok geçmeden sanatı, kitleyle arasında kendiliğinden oluşacak pakt sayesinde, bütünüyle kapı dışarı edecek, bozacaktır. Bunun için fotoğraf asıl görevine dönmelidir; bu görev bilimlerin sanatların hizmetçisi olmaktır.” (8). Günümüzde fotoğraf kullanımının bilimsel uygulama alanlarına ve kamusal faaliyetlere (tanıtma kartları, dosyalar, vb...) de yansması, bu sözleri daha anlaşılır hale getirmiştir. Şüphesiz, Baudelaire’i bu şekilde düşünmeye sevk eden neden, fotoğrafın, -bilimin hizmetinde- bilimsel gerçekliği yansıttığı ve yansıtması gerektiği inancıdır.

### Fotoğrafçının Objeleri Seçme Hakkı ve Özel Gerçeklik

Fotoğraflar, mutlak gerçeğın doğrudan temsilleri olarak görünseler de, bu görüntülerin bir göz ve arkasındaki beyin tarafından sınırlandırılmış ve

anlamlandırılmış olduğu unutulmamalıdır. Bu bağlamda fotoğrafın oluşma sürecinde, fotoğrafçının kültürü, bilgileri, değerleri, inançları gibi kişisel ve yaşamsal birikimleri, önemli bir etken teşkil eder. Bu etkenler, görme eylemi üzerinde özel bir zemin oluşturmaktadır. Ernst Gombrich ihtiyacın, önyargının ve beyin geçmiş tüm kayıtlarının, görme duyusunu güdülediğini ifade eder. Ona göre “masum bir göz yoktur”. Bu bağlamda beyin, göz ve fotoğraf makinesi üçlüsünün ürünü olan fotoğrafın, öznelliğeye hizmet ettiği söylenebilir.

Postmodernizm ile birlikte fotoğrafın taşıdığı “nesnellik” unvanı sorgulanarak, fotoğrafın nesnel gerçekliği değil, özel gerçekliği aktardığı düşüncesi hâkim olmaya başlamıştır. Bu düşünceye göre “Fotoğrafçı, fotoğrafını çektiği olayı kendisi seçer. Bu seçim bir kültürel kurgu olarak düşünülebilir. Bu kurgunun uzamı da, fotoğrafçının fotoğrafını çekmeyi seçmediği şeyleri dışlamasıyla belirlenmiştir.” (9). Aaron Siskind’e göre; “... etkili olan gerçek, yalnızca belirli bir objenin gerçekliği değildir; bu objenin anlamının oluşmasına yardımcı olan diğer objelerle arasındaki ilişki ve aynı zamanda bazı objelerin seçilerek, diğerlerinin çerçeve dışında bırakılmasıyla sağlanmaktadır.” (10). Bu görüşe göre; fotoğrafçı, etkili olan gerçeği arama ve vizörüne yansıtacağı objeler arasında bir seçim yapma hakkına sahiptir. Bu anlayışı benimseyen fotoğraf sanatçıları, dış dünyanın gerçeğini, kendi özel yaklaşımlarına göre belirlemeyi, yorumlamayı benimsemişlerdir.

Objeleri ayıklama ve seçme işi, fotoğrafı çeken kişinin içinde yaşadığı topluma, almış olduğu eğitime ve kültüre, hatta psikolojik yapısına göre değişiklikler göstermektedir. Bu anlayış, bazı sanatçılar için “özel gerçeklik” denen bir kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Camera Work Dergisini çıkaran bir grup da, fotoğrafı, bir düşünceyi, bir bakış açısını veya fotoğrafı çeken kimsenin kendisi veya çekilen konu hakkındaki duyguların yansıtılabileceği zengin anlatım özelliklerine sahip bir ortam olarak görüyorlardı. Onlara göre her fotoğraf, onu çeken kimsenin ruhsal yapısıyla, objektifin öndeki gerçekliğın bir etkileşimi olarak ortaya çıkıyordu. Bu görüntünün yaratıcısı da fotoğraf makinesi değil, fotoğrafı çeken kimse olduğunu savunuyorlardı.” (11). John Berger, fotoğrafın iki farklı kullanım şekline bahseder. “Biri fotoğrafın pozitivist kanıtını sanki onu nihai ve tek doğruyu temsil ediyormuş gibi gören bir ideolojik kullanım. Buna karşılık bir fotoğrafın özel bir duyguyu somutlamasını öne çıkaran popüler ama şahsi bir kullanım.” (12). Berger; “Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz” (13) diyerek, Camera Work’un söz ettiği “görüntünün yaratıcısının fotoğrafçının kendisi olduğu” görüşünü destekler bir ifade kullanmaktadır.

Fotoğrafçının kendinden, kendi iç dünyasından bir şeyler katmadığı fotoğraflar, teknik bir ürün sayılmaktadır: “Zaten fotoğraf, hangi türden olursa olsun (belgeselden stüdyo çekimlerine kadar), fotoğrafçının kendisinden bir şey katmamış olması durumlarında, ‘teknik bir üründen’ öte bir değer içermez, başarılı olamaz. Her fotoğrafçı, çekimde kendi bireyselliği, kendi iç dünyası, kendi özneliği ile daima baş başadır. Çekim anı, ne kadar sınırlı olursa olsun, fotoğrafçının iç dünyasını yaşayarak ve çekilenle özdeşleşerek kaydettikleri, kendi özneliğının etkileşimlerini yansıtır. Çekilen görüntünün tüm somutlukları, tüm ayrıntıları ve tüm nesneliği ile fotoğraf



rafta yansımış olması, benzer tipikliklerin diğer çektiklerinde de ortaklık içermesi, tüm sanat ve tasarım dallarında olduğu gibi, fotoğrafın da özel gerçekliği'dir." (14).

### Fotoğrafta Kurgusal Gerçeklik

Kurgusal gerçeklik, fotoğrafçının objelere ve figürlere müdahale ederek konuyu düzenlemesi; gerçekliği kurgusal olarak tasarlamasıdır. Kurgusal çalışmada, fotoğraf çekiminin öncesi ve sonrası fotoğrafçı tarafından tasarlanır. Fotoğrafçı, kendini en iyi ifade edecek görseli elde etmeye çalışır.



Fotoğraf 1: Titreyen sokak çocuğu/A Night Out, Homeless, 1857, Oscar Gustav Rejlander

Bu tarz, zaman zaman gerçekliğe yorum katması nedeniyle eleştirilmiştir. Raphael Samuel, "Viktorya dönemi fotoğraflarının yapaylığı konusundaki cehaletimize dikkat çekmiş ve böylesine beğenerek çoğalttığımız ve kırk kırk yaparak açıklamalar getirdiğimiz (inandığımız şekliyle) fotoğrafların çoğunun, biçim açısından belgesel nitelikler taşımasalar da, köken ve niyet açısından resim özelliğinde ve yapay olduğunu belirtmiştir. Örneğin, O. G. Rejlander meşhur titreyen sokak çocuğu fotoğrafını çekerken poz vermesi için eline beş şilin tutuşturduğu Wolverhampton'lı bir çocuğu paçavralara büründürerek yüzünü çamura bulamıştı" (15) diyerek böyle fotoğrafların kurgusal ve yapay olduğunu ifade etmiştir. O. G. Rejlander gibi sanatçıların yaptığı bu çalışmalar, "canlı tablo - tableau vivant" geleneğinin fotoğraf içinde sürdürülmesi olarak kabul edilebilir.

Arthur Rothstein'in 1936 yılında F.S.A (Farm Security Administration), Amerikan Çiftlik Güvenliği İdaresi için çektiği, kuraklığı anlatan kafatası fotoğrafı, içerdiği müdahale ile fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir. Rothstein, Güney Dakota'da bir sığır kafatasını önce bulunduğu yerde, sonra daha iyi bir fon elde etmek amacıyla biraz uzağa taşıyarak fotoğraflamış olduğunu, farklı yerlerde kafatasının 5 pozunu daha çektiğini kabul etmiştir. Bu fotoğraflar, o dönemde demokratların kongreden geçirmek istediği yasa tasarılarını güçlü kılmak, yürürlüğe sokmak amacıyla kullanılmıştır.



Fotoğraf 2: Güney Dakota'nın verimsiz ve kurak toprakları /Dry and parched earth in the badlands of South Dakota, Mayıs 1936, Arthur Rothstein

### İdeolojik Gerçeklik

İdeoloji, fotoğrafın propagandacı tavrının beslendiği önemli kaynaklardan biridir. Tarih boyunca ideolojiler, propaganda fotoğraflarına güç ve ülkü vermişler, gerçekliğin yeniden üretilmesinde etkin bir rol oynamışlardır. Fotoğrafçının var olan görüntülerden ayıkladığı gerçeklik; yani kendi gerçekliği, bizi, ister istemez fotoğrafçının ve o fotoğrafçıyı görevlendiren kurumun veya yönetimlerin, kendi ideolojilerinin fotoğrafa nasıl yansıdığı, böyle fotoğrafların gerçeği yansıtmada ve belge olmada güvenilir olup olamayacağı sorusuna getirir.

İdeolojiler, fotoğrafın gerçekliğini ve belge niteliği kazanmasını doğrudan etkileyen faktörlerden biridir. Genel kaniya göre, belli bir ideolojiyi benimseyen bir fotoğrafçının çektiği veya tercih ettiği fotoğraflar "gerçeklik" açısından güven verici olmaktan uzaktır. Eğer bir fotoğrafçı, ideolojik bir örgütün, partinin yandaşı kimliğinde, örgütün söylemini pekiştiren fotoğraflar çekiyorsa, bu fotoğraflara, gerçeklik açısından kuşkuyla yaklaşmak gerekir. Dadaistler, Faşizm karşıtı fotomontajlar üretirken, Sosyalizm yanlısı sosyal belgeselci fotoğrafçılar ise propaganda amacıyla doğrudan fotoğraflar üretmişlerdir. Almanya'da Faşizmin, Rusya'da Komünizmin propagandasını yapmak için çekilen fotoğraflar, bu duruma en iyi örneklerdir. Bu nedenle, ideolojileri bilinmeden, fotoğraflanan bir olayın, neyi anlatmaya çalıştığını; yani, fotoğrafın verdiği iletiyi, belirlemek kolay değildir. Bu ideoloji belirlendikten sonra fotoğraf etkili bir mesaj oluşturabilir; "Fotoğrafların ahlakı olarak etkili olup olmayacağı, ilgili bir siyasî görüşün var oluşuna bağlıdır. Ardında bir siyaset olmadan, tarihin kıyım fotoğraflarına

herhalde yalnızca gerçek dışı ya da moral bozucu duygusallıklar olarak bakılacaktır.” (16).

İdeolojik fotoğrafların, -propaganda tavrıyla- toplumsal algı oluşturmak için, gerçeği çarpıttığı ve manipüle ettiği öteden beri bilinmektedir. “İktidarlar, egemenliğini kurmayı ve (onu) pekiştirmeyi kavramların ve/veya olguların kendi ideolojileri doğrultusunda içini boşaltarak ya da anlam sapmaları yaratarak, toplumları ve kişileri şekillendirme amacına ulaşırlar. Bunun için ise yaşanan gerçeği manipüle etmesi, bazen gizlemesi ya da çarpıtması ve yeni bir gerçeklik yaratması için ‘algıda gerçeğin’ bozulmasına ihtiyacı var.” (17). Fotoğraf tarihine mal olmuş pek çok ideolojik propaganda fotoğrafında durum aynıdır:



Fotoğraf 3: Joe Rosenthal, Iwo Jima, Associated Press, 23 Şubat 1945

“23 Şubat 1945’te Iwo Jima’ya Amerikan bayrağının dikilmesini gösteren ünlü fotoğrafın Joe Rosenthal adındaki bir Associated Press fotoğrafçısının... aynı gün içinde, daha sonraki bir zamanda ve daha büyük bir bayrakla meydana getirdiği bir ‘kurgu’ olduğu sonradan anlaşılmıştır.” (18). Bu fotoğraftan kısa bir süre sonra “Berlin yanmaya devam ederken Reichstag’ın tepesine Kızıl Bayrak çeken Rus askerini gösteren ve aynı derecede ikonik değerdeki zafer fotoğrafının arkasındaki hikaye de, bu mizansenin kamera için özel olarak tasarlanmış olduğudur.” (19).



Fotoğraf 4: Yevgeny Khaldei, Berlin, 2 Mayıs 1945

Bu kullanım şeklinde; dönemin iki güçlü ülkesinin, savaş başarılarını ve ideolojik çıkarlarını, fotoğraf üzerinden yayma çabaları görülmektedir.

Her dönemde ideolojik tavır, fotoğrafta neyin gösterilip neyin gösterilemeyeceğini, nasıl ve ne kadar gösterileceğini belirlemek için mevcut imkânları kullanarak çeşitli teknikler uygular. Demokratik hak ve özgürlüklerin tam anlamıyla baskı altında tutulduğu ülkelerde, yaşanan kötü davranışların fotografik görüntüleri, analog müdahale teknikleriyle değiştirilir: “Örneğin Rusya’da bulunan Winter Oteli’nde devrimci askerler tarafından gerçekleştirilen 1917 istilâsını gösteren fotoğraf, üç yıl sonra, gündüz yapılan sokak kutlamasında canlandırılan sahnenin fotoğrafıydı. Gerçek saldırı aslında tamamen karanlık bir zamanda gerçekleştirilmişti. Bu meşhur fotoğrafın rengi koyulaştırıldı ve gecenin içinde içeriden ışıklandırılmış bir otel görünümü vermek için otelin pencereleri beyaza boyandı.” (20). Bu haliyle fotoğraf, pek çok eleştirmene göre fotoğraf olmaktan çıkmış; belli bir anlama hizmet eden teknik bir araca dönmüştür. Naci Bostancı’ya göre “artık anlam görünümünün doğal bir uzantısı değildir; görüntü, yaratılmak istenen anlam için teknik bir araca dönüştürülmüştür.” (21).

İdeolojik fotoğraflarda verilen mesajları, sadece yönetimlerin ideolojik yaklaşımları belirlemez. Fotoğrafçının kendi ideolojisine olan inanç ve bağlılığı da belirler ve bu, Dorothea Lange’a göre, önemli bir yaklaşımdır. Lange, “Her şey gerçekte inandıklarınız için yaptığınız bir propagandadır. Başka türlü olmasını düşünemiyorum. Herhangi bir şeye olan inancınız ne kadar güçlü ve derinse, propagandacı yönünüz o kadar öndedir. İnanç, propaganda, bağlılık. Bilmiyorum, hiçbir zaman bunun kötü olduğu sonucuna varamadım” (22) biçiminde açıklamaktadır. Bu nedenle, her ideoloji sahibi fotoğrafçıyı, ‘kendi ideolojik gerçeklerini yansıtıyor’ şeklinde yafalamak doğru değildir. Bir ideolojisi olsa bile, var olan gerçeği belgeleyerek, toplumun içinde bulunduğu sorunları aktaran, toplumsal değişim ve dönüşümü sağlayan, toplumsal duyarlılığı olan fotoğrafçılar da vardır.

İdeolojik fotoğraf çekiminde, bunların kamuya sunumunda, fotoğrafçının yanında -özellikle fotoğrafların seçiminde- editörlerin de belirleyici rol oynadıkları gerçeği göz ardı edilmemelidir. Bu editörlerin bunu belirlerken özgür iradelerinden çok, bağlı olduğu patronun yanında, iktidardan veya kamuoyunun ideolojik baskısından etkilendiğini tahmin etmek zor değildir. Çekilen fotoğrafların elenmesi, hangi fotoğrafın yayımlanıp yayımlanmayacağıının, alt yazısının belirlenmesinde, editöryal kurulların rolü yadsınmaz. Böylece, onlarca fotoğrafın arasından, bir tane fotoğraf öne çıkarak, hafızalarda kalma şansına erişebilmektedir. Editörler, fotoğrafları, içeriğinden farklı biçimde yayımlamakta, fotoğrafçının hiçbir izni ve haberi olmadan, bu fotoğrafların belli bir bölümünü kesebilmektedir. Bu şekilde editör, bir bakıma, toplumun elinden doğru haber alma hakkını da almaktadır. Robert Capa’nın çektiği bir fotoğraf, ideolojik nedenlerle, editör tarafından makaslanır: “Katolik ve Almanca konuşan Alsace’lıların İspanya’da solcuların Katolik aleyhtarı zulümlerinden dehşete düştükleri ve Blum Hükümeti’ne sempati duymadıkları kabul edildiği için, Strasbourg mitinginde geleneksel giysileri içindeki Alsace’lı kadınların Halk Cephesi selâmı vermelerini sol propaganda açısından büyük önemi vardı. Ama fotoğraflardan biri Vu’nün 14 Ekim sayısının kapağında kullanıldığında resim sadece bir tek kadının görüleceği şekilde kesilmiş ve yaptığı hareket görüntünün dışında kalmıştı. Editörler bu kırılmış fotoğrafı “Alsace’ın



Gerçek Yüzü” olarak sunmuşlardı. Derginin içindeki yazıda komünistler, Alsace’ta kargaşa yaratmakla suçlanıyorlardı ve ‘Alsace’ın Gerçek Yüzü’nün bir sağıcıya ait olduğu ima edilmekteydi. Bu beklenmedik çarpıtmanın sebebi, derginin İspanya Cumhuriyeti lehindeki tutumu sonunda reklâm verenlerini kaybetmesi ve Lucien Vogel’in de dergisini Eylül sonunda satarak elden çıkarmış olmasıydı. Derginin yeni sahibi editoryal çizgiyi sağa kaydırmıştı ve Capa da haberini sattığında bunun doğuracağı sonuçları aklına getirmemiş olmalıydı. Regards editörleri ertesi hafta Vu’nün o kapağını alıp, yanında Capa’nın makaslanmamış fotoğrafıyla yayımladılar.” (23).

### İdeolojik Fotoğrafın Dönüşümü

Geçen yüzyılda, emek ve zamanla uzun uğraşlardan sonra elde edilen görüntü, günümüzde teknoloji sayesinde “an”lık hale gelmiştir. 1990’lı yıllardan itibaren yaygınlaşan sayısal fotoğrafçılık ve baskı teknolojilerindeki gelişmeler, özellikle fotoğrafta gerçeklik ve fotoğrafın belge olma işlevini daha yoğun olarak tartışılır hale getirmiştir. Geçen yüzyılda mutlak “belge” olma özelliği ile bilgilendirme görevini de sürdüren fotoğraf, şimdilerde izleyenler üzerinde soru işaretleri bırakarak, eski gücünden uzaklaşmış durumdadır. “Bir insan ürünü olan fotoğraf makinesi zaman içerisinde insanın kendine ve yaşadığı dünyaya yabancılaşmasının bir aracı olmuştur. İktidar ‘algıda gerçekliğin bozulumu’nu... görüntü bombardımanıyla sağlarken bunun için kullandığı iletişim araçlarını ve fotoğraf makinesini toplumu tepkisizleştirmenin de bir aracı haline getirmiştir.” (24).

Son yıllarda fotoğrafın, bir ideolojinin altının çizilmesi ya da ideolojiyi destekler görselin gücünün artırılması adına manipülatif amaçlarla kullanılması yaygınlaşmıştır. Foto-manipülasyon uygulamaları diyebileceğimiz bu uygulamaların en yaygın olduğu alan, siyasal mesajlar veren fotoğraflardır. Bu fotoğraflarda amaç, algıda gerçekliğin bozulmasıdır. Günlük yaşamımızda, kitleleri doğrudan ilgilendiren konularda, örneğin, siyasi bir mitingdeki kalabalığın azlığından ötürü yapılan klonlamanın foyası meydana çıktığında ve bu fotoğraflar, basında ve sosyal mecralarda yayımlandığında, kitleler gerçekliğin dijital teknolojilerle saptırıldığını, kötü amaçla kullanıldığını düşünür ve bu durum, haber fotoğrafçılığı bağlamında gazetelere duyulan güvenilirliği azaltır/azaltmıştır.

Örneğin; Alman Focus Dergisi, ‘Yeni katılımcılar icat edildi. Erdoğan, mitingdekileri photoshop’la çoğalttı’ başlığı ile sunduğu haberde, Erdoğan’ın taraftarlarının iki katından fazla artırıldığını, renkli dairelerle belirlemiş; bu klonlanmış fotoğrafı kendi okurlarına sunmuştur.



Fotoğraf 5: Anonim, AKP Manisa Mitingi, 2009

Günümüzde, alt yazı, haber ve yorumlarla desteklenen ideolojik fotoğraf üretmek, dijital teknolojilerin verdiği olanaklarla propaganda yapmak son derece kolay hale gelmiştir. Birinci Körfez Savaşı’nda işgalci devletlerin davranışlarının haklılıklarını kanıtlamak için, televizyon ekranlarında yayımlanan en can alıcı görüntü, şüphesiz, petrole bulanmış karabatak görüntüsüdür. Saddam Hüseyin’in denize boşalttığı petrol yüzünden, yaşam alanları kirlenen ve can çekişen karabatak kuşunun görüntüleri, bütün dünyada tepkilerin Saddam Hüseyin’e yönelmesine sebep olmuştur. Tepkilerin, savaş sırasında ölen binlerce insan yerine, karabatak için olması ise manipülasyonun gücünün önemli bir göstergesidir. “Kitleler, izledikleri kuşun aslında Körfez sularında değil, dünyanın bir başka yerinde, batan bir tankerin denize yaydığı petrol yüzünden yaşam savaşı verdiğini öğrendiler. Bu noktada medya, elindeki görüntüyü iyi değerlendirmiş, savaşla ilgisi olmayan bir görüntüyü “savaş” başlığı altında yayımlayarak tam bir manipülasyon örneği sergilemiştir. Enformasyon yayımı sürecinde seçmecici kaynak kullanımı, tekdüze haber temposu ve öykü başlığının seçimi yoluyla haber medyası, hangi haber aktörlerinin kamuya yeniden sunulacağına, onlar hakkında ne söyleneceğine ve özellikle nasıl söyleneceğine karar verir.” (25).



Fotoğraf 6: Anonim, Birinci Körfez Savaşı, 1991

Son yıllarda küreselleşme, iletişim ve bilişim teknolojilerindeki gelişmeler, dijital teknoloji ve üretimler, fotoğrafın her dalını, özellikle ideolojik fotoğraf üretmeyi kolaylaştırmış, bu kolaylık ideolojik fotoğrafların propaganda aracı olarak kullanılmasında ölçünün kaçmasına, fotoğrafın inandırıcılığı ve güvenilirliğinin azalmasına neden olmuştur.

Fotoğraf, kolay üretilen ve erişilen bir ürün haline gelince, cep telefonundan tabletlere kadar pek çok ürün kamera görevini üstlenmiş, sıradan insanlar tarafından oluşturulan belge nitelikli fotoğraflar, çeşitli basın-yayın organlarında ve sosyal mecralarda sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın cep telefonları ile amatörler tarafından yaygın olarak kullanılması, kimilerine göre fotoğrafın, dijital devrim ile kısa bir süre önce kaybettiği inandırıcılık özelliğinin geri kazanılmasını sağlamıştır. Örneğin, Saddam Hüseyin’in idamını sahneye getiren görüntülerin gerçekliğinden şüphe edilmemesi, sunulan fotoğrafların amatör kamera ile profesyonel olmayan kişiler tarafından çekilmesinden kaynaklanmıştır. Bu durum cep telefonları ile üretilen fotoğrafların gerçeklik kavramı bağlamında bir deformasyonu da beraberinde getirmiştir.

Fotoğrafın, amatörler tarafından yaygın olarak kullanılması, gönüllü muhabirlik, yani "yurttaş foto-muhabiri" kavramını ortaya çıkarmıştır. Artık bireyler, sadece medya patronlarının ve iktidarların ideolojisini değil, çeşitli sosyal paylaşım mecraları aracılığıyla kendi anlayış ve ideolojilerini ortaya koyma ve yayma fırsatını elde etmiştir. Ortaya çıkan bu yeni anlayış, fotoğrafçılığın biçim, içerik ve estetik olarak yeniden yorumlanmasını da beraberinde getirmektedir.

### Sonuç

Fotoğraf, icat edildiği günden günümüze kadar, çeşitli teknik aşamalar kat etmiş; bu teknik gelişmelere koşut olarak fotoğraf algısında da değişiklikler olmuştur.

Başlangıçta, fotoğrafın salt gerçekliği yansıttığından kimsenin şüphesi olmamıştır. Fotografik gerçeklik, her türlü şüpheden uzak ve güvenilir bir gerçekliktir. Bu nedenle, bulunuşundan itibaren fotoğraf ve gerçeklikle ilgili olarak "kamera yalan söylemez" cümlesi sık sık dile getirilmiştir. Bu yönüyle fotoğraf, en güvenilir belge sayılmış, belge fotoğrafçılığı denen bir tür ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafın sahip olduğu gerçeklik algısı, bulunuşundan kısa süre sonra, belli ideolojileri aktarmak için yoğun şekilde kullanılmasına neden olmuştur. 20. yüzyılın başından itibaren Komünizm, Faşizm gibi büyük kitleleri etkileyen ideolojik yönetimler, "iki kutuplu dünya" denilen süreçte Amerika ve Rusya, kendi ideolojilerinin propagandasını yaparken, geniş ölçüde fotoğraftan yararlanmışlardır. Fotoğrafın ideolojik kullanımında amaç, ne fotoğrafın sanatsal yönünü, ne de eleştirel yönünü ortaya çıkarmaktır. Amaç, kitleleri kendi ideolojisi doğrultusunda ikna etmektir.

Fotoğrafın ideolojik kullanımında ve bu yolla gerçekliğin sunumunda, fotoğrafçının kendi seçiminden çok, çalıştığı editörlerin, patronların ve iktidarların düşünce ve seçim hakkı da bulunmakta, tüm bunların üzerinde, ideolojik tercih ve yaklaşımlar etkili olmakta, yaratılan gerçek bu yollarla biçimlenmektedir.

Gelişen teknolojiler, fotoğraf üretimini kolaylaştırmış, fotoğrafın yaygın olarak kullanılmasıyla fotoğraf, toplumsal bir fenomen haline dönüşmüştür. Fotoğrafçılar ve amatörler tarafından üretilen fotoğraflar, sosyal mecralarda geniş kitlelere ulaşarak ideolojik yönlendirme, kandırma ve farklı algı yaratma aracı olarak kullanılmış; bu durum fotoğrafın, pek çok kişi nazarında gerçekliğini ve inandırıcılığını yitirmesine yol açmıştır.

Dijital fotoğraftan önce de gerçeklikle yoğun bir şekilde oynanmaktaydı. Fakat dijital teknolojilerin verdiği olanaklarla, ideolojik fotoğraf üretmek ve propaganda yapmak son derece kolay hale geldi. Bundan sonraki süreçte "gelecek nesil büyük fotoğrafçılar -eğer öyle bir şey olacaksa- fotoğrafın gerçeklikle olan özel bağını geri çağırmanın bir yolunu bulmak durumundalar." (26).

### \*Öğr. Gör. Mustafa Bilge Satkın

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, İstanbul  
E-posta: mbilgesatkin@gmail.com

### Dipnotlar

1. Bazin, Andre; 2007, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", Çev. Nijat Özön, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, s.42.
2. Bazin, Andre; 2007, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", Çev. Nijat Özön, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, s.42.
3. Berger, John; Mohr, Jean; 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, 1.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.88.
4. Bazin, Andre; 2007, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", Çev. Nijat Özön, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, s.44.
5. Barthes, Roland; 2008, Camera Lucida, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, s.104.
6. Önay, Ayhan; 1977, 20. Yüzyıl ve Fotoğraf Sanatı, Yeni Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı:11, s.34.
7. Önay, Ayhan; 1977, Edward Steichen, Yeni Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı:12, s.30.
8. Benjamin, Walter; 2007, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", Çev. Tevfik Turan, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1.Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı, s.29.
9. Berger, John; Mohr, Jean; 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, 1.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.84-85.
10. Özel, Zuhâl; 2005, Teknolojik Gelişmeler İçerisinde Dijital Fotoğrafçılık ve Belgesel Fotoğrafçılığın Yeniden Tanımlanması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, s.28.
11. Derman, İhsan; 2010, Fotoğraf ve Gerçeklik, 2.Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul, s.8.
12. Berger, John; Mohr, Jean; 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, 1.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.103.
13. Berger, John; 2010, Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, 16.baskı, İstanbul, Metis Yayınları, s.10.
14. Özel, Zuhâl; 2005, Teknolojik Gelişmeler İçerisinde Dijital Fotoğrafçılık ve Belgesel Fotoğrafçılığın Yeniden Tanımlanması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, s.28-29.
15. EFSAD, <http://www.efsad.org.tr/fotograf-sanatinda-oznellik-nesnellik-ve-basari> (05.05.2014)
16. Sontag, Susan; 1999, Fotoğraf Üzerine, 2.Baskı, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, s.35.
17. Yaygın, Murat; 2009, Fotoğraf İdeolojisi, 1.Baskı, İstanbul, Kaldeon Yayıncılık, s.44.
18. Sontag, Susan; 2005, Başkalarının Acısına Bakmak, 2.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.56.
19. Sontag, Susan; 2005, Başkalarının Acısına Bakmak, 2.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.56.
20. Eryılmaz, Hüseyin; 1999, Kitle İletişim Aracı Olarak Haber Fotoğrafı ve Manipülasyon, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
21. Bostancı, M. Naci; 1996, Toplum Kültür ve Siyaset, 1. Baskı, Ankara, Vadi Yayınları, s.98.
22. Lange, Dorothea; 1986, "Yaşama Bakmayı Öğreten Fotoğrafçı", Afsad Fotoğraf: 42, s.14.
23. Whelan, Richard; 2006, Robert Capa, 1.Basım, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı, s.107.
24. Yaygın, Murat; 2009, Fotoğraf İdeolojisi, 1.Baskı, İstanbul, Kaldeon Yayıncılık, s.84.
25. Teun, A. Van Dijk; 1994, "Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları", Medya, İktidar, İdeoloji, Der. Çev. Mehmet Küçük, Ankara, Ark Yayınları, s.303.
26. Ritchin, Fred; 2012, Fotoğraftan Sonra, 1.Basım, Çev. Yalım Keser, İstanbul, Espas Yayınları, s.181.

### Kaynakça

- Bazin, Andre; 2007, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", Çev. Nijat Özön, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1. Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı.
- Berger, John; Mohr, Jean; 2007, Anlatmanın Başka Bir Biçimi, 1. Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Barthes, Roland; 2008, Camera Lucida, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları.
- Önay, Ayhan; 1977, 20. Yüzyıl ve Fotoğraf Sanatı, Yeni Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı:11.
- Önay, Ayhan; 1977, Edward Steichen, Yeni Fotoğraf Dergisi, İstanbul, Sayı:12.
- Benjamin, Walter; 2007, "Fotoğrafın Küçük Tarihi", Çev. Tevfik Turan, Fotoğraf Neyi Anlatır, Der. Caner Aydemir, 1. Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitaplığı.
- Özel, Zuhâl; 2005, Teknolojik Gelişmeler İçerisinde Dijital Fotoğrafçılık ve Belgesel Fotoğrafçılığın Yeniden Tanımlanması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Derman, İhsan; 2010, Fotoğraf ve Gerçeklik, 2. Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitap.

- Berger, John; 2010, Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, 16.baskı, İstanbul, Metis Yayınları.
- EFSAD.<http://www.efsad.org.tr/fotograf-sanatinda-oznellik-nesnellik-ve-basari> (05.05.2014)
- Sontag, Susan; 1999, Fotoğraf Üzerine, 2.Baskı, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları.
- Yaygın, Murat; 2009, Fotoğraf İdeolojisi, 1.Baskı, İstanbul, Kaldeon Yayıncılık.
- Sontag, Susan; 2005, Başkalarının Acısına Bakmak, 2.Basım, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Eryılmaz, Hüseyin; 1999, Kitle İletişim Aracı Olarak Haber Fotoğrafı ve Manipülasyon, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Bostancı, M. Naci; 1996, Toplum Kültür ve Siyaset, 1. Baskı, Vadi Yayınları, Ankara.
- Lange, Dorothea; 1986, "Yaşama Bakmayı Öğreten Fotoğrafçı", Afsad Fotoğraf: 42.
- Whelan, Richard; 2006, Robert Capa, 1.Basım, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Teun, A.Van Dijk; 1994, "Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları", Medya, İktidar, İdeoloji, Der. Çev. Mehmet Küçük, Ankara, Ark Yayınları.
- Ritchin, Fred; 2012, Fotoğraftan Sonra, 1.Basım, Çev.Yalın Keser, İstanbul, Espas Yayınları.

#### **Fotoğraflar:**

**Fotoğraf 1:** Titreyen sokak çocuğu/A Night Out, Homeless, 1857, Oscar Gustav Rejlander  
[http://www.geh.org/fm/rejlander/htmlsrc/m198400810001\\_jpg.html](http://www.geh.org/fm/rejlander/htmlsrc/m198400810001_jpg.html), Erişim:01.02.2014.

**Fotoğraf 2:** Güney Dakota'nın verimsiz ve kurak toprakları /Dry and parched earth in the badlands of South Dakota, Mayıs 1936, Arthur Rothstein  
<http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998019157/pp/>, Erişim:01.02.2014

**Fotoğraf 3:** Joe Rosenthal, Associated Press, 23 Şubat 1945,  
<http://www.military-history.org/articles/world-war-2/raising-the-flag-on-iwo-jima.htm>,  
Erişim:01.02.2014.

**Fotoğraf 4:** Yevgeny Khaldei, Berlin, 2 Mayıs 1945.  
<http://www.theatlantic.com/infocus/2011/10/world-war-ii-the-fall-of-nazi-germany/100166/>,  
Erişim:01.02.2014.

**Fotoğraf 5:** Anonim, AKP Manisa Mitingi, 2009  
[http://www.focus.de/politik/ausland/zusaetzliche-anhaenger-erschummelt-fotos-von-pro-erdogan-demonstration-sollen-manipuliert-sein\\_aid\\_1011153.html](http://www.focus.de/politik/ausland/zusaetzliche-anhaenger-erschummelt-fotos-von-pro-erdogan-demonstration-sollen-manipuliert-sein_aid_1011153.html), Erişim:01.02.2014.

**Fotoğraf 6:** Anonim, Birinci Körfez Savaşı,1991  
<http://blog.milliyet.com.tr/petrol-gaspcilari-ile-israil-in-misir-daki-darbe-zaferini-kutlayanlara-bir-mujdemiz-var-/Blog?BlogNo=42127>, Erişim:01.02.2014.



## “GELENEKSEL TÜRK EVİNDE YALINLIK” SAFRANBOLU KAYMAKAMLAR EVİ ÖRNEĞİNDE İÇ MEKÂN DONATILARI

“SIMPLICITY IN TRADITIONAL TURKISH HOUSE” A CASE STUDY ON INTERIOR FURNISHING OF THE HOUSE OF KAYMAKAMLAR IN SAFRANBOLU

Tonguç Tokol \*

DOI: 10.17490/Sanat.201559165

### Öz

Orta Asya’da göçebe bir toplum olarak yaşayan Türkler, yaşam ve barınma alanları olan çadırlardaki mekânsal düzeni, yerleşik hayat tarzını benimsedikleri Anadolu topraklarında inşa etmiş oldukları konutlarda da sürdürmüşlerdir. Göçebe kültürünün bu bağlamdaki gereği olan işlevsellik ve yalınlık özellikleri ise geleneksel Türk evlerinin iç mekân oluşturmada önemli bir rol oynamıştır. Gelişim süreci içerisinde Türk evi plan tipleri, aynı kavramlardan çıkışlı olarak değişime uğramış, geleneksel yaşam kültürü ve mahremiyet esaslı mekânsal özelliklerini korumuştur. Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde yapım yöntemleri ve malzemeleri farklılıklar göstermekle birlikte, iç mekân kurgusunda, sofa ve odalardan oluşan hacimler ön plana çıkmaktadır. Odalar arasındaki bağlantıyı sağlayan bir merkez olan sofa, bulunduğu konuma göre geleneksel Türk evlerinin sınıflandırılmasında da rol almaktadır. Oturma, yemek hazırlama, yeme-içme, uyuma, yıkanma gibi işlevleri bünyesinde bulunduran odalar ise geleneksel yaşam şeklinin izlerini taşımaktadır. Geleneksel Türk evinde yaşam tarzının getirisi olan yalınlık özelliğinin yansımaları, gerek iç mekân oluşturmada, gerekse donatılarında gözlenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Geleneksel Türk evi, iç mekân oluşumu, donatılar, işlevsellik, yalınlık

### Abstract:

Turks, who used to live as a nomadic community in Central Asia continued the spatial order they adopted in tents –their living and shelter spaces– also after adopting a settled lifestyle, with the houses they constructed in Anatolia. The characteristics of functionality and simplicity as an essential necessity in the nomadic culture played a major role for indoor formation of traditional Turkish houses. During the development process, design types of Turkish houses transformed on the basis of the same concepts, and the spatial features based on the culture of traditional life and privacy were preserved. Construction methods and materials in various regions of Anatolia differ; however, the sections that consist of sofas and rooms are primarily noted in interior design. Sofa, as a hub which connects the rooms to each other, also plays role in the classification of traditional Turkish houses according to its location. The rooms for sitting, preparing food, dining, sleeping and bathing, expose traces of the traditional life style. A reflection of simplicity, as a product of the lifestyle in a traditional Turkish house is noted on both indoor formation and on fittings.

**Key words:** Traditional Turkish house, indoor formation, fittings, functionality, simplicity

### Giriş

Türk evi, Türklerin Anadolu’da yerleşik düzene geçmeleriyle birlikte, bu topraklarda oluşmaya başlayan, Anadolu dışında Türk etkisindeki bölgelerde de görülen, Türklerin yaşadıkları konutlardır. Türk evinin oluşumu Anadolu’da başlamış olsa da Osmanlı Devleti döneminde Anadolu dışında da inşa edilmiş aynı özellikleri taşıyan konutlar bulunmaktadır. Türk evi kavramının varoluşunda göçebelikten yerleşik düzene geçişin izlerinin bulunduğu düşüncesi öncelikle kabullenilmesi gereken gerçeklerden biridir. Bu bağlamda Türklerin Anadolu’dan önce yaşamış oldukları Asya bölgesinin coğrafi yapısı incelendiğinde, yerleşik bir yaşam şeklinin mümkün olmadığı görülecektir. Bu nedenle Türkler Anadolu öncesinde yaşadıkları bu bölgede göçebe yaşam şeklini benimsemişlerdir. Doğal olarak, yaşam alanları olan çadırlardaki düzenden ve her türlü işlev ve yaşam şeklinden, yerleşik düzene geçildikten sonraki yaşam alanları olan konutlar da etkilenmiştir. Bununla beraber Anadolu’ya geçiş öncesinde İslam’ın kabul edilmesi de yaşam şekli ve dolayısıyla yaşam alanlarının düzenini etkilemiştir. Ayrıca Anadolu’nun farklı bölgelerinde bulunan farklı iklimsel özellikler Türk evinin yapım şekli ve kullanılan malzemeler açısından kendi aralarında farklılıklar göstermesine neden olsa da temel özellikler değişmemiştir. Buna göre, Türk evinin oluşumunda Türklerin Asya’daki göçebe yaşam şekilleri, İslam dininin yaşam tarzına etkisi ve bölgenin coğrafi koşulları ile iklimsel özellikleri etkili olmuştur denilebilmektedir.

### Türk Evinin Oluşum İlkeleri

“Türk evinin en önemli özelliklerinden biri tasarlanmalarının içten başlaması, içten dışa doğru gelişmesidir” (1). Buna göre Türk evinde önce yaşam fonksiyonları çözümlenmekte, yaşamsal gereksinimler karşılanmakta ve bu oluşum dış kabuğa yansımaktadır. Estetik bir kaygı yerine gerçekçi bir yaklaşımla pratik ve fonksiyonel çözümler üretilmiştir. Bu da Türk evinde yalınlık özelliğinin en belirgin kaynağı olarak görülebilir.

Bektaş, Türk evinin oluşum ilkelerini şöyle sıralamaktadır (2);

1. Yaşama, doğaya, çevre koşullarına uygunluk
2. Gerçekçilik, akılcılık
3. İçten dışa çözüm
4. İç-dış uyumu
5. Tutumsallık

### Türk Evinde Planlama ve İç Mekân Oluşumu

Geleneksel Türk evleri buldukları bölgelere göre yapım malzemesi ve uygulama yöntemi olarak farklılıklar gösterse de, planlama olarak genel-

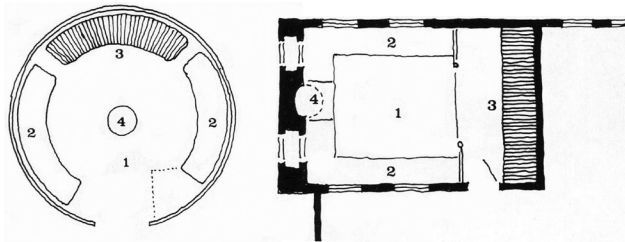
likle ortak özellikler taşımaktadır. Bu bölümde, geleneksel Türk evi plan tiplerinin incelenmesinden önce bazı tanımlamaların yapılması yerinde olacaktır. Türk evini oluşturan ve en temel mekânsal öğeler olarak kabul edilen “oda” ve “sofa”nın tanımları şu şekilde yapılabilir:

### Türk Evinde Oda

Türk evinde bağımsız bir yaşam alanı olan oda ile göçebe çadırının mekân organizasyonu arasındaki benzerliklerinden ötürü, Türk evinin kökeninin göçebelik dönemine dayandığı görüşü ileri sürülmektedir. Bu nedenle oda, Türk evinin oluşumundaki ve biçimlenmesindeki en temel mekânsal öge olarak nitelendirilebilmektedir.

Göçebelik şartları, çadırları yaşama birimleri olarak biçimlendirmiştir. Küçükerman; ev, iv, uy, oyak, kerekü, gerge, çerge, çadır, çetir gibi isimler verilen bu yaşam alanlarını şöyle tanımlamaktadır; “Ortada ateş yeri ya da korluk denilen ateş yakacak yer bulunmaktadır. Girişin tam karşısında bulunan tör denilen bölüm genel olarak yük denilen sandıkları, hurçlar, bohçalar ve heybelerin dizildiği bir alandır. Girişin sağ tarafında saba denilen büyük bir kıymız tulumu bulunmaktadır ve bu alan çiğ denilen bir paravan ile ayrılmıştır. Bunun yanında çadır sahibinin kerevetli yatağı bulunmaktadır. Tek çadırlı ailelerde oğul ve gelinin yatağı sol taraftadır. Sağ tarafta, yatağın yanında değerli eşyaların asıldığı demir kazık bulunmaktadır. Girişin sol yanındaki kanatlar üzerine ise eğerler ve koşumlar asılmaktadır” (3).

Buradan göçebelik dönemindeki çadırların, yaşamsal fonksiyonları tek bir hacim içerisinde yerine getirmekte olduğu görülmektedir. Aynı zamanda, göçebe toplumun yaşam tarzı ve belirli dönemlerde yaşam alanı olan çadırların yer değiştirme ihtiyacı nedeniyle, kurulu bu düzenin olabildiğince işlevsel olması gerekmektedir. Bu da hem mekânda hem de mekân içindeki kullanım elemanlarında sadelik ve yalınlık anlamına gelmektedir. Çünkü yaşam alanı sökülecek ve başka bir yere taşınarak yeniden kurulacaktır. Küçükerman'a göre Türk evinde odaların en önemli özellikleri “kendi başlarına, yapı içinde belirli eylemleri karşılayan birimler” olmasıdır. “Göçebelik dönemindeki çadırlar gibi, her oda; oturma, yemek yeme, çalışma, yatma gibi eylemlerin gerçekleştiği bir ortamdır ve Türk evindeki oda organizasyonu ile çadır arasındaki benzerlikler şu şekilde sıralanabilmektedir” (4).



Resim 1. Türk evindeki oda organizasyonu ile çadır arasındaki benzerlikler (Bektaş, 2007)

1. Çok amaçlı orta alan,
2. Oturma için biçimlenen çevresel alan,
3. Kapalı kullanma alanları, sekiler, sandıklar, yükler,
4. Isıtma, çadırdaki ortada olan ocak yapıda yana kaymıştır, (Resim 1).

“Odalrın kuruluşları ve yapı içindeki görevleri şöyle özetlenmektedir.”

- Kendi başlarına belirli eylemleri karşılayan bütünlerdir.
- İç düzeni belirli ilkelere sınırlandırılmıştır.
- Bu ilkeler, toplumsal özelliklere bağlı olarak oluşmuştur.
- Bir ortak kullanma alanı çevresinde düzenlenirler.
- Bu ortak alanın yapı içindeki yeri ve durumu ise çeşitli etkilerle değişimler göstermiştir (5).

“Türk evinde oda, yaşama ilgili oturma, dinlenme, yemek hazırlama, pişirme, yemek yeme, ısınma, yatma, çalışma gibi tüm eylemleri karşılayabilecek donatıya sahiptir” (6). Konutta birden fazla oda olsa da her bir oda birbirinden bağımsız olarak tüm bu yaşamsal işlevleri yerine getirebilmektedir. Türk evindeki yaşam tarzından kaynaklanan bu özellik ise mekânda bulunan bazı donatıların birden fazla işleve sahip olarak kullanılacak şekilde tasarlanmasına neden olmaktadır. Genellikle odalar arasında farklı fonksiyonlar bulunmamakla beraber, sofanın konumuna göre köşeye gelen odaya köşe oda, alan olarak diğerlerine göre daha büyük olan odaya da başoda denilmektedir. Köşe odalar iki dış cepheye sahip olup daha aydınlık ve manzaralıdır.

Türk evinde odalar, kare ya da kareye yakın dikdörtgen şeklindedir. Ancak yapının sokağa göre olan pozisyonu bu açıdan sorun yaratsa bile üst katlarda çıkmalar yapılarak yine dörtgen biçim elde edilebilmektedir.

“Geleneksel Türk evinde oda, seki altı denilen bir giriş ve servis mekânı, seki üstü denilen esas oturma alanı ile zeminde bir kot farkı yaratılarak kullanım alanlarına ayrılmıştır. Odaya bir köşesinden seki altına açılan bir kapıdan ve çoğunlukla içine düzenlenmiş bir girintiden girilmektedir. Seki altından yüksek olan ve odanın büyük bölümünü kaplayan oturma alanı yani seki üstü, Türklerin yükseltilmiş platformlarda oturma merakını gösterir. Seki altına pabuçluk da denilmektedir. Esasında seki, yaşama alanına ulaşırken zemin seviyesinin yükseltilmesiyle toz toprağın taşınmasını da engellemektedir” (7). Seki altı, fonksiyonel olarak zemindeki kot farkı ile asıl mekândan ayrılmakla birlikte, bazı örneklerde aynı hatta tavan da düşürülerek görsel olarak mekândan ayrılmaktadır.

Türk evinde odaların ve mekânlarda bulunan elemanların boyutları insan ölçüleri göz önünde bulundurularak şekillenmektedir. Oda genişlikleri karşılıklı oturan kişilerin hareketlerinin ve seslerinin rahat algılanabileceği 3 ila 5 metre arasındadır. “Mekân düzeninde kullanılan sabit, sürekli sedirler ve hareketli minderler kişiler arası uzaklıkların ayarlanmasına olanak tanımaktadır” (8).

Bununla beraber mekândaki donatıların kullanım yüksekliği rahat uzanabilme mesafesindedir. Bozdayı'nın aktarımla Turgut'a göre; “Kullanım alanının insan boyutlarını geçmemesi ilkesine göre, odayı yatay olarak ikiye bölen hat, kapı, pencere ve dolapların üst sınırını oluşturmaktadır ve bu sınır insanın ulaşabileceği üst sınır olarak yaklaşık 2,20 metre olarak belirlenmektedir” (9).

Böylece “Türk evinde ve odasında görülen kullanma alanlarının insan boyutlarının dışına çıkmaması temel ilkesi gözle görülebilen bir üst sınır ortaya çıkarmıştır” (10). Bu durum ise Türk evinde işlevselliğinin ne derece ön planda tutulmuş olduğunun göstergelerinden biridir.



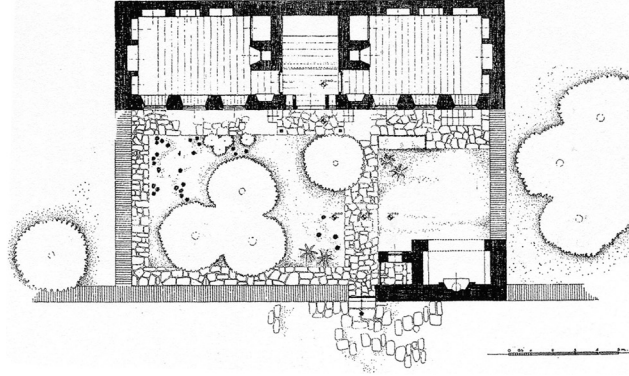
## Türk Evinde Sofa

“Bu bölüm, evlerin biçimlendirilmesinde çok etkili olmuştur. Sofa odalar arası ilişkilerin sağlandığı bir ortak alandır. Bu alan, ev içindeki dolaşımı sağlamakla birlikte, bir “toplanma” alanıdır. Dolaşım dışında kalan kesimleri oturmaya ayrılmıştır. Zamanla bu kesimler daha da özelleşmiş ve eyvan, sekilik, taht, köşk gibi kavramlar ortaya çıkmıştır” (11).

## Sofanın Konumuna Göre Plan Tipleri

Türk evlerinin plan tiplerine göre sınıflandırılması ilk olarak Sedat Hakkı Eldem tarafından yapılmıştır. Bu sınıflandırma bugün de geçerliğini korumaktadır. İç mekân hacimleri olan “sofa” ve “oda”ların birbirleriyle olan ilişkilerine dayanılarak yapılan bu sınıflandırmaya göre “Türk evi plan tipleri; sofasız plan tipi, dış sofalı plan tipi, iç sofalı plan tipi, orta sofalı plan tipi”dir” (12). Bu plan tiplerinin özellikleri ise şöyledir:

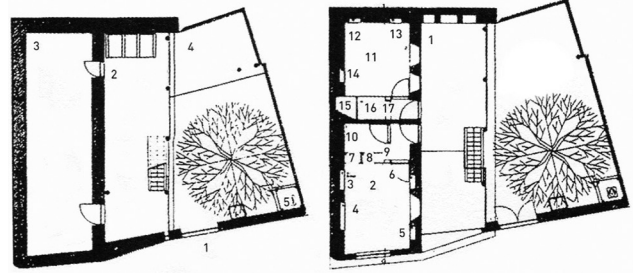
1. **Sofasız Plan Tipi:** Anadolu'nun daha çok sıcak iklime sahip olan orta, güney ve doğu bölgelerinde görülmekte olan sofasız plan tipinde odalar yan yana dizilmiştir. Bahçeli ve iç avlulu olan bu tür evlerde odalara dışarıdan girilmektedir. Sofasız Türk evleri en yalın plana sahip olanlardır. “Sofanın ya da hayatın yerini bahçe ya da taşlık almıştır. Ev iki katlıya üst kattaki odaları, önlerindeki bir balkon (gezemek) bağlar. Oda sayısı fazla olduğunda, aralarında bir de eyvan yer alabilir” (13). (Resim 2)



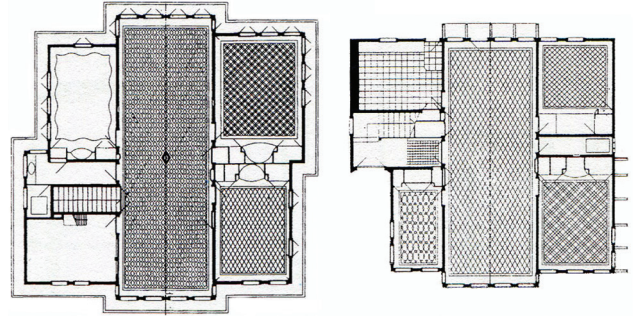
Resim 2. Sofasız plan tipi (Bektaş, 2007)

2. **Dış Sofalı Plan Tipi:** Türk evinin en yalın halinin ilk aşaması olan dış sofalı plan tipi için, odalar ve odalar arası ilişkiyi sağlayan sofanın bir çatı altında toplanmış hali de denilebilir. Bu plan tipi, odaların sofaya göre dizilişine göre de kendi içinde farklılıklar göstermektedir. Bektaş'a göre dış sofalı çözüm sofanın durumuna göre alt bölümlere ayrılır. “Odalar sofanın yanına dizilmiş iseler buna yan sofalı plan tipi denilmektedir. Sofa köşede ya da başka bir deyişle odalar L biçiminde dizilmiş ise buna dış sofalı L plan tipi denilmektedir. Odalar sofanın üç kenarında bulunmakta ise dış sofalı U plan tipi denilmektedir” (14). (Resim 3)

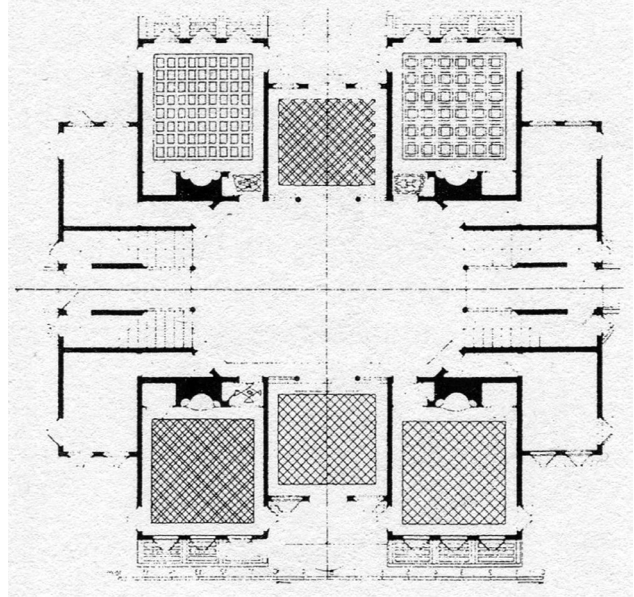
3. **İç Sofalı Plan Tipi:** “Sofa, karşılıklı iki yanına odalar dizilerek ortada kalmışsa bu da iç sofalı çözümdür. İstanbul Boğazköy evlerinin çoğunluğu bu türdendir. Böylece sofa bir ucuyla denize açılırken öteki ucuyla yeşile, bahçeye açılır” (15). (Resim 4)



Resim 3. Dış sofalı plan tipi (Bektaş, 2007)



Resim 4. İç sofalı plan tipi (Bektaş, 2007)



Resim 5. Orta sofalı plan tipi (Bektaş, 2007)

4. **Orta Sofalı Plan Tipi:** “Sofanın tüm çevresinde odalar sıralanmış, sofa orta yerde kalmışsa bu da orta sofalı plandır. Bu durumda da sofa, odalar arasından çıkmalar yaparak dışarıya açık bölümler kazanır. Bu çıkmalar iki yana olduğu gibi dört yana da olabilir. Barok biçimde bu orta sofa oval biçimde yapılmıştır. Türk evinin bu ana kurgusu, kalabalık ailelerde oda sayısı yetişmezse, aynı plan tipleri yan yana getirilerek ev büyütülebilir. Çoğu sahil sarayının, örneğin Dolmabahçe Sarayı'nın planı böyledir” (16). (Resim 5)

## Safranbolu Evleri

Göçebe yaşam şeklienden yerleşik düzene geçişin ve İslamiyet'in kabul edilmesinin, Türk kültürü ve Türk sivil mimarisinin gelişiminde önemli bir dönüm noktası olduğu kabul edilmektedir. Yıldırım ve Hidayetoğlu'na göre: "Geleneksel Türk evlerinin plan özellikleri, evlerdeki kat kullanımı, sofalar, haremlik selamlık odaları, kim geldi pencereleri, döner dolaplar, gömme dolaplar, kapılar, kapı tokmakları vb. donatı ve aksesuarlar bu dönüm noktalarının geleneksel Türk evlerindeki önemli yansımalarıdır" (17). Safranbolu evleri, geleneksel Türk evlerinin bu karakteristik özelliklerini günümüze kadar korumuştur. Bu nedenle geleneksel Türk evinin konu edildiği birçok akademik çalışmada Safranbolu evlerine yer verilmektedir.

"Safranbolu evlerinin yapısını etkileyen unsurlar; iklim, kültür, aile yapısı ve sosyo-ekonomik yapıdır. Evlerin tipolojisini belirleyen en önemli unsur ise; kalabalık aile yapısıdır. Bir evde amca, hala, yenge, gelin, evlat, torun hep bir arada yaşamaktadır. Doğal olarak evlerde; oda sayısı artmış ve plan tipleri buna göre şekillenmiştir. Böylece bir sofa etrafında dizilmiş olan odalar yerine, karşılıklı odaların yer aldığı ve odalar arası simetrisinin görüldüğü plan tipleri gelişmiştir" (18).

## Safranbolu Kaymakamlar Evi

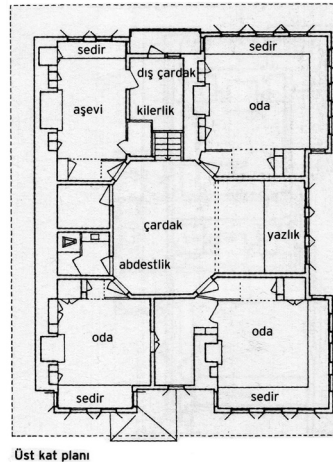
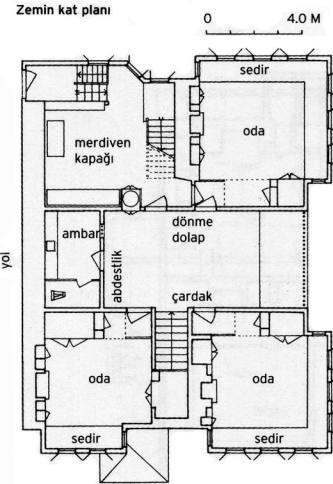
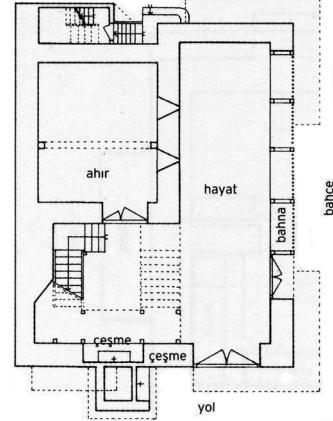
"Safranbolu Çarşısı içinde, Hıdırlık Yokuşu sokağı üzerinde bulunan yapı; kitle, plan ve cephe olarak özgün bir Türk evi niteliğine sahiptir. Kaymakamlar Evi 18 ve 19. yüzyıl Türk toplumunun geçmişi, kültürünü ve yaşama biçimi ile teknolojisini yansıtan Safranbolu evleri arasında önemli bir örnektir. 19. yüzyıl başlarında yapıldığı sanılmaktadır. Sahibi Safranbolu Kışlası kumandanı Hacı Mehmet Efendi'dir. Hacı Mehmet Efendi'ye yarbay karşılığı olan "Kaim-Makam" denilmesi nedeniyle ailesi; dolayısıyla evleri halk arasında bu isimle söylenegelir olmuştur. 1979 yılında kamulaştırılıp restorasyonu tamamlanan Kaymakamlar Evi 16.12.1981 tarihinde Eğitim Merkezi olarak hizmete açılmıştır. Son yıllarda ilçede Müze Ev olarak kullanılmaktadır" (19). (Resim 6a ve 6b)



Resim 6a ve 6b. Safranbolu Kaymakamlar Evi dış cephe görünüşleri (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

Safranbolu evlerinin karakteristik özelliklerini taşıyan Kaymakamlar Evi; "8 oda ve 3 çardaktan oluşmaktadır; orta kat iç sofalı, üst kat orta sofalı plan tipine sahiptir" (20). Zemin ile birlikte üç katlı olan evin haremlik ve selamlık bölümleri ayrı katlardadır. Zemin kat taş kaplıdır ve hayat, depolama ve ahır bölümlerinden oluşmaktadır. Üst kata hayat bölümünden sonraki merdiven alanından çıkılmaktadır. "Sokaktan çift kanatlı geniş bir kapı ile girilen kat, hayat katıdır. Giriş katı üç bölüme ayrılmıştır. İlk girilen hayat bölümünden depolama ve ahır bölümüne geçilmektedir. Depolama bölümünün bahçeye bakan cephesinde duvar yoktur ve gilistelerle (ahşap

dikmeler) tavana kadar örtülmüştür. Bu çözümle depolama bölümündeki bahna denilen set duvarların üzerine yığılan odunların havalandırılması sağlanmıştır. Ahır bölümü hayvanların az olması nedeni ile evin altında düşünülmüştür. Hayat bölümünden, üst kata çıkış merdiveninin bulunduğu alana geçilmektedir" (21).



Resim 7a, 7b, 7c. Kaymakamlar Evi kat planları (Günay, 2003)

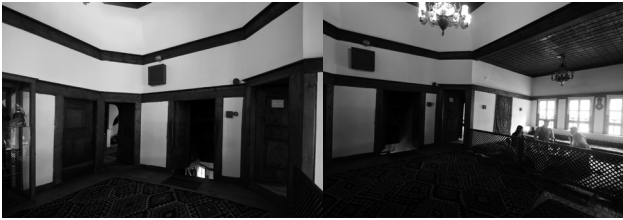


İkinci kat selamlık katıdır ve iç sofalıdır. Selamlık katından doğrudan haremlik katına çıkılmamaktadır. Aynı katta bulunan ve yemek servisinin yapıldığı odadaki merdiven aracılığı ile bir üst kata, haremlik katına çıkılabilmekte, diğer bir merdivenle ise bahçeye inilebilmektedir. “Eve gelen misafir veya evin kadınları gerekli durumlarda haremlik katına geçmek için bahçeyi dolaşmakta, arka taraftaki ufak bir kapıdan aş evine, oradan da harem katına çıkmaktadır” (22). Eve erkek konukların gelmesi ve kadının görünmemesi gereken durumlarda, aşevinde hazırlanan yemekler çardak bölümü duvarında bulunan dönme dolap aracılığıyla servis edilmektedir. Bu katta, “Odalar köşelere çekilmiştir ve geleneksel evlerimizin tümünde olduğu gibi bir ev birimi özelliğinde tasarlanmıştır” (23).

Harem katı olan üçüncü kat ise orta sofalıdır ve oda girişleri pahlı köşelerden oluşmaktadır. Sofada bulunan eyvan bölümü yazlık oturma bölümü olarak tasarlanmıştır. Aşevi ve kiler bölümleri bu kattadır. Aynı zamanda gelin odası da bu kattadır. Katlarda, sofaların bir taraflarında abdestlikler bulunmaktadır. (Resim7a, 7b, 7c).

Safranbolu’da; “Gelenek, görenek ve din, azla yetinen bir yaşama felsefesi getirmiştir. Halk tutumludur. Lükse düşkünlük görülmez. Her yerde yalınlık vardır. Yere oturulur, yerde çalışılır, yer yatağında yatılır, yerde yemek yenir. Evde fazla eşya yoktur. Süsleme bile malzemenin kendi yapısı içinde kalır. Malzemenin doğal görünüşü bozulmaz” (24).

**Sofa:** Genel anlamda geleneksel Türk evinin en önemli kısmı olan sofa, Safranbolu evinin de tasarımını etkileyen ve odaları birleştiren en önemli kısımdır. “Safranbolu evinde odalar sofaya açılır. Ayrıca sofanın bir ucunda merdiven, abdestlik-hela ve kiler yer alır. Evlerin orta kat ve üst kat sofaları birbirlerinden farklı olabilir. Üst kat sofası orta sofalyken, orta kat sofası köşe sofalı veya iç sofalı olabilir” (25). Ayrıca sofanın, Kaymakamlar Evi kat planlarında görüldüğü gibi, iki oda arasında kalan ve eyvan denilen bölümleri ortak kullanım alanı ayrılmıştır. “Sofa oturma, yemek yeme, çalışma uyuma eylemlerini de karşılar. Safranbolu’da sofaya çardak denir” (26). (Resim 8a ve 8b)



Resim 8a ve 8b. Kaymakamlar Evi'nde sofa ve eyvan ilişkisi (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

**Seki:** “Geç dönem evlerinde seki altı ve seki üstü kot farklılığı ortadan kalkmakta, odalara girişler daha çok pahlı köşelerden veya sofanın uzantısı olan eyvanlardan yapılmaktadır. Odalara pahlı köşelerden veya eyvanlardan girilmesi oda içi mahremiyetinin sağlanması içindir” (27). Kaymakamlar Evi örneğinde, oda içerisinde zemin, seki altı ve seki üstü olarak ayrılmamakla beraber, sofa ile odalar arasında aynı işlevi gören bir kot farkı bulunmaktadır. (Resim 9)



Resim 9. Kaymakamlar Evi'nde sofa ve oda arasındaki kot farkı (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

**Oda:** Geleneksel Türk evlerinin iç mekân tasarımı ve donatıları incelendiğinde, tüm tasarım ve detay çözümlerinin amaca yönelik ve faydacı olduğu görülmektedir. Odalar, daha önce de açıklandığı üzere birçok fonksiyonu içeren ve kendi kendine yeten hacimler şeklinde tasarlanmıştır. (Resim 10a ve 10b)



Resim 10a ve 10b. Kaymakamlar Evi'nde başoda (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

“Böyle bir organizasyon, eşyaların sadeliğini, portatif olmasını aynı zamanda çok yönlü kullanılabilirliğini gerektirmektedir. Taşınabilen yer sofrası ve minderler bu ilkenin sonucunda oluşmuştur. Zemine çok yakın olan sofra düzeni ve yer minderleri o günün çalışma biçimine yakın bir oturma şeklini getirdiği için kullanışlıdır. Gününün sonunda eve geldiğinde yorgundur. Ancak bu kişilerin çalışma biçimine yakın kotta uzanarak oturmaları onları dinlendirir ve rahatlatır. Yemek yerken de minderleri alır ve alçak kottaki sofranın çevresine oturur” (28).

Evin en önemli ögesi olan odalar, kullanım amaçları farklı olsa bile aynı yerleşim düzeni ve işlevlere sahiptir. Erkeğin konukları kabul ettiği oda, misafir odası, gelin odası gibi amaçlarla kullanılan odalarda mekân tasarımı ayırdır. (Resim 11)



Resim 11. Kaymakamlar Evi'nde gelin odası (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

Safranbolu evinde; “Oda planı kare ya da kareye yakındır. Oda yükseklikleri ise üst katta 3 m'den fazla, orta katta 2,3-3,0 m arasındadır” (29).

**Sedir:** Geleneksel Türk evi odasında oturma eylemine yönelik olan donatılar sedirlerdir. Türk evinde mobilya yoktur, sabit elmanlar bulunmaktadır. Sedir de yapı ile birlikte tasarlanan bu sabit elemanlardır. Odanın dış duvarlarına bitişik konumda olan sedirler, bağdaş kurularak oturmaya uygundur. Dış çevrenin görülebilmesi için pencere yüksekliği sedir yüksekliğine göre ayarlanmaktadır. (Resim 12)



Resim 12. Kaymakamlar Evi'nde sedir pencere ilişkisi (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

“Sedir, odanın yanlarına çekilerek orta alan amaca uygun olarak boş bırakılmıştır. Bu anlayış yapı türleri ve oda boyutları değişse bile sedirin konumunu değiştirmemiştir. Yapı ahşap, taş, kerpiç veya taş karışımı olabilir ama odanın kuruluşunda sedirin yeri asla değişmez. Sadece köy ve kent evlerinde, sedir oluşumunda bir özen farklılığı vardır. Sedir odanın büyüklüğüne göre iki tarafında olabileceği gibi üç tarafında da olabilir” (30). Sedir, oturma eyleminin yanı sıra yatmak için de kullanılmaktadır ve mekân içerisindeki salt amaca yönelik olarak düşünülmüş donatıdır denilebilir. Çünkü üzerinde bulunan dokuma göz ardı edilirse, ergonomik bir yüksekliği ve derinliği olan en yalın iç mekân elemanıdır.

**Dolap:** Dolaplar mekânın en önemli ögesidir. Birden fazla işleve sahip olan dolapların yüzey tasarımları çoğunlukla birimden çıkışlı ve dengelidir. “Dolap kapakları da kapı kanatları gibi aynalı sistemde kare ve dikdörtgen şekillerle süslenmektedir. Tembel delikleri ise oyma ve ajur ahşap işçiliğiyle, bitkisel motifler kullanılarak süslenmektedir. Yüklük dolabının ortasında ya da yan tarafında çiçeklik denilen kısımlar vardır. Çiçekliklerin yan taraflarında üçerli gruplar halinde “takçegözler” yer alır. Buralara kadınlar elişlerini koyar” (31). (Resim 13a ve 13b)



Resim 13a ve 13b. Kaymakamlar Evi'nde dolap ve dolap sergeni ilişkisinde oyma işçiliği (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

“Dolapların ana görevleri, odada bulunan eşyaların depolanması ve korunmasıdır. Yüklük, kavukluk, tembel deliği, çubukluk, peşkirlik, lambalık, cezvelik, fincanlık, çiçeklik, feslik, değneklik, testilik gibi isimler alan bu elemanların bütün boyutları, en uygun kullanmayı sağlayacak ölçülerdedir. Kuruluşunda, fonksiyonelliği daha önemli olduğu için gereksiz süslemeden kaçınılmış olan dolapların, daha yeni örneklerinde açık alanlar, değerli eşyaları sergileme amacıyla boşluklar şeklinde düzenlenmiştir” (32).

Türk evinde odalar; oturma odası, yatak odası, yemek odası gibi işlevsel bir sınıflandırma yapılmadan tüm eylemler için kullanılmaktadır. Bu eylemler için gereksinim duyulan eşyalar dolaplarda depolanmaktadır. Dolaplar aynı zamanda birden fazla işleve sahip olabilmektedir. Örneğin; yüklüğün alt kısmında bulunan ve gusülhane adı verilen bölüm odada yaşayanlar tarafından banyo olarak kullanılmaktadır. Diğer donatılarda olduğu gibi dolap detaylarında da işlevsellik ve pratik kullanım, dolayısıyla yalınlık ön plandadır. (Resim 14a, 14b ve 14c)



Resim 14a, 14b ve 14c. Kaymakamlar Evi'nden kapak mandalı, menteşe ve tembel deliği detayları (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

“Dolaplar yatak yorgan harici eşyaların konulduğu yerlerdir, derinlikleri yüklüklere göre daha azdır. Çoğunlukla oda girişlerine ve ocak yanlarına yapılır ve bu dolaplara “buharı” denir. Yüklükler ise odada uyumak için gerekli olan yatak ve yorganın saklandığı geniş dolaplardır. Yüklüklerin içinde gusülhane denilen bir bölüm bulunur. Dolap ve yüklüklere bağlı özelleşmiş bazı bölmeler vardır. Bunlar musandıra, oymalar, çiçeklik ve sergendir” (33). (Resim 15a ve 15b)



Resim 15a ve 15b. Kaymakamlar Evi'nde diğer işlevi gusülhane olan yüklük (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

İç mekânda dolap tasarımıyla ilişkili olan sergen: “Pencere ve kapı yüksekliğinde odayı çepçevre dolanan, genişliği 12-15 cm olan ahşap bir raftır. Sergen, bir süs niteliği taşımasının yanı sıra oda içinde kullanılabilir alanın üst sınırını da oluşturmaktadır. Sergen mutfakta daha geniş olabilir”

(34). “Erken dönemde yapılan dolaplarda işlevsellik ön planda olup, basit bir işçilik uygulanmıştır. 18. yy Barok akımının etkisiyle işlevsel olmasının yanı sıra süslenmiş, işlemeli ve oymalı dolaplar yapılmaya başlanmıştır. 19. yy'da dolaplarda bir sadeleşme görülmekle beraber süsleme önemini yitirmiştir. Ancak işlevsellik yine ön plandadır” (35).

Ocak: “Ocakların dolap ve sedir sistemi ile yakın ilişkisi vardır. Aş odalarında genellikle duvar yüzeyinde yalın biçimde yer alan ocaklar, odalarda ve başodada özenli biçimleri ile duvar yüzeyinde ya da dolap sistemi içinde tasarlanmıştır” (36). “Türk evlerinde ocak, oda düzenine ve işlevine göre şekillenmiştir. Odanın ısıtılması ve gerektiğinde yemeğin pişirilmesi amacıyla duvar içine tuğladan yapılmış, yarım daire şeklinde bir yapıdır. Üzerinde dumanı çekmek için bir külâhı vardır” (37). (Resim 16a ve 16b)



Resim 16a ve 16b. Kaymakamlar Evi'nde ocak ve dolap ilişkisi (Fotoğraf: Tonguç Tokol)



### Dönme dolap:

Geleneksel Türk evinde dönme dolaplar; din, gelenekler ve yaşam biçimini iç mekâna yansıtan en önemli donatılardan biri olmakla beraber mahremiyet olgusunun en ön plana çıktığı tasarımıdır. "Bazı evlerin planlarında, aynı katta yer alan haremlik-selamlık bölümlerinde; dönme dolap, daireler arasında uygulanan hizmet aktarma aracıdır" (38). Bu tasarım, ayrı bir selamlık bölümü ve hizmetlileri olmayan evlerin geleneklere uyumunu yansıtmaktadır" (39).



Resim 17a, 17b ve 17c. Kaymakamlar Evi'nde dönme dolabın işleyiş şekli (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

Diğer iç mekân fonksiyonlarında olduğu gibi görseelliğinden çok işlevselliği ile dikkat çekmektedir. Dönme dolabın iç bölümünde, daire formunda rafları bulunan, taban ve tavan merkezindeki bağlantılar sayesinde dikey bir aksta, kendi çevresinde dönebilen bir silindir bulunmaktadır. (Resim 17a, 17b ve 17c). Dönme dolaba adını veren bu silindirin çevresinde içine yerleştirilecek olan kap-kacağın sığabileceği boyutlarda açıklıklar bulunmaktadır. Böylece tasarım amacına uygun olarak dönme dolabın aş evi ve selamlık bölümünde bulunanlar dış kapaklar açık olsa dahi birbirlerini göremezler. Aş evinde hazırlanan yemekler kapalı sahanlarda dönme dolabın raflarına yerleştirilip küçük bir el hareketi ile diğer tarafa aktarılabilir. "Bu sayede evin hanımı hazırladığı ikramı bir taraftan rafa koyar ve çevirir. Diğer odadaki ev sahibi ise bu ikramı alır ve misafirlere servis eder" (40).

### Gusülhane:

Yıkama işlevi odalardaki dolapların içinde bulunan gusülhanede gerçekleşmektedir. Gusülhanenin yeri, içinin sıcak tutulması için ocağın yakınındaki dolaptadır ya da yan odanın ocağının bulunduğu duvara yakındır. İç hacmi oturulacak ve yıkamada kullanılan malzemelerin koyulacağı ölçülerdedir. (Resim 18a ve 18b)

"Yüklüklerin alt bölümü gusülhane haline getirilmiştir. Yüklüğün kapakları açıldıktan, yataklar yere indirildikten sonra, yüklük tabanı olan kapak kaldırılıncı gusülhane ortaya çıkar. Odaya bakan bölüme atlanarak içeri girilir. Yıkamak için gerekli su ocağa veya soba üzerindeki bakır sulukta ısıtılır ve gusülhanede kapağın yanındaki rafa konulan bakraç içinde, güğümde getirilen soğuk su ile ılıştırılır ve maşrapa ile dökülür. Kürsü denilen, arkalıksız alçak bir iskemleye oturularak yıkanılır. Burası küçük bir hacim olduğu için yıkama suyunun buharı ile ısınır. Duş alma niteliğinde kısa süreli yıkamadır. Kışın ocak veya soba yandığından yıkandıktan sonra sıcak odaya geçilmiş olur. Gusülhane döşemesi eğimli tahtadır, ayakaltında



Resim 18a ve 18b. Kaymakamlar Evi odasında gusülhane (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

tahta ızgara vardır, pis sular tahta oluklarla bahçeye akar" (41). Gusülhane Türk evinde amaca yönelik, pratik, aynı zamanda yüklük gibi ikinci işlevi de olan bir iç mekân donatısıdır.

### Tavan:

Türk evinde tavan, dış kabuk ve iç mekân donatılarının yalınlığı ile karşılaştırıldığında en çok özenilen ve süslenen bölüm olarak ön plana çıkmaktadır. Bunun nedeni yapının dış görünümü ve donatılarındaki sadelik karşısında, iç mekânlarda estetik yüzeyler görme gereksinimidir. Türk evinde ve odasının kuruluşunda tavanlar üzerine gösterilen aşırı ilgiyi Küçükerman, "Türklerin ev içini sevdiklerine, yapıların dışındaki yalınlığa karşılık içeride özen görmek isteklerine" bağlamaktadır (42). Tavan süslemeleri odalara göre değişmektedir; örneğin, başoda tavanı yapının en özenli tavan süslemelerine sahiptir. Ayrıca tavanlar seki altı ve seki üstü kot farkına göre şekillenmekte, bu da döşeme ve tavan arasında görsel bir ilişki sağlamaktadır. "Safranbolu evinde, tavanlar ahşaptır ve ağır süslemelidir. Genellikle düz ahşap satırların üzeri, ince çıtalarla, geometrik düzende şekillendirilmiştir. Evlerin bir bölümünde Kaymakamlar Evi'nde olduğu gibi ters tekne tavan uygulanmıştır" (43). (Resim 19a ve 19b)



Resim 19a ve 19b. Kaymakamlar Evi'nde tavan süslemeleri (Fotoğraf: Tonguç Tokol)

### Sonuç

Türk evinin oluşum sürecinde, bulunulan coğrafi konumun ve iklim şartlarının yanı sıra, yaşam şekli ve kültürü ile ilişkili iki önemli unsur etkili olmuştur. Bunlardan biri Türklerin Anadolu'dan önce yaşadıkları Orta Asya'daki göçebe yaşam şeklinin gereklerinin etkisidir. Diğeri ise Türklerin İslam'ı kabulü ve bunun yaşam şekline yansımaları olan mahremiyet esaslı

yaşam biçimine geçiştir. Göçebe toplumdaki yerleşik hayata geçiş sürecinde, Türklerin yaşadıkları konutlardaki odanın mekânsal düzeni, göçebe toplumundaki çadırın düzeni ile benzerlikler göstermektedir. Her ikisinde de genel anlamda amaca yönelik, faydacılık ilkesi ve pratik kullanımı olan unsurlar bulunmaktadır. "Türk evinde, kendi başına belirli eylemleri karşılayan, iç düzeni toplumsal özelliklere göre oluşmuş ve belirli ilkelere sınırlanmış olan oda, konutun en temel mekânsal ögesidir" şeklindeki yorum, odanın kuruluşunu tanımlamaktadır. Genellikle konuları belli olan iç mekân donatılarında sedirler, dolaplar ve yükükler yapıya bağlı olarak gelişim göstermişlerdir ve yapı ile birlikte inşa edilmişlerdir.

Bu çalışmada, geleneksel Türk evine örnek olarak verilen, Safranbolu'da şehir evi olarak nitelendirilen ve belli bir sınıfın üzerindeki ailenin yaşadığı Kaymakamlar Evi, Türk evlerinde gözlemlenen yalınlık özelliğini gösterişten uzak tarzıyla belgeleyen örneklerden biridir. İç mekânda birimlerin kendi içlerindeki ve birbirleriyle olan organizasyonu dönemin yaşam şartları ve kültürüne göre en iyi şekilde çözümlenmiştir. İç mekân donatıları ve detayları irdelendiğinde ise şu sonuçlara varılmaktadır; öncelikle dolap yüzeylerinde tipik yalın biçimler ve basit bir ahşap işçiliği gözlenmektedir, menteşe ve kapak mandalları tamamen işlevseldir. Geleneksel formlardan çıkışlı tembel delikler de işçilik açısından aynı özelliklere sahiptir. Seki üzerindeki oymalarda ise estetik bir arayış hissedilmektedir. İç mekân düzeninde ve donatılardaki bu sadelik dış kabuğa da yansımaktadır. Görsel olarak dış cephe özellikleri, iç mekân hakkında mesaj verebilecek niteliktedir.

Türk evinde en çok özenilen ve süslenen bölüm olan tavanlardaki uygulamaların, dış kabuk ve iç mekândaki yalınlık karşısındaki estetik bir arayıştan kaynaklandığı görüşü bulunmaktadır. Buradaki tespitle, işlevselliğin öne çıktığı donatıların tasarımında estetik değerlerin ikinci planda olduğu görülmektedir. Aynı şekilde iç mekânda, sedir üzerindeki dokumalar ile zeminde kullanılan halı ve kilimlerle mekân görsel olarak zenginleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu da göçebe yaşam tarzının bir getirisi olarak nitelendirilebilmektedir. Sosyal, kültürel ve çevresel etkilerle oluşumunu sürdürmüş olan Türk evindeki yalınlık ve sadelik özellikleri, verilen örnekte de irdelendiği üzere iç mekânlara ve donatılara yansımaktadır.

### \*Öğr. Gör. Tonguç Tokol

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, İstanbul.

E-posta: tonguc.tokol@marmara.edu.tr

### Dipnotlar

1. Bektaş, Cengiz; 2007, Türk Evi, İstanbul, Bileşim Yayınevi, s.40.
2. Bektaş, Cengiz; 2007, Türk Evi, İstanbul, Bileşim Yayınevi, s.31-38-40-41.
3. Küçükerman, Önder; 1991, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, İstanbul, Türkiye Tüving ve Otomobil Kurumu, s.35.
4. Küçükerman, Önder; 1991, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, İstanbul, Türkiye Tüving ve Otomobil Kurumu, s.69.
5. Küçükerman, Önder; 1991, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, İstanbul, Türkiye Tüving ve Otomobil Kurumu, s.69.
6. Hacıbaloğlu, Muammer; 1989, Geleneksel Türk Evi ve Çağımıza Ulaşmasının Nedenleri, Ankara, Gazi Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Matbaası, s.21.
7. Altın, A. Turhan ve Budak, Cüneyt; 1997, Konak Kitabı, Ankara, Tepe Yayınları, s.41.
8. Kızıl, Fehmi; 1981, Toplumsal Geleneklerin Konut İçi Mekan Tasarımına Etkisi ve

- Toplumsal Geleneklerimizi Daha İyi Karşılacak Konut İçi Fiziksel Koşulların Belirlenmesi, İstanbul, İstanbul Güzel sanatlar Akademisi Yayını, No.81, s.95.
9. Bozdayı, A. Müge; 1992, Geleneksel Anadolu Konutundaki Oda Kavramının Çağdaş Konut Tasarımında Modül Kavramı Olarak Değerlendirilmesi, Sanatta Yeterlik Tezi Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, s.33.
  10. Küçükerman, Önder; 1991, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, s.75.
  11. Küçükerman, Önder; 1991, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, s.59.
  12. Eldem, S. Hakkı; 1968, Türk Evi Plan Tipleri, İstanbul, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, s.13.
  13. Bektaş, Cengiz; 2007, Türk Evi, İstanbul, Bileşim Yayınevi, s.144.
  14. Bektaş, Cengiz; 2007, Türk Evi, İstanbul, Bileşim Yayınevi, s.145-146-147.
  15. Bektaş, Cengiz; 2007, Türk Evi, İstanbul, Bileşim Yayınevi, s.148.
  16. Bektaş, Cengiz; 2007, Türk Evi, İstanbul, Bileşim Yayınevi, s.149.
  17. Yıldırım, Kemal ve Hidayetoğlu, M. Lütfi; 2009, Türk Yaşam Kültürünün Geleneksel Türk Evlerindeki Yansımaları, 4. Uluslararası Türk Kültürü ve Sanatı Kongresi, Mısır, s.9.
  18. Bozkurt, Gülçin; 2012, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Cilt 62, Sayı 2, s.52.
  19. www.safranboluturizm.gov.tr (15.5.2014)
  20. Bozkurt Azezi, Gülçin; 2009, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s.104.
  21. Yıldız, Mualla; 1996, Türk Evinde Sistemin Bölgelere Göre Tanımı, Profesörlük Müracaat Baş Yapıtı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, s.63.
  22. Yıldız, Mualla; 1996, Türk Evinde Sistemin Bölgelere Göre Tanımı, Profesörlük Müracaat Baş Yapıtı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, s.63.
  23. Yıldız, Mualla; 1996, Türk Evinde Sistemin Bölgelere Göre Tanımı, Profesörlük Müracaat Baş Yapıtı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, s.63.
  24. Günay, Reha; 2003, Safranbolu Evleri, İstanbul, Yapı Yayın, s.21.
  25. Bozkurt, Gülçin; 2012, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Cilt 62, Sayı 2, s.61-62.
  26. Günay, Reha; 2003, Safranbolu Evleri, İstanbul, Yapı Yayın, s.67.
  27. Bozkurt, Gülçin; 2012, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Cilt 62, Sayı 2, s.57.
  28. Göker, Müge; 2009, Türklere Oturma Elemanlarının Tarihsel Gelişim Süreci, Zeitschrift für die Welt der Türken, Journal of World of Turks, Vol. 1, No. 1, s.166.
  29. Günay, Reha; 2003, Safranbolu Evleri, İstanbul, Yapı Yayın, s.49.
  30. Bozkurt Azezi, Gülçin; 2009, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s.45.
  31. Bozkurt Azezi, Gülçin; 2009, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s.38.
  32. Kahraman, Banu; 1997, Geleneksel Türk Evi Odasında Ahşap İç Mimari Elemanlar, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s.95-96.
  33. Bozkurt, Gülçin; 2012, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Cilt 62, Sayı 2, s.58.
  34. Bozkurt, Gülçin; 2012, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Cilt 62, Sayı 2, s.58.
  35. Bozkurt, Gülçin; 2012, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Cilt 62, Sayı 2, s.67.
  36. Yıldız, Mualla; 1996, Türk Evinde Sistemin Bölgelere Göre Tanımı, Profesörlük Müracaat Baş Yapıtı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, s.37.
  37. Bozkurt Azezi, Gülçin; 2009, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s.38.

38. Yıldız, Mualla; 1996, Türk Evinde Sistemin Bölgelere Göre Tanımı, Profesörlük Müracaat Baş Yapıtı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, s.49.
39. Günay, Reha; 2003, Safranbolu Evleri, İstanbul, Yapı Yayın, s.22.
40. Yıldırım, Kemal ve Hidayetoğlu, M. Lütfi; 2009, Türk Yaşam Kültürünün Geleneksel Türk Evlerindeki Yansımaları, 4. Uluslararası Türk Kültürü ve Sanatı Kongresi, Mısır, s.6.
41. Yüksel, İlknur; 2009, Eski Türk Evi'nin Butik Otele Dönüşümünde Karşılaşılan Problemler, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s.57.
42. Küçükerman, Önder; 1991, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, s.160.
43. Yıldız, Mualla; 1996, Türk Evinde Sistemin Bölgelere Göre Tanımı, Profesörlük Müracaat Baş Yapıtı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, s.66.

#### Kaynaklar

- Bektaş, Cengiz; 2007, Türk Evi, İstanbul, Bileşim Yayınevi.
- Küçükerman, Önder; 1991, Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Hacıbaloğlu, Muammer; 1989, Geleneksel Türk Evi ve Çağımıza Ulaşmasının Nedenleri, Ankara, Gazi Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Matbaası.
- Altın, A. Turhan ve Budak, Cüneyt; 1997, Konak Kitabı, Ankara, Tepe Yayınları.
- Kızıl, Fehmi; 1981, Toplumsal Geleneklerin Konut İçi Mekan Tasarımına Etkisi ve Toplumsal Geleneklerimizi Daha İyi Karşılacak Konut İçi Fiziksel Koşulların Belirlenmesi, İstanbul, İstanbul Güzel sanatlar Akademisi Yayını, No.81.
- Bozdayı, A. Müge; 1992, Geleneksel Anadolu Konutundaki Oda Kavramının Çağdaş Konut Tasarımında Modül Kavramı Olarak Değerlendirilmesi, Sanatta Yeterlik Tezi Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Eldem, S. Hakkı; 1968, Türk Evi Plan Tipleri, İstanbul, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Yıldırım, Kemal ve Hidayetoğlu, M. Lütfi; 2009, Türk Yaşam Kültürünün Geleneksel Türk Evlerindeki Yansımaları, 4. Uluslararası Türk Kültürü ve Sanatı Kongresi, Mısır.
- Bozkurt, Gülçin; 2012, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Cilt 62, Sayı 2.
- www.safranboluturizm.gov.tr (15.5.2014)
- Bozkurt Azezi, Gülçin; 2009, 19. yy da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekan Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Günay, Reha; 2003, Safranbolu Evleri, İstanbul, Yapı Yayın.
- Göker, Müge; 2009, Türklere Oturma Elemanlarının Tarihsel Gelişim Süreci, Zeitschrift für die Welt der Türken, Journal of World of Turks, Vol. 1, No. 1.
- Kahraman, Banu; 1997, Geleneksel Türk Evi Odasında Ahşap İç Mimari Elemanlar, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, Mualla; 1996, Türk Evinde Sistemin Bölgelere Göre Tanımı, Profesörlük Müracaat Baş Yapıtı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü.
- Yüksel, İlknur; 2009, Eski Türk Evi'nin Butik Otele Dönüşümünde Karşılaşılan Problemler, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.



## AKILLI TEKSTİLLER VE GÜNÜMÜZDEKİ BAZI UYGULAMALARI

### SMART TEXTILES AND SOME CURRENT APPLICATIONS

Nilüfer Şahinoğlu Ural\* Ayşe Uygur\*\*

DOI: 10.17490/Sanat.201559166

#### Özet

Klasik tekstil liflerinden önce teknik tekstillere daha sonra akıllı tekstillere geçilmiştir. Gerek tekstil, gerekse teknoloji, özellikle bilişim teknolojisi alanında yaşanan gelişmeler, bu iki alanın birbiriyle olan ilişkisini arttırmış, her iki alanın da tasarım ve üretim süreçlerinde etkili olduğu 'akıllı tekstiller' kavramı oluşturmuştur. Günümüzde akıllı tekstiller sağlık, savunma, eğitim, iletişim, kozmetik, eğlence vb. sektörüne uzanan çeşitli kullanım alanlarını kapsamakta ve her geçen gün kullanım alanları artarak yeni fonksiyonlar kazanmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Akıllı tekstiller, teknik tekstiller, elektronik tekstiller, tıbbi tekstiller.

#### Abstract:

Transition from conventional textile fibers to technical textiles and then from technical textiles to smart textiles is realised. Developments in both textile and technology especially computer technology made these two concepts more interactive and this interaction and cooperation at design and production phases formed the idea of "Smart Textiles". Smart textiles which are developing everyday and getting more advanced functions include health care, defense, education, communication, cosmetic, entertainment etc. areas.

**Key words:** Smart textiles, technical textiles, electronic textiles, wearable textiles.

#### Giriş

Bilindiği gibi insanoğlunun beslenme ve barınma dışında ihtiyaç duyduğu en temel gereksinimlerden biri de örtünme ve giyinmedir. Bir anlamda korunma içgüdüsünün bir sonucu olarak düşünülebilen örtünme gereksinimine çok eski tarihlerden beri ihtiyaç duyulmuş, nitekim tarihi buluntularda tekstil izlerine rastlanmıştır. M. Ö. 9000 lerden başlayarak keten, pamuk, yün, tiftik, ipek vb. tekstil lifleri sadece doğal bitkisel ve hayvansal kaynaklardan elde edilirken, endüstriyel devrim süreciyle birlikte tekstil alanında da üretim teknikleri geliştirilmiş olup odun, deniz yosunu vb. lifsi olmayan doğal kaynakların lif haline getirilmesiyle ilk olarak 1885 te nitrat ipeği, daha sonraları viskoz ipeği vb. rejener lifler üretilmiştir. Daha sonraları tamamen laboratuvar sentez yoluyla ilk olarak 1939 da naylon, daha sonra polyester, orlon vb. sentetik lifler de üretilmeye başlanmıştır.

Klasik tekstil liflerinin işlenebilirliği ve farklı kimyasal maddelerden üretilebilirliği, zamanla onlara örtünmenin ötesinde bazı fonksiyonlar yüklenebileceğini göstermeye başlamıştır. Kumaşlar artık sadece insanları, mal-

zemeleri örtücü, koruyucu olmalarının dışında, su geçirmez, leke tutmaz, yanmaz vb. şekilde farklı fonksiyonları da yerine getirebilen bir aşamaya, yani teknik tekstiller aşamasına geçmiştir. Teknik tekstiller lif teknolojisinindeki gelişmelerle ya da bitim işlemleriyle liflere farklı özellikler kazandırılarak üretilmişlerdir. Teknik tekstiller; tıp, inşaat, ev tekstilleri, spor ve serbest zaman tekstilleri, ambalaj vb. birçok alanda hayatımıza girmiştir.

Tekstil malzemelerine yöneltilen bu bakış açısı algıların açılmasına neden olmuş bu yaklaşım daha ileri tekstillerin olabileceğini, yani yaşayan, algılayan ve cevap verebilen tekstillerin de üretilebileceğini düşündürmüştür. Nanoteknoloji alanındaki gelişmeler; elektronik malzemeleri, sensörleri, mikrokapsülleri nano boyutlara taşıyarak tekstil malzemesi ve teknolojik araçların birbirine entegrasyonunu olanaklı hale getirmiştir. Fakat bu entegrasyonun sadece yapılabilirliği değil, entegrasyon sonucu ortaya çıkan ürünün en az geleneksel tekstil ürünleri kadar dayanıklı, rahat, yıkanabilir, hafif olması da önemlidir. Bu gelişimler sonucu akıllı tekstiller ortaya çıkmıştır. Akıllı tekstiller; konuşan, işitebilen, elektrik üretebilen, ışık yayabilen, kalp atışı takibi yapabilen, yaşlı ve kronik hastaların takibini yapabilen, nefes takibi yapabilen, soğuğa ve sıcağa karşı ayarlama yapabilen, şekil değiştirebilen, kötü koku giderebilen, cilt bakımı yapabilen vb. tekstiller olarak üretilmeye başlanmıştır. Giysiler artık eklenen mikroçipler vasıtasıyla bilgisayar gibi çalışarak problem çözme yeteneklerine sahip olabilmektedirler. Bu durum teknolojinin artık bedenimizin bir parçası haline gelmesinde önemli bir başlangıcı temsil etmektedir. Teknoloji alanında yaşanan her gelişme tekstil alanını yakından etkileyerek akıllı tekstillerin önemini her geçen gün arttırmaktadır. Akıllı tekstiller oluşum sürecinde tasarımcı ve mühendislerin işbirliğini gerektirmektedir. Bu işbirliğinin ortaya çıkardığı ve çıkaracağı ürünler tekstil ürünlerinde devrim niteliği taşıyacaktır ve gelecekte ulaşabileceği yerler sadece hayal gücümüzle ilgilidir.

#### Teknik Tekstiller

Teknik tekstil terimi 1980'li yıllarda ortaya atılmış, estetik ve dekoratif özelliklerinden daha çok, teknik ve performans özellikleri için geliştirilen ve çeşitliliği her geçen gün artan ürünler ve üretim tekniklerini ifade etmek üzere ortaya konmuş bir terimdir. Daha önceleri 'endüstriyel tekstil' terimi kullanılmakta olup, hızla büyüyen alanın zenginliğini, gelişimini ifade etmekte yetersiz kalınca, onun yerine "teknik tekstil" terimi kullanılmaya başlanmıştır. Ancak ABD'de halen "endüstriyel tekstil" terimi kullanılmaktadır (1). Teknik Tekstil üretiminin başlangıcı olarak gemiler için yelken bezinin üretilmesi kabul edilmektedir. Özellikle 1939 yılında ilk sentetik lifin kullanılmasıyla, teknik tekstil üretiminde ve uygulama

alanlarında büyük çapta artış olmuştur. Uzay araştırmaları ve teknolojik araştırmalarla başlayan bu süreçte, öncelikle NASA uzay projesi içerisinde astronot giysilerinde, daha sonra da tıp alanında teknik tekstiller kullanıldı. Günümüzde çok farklı özelliklere sahip sentetik lif üretimi sayesinde çok sayıda teknik tekstil lifi elde edilmiştir.

Teknik tekstiller pahalı, katma değeri yüksek olup, kimyasallara, hava şartlarına, mikro organizmalara dayanıklı, yüksek mukavemetli, yanmaz, su itici, su geçirmez, buruşmaz, yapışkan, sinek kovar vb. üstün performans özelliklerine sahip ürünlerdir. Örneğın kevlar (yanmaz, balistik özellik içeren lif), dynema (dayanıklı lif), yanmaz apreli, su itici apreli, buruşmaz apreli kumaşlar vb. Tüketiciler bu ürünleri bizzat veya herhangi bir malzemenin parçası olarak kullanabilirler. Ayrıca tekstil dışındaki alanlarda da kullanılırlar. Teknik tekstillerin pazar değeri son 20-30 yılda giderek önemli boyutlara ulaşmış olup, geleneksel tekstil ve hazır giyim sektörleri içerisindeki payı da % 25-30'lara ulaşmıştır. Teknik tekstiller, akıllı tekstillere göre hem daha fazla kullanım alanına sahiptir, hem de üretim kolaylığı, gerekse ihtiyaçlara cevap verebilme kapasitesi, üretim maliyeti nedenleriyle, günümüzde akıllı tekstillere göre daha yaygın bir şekilde üretilerek kullanılmaktadır (2).

### **Akıllı Tekstiller**

Klasik tekstiller en temel ihtiyaçlardan olan ve sürekli kullanılan, insan tenine temas eden ve her yerde her zaman kullanılan malzemelerdir. Su itici, yanmaz, çok dayanıklı kumaşlar, ısı izolasyonlu kumaşlar vb. sadece teknik performans sergiledikleri için kullanılan tekstiller ise teknik tekstillerdir. Örneğın PTFE izolasyonu yapılan giysiler ısıyı iletmeyerek tüketiciyi soğuktan korurlar, burada giyside ortamın durumuna göre bir algılama, tepki verme işlemi yoktur. Akıllı Tekstiller ise kuvvet, ısı, ışık, kimyasal reaksiyonlar, elektrik, manyetik gibi dışarıdan gelen etkilere müdahale edildiğında, bu uyarıcıları algılayarak tepki veren malzemelerdir. Akıllı tekstillerin gelişim sürecini bir anlamda, teknik tekstillerin akıllanması süreci olarak düşünmek mümkündür. Teknik tekstillere ait fonksiyonellikler, boyut değiştirerek yaşayan yani içinde bulunduğu koşulları algılayabilen ve cevap verebilen tekstil lifleri dolayısıyla akıllı tekstiller halini aldılar. Örneğın dış ortam soğuduğında zaman sıcaklık, dış ortam ısındığı zaman soğukluk vererek tüketiciye konfor sağlayan 'climacool' uygulanan tekstiller; kendi kendini temizleyen halılar; şekil hafızalı, çevresel etkilere tepki veren tekstil materyalleri; vücut parametrelerini okuyan ve kablosuz bir iletişim sistemine bilgi gönderen tişörtler vb. akıllı tekstil örneklerinin ilk aşamaları olarak değerlendirilebilir.

Akıllı giysiler bir akıllı sistem olup hem çevresel ortam şartlarını algılayabilecek veya iletişime girebilecek, hem de giyen kişinin durumunu algılayıp bu bilgileri işleyebilecek sistemlerdir. Giysiler, akıllı sistemlerin yerleştirilmesi için ideal yerlerdir, çünkü herhangi bir bilinç, düşünce veya uğraş gerektirmeden yapabileceklerimizi çeşitlendirir. Giysi üzerine bilgi işlem sistemleri bir şekilde eklenerek giyilebilir akıllı tekstiller de oluşturulmaktadır. Her ne kadar elbiselerde kullanılmak üzere bazı elektronik malzemeler küçültülmüşler de, gerçek anlamdaki akıllı giysilerde tamamen tekstilden üretilmiş malzemeler kullanılmalıdır. İnsanlar tekstil malzemelerini esnek, rahat, hafif ve yıkanabilir oldukları için tercih ederler. Yerleştirilecek olan elektronik malzemelerin standart tekstil malzemesin-

den üretilen giysinin konforunu bozmaması gerekir. Bu integrasyonu sağlamak akıllı giysi ve akıllı tekstil üretiminde giyilebilirlik, kullanılabilirlik açısından hayati bir öneme sahiptir. Günümüzde organik yapı, tekstilden yapılan ve aynı zamanda görüntü işleme özelliğı olan organik led ve ekranlar üzerinde çalışılmaktadır. Bunun yanında üzerinde hem görüntü alıcıları, hem de ekranı bulunan ve ön taraftan aldığı görüntüyü arka tarafa ileterek, içerisindeki nesneyi görünmez hale getiren "görünmezlik pelerini" Japonya'da prototip olarak üretilmiştir. Akıllı giysiler günümüzde sağlık, iletişim, kozmetik vb. sektörlerinde kullanılabilecekleri gibi özel bazı akıllı giysiler bazı belirli fonksiyonları yapacak şekilde de dizayn edilmiş olabilirler.

Nanoteknoloji ve biyoteknolojinin sunduğı olanaklar ışığında tekstil liflerinin tıpkı canlı bir organizma gibi ısıyı, ışığı, hareketi algılayıp yanıt verme yeteneğıne kavuşması, daha önce imkansız gibi görünen çoğu uygulamayı mümkün kıldı. Günümüzde, kalp atışlarını, nefesi, vücut ısısını kontrol eden, tansiyon ölçen, kan şekerini bilen, sinir sistemini dengeleyen, bebeğeni ninni söyleyen, bulunulan yeri algılayan, ses kontrollü radyo telefon becerisi gösteren, vücut ısısını vücudun isteğıne göre arttırıp, eksilten, ihtiyaç duyduğunda vücudu nemlendiren veya kurutan vb. tepkileri olanaklı hale getiren akıllı tekstiller geliştirilmekte ve üretilmektedir (3).

Akıllı tekstiller günümüzde katma değeri en yüksek ve ileri teknoloji kullanılan alanlardan biri olup, genel olarak tıp, askeri ve koruyucu tekstiller, taşımacılık, iletişim, kozmetik, gösteri alanları vb. bir çok alanda uygulama imkanı bulmaya başlamıştır. Her ne kadar tekstil dünyasında akıllı tekstil sektöründen çok söz edilse de çalışmalar çoğunlukla laboratuvar aşamasında olup henüz prototip üretimler gerçekleştirilmektedir. Bu ürünler lif teknolojisi ile birlikte malzeme bilimi, elektronik ve bilişim teknolojilerinin de gelişimi ile yakından ilgilidir (4). Akıllı tekstillerde üretimin daha fazla teknoloji bağımlı olduğı, bu nedenle gerek üretim prosesinin, gerekse araştırma ve geliştirme faaliyetlerinin maliyetinin daha yüksek olduğı söylenebilir.

Akıllı giysilerde kullanılan elektronik bileşenlerin su geçirmez kapsüller içinde korunması nedeniyle, bunların çevreye zarar vermesi söz konusu olmamaktadır. Ancak korunmuş gibi görünen bu kapsüllerin zamanla gevşemeyeceğı ve geçirgen hale gelmeyeceğı garanti edilememektedir. Deneyimler sonucunda böyle durumlar ortaya çıkarsa elektroniklerin zararlı etkileri tekrar tartışma konusu olacaktır. Bu nedenle akıllı tekstillerde kullanılan elektronik bileşenleri su ve diğeri çevre şartlarından koruyan sistemlerin sadece bu bileşenleri değil, aynı zamanda çevreyi de koruyacak önlemleri içerecek şekilde tasarlanması gerekir.

### **Akıllı Tekstillerin Temel Özellikleri**

**Akıllı Tekstil Bileşenleri:** Akıllı tekstillerde istenilen hedefi algılayıcılar (sensörler); bilgileri kaydeden bilgi işleme; bu algıları harekete geçiren düzenek (aktivatör); depolama ve iletişim bileşenleri bulunur. Herhangi bir etken olduğunda bu bileşenler harekete geçerek tepki verirler. Entegre edilecek elektronik parçalar ne kadar kompakt, hafif, kumanda edilebilecek kadar küçük olursa, giysi içine o kadar rahat monte edilebilmekte ve tekstilin fonksiyonel özelliğini arttırabilmektedir. Elektronik elemanların küçültülmesini gerektiren bir diğeri durum, bu elemanların sistematik olarak enerji yayması ve vücuda yakın bölgelerde yer almasıdır. Bu konuda

önlem alınmadığı takdirde akıllı tekstillerde kullanılan elektronik parçaların vücuda zararlı etkileri gündeme gelebilir.

Akıllı tekstiller iki sınıfa ayrılabilir:

### 1- Pasif Akıllı Tekstiller

Sadece aldıkları etkiye bağlı olarak, çevresel uyarıcılara karşı algılayıcı (sensör) fonksiyonuna sahiptirler. Pasif akıllı sistemler, daha çok verilen görevi yerine getiren, yarı akıllı ve tam fonksiyonlu sistemlerdir. Bu grubun bilinen ve günümüzde geliştirilmiş türü transfer sistemleri ve aktarıcı sistemlerdir.

**Transfer Sistemleri (Transfer Systems):** Adından da anlaşılacağı üzere bu sistemlerde nano kapsüller, moleküler depolar veya mikro kapsüller ile birleştirilmiş tekstil yüzeyleri neme, basınca ve sıcaklığa maruz kaldığında belirli aktif maddeler yaymaktadır. Tekstiller, kullanım amacına göre güzel kokulu maddelerle, vitaminlerle, böcek kovucularla ve çok sayıda madde ile donatılabilmektedirler (5).

**Aktarıcı Sistemler (Transporter Systems):** Aktarıcı sistemler, transfer sistemlerden farklı olarak lazer kodları veya radyo frekans alanları kullanılarak içeriği değiştirilebilen veya yüklenilebilen minyatürize edilmiş elektronik depo araçları gibi kullanılırlar. Bu sistemle bir kumaşa bilgi entegre edilebilmekte ve bilgi tekstil zinciri boyunca muhafaza edilerek hazır giyim üreticisinin kullanımına sunulabilmektedir. Akıllı tekstillerin üretiminde elektronik bileşenlerin daha da küçültülmesi, bu sistemlerin entegrasyonu sırasında oluşan fonksiyon kaybını azaltmada yardımcı olabilir (6).

### 2- Aktif Akıllı Tekstiller

Uyarıları algılayan ve tepki veren akıllı tekstillere 'aktif akıllı tekstil' denilmektedir. Çevresel koşulları algılayıcılarla (sensörlerle) hissedip; etkinleştirici (aktivatörlerle) ile tepki vererek, doğrudan ya da merkezi bir kontrol ünitesinden geçerek etkin hale geçerler. Aktif akıllı tekstiller adapte olabilen sistemler ve çok akıllı tekstiller olmak üzere ikiye ayrılır (7).

**Adapte Olabilen Sistemler (Adaptive System):** Aktif akıllı tekstillerin bu tipleri algılama ve tepki verme yeteneği ile birlikte adapte etme yeteneğine sahip olup, sistemlerinde beyin gibi çalışacak başka bir ünite daha bulunmaktadır. Çevresel koşulları hisseder, tepki verir ve kendini ona göre adapte eder. Adapte olabilen sistemler, tekstilin kullanım amacına göre kendiliğinden çevredeki ve vücuttaki değişen şartlara adapte olurken, nem, ışık ve ısı değişimlerine reaksiyon göstermektedirler. Isı değişikliklerine kendiliğinden adapte olan ceket ve kazaklar bu gruba örnek gösterilebilir. Adapte olabilen sistemlerde kullanılan teknolojiye dayalı malzemeler ilk olarak astronotları aşırı soğuk ve kavurucu sıcaklıklar arasındaki ısı değişikliklerinin etkilerinden korumak için uzay elbiseleri ve eldivenlerinde kullanılmıştır. Günümüzde bu teknoloji, aktif spor ve boş zaman aktiviteleri için giyilen tekstillerde de kullanılmaktadır.

**Çok Akıllı Giysiler (Smart Clothing):** Çok akıllı giysiler olarak adlandırılan bu grup, elektronik parçaları giysilere entegre eden tekstil temelli bilgi ve iletişim teknolojilerini içermektedir. Elektronik parçalar, bilgisayar klavyesi, cep telefonları, mikrofonlar, MP3 çalarlar, video kameralar hatta uydu sistemleri bu tekstillere entegre edilebilmektedir. Giysiyi giyen kişinin kalp atışı, nefes alışı, nabız ölçümü, vücut sıcaklığının izlenmesi vb. 30 hayati değişkeni 24 saat boyunca izleyebilen, gerekli durumlarda kablosuz iletişim ağıyla gerekli kişileri anında haberdar eden hayat ceketleri gibi giysiler bu gruba örnek olarak gösterilebilir.

### Günümüzdeki Bazı Akıllı Tekstil Uygulamaları

Gelecekte giysilerin, tekstillerin sadece kişileri, eşyaları korumak, sıcak veya serin tutmakla kalmayıp, aynı zamanda yetenekleri sayesinde dış etkiler, tehlikeler konusunda kişileri uyarabileceği, zararlı etkilerden koruyabileceği, vücut fonksiyonları hakkında bilgi verebileceği, tedavi amaçlı kullanılabilmesi, bulunulan yeri saptayabileceği ve fiziksel olarak herhangi bir aktivitenin yerine getirilemediği durumlarda başkaları ile iletişim kurmayı sağlayabileceği vb. yani uyarılara karşı tepki verebilecekleri öngörülmektedir (8). Akıllı tekstiller üretim özelliklerine göre tıp, güvenlik, koruma, taşıma, iletişim, spor, kozmetik, moda, gösteri vb. pek çok alanda kullanılmaktadır. Aşağıda bazı akıllı tekstil uygulamaları verilmektedir.

### İletişim Alanında Bazı Akıllı Tekstil Uygulamaları:

Akıllı kumaştan elektro-iletken dokunmaya duyarlı bir tablet üretilmiştir (9). 'iPod kumandası' olarak bilinen bağlantı çubuğunu içinde bulunduran arabirim kutusu yardımıyla MP3 çaları, iPod ile uyumlu bir tasarıma sahip olarak tekstil malzemesinden yapılmış cekete monte edilmiştir. İndirme, şarj etme ya da yıkama esnasında MP3 çalar, kulaklık ve iPod kumandasının ceketten çıkarılması gerekmektedir; dokunmaya duyarlı kumaş tableti ve kumaştan yapılan sinyal dağıtım kablosunu kıyafet ile birlikte yıkamak mümkün olmaktadır. Bu gibi kumaştan üretilen dokunmaya duyarlı tablet teknolojisi farklı ürünlere uygulanmakta ve pazarlanmaktadır (10).

Aynı teknolojiyle giysiye monte edilen bilgisayar vasıtasıyla 'Giyilebilir Bilgisayar' da üretilmiştir (11). Bu bilgisayar ile standart bir bilgisayarın yaptığı tüm işlemler giysi üzerinden yapılabilmekte ve giysi üzerinden iletişim kurulabilmektedir.

Massachusetts Institute of Technology Laboratuvarlarında klasik bir mikrofonun malzemesiyle oynanarak ve üretim şekli değiştirilerek yeni nesil liflerle yeniden üretilerek konuşma, işitme imkânı sağlayabilmektedir (12). Mikrofonlarda genelde piezo elektrik olarak adlandırılan ve üzerine basınç uygulandığında gerilim yaratan malzemeler kullanılır. Bu malzemeler aynı zamanda, gerilim uygulandığında şekil değiştirebilen malzemelerdir (13).

Motosiklet sürücülerinin bilgisayar iletişimi kurabilmeleri ve aynı zamanda soğuk havalarda ısınabilmeleri için 'Bilgisayara Entegre Ceket' üretilmiş, deri ceket bazı sistemler eklenerek kısa bir kablo aracılığıyla uygun tasarım yapılmıştır (14). Sistem, cepten bilgisayara bağlanabilmektedir, bu cep aynı zamanda 12 volt gerilimle çalışmaktadır. Bu cepten motosiklete de bir kablo uzanmakta, kablo da motosikletteki elektrik kaynağına bağlanarak ısıtma sistemini çalıştırmaktadır. Kablo çıkarıldığında, motor tarafından şarj edilen piller, bu ısıtma sisteminin bir saat daha çalışmasını sağlamaktadır. Genellikle motosiklet sürücülerinin soğuk havalarda sıkıntı yaşamaması nedeniyle bu sisteme sahip ceket motosiklet sürücülerine hitaben tasarlanmıştır (15).

### Tıp Alanında Akıllı Tekstil Uygulaması:

Tıp alanında akıllı tekstillere örnek Hayat Yeleği (Life Vest) verilebilir (16). Hayat yeleği kalp durduğunda kalbe şok veren defibrilatör cihazının giyilebilir versiyonunu taşımakta olup bazı ek sistemlerle yaşlı ve kronik hastaların takibini yapabilmektedir. Hayat yeleği ani kalp krizi geçirme riski teşhisi kalıcı olarak konmamış, fakat koşullarının değişmesi sonucu bu

riski taşıyan hastalar için tasarlanmıştır. Cihaz, hastanın kalbini sürekli olarak gözlemler, yaşamsal tehlike yaratabilecek bir kalp ritmi saptadığında, hastaya şok vererek kalbinin normal atışına geri dönmesini sağlar, dolayısıyla cihaz, doktorlara bu tip hastalarda gerekli tedavinin sağlanması için ihtiyaç duyulabilecek zaman ve yer değişikliği imkânını verir. Hayat yeleşği hafif ve giyimi kolay bir giysi olup, hastalar rahatlıkla günlük aktivitelerini yerine getirebilir ve giysi aynı zamanda kalp krizi geçirme riskinin neden olacağı stresi hafifleterek hastaların hayatını kolaylaştırır. Hayat yeleşği günümüzde yaklaşık olarak 13.000 hasta tarafından kullanılmakta olup, herhangi bir müdahaleye ihtiyaç duymadan % 98 hasta üzerinde başarı gösterdiği tespit edilmiştir (17).

### **Spor, Koruma Alanında Akıllı Tekstil Uygulamaları:**

'Dünyanın İlk Çiçli Spor Ayakkabısı' üretilmiştir (18). Spor ayakkabının tabanına yerleştirilen çip, sporcunun ayak basıncına, darbe durumuna ve kullanıma göre tabanı ayarlamaktadır. Ayakkabı her adımı algılayarak, hareketin hızlı ya da yavaş olmasına, zeminin sertlik/yumuşaklığına göre ihtiyaçların değiştiğini algılayarak mükemmel konfor ve performans için yastıklama özelliğini ayarlamaktadır.

NASA astronotlar için 'Vücut Isısını İzole Eden Giysiler' üretmiştir (19). Sıvı soğutuculu havalandırma giysisi ilk aşamalardan biridir. Giysi kılıfının altındaki spandex kumaş, tüplerin içinde sirkülasyonu sağlayan soğutucu su sayesinde temasla bulasan gazları ve teri gidermekte ve vücut ısısını izole etmektedir (20).

Bacakları olmayan sporcular için 'Akıllı Protez' üretilmiş olup, eklem hareketliliğini ve kas aktivitesini geliştirmek için vücudun birinci aktarım hatlarını arttırmak (çoğaltmak) amacıyla lif teknolojisi vücut içinde dahili olarak kullanılmaktadır (21). Haricen ise lifler protez aygıtların malzemelerini oluşturmak için tasarlanmıştır. Bugüne kadar üretilen en sofistike (gelişmiş, çok yönlü) model, karbon bileşimli protez olan 'Esnek Çıta Ayağı' dir. Bu ürün 100, 200 ve 400 metre hızlı koşma yarışlarının her birinde altın madalya alan ve bacakları olmayan paralimpik yarışmacı Oscar Pistorius tarafından giyilmiştir (22).

'ClimaCool® Teknolojisiyle tişört' üretilmiştir (23). Bu tişört hava ne kadar sıcak olursa olsun sporcuların optimum vücut ısısında kalmalarını sağlamaktadır. Erkek ve kadın sporcular için ayrı ayrı vücut haritaları çıkarılarak insan vücudunun farklı egzersiz düzeylerinde, farklı spor dallarında, farklı vücut yapılarında ve yaşlarda vücutun hangi bölgesinde ısının arttığı tam olarak belirlenmiştir. Bu araştırmaya dayanarak önemli sıcak ve terleme bölgelerine nemi emerek vücutun dışına atan üç boyutlu kumaşlar yerleştirilmiştir. Kritik ısı bölgelerinde bulunan bu kumaşlar, vücut tarafındaki bölümlerinde yüzlerce küçük deliğe sahip gövdeden uzakta bulunan bu delikler, giysinin gövdeye yapışmasını önleyerek deri üzerindeki havalandırmayı optimum seviyeye getirmektedir. Ayrıca, formada yaka içine yerleştirilen iletken bant da sıcaklığın ısınma bölgesinden çekilmesini sağlayarak beyne soğutma sinyali göndererek sürekli olarak soğuma algısı yaratmaktadır.

### **Moda, Gösteri Alanlarında Akıllı Tekstil Uygulamaları:**

Modacı Hüseyin Çağlayan tarafından üretilen 'Uçak Giysisi' moda amaçlı bir akıllı tekstildir (24). Bu giysi cam elyafından üretilmiş olup, uzaktan kumanda ile şekil değiştirebilmektedir. Böylece giyen kişi, giysinin modelini istediği zaman farklı formlara sokabilmektedir.

Zayıflatıcı Giysi (slimming wear) üretilmiş olup vücudun yağ yoğun bölgelerine etki ederek, bu bölgelerde incelleme sağlamaktadır (25).

Moda alanında kullanılan akıllı tekstillerden biri olarak ışıklı kumaş 'Luminex' üretilmiştir (26). Bu kumaş karanlıkta kendi ışığını yayan yeni bir kumaş çeşididir. Yüksek enerjili fizik deneyleri için geliştirilen çok küçük, esnek optik lifler sıradan bir kumaş içine dokunmuştur. Elektrik gücü giysi içine dikilen bir pilden gelmektedir. Kendi ışığını saçan kumaşların dekoratif ve elektronik kullanım alanları dışında, güvenlik ekipleri ve itfaiye birliklerinin giysileri ile çantalarının tasarımlarında kullanılması, geceleri sürekli görünür olmalarını sağlamaktadır. Böylece söz konusu timlerin hem kendilerinin hem başkalarının hayatını kurtarma şansı güçlendirilmiş olmaktadır (27).

Günümüzde moda alanında kullanılan akıllı tekstillere bir örnek olarak 'Led Işıklı Ceket' tasarımı da verilebilir (28).

### **Sonuç**

Akıllı tekstillerin 2000 li yıllarda ortaya çıkış süreci ve günümüzdeki durumları incelendiğinde, ilerlemenin oldukça hızlı olduğu, halen bazı teknik sorunların bulunduğu ve yakın bir gelecekte bu sorunların da hallolacağı düşünülmektedir. Gerek fonksiyon açısından, gerekse sağladığı yararlar açısından akıllı tekstillerin kullanım alanlarının da gittikçe genişlediği görülmüş ve iletişim, tıp, güvenlik, koruma, taşıma, spor, kozmetik, moda, gösteri vb. alanlarında kullanılmaya başlamıştır. Bu çalışmaların bazıları prototip olarak üretilmiş olup henüz yaygın kullanıma geçmemiştir. Akıllı tekstillerin kullanım alanlarının sınırı, insan aklının sınıрыyla eş değer görülmektedir. İnsan aklının sınırlarının belirgin olmadığı düşünüldüğünde, akıllı tekstillerin de sınırsız bir kullanım alanına sahip olacağı ifade edilebilir.

İncelemeler sonucunda görüldüğü gibi akıllı tekstiller, günümüz teknolojinin günlük kullanıma ait tekstillerle birleştirilmesi, bir anlamda teknolojinin günlük kullanıma uyarlanması olarak görülebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde akıllı tekstiller üzerine yapılacak ileri çalışmaların gerek tekstil, gerekse teknoloji alanına büyük katkılar sağlayacağı aşikardır. Bu nedenle gerek fizik, kimya, elektrik, elektronik mühendisliği, bilgisayar bilimleri vb. gerekse tekstil bilimindeki araştırmaların yoğunlaştırılması, her iki bilim alanına da büyük katkılar sağlayabilir. Bu alanlardaki çalışmalara öncelik verilerek insan sağlığı, spor, gösteri sanatları, moda, iletişim, koruma vb. açılarından önemli başarılar elde edilebilir. Akıllı tekstillerin kullanım zorluklarını gidermeye yönelik çalışmalar da artırılmalıdır. Ayrıca akademik anlamda yapılacak çalışmalar endüstriyel kurum ve kuruluşlar tarafından desteklenerek, araştırma-üretim odaklı araştırmalar desteklenmelidir, akıllı tekstiller geleceğin tekstilleridir..

## \*YL. Nilüfer Şahinoğlu Ural

E-posta: nilufersahinoglu@gmail.com

## \*\* Prof. Dr. Ayşe Uygur

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü

34660, Küçük Çamlıca Cad. Acıbadem, Kadıköy-İstanbul

E-posta: ayse.uygur@marmara.edu.tr

### Dipnotlar

1. Teknik Tekstiller Üzerine Genel ve Güncel Bilgiler, 2005, İTKİB Genel Sekreteriği Ar & Ge ve Mevzuat Şubesi, s.1-10.
2. Diren, Mecit ve Diğerleri, 2007, Teknik Tekstiller ve Kullanım Alanları, Tekstil ve Konfeksiyon, No.2, s.154-158.
3. McQuaid, Matilda, 2005, Extreme Textiles: Designing for High Performans, New York: Thames and Hudson Publisher, s. 158.
4. McQuaid, Matilda, 2005, Extreme Textiles: Designing for High Performans, New York: Thames and Hudson Publisher, s. 143-156.
5. Uçar, Serna, "Teknik-Akıllı Tekstiller ve Tasarımda Kullanımları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 2006), s. 32.
6. Laing, R.M. , Sleivert, G.G., 2002, Clothing Textiles and Human Performance, Manchester: Textile Institute, s.85.
7. Laing, R.M. , Sleivert, G.G., 2002, Clothing Textiles and Human Performance, Manchester: Textile Institute, s.87.
8. Bulgun, Ender Yazgan ve Diğerleri, 2005, Smart Textiles for the Soldier of the Future, Defence Science Journal, Vol: 55, No: 2, s. 195-200.
9. Smart Textiles, 2009, <http://www.wired.com/gadgetlab/2010/06/gallery-smart-textiles/6/> (01 Kasım 2009).
10. Elektex Touchped for Garments, 2011, [www.eleksen.com](http://www.eleksen.com) (12 Eylül 2011).
11. Wearable electronic, 2010, <http://www.textileweb.com/article.mvc/Soft-Switching-for-Electronic-Textiles000>, <http://5magazine.wordpress.com/2009.11.03/wearable-electronics-by-fibertronic-co-ltd/>; (18 Haziran 2010).
12. [http://www.biltek.tubitak.gov.tr/haberler/teknoloji/s513\\_10.pdf](http://www.biltek.tubitak.gov.tr/haberler/teknoloji/s513_10.pdf) (08 Aralık 2010).
13. McQuaid, Matilda, 2005, Extreme Textiles: Designing for High Performans, New York: Thames and Hudson Publisher, s. 140.
14. <http://www.tsw.com/SuesClasses/GCCSC101/Lectures/WeekTen.html> (03 Ocak 2010).
15. Wearable Technology, 2010, [www.gzespace.com/low.html](http://www.gzespace.com/low.html) (01 Aralık 2010).
16. <http://lifevest.zoll.com/medical-professionals/lifevest-overview.asp#> ( 10 Mayıs 2014)
17. Life West Wearable Defibrillator, 2008, <http://lifevest.zoll.com/> (04 Temmuz 2010).
18. Ayakkabıda Çiplendi, 2005, <http://www.2023.gen.tr/mayis04/teknoloji/16> (16 Ocak 2010).
19. Braddock, S., O'Mahony M., 1998, Techno Textiles, Revolutionary Fabrics For Fashion and Design , London: Thames And Hudson, s. 98.
20. Braddock, S., O'Mahony M., 1998, Techno Textiles, Revolutionary Fabrics For Fashion and Design , London: Thames And Hudson, s. 45-48.
21. [http://readymade.typepad.com/readymade\\_news/2008/07/index.htm](http://readymade.typepad.com/readymade_news/2008/07/index.htm) (08 Aralık 2010).
22. Lagenhove, Lieva Van ve Hertleer, Carla, 2007, Smart Textiles for Medicine and Healthcare, Cambridge, CRC Press, s. 23-28.
23. <http://ilginchersey.blogcu.com/climacool-nerede-kullanilir/5004934>, (15 Aralık 2011).
24. Coşkun, Erman, 2007, Akıllı Tekstiller ve Genel Özellikleri , (Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi FBE, 2007), s. 62.
25. Kaynak: Cosmoplus, [www.fujibo.co.jp/us/scihin](http://www.fujibo.co.jp/us/scihin), (02 Şubat 2010).
26. Quinn, Bradly, 2010, Textile Future Fashion Design and Technology, 1 st Edition New York: Berg Oxford, s. 84.
27. Quinn, Bradly, 2010, Textile Future Fashion Design and Technology, 1 st Edition New York: Berg Oxford, s. 95-102.
28. Video Jackets, 2011, <http://www.waldemeyer.com/take-that-video-jackets> (15 Aralık 2011).

### Kaynaklar

- Teknik Tekstiller Üzerine Genel ve Güncel Bilgiler, 2005, İTKİB Genel Sekreteriği Ar & Ge ve Mevzuat Şubesi.

- Diren, Mecit ve Diğerleri, 2007, Teknik Tekstiller ve Kullanım Alanları, Tekstil ve Konfeksiyon, No.2.
- McQuaid, Matilda, 2005, Extreme Textiles: Designing for High Performans, New York: Thames and Hudson Publisher.
- Uçar, Serna, "Teknik-Akıllı Tekstiller ve Tasarımda Kullanımları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi SBE, 2006).
- Laing, R.M. , Sleivert, G.G., 2002, Clothing Textiles and Human Performance, Manchester: Textile Institute.
- Bulgun, Ender Yazgan ve Diğerleri, 2005, Smart Textiles for the Soldier of the Future, Defence Science Journal, Vol: 55, No: 2.
- Smart Textiles, 2009, <http://www.wired.com/gadgetlab/2010/06/gallery-smart-textiles/6/> (01 Kasım 2009).
- Elektex Touchped for Garments, 2011, [www.eleksen.com](http://www.eleksen.com) (12 Eylül 2011).
- Wearable electronic, 2010, <http://www.textileweb.com/article.mvc/Soft-Switching-for-Electronic-Textiles000>, <http://5magazine.wordpress.com/2009.11.03/wearable-electronics-by-fibertronic-co-ltd/>; (18 Haziran 2010).
- [http://www.biltek.tubitak.gov.tr/haberler/teknoloji/s513\\_10.pdf](http://www.biltek.tubitak.gov.tr/haberler/teknoloji/s513_10.pdf) (08 Aralık 2010).
- <http://www.tsw.com/SuesClasses/GCCSC101/Lectures/WeekTen.html> (03 Ocak 2010).
- Wearable Technology, 2010, [www.gzespace.com/low.html](http://www.gzespace.com/low.html) (01 Aralık 2010).
- <http://lifevest.zoll.com/medical-professionals/lifevest-overview.asp#> ( 10 Mayıs 2014)
- Life West Wearable Defibrillator, 2008, <http://lifevest.zoll.com/> (04 Temmuz 2010).
- 18. Ayakkabıda Çiplendi, 2005, <http://www.2023.gen.tr/mayis04/teknoloji/16> (16 Ocak 2010).
- Braddock, S., O'Mahony M., 1998, Techno Textiles, Revolutionary Fabrics For Fashion and Design , London: Thames And Hudson, s. 98.
- [http://readymade.typepad.com/readymade\\_news/2008/07/index.htm](http://readymade.typepad.com/readymade_news/2008/07/index.htm) (08 Aralık 2010).
- Lagenhove, Lieva Van ve Hertleer, Carla, 2007, Smart Textiles for Medicine and Healthcare, Cambridge, CRC Press.
- <http://ilginchersey.blogcu.com/climacool-nerede-kullanilir/5004934>, (15 Aralık 2011).
- Coşkun, Erman, 2007, Akıllı Tekstiller ve Genel Özellikleri , (Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi FBE, 2007), s. 62.
- Cosmoplus, [www.fujibo.co.jp/us/scihin](http://www.fujibo.co.jp/us/scihin), (02 Şubat 2010).
- Quinn, Bradly, 2010, Textile Future Fashion Design and Technology, 1 st Edition New York: Berg Oxford.
- Video Jackets, 2011, <http://www.waldemeyer.com/take-that-video-jackets> (15 Aralık 2011).





## 20. VE 21. YÜZYILLARDA TEKSTİL BASKI TASARIMI VE ÜRETİMİNİN DEĞİŞEN TANIMI

### THE CHANGING DEFINITION OF PRINTED TEXTILE DESIGN AND MANUFACTURING IN THE 20TH AND 21ST CENTURY

İdil Akbostancı\*

DOI: 10.17490/Sanat.201559167

#### Öz

Tekstil baskıcılığı alanındaki tarihsel örnekler farklı kültürlerle ait yüksek estetiği ve üretim yöntemlerindeki el becerisini yansıtmaktadır. Endüstri devrimiyle birlikte el baskı ve el boyamalarının yerini alan mekanik üretim sistemleri estetik değerleri etkilemiş, yapılan araştırmalarla teknolojinin getirdiği kısıtlamalar aşılmaya çalışılmıştır. Thomas Bell'in 1783'te patentini aldığı silindirik (rulo) baskı makinesinden günümüzdeki dijital baskı sistemlerine kadar geçen süreçteki araştırmalarla, tasarım ve uygulama arasındaki sınırlar kaldırılmaya çalışılmıştır. Endüstriyel dönüşüm dönemlerinde, tekstil tasarımcılarının yaratıcı fikirleri yeni teknolojik atılımlara kaynak olmuştur. Tekstil baskıcılığı dekoratif bir uygulama alanından el sanatlarının, sanatın, tasarımın ve teknolojinin disiplinlerarası etkileşimleriyle şekillenen deneysel bir endüstriyel platforma dönüşmüştür. Baskı tasarımcısının geçmişiyle, güncelle ve dijital çağa ait diğer kavramlarla kurduğu bağlar tasarım alanına yeni süreçler ve anlamlar olarak eklenmektedir. Bu çalışmada, disiplinlerarası küresel bir ortamda değişimini sürdüren 20. ve 21. Yüzyıl tekstil baskı tasarımı ve üretimine ait yeni kavramlara, tekstil baskıcılığının devamlı olarak genişlemekte olan yeni içeriğine ve baskı tasarımı ve tasarımcısının değişen rolüne etki eden faktörlerin incelenmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Tekstil baskı tasarımı, tekstil baskı tasarımcısı, teknoloji ve değişim, tasarım ve değişim, bilgisayar destekli tasarım, dijital çağ, yeni estetik değerler.

#### Abstract:

Historical examples in the field of textile printing reflect the high aesthetics and hand skills in manufacturing methods in different cultures. Mechanical manufacturing systems, which took the place of hand printings and hand dyeing after the industrial revolution, affected aesthetical values and the restrictions caused by technology were tried to be overcome with the help of researches. The boundaries between design and application were tried to be removed through researches made since the engraved roller printing machine, of which the patent was obtained by Thomas Bell in 1783, until the usage of today's digital printing systems. During the industrial transformation periods, creative ideas of textile designers initiated new technological developments. Being a decorative area of application once, textile printing was transformed into an experimental industrial platform shaped by the interdisciplinary interactions between handicrafts, art, design and technology. In this study, it is aimed to examine the factors affecting the new concepts in printed textile design and manufacturing in the 20th and 21st century that is still changing in a global interdisciplinary

environment, new contents in textile printing that are continuously growing and the changing role of the printed textile design and designer.

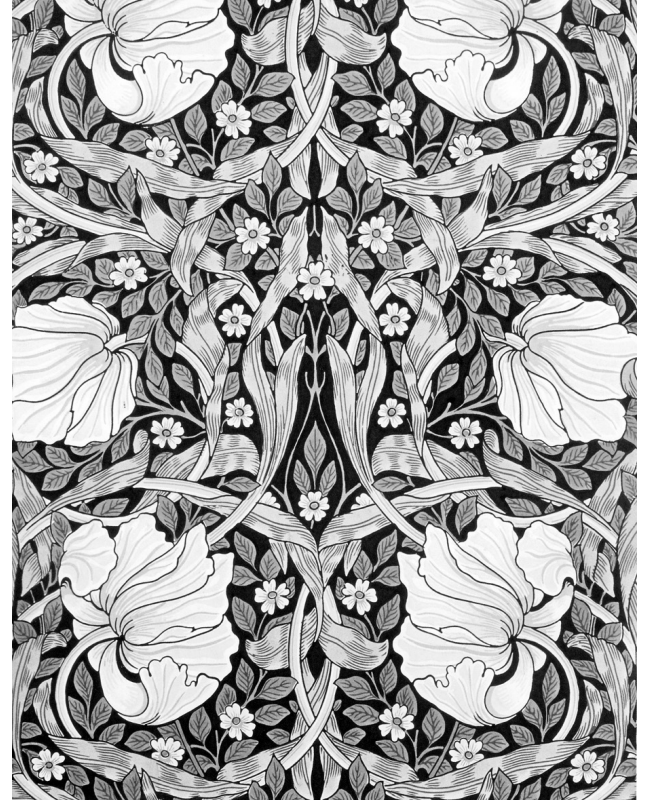
**Key words:** Printed textile design, printed textile designer, technology and change, design and change, computer aided design, digital era, new aesthetic values.

Tekstil baskıcılığı desenlerin elyaf ya da ipliklerle oluşturulduğu keçe, dokuma, örme gibi tekniklerden farklı olarak üretimi tamamlanmış tekstil yapılarının üzerine estetik anlatımların geleneksel ya da endüstriyel yöntemlerle aktarıldığı yüzeysel bir uygulamadır. "Baskılı tekstiller terimi pigmentlerin baskıyla, serbest elle, boyamayla ya da bu yöntemlerin karıştırılarak uygulanmasıyla desenlendirilen tekstillerin tümünü içermektedir" (1). Baskı yapılan tekstile yani zemine ait yapısal özellikler de kumaşın görsel değerlerini etkileyen unsurlar arasındadır. Tekstil baskı tasarımı ve üretiminin 20. ve 21. Yüzyıllardaki dönüşüm süreçlerini ve değişen tanımlarını; el sanatları, sanat, tasarım, teknoloji ve tasarımcı gibi ana faktörler üzerinden tartışabilmek için konuya tarihsel sürece ait öne çıkan gelişmeler üzerinden yaklaşmak yerinde olacaktır. Tekstil baskıcılığının erken dönemleri hakkında fikirler veren farklı bulgular mevcuttur. "...çeşitli kayıtlar baskılı kumaşların İ.Ö. 2500'lerde var olduğunu kanıtlamaktadır" (2). Tarih öncesine ait referanslar insanın bedenini, giydiklerini ve yaşadığı çevreyi dekore etme isteğini göstermektedir. "Neolitik çağdan (İ.Ö. 2000) itibaren fırınlanmış kilden veya terakotadan yapılmış küçük kalıplar vücudu süslemede kullanılmıştır" (3). Kaynaklar insan vücuduna ya da insanın yaşadığı çevreye uygulanan desenlerin farklı üretim teknikleriyle oluşturulmuş tekstillere de aktarıldığını yazmaktadır. Teknolojik devrimlere kadar dekoratif bir zanaat dalı olarak etkisini sürdüren baskı el sanatlarına ait tarihsel örnekler farklı kültürlerin estetik değerlerini, zanaatkarın el becerisini ve üretim tekniklerine hâkimiyetini yansıtmıştır.

Endüstri devrimiyle birlikte el baskı ve el boyama yöntemlerine güçlü alternatifler olan mekanik üretim sistemleri ve kimyasal boyalar sunulmuş, görsel anlatımlar ve üretim teknikleri teknoloji çağının olanaklarıyla değişmeye başlamıştır. Kaynaklar tekstil alanındaki sanayileşme sürecinin 18. Yüzyılda John Key'in uçan mekiği (flying shuttle) bulmasıyla başladığını yazmaktadır. Eğirme makinesinin (Samuel Crompton), mekanik dokuma tezgâhının (Edmund Cardwright), çırçır makinesinin (Eli Withney) sunumu kadar 1769 yılında James Watt'ın buhar makinesinin eğirme makinesine uygulanmasıyla; insanla tekstil arasındaki üretime dayanan direkt iletişimin azalmaya başladığı görülmektedir. Zengin bir estetik geçmişin üzerine kurulan bu endüstriyel süreçte, tasarım ve üretim arasındaki teknik



Resim 1. Tulip & Willow, baskılı tekstil, William Morris, tasarım tarihi: 1873. (Görsel Kaynak: Filee, Charlotte ve Peter; 1999, William Morris, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, s. 131.)



Resim 2. Pimpernel duvar kâğıdı, William Morris, kayıt tarihi: 1876. (Görsel Kaynak: Filee, Charlotte ve Peter; 1999, William Morris, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, s. 119.)

olanaksızlıkları aşma arayışı, kalıp-baskıdan dijital baskı'ya (ink-jet) kadar geliştirilen teknolojik sistemlerdeki önemli itici güçlerden biri olmuştur. Teknoloji çağıyla birlikte tekstil el sanatlarının teknoloji, sanat ve bilim gibi disiplinlerle birleşerek 20. ve 21. Yüzyıllarda çok referanslı yeni ifade alanlarına dönüşeceği süreçler de başlamıştır.

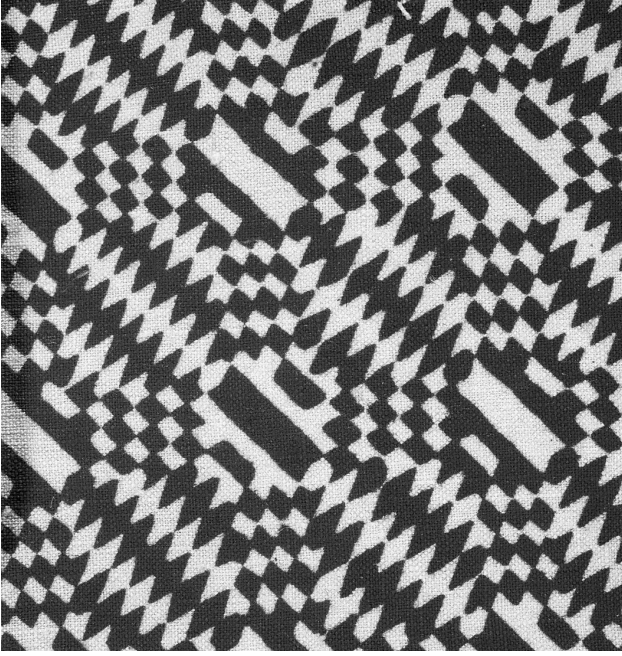
Endüstriyel sistemlerin tekstil baskıcılığı alanındaki en önemli örneği Thomas Bell'in silindir (rulo) baskı makinesidir. "1783'de İskoç Thomas Bell'in tam mekanize edilmiş rulo baskı makinesini icat etmesi çığır açmıştır" (4). Desenlerin baskıyı gerçekleştiren bakır silindirler üzerine gravür ya da rölyef olarak aktarıldığı bu sistemdeki baskı hızının yüksekliği, geleneksel yöntemlerdeki ele dayanan üretim biçimlerini etkilemiştir. Silindir baskı tekstil baskıcılığı alanında tanımları, sınırları ve estetiği etkileyecek teknolojik icatlar dizisinin ilk örneği olmuştur. Endüstriyel makineler, el sanatlarına ait görsel değerleri değiştirmeye başlarken, ortaya çıkan sanat ve zanaat hareketleri de kendine özgü estetik anlayışlarıyla farklı uygulama alanlarında etkisini hissettirmiştir.

Endüstrileşme döneminde çeşitli sanatçıların geleneksel referansları yeniden gündeme getiren çalışmaları tekstil alanındaki yüzeysel anlatımları etkilemiştir. El sanatlarıyla teknoloji arasındaki farklılıkları düşünsel ve estetik anlamda irdeleyen sanatçılar arasından özellikle Arts and Crafts Hareketinin öncüsü William Morris (1834-1896), tekstil tasarımının

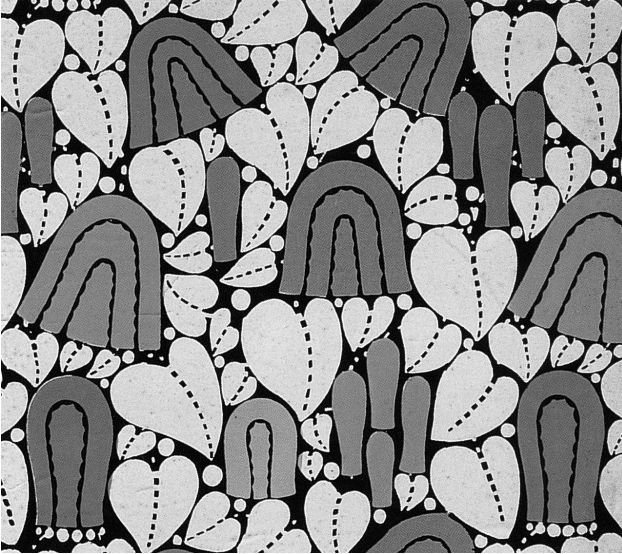
dönüşüm süreçlerinde önemli rol oynamıştır. "1876 ve 1882 arasında Morris tasarımlarının çoğunu tekstil baskıcılığı ve duvar kâğıtları için gerçekleştirmiş" (5) (Resim 1, 2). İşlemeden halıya, fayanstan tapestry'e kadar uygulamalı sanatların farklı alanlarında zanaat temelli estetiği yeniden canlandırarak eserleriyle endüstri toplumunda yeni bir algı yaratmış, zanaat ve teknoloji kavramlarını yeni tartışmalara açmıştır. "... Morris döşemelik tekstillerle, özellikle baskılı kumaşlarla ve duvar kâğıtlarıyla insanların algısını kökten değiştirmiş, desen tasarımındaki yaratıcılığın önünü açmıştır" (6). Tasarımcı, üretici ve sosyal anlamda reformcu kişiliği kadar zanaat geleneğini canlandıran yüksek estetikteki ürünleriyle, William Morris modern tasarımın en önemli referansları arasında yer almıştır.

"Modernist ve Post-Modernist sanat grupları kadar Art Nouveau ve Art Deco hareketleri de, tekstil tasarımındaki yeni estetiklere ilham kaynağı olmuştur" (7). Art Nouveau sanatçılarının 19. Yüzyılın sonlarındaki ve 20. Yüzyılın başlarındaki kavisli zarif dekoratif süslemeleri ve bitkisel anlatımları kadar 1940'lara kadar etkisini sürdüren Art Deco stilindeki floral ve geometrik desenler, dekoratif özellikleriyle dikkat çekmiştir. Yeni modern çağın kimliğinin, gerçeklerin ve ihtiyaçlarının süsleme ve dekorasyon gibi kavramlar üzerinden farklı ülkelerden entelektüeller tarafından sorgulandığı 20.Yüzyılın başlarında, Josef Hoffmann ve Koloman Moser tarafından kurularak sanatçıları bir araya getiren Wiener Werkstatte'nin (1903 - Avusturya) tekstil baskı desenlerindeki ve duvar kâğıtlarındaki etkisi





Resim 3. Amsel, keten kumaş üzerine kalıp-baskı, Koloman Moser, Wiener Werkstatte tarafından üretilmiştir, 1910-1911. (Görsel Kaynak: Jackson, Lesley; 2002, 20th Century Pattern Design, London, Mitchell Beazly, s. 36.)



Resim 4. Jagdfalke, duvar kağıdı, Josef Hoffman, kalıp-baskı tekniğiyle Max Schmidt tarafından Wiener Werkstatte için üretilmiştir, 1913. (Görsel Kaynak: Jackson, Lesley; 2002, 20th Century Pattern Design, London, Mitchell Beazly, s. 37.)

dikkat çekicidir (Resim 3, 4). "Wiener Werkstatte soyutlamanın heyecan verici yeni formlarını geliştirerek desen tasarımının 1910 ve 1920'lerdeki gelişiminde en önemli rolü oynamıştır" (8). Kalıp baskı tekniği ile üretilen desenlerdeki grafik anlatımlar, çiçekli desenler, geometrik motifler,

yeniden yorumlanmış geometrik çiçek desenleri ya da yoğun ve renkli kompozisyonlar; tekstil baskı tasarımının 20. Yüzyıldaki soyutlamaya ve hayal gücüne dayalı değişimlerini göstermektedir.

Tekstil Yüzey anlatımlarının 20. Yüzyıldaki görsel kimliğini etkileyen faktörler arasında çağın öncü sanatçılarının bu alan için gerçekleştirdikleri çalışmalar sayılabilir. Yüzyılın başlarında Sonia Delaunay (1885-1979) geometrik formlardan ve güçlü renklerden oluşan soyutlamalarını tekstille birleştirmiştir (Resim 5). Raoul Dufy'nin (1887-1963) giyim tasarımcısı Paul Poiret (1879-1944) ile yaptığı çalışmalarda ise sanatçının estetik anlayışı kalıp baskı tekniğiyle kumaşa aktarılmıştır. 20. Yüzyılda yaratıcılıklarını tekstil desenleriyle birleştiren bu sanatçılar modern sanat ve tasarım alanları arasında diyalog kurmuştur. "...İngiltere'de birçok önde gelen sanatçı - Henry Moore (1898-1986), Ben Nicholson (1894-1982), Graham Sutherland (1903-80), John Piper (1903-92) sadece birkaçının ismi- 1930 ve 1960 yılları arasında yeteneklerini tekstil baskı endüstrisinin hizmetine sunmuştur" (9). Sanat ve tasarım alanları arasında kurulan benzer ortaklıkların sonraki yıllarda daha da artarak disiplinleri yaklaştırdığı ve yeni ifade biçimlerine dönüştüğü görülmektedir.



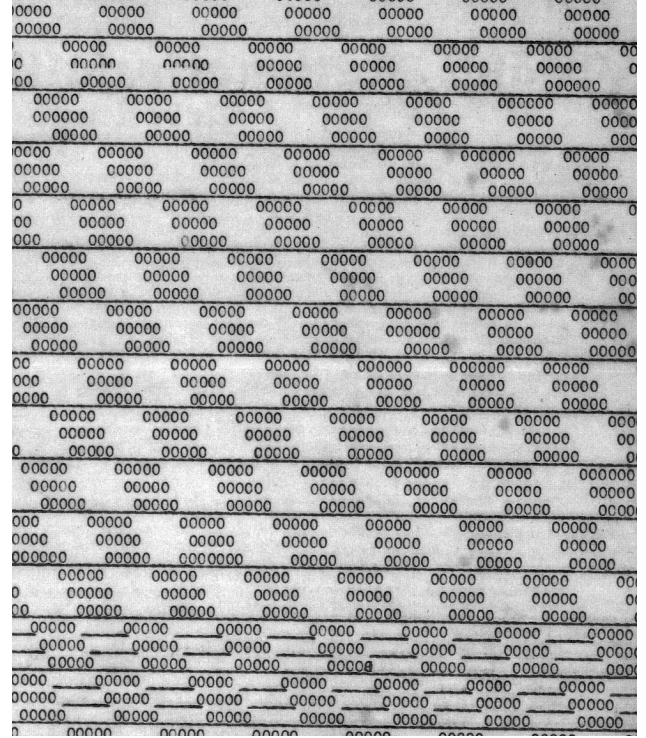
Resim 5. Baskılı giysilik kumaş, Sonia Delaunay, 1926. (Görsel Kaynak: Damase Jacques; 1991, Sonia Delaunay, London, Thames and Hudson Ltd, s. 127.)



“Modern tasarım, 1919’da Bauhaus okulu ve fikir akımlarının ortaya çıkmasıyla Almanya’da doğmuştur” (10). Sanat ve teknoloji arasında yeni bir beraberliği savunan mimar Walter Gropius (1883-1969) tarafından kurulan Bauhaus (Weimar) günümüzde dijital bir platforma genişleyen tekstil tasarımının 20.Yüzyıldaki dönüşüm süreçlerinde dönüm noktası olmuştur. “Gropius, bu okulda zanaatçıların ve sanatçıların eğitiminde ve üretiminde birlikte çalışmasını öngörmüş, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamıştır” (11). Disiplinlerarası uygulamalı bir eğitim sistemini benimseyen Bauhaus Dokuma Atölyesindeki Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, George Muche, Gunta Stölzl gibi eğitimcilerin katkısıyla gerçekleştirilen uygulamalar, modern tekstil tasarımının ve lif sanatının (fibre art) temelini oluşturmuştur. Geleneksel desenlerdeki dekoratif etki ya da tarihi tapestry’lerdeki hikâyeciyi anlatım yerini; kuram ve teoriler üzerinden soyut sanatla paralellikler kuran tasarımlara bırakmıştır. İşlevsel ve estetik çözüm süreçlerinde ya da başka bir deyişle sanat, zanaat, endüstri ve tasarım arasında çağın felsefesine uygun kurulan birleştirmelerde sanatçı ve tasarımcının bireyselliği önemsenmiştir. Endüstriyel tasarıma odaklanan Bauhaus dokuma atölyesinin Dessau yıllarında öğrenciler işlevsel ürünlerin üretim ve pazarlama süreçlerini öğreten çalışmalara yönlendirilmiştir. “Böylelikle tekstil sektöründe önceden nadir bulunan bir meslek gelişmiştir - tasarımcı” (12). Yetkin eğitimcilerin çok yönlü yaklaşımları modern çağın gerçekleri perspektifinden endüstriyel estetiğe yön verebilen yeni bir tasarımcı kimliğinin şekillenmesinde etkili olmuştur. “Bütün bu eğitimcilerin özellikle vurguladıkları nokta, bireyin, yaratıcı bir kişilik olarak kendini keşfetmesidir” (13). Bauhaus, tasarım problemlerine bireysel yorumlarıyla estetik ve işlevsel çözümler getirebilen ‘tekstil tasarımcısı’ kavramını 20. Yüzyıla yerleştirmiştir. Tekstil tasarımının rolünü ve anlamını değiştiren 20. ve 21. Yüzyıllardaki büyük atılımlarında tasarımcıların Bauhaus’a temellenen disiplinlerarası düşünme biçimleri etkili olmuştur.

Bauhaus’un tekstil baskı tasarımı alanındaki katkısı incelendiğinde duvar kâğıtları için yapılmış çalışmaların öne çıktığı ve dönemin iç mekân dekorasyonunu etkilediği görülmektedir. Yüklü dekoratif özelliklerden arındırılmış sade anlatımlar kumaş yüzeyleri ile duvar kâğıtlarında ortak bir uygulama alanı bulmuştur. “Bazı Bauhaus - duvar kâğıdı desenleri aynı zamanda baskılı tekstiller olarak da üretilmiş, ancak 1933’de Bauhaus’un Naziler tarafından kapatılması nedeniyle bu girişim kısa ömürlü olmuştur” (14). Duvar kâğıtlarının renk ve desen özelliklerindeki sadelik bu ürünlerin geniş uygulama alanları bulmasında ve ticari başarısında etkili olmuştur (Resim 6). “Desenli duvar kâğıtlarından tek renkli ve kabartmalı duvar kaplamalarına geçişte, Bauhaus - duvar kâğıtları 1930’larda aktif rol oynamıştır” (15). Bu ürünlere ait mevcut örnekler Bauhaus’un yüzey tasarımında aşırı süslemeden uzaklaşarak çağın mimarlık ve dekorasyon anlayışıyla uyum sağlayan indirgenmiş bir estetiğe yöneldiğini göstermektedir. Bauhaus’a ait yüzeysel ve yapısal anlatımlar; tasarımcıların el sanatlarını, teknolojik ilerlemeleri ve yeni materyalleri sanatın yeni ifade biçimleriyle başarıyla birleştirdiğini ve tekstil tasarımını 20.Yüzyıl Sanatına ve mimarlığına paralel bir platforma taşıdığını göstermektedir.

Tekstil kimyasalları ve yeni materyaller üzerindeki araştırmalar tekstil baskıcılığının 20. ve 21. Yüzyıllardaki değişimlerini etkileyen önemli faktörler



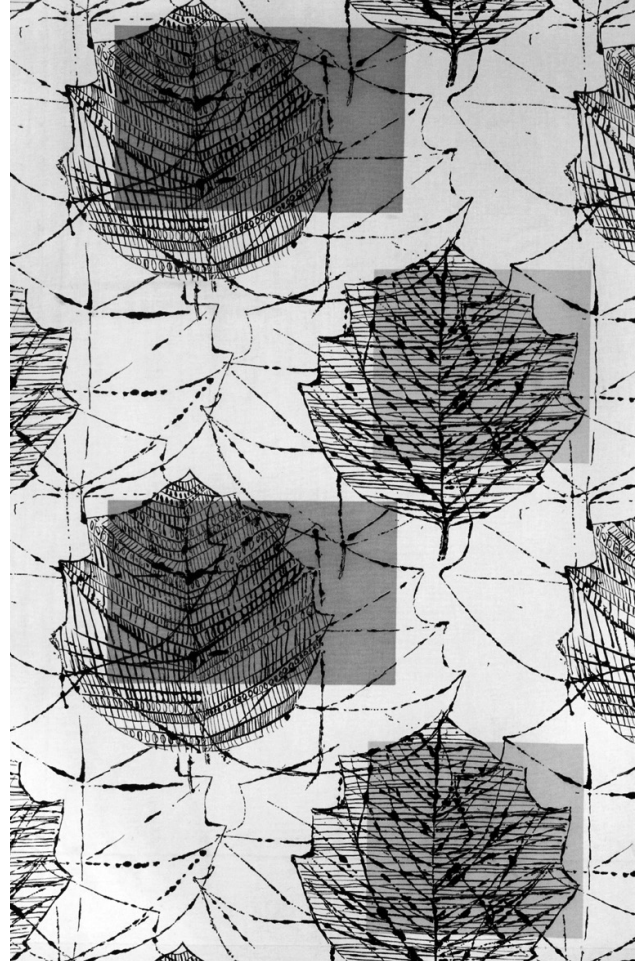
Resim 6. Bauhaus'a ait tekstil baskı tasarımı, Hajo Rose, daktilo ile üretilmiş ve aslına uygun basılmıştır, 1932. (Görsel Kaynak: Droste, Magdalena; 2011, Bauhaus, Berlin, Taschen GmbH, s. 225.)

arasında yer almaktadır. 19. Yüzyılda ilk sentetik boyar maddenin keşfiyle (Perkin-1856) başlayan süreçte tekstilin renge dayalı ifade olanaklarını değiştirecek birçok yeni sentetik boyar madde, doğal renklendiricilere alternatif olarak sunulmuştur. “Çok sayıda sentetik elyafın sunulması yirminci yüzyılda baskılı tekstillerin tasarımını etkileyen diğer bir faktördür” (16). 20. yüzyılının erken dönemlerindeki kimyasal araştırmalar ve sunulan naylon ve asetat gibi yeni elyaf türleri, tekstilin görseelliğini ve işlevini değiştirecek ileri teknolojilerin erken habercileri olmuştur. Tekstil baskı tasarımları hem teknoloji çağıyla ve hem de yeni elyaf türleriyle üretilen tekstillerin alışılmamış dokunsal, görsel ve işlevsel özellikleriyle iletişim kurmaya başlamıştır. Bu dönemlerde tekstil baskı tasarımında yaşanan değişimlerin sadece desenle ya da üretim teknikleriyle ilgili olmadığı görülmektedir. Sentetik elyafı üretilen ve sentetik boyar maddelerle renklendirilen kumaşların insan ve tekstil arasındaki işleve, malzemeye ve duyguya dayanana geleneksel iletişimi de değiştirmeye başladığını söylemek mümkündür.

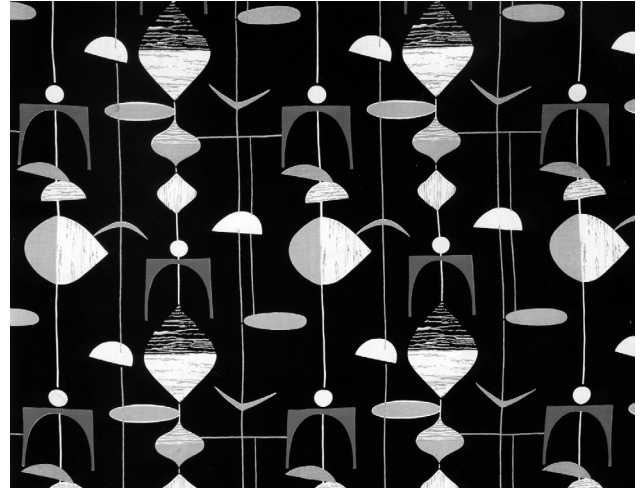
Tekstil baskıcılığı açısından önemli gelişmelerden biri de düz film baskının ele dayanan uygulamalarının 1930’lardan itibaren etkisini göstermesidir. Teknik süreçleri kısaltmasıyla ve kolay uygulama tekniğiyle kabul gören film baskı tekniğinde; tahta ya da metal çerçevelere gerilen elek bezinin üzeri basılacak bölgeler açıkta bırakılacak şekilde kapatıcı bir lak tabakası ile kaplanır. Elek bezinin açıkta kalan bölgelerinden baskı patının bir rakle vasıtasıyla geçirilmesi sonucunda desen kumaşa aktarılır. Tasarımcının üretim süreçlerinin bütün aşamalarını yönetebilmesine olanak

sağlayan bu teknik, küçük atölye ortamlarına uygunluğu ve deneysel çalışmalara açıklığı ile baskı tasarımına yeni anlamlar kazandırmıştır. “Yüzyılın tekstil baskıcılığının gelişimindeki en önemli katkısı el film baskı ve mekanik türevleridir; film baskının ele dayanan uygulaması Avrupa’daki giysilik ve döşemelik kumaşların tasarımının karakterini değiştirmiştir” (17). Bu teknikle baskı tasarımcıları, tasarımdan atölye uygulamalarına kadar üretimin her aşamasına dâhil olarak deneysel çalışmalar yapma olanağına kavuşmuştur. Tekstil ve tekstil dışı materyallerle film baskının sınırlarını zorlayan araştırmalar, tekstil baskı tasarımının ifade biçimlerini ve estetik değerlerini geliştirmiştir. Tasarımcılar ulaştıkları heyecan verici görselliklerle yeni teknolojilerin tasarımına kaynak olan fikirlerde de etkili olmaya başlamıştır. Tasarımcıların ileri teknolojilere ait tekstillerle ya da dijital baskılarla film baskının ele ait üretim yöntemlerini birleştiren çalışmaları; günümüzde de etkileyici görselliklere dönüştürülerek tekstil baskıcılığının içeriğine eklenmektedir. Film baskının 1950’lerde mekanikleşmeye başlamasıyla düz film baskının yarı otomatik ve tam otomatik sistemleri de yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. “Her renk için ayrı şablonun gerekli olduğu bu baskı tekniği ile basılması güç, bazen olanaksız desenler bile basılabilir” (18). Tekstil baskıcılığı alanındaki teknolojik gelişmeler doğru teknik çözümlemesi yapılan detaylı tasarımları ya da fotoğraf kalitesindeki anlatımları kumaşa aktarmayı mümkün hale getirmiş, tasarımın içeriğini genişletmiştir. Film baskının tasarım ve uygulama arasındaki sınırları yaklaştıran bu başarısı tasarımındaki anlatımların içeriğini ve görsel kalitesini etkilemiştir.

İkinci dünya savaşından sonraki yıllarda silindir baskı veya düz film baskı teknikleriyle kumaşlara ve duvar kâğıtlarına basılan desenler, dönemin kimliğini yansıtarak baskı tasarımı ve plastik sanatlar arasındaki etkileşimin devamlılığını göstermiştir. Lucienne Day (1917-2010) soyut sanattan etkilenen tasarımlarında, bireysel kimliğini yansıtan ince çizgilerle bütünlümlü grafiksel organik bitki formlarına kendine özgü yeni bir anlatım dili oluşturarak dikkat çekmiştir (Resim 7). Heal Fabrics, Liberty ve Nordiska Kompaniet gibi firmalar, çağın estetik anlayışını biçimlendirmede önemli rol oynamıştır. 1950’lerde birçok sanatçı tekstil ve duvar kâğıtları için tasarım yapmaya devam ederken, Alexander Calder, Paul Klee, Joan Miro gibi öncü sanatçıların yapıtları tasarımcılar için ilham kaynağı olmuş, sanata ait kavram ve estetik, tasarım vasıtasıyla endüstriyel ürünlerle birleştirilmiştir (Resim 8). Diğer taraftan, Andy Warhol ve Roy Lichtenstein’in Pop Sanat etkisindeki film baskı tekniğiyle üretilmiş yapıtlarında, tekstil baskı endüstrisine ait teknolojik olanaklarla kurgulanmış kavram ve estetik; 20.Yüzyıl sanatının tekstilin teknolojileriyle kurduğu iletişimi yansıtmıştır. 1960’larda tekstil baskı tasarımcılarının Op Sanat ve Pop Sanat akımlarının etkisindeki yüzeysel tasarımları ise sanat ve tasarım alanları arasındaki kavramsal ve görsel etkileşimin devamlılığını yansıtmıştır. Tasarımı kendine özgü bir felsefeyle birleştiren Marimekko (Finlandiya) firmasının 1960’larda tasarım dünyasına kazandırdığı yeni görsel dil; günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Marimekko için çalışan Maija Isola’nın pamuklu tekstiller üzerine basılmış, büyük boyutlarıyla alışılmış algıyı kıran parlak renklerdeki soyut geometrik anlatımları, yüzey tasarımına yeni bakış açıları getirmiştir (Resim 9). “Bu serilerle birlikte Isola’nın kumaşları güçlü grafik özellik kazanmış ve sadece Marimekko tekstillerinin değil aynı zamanda Fin tasarımının yeni yönünün somut birer örneği olmuştur” (19).

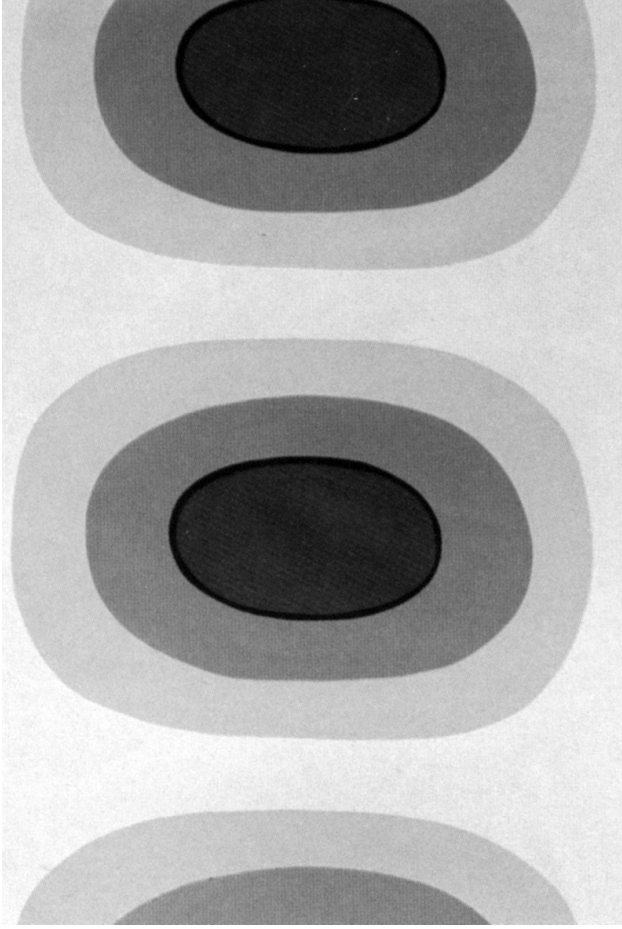


Resim 7. Linden, Lucienne Day, 1950’ler. (Görsel Kaynak: Fogg, Marnie; 2010, 1950’s Fashion Prints, London, Batsford, s. 23.)



Resim 8. Mobiles, Marian Mahler, Alexander Calder’in etkisindeki tekstil baskı tasarımı, 1950’ler. (Görsel Kaynak: Fogg, Marnie; 2010, 1950’s Fashion Prints, London, Batsford, s. 125.)





Resim 9. Meloni, Maija Isola, baskılı tekstil, Marimekko 1963.  
(Görsel Kaynak: Fiehl, Charlotte ve Peter; 2005, Scandinavian Design, Köln, Taschen GmbH, s. 153.)

1962 yılında rotasyon film baskının başlamasıyla ulaşılan yüksek üretim hızı ve detaylı desenlerin başarılı baskısı, tekstil endüstrisinin üretim kapasitesini genişletirken; tekstil baskıcılığı alanındaki teknolojik araştırmaların 20. Yüzyıldaki başarısını da göstermiştir. Rulo baskının kesintisiz üretim yöntemini düz film baskı sistemiyle birleştiren rotasyon baskıda desenin aktarıldığı silindirik haldeki şablonlar ve bu şablonların içinde yer alan rakle sistemleri vasıtasıyla kumaş baskısı yapılır. Bu sistem, üretim hızı kadar ve tasarım ve üretim arasındaki teknik problemleri aza indiren yapıyla günümüzde de tercih edilen bir teknoloji olmaya devam etmektedir. Endüstriyel büyümenin daha da hızlanıp, üretim miktarlarını etkilediği bu dönemlerde tasarım ile moda, ticaret, ekonomi veya teknoloji gibi faktörler arasındaki ilişkilerin dengelendiği ekip çalışmaları artmış; yaratıcı fikirleri tekstil üzerine taşıyacak yenilikçi sistemler üzerindeki araştırmalar yoğunlaşmıştır.

Renk sayısı yüksek baskı desenlerinin silindirik baskı veya film baskı gibi sistemler vasıtasıyla uygulanmasında baskı makinelerinin kapasitesi, renk ayrımı, her renk için ayrı şablon ihtiyacı veya fazla rengin üretime getirdiği masraflar gibi faktörler; estetik süreçlerde tasarımcıların yaratıcılığını

etkilemektedir. Çok renkli tasarımların baskısındaki başarısıyla dikkat çeken tekstil transfer baskıcılığı 1960'lı yılların ortalarından itibaren tekstil endüstrisinde kullanılmaya başlanmıştır. Transfer kâğıtlarına basılmış desenlerin transfer baskı makinesindeki ısı ve basınç ortamıyla kumaşa aktarılmasına dayanan bu sistem, baskı tasarımına yeni anlamlar katan deneysel süreçlerin de önünü açmıştır. Transfer baskı, düz film baskının ya da rotasyon baskının çok renkli tasarımlara getirdiği kısıtlamaları kaldırmış, naylon, polyester veya akrilik gibi sentetik liflerden üretilmiş kumaşların baskısında tasarımcılara teknik kısıtlamalar konusunda özgürlük sağlamıştır. "Kıvamı düşük, susuz baskı mürekkepleri kullanıldığından en ince ayrıntılı desenlerin bile aslına yakın baskısı yapılabilir, bir desende sınırsız renk kullanılabilir" (20). Sadece sentetik liflere başarıyla uygulanabilmesi bir olumsuzluk gibi gözükse de, sanatçıların ve tasarımcıların transfer baskı makinelerinin ısı ve basınç ortamında bu liflerin görsel ve plastik olanaklarını araştırarak deneysel çalışmaları; tekstilin yüzey algısını değiştiren sıra dışı anlatımlara neden olmuştur. Özel atölye şartlarındaki deneysel çalışmalar tekstil dünyası için geleceğe estetiklere ilham kaynağı olan yeni yapılarla, rölyef etkilerle ya da heykelsi formlarla sonuçlanmıştır.

Klasik baskı sistemlerinin yanında çeşitli özel tekniklerle ya da bitim işlemleriyle tekstil yüzeylerine ve yapılarına kazandırılan estetik özellikler de tekstil baskı tasarımının ifade kapasitesini genişleterek tasarımcıların düşünsel süreçlerini etkilemektedir. Rölyef baskıların plastik etkileri, çeşitli kimyasallarla elde edilen dokusal, hacimsel, şeffaf veya yarı şeffaf etkiler, ısı ve basınçla tekstil yüzeyine kazandırılan hacimsel ve dokusal özellikler, kabaran baskı, flok baskı, yıldız baskı gibi pigment baskı çeşitleri; tekstilin estetiğini etkileyen işlemlerden sadece birkaçıdır. 20. Yüzyılda baskı tasarımının içeriğine eklenen tekstil baskıcılığının özel uygulamaları ve bitim işlemleri günümüzde de disiplinlerarası birleştirmelerle tekstilin görselliğini, işlevini ve anlamını değiştirmeye devam etmektedir.

1960'lı yıllarda plastik sanatlar dünyasında etkisini hissettirmeye başlayan lif sanatı (fiber art) tekstil baskıcı tasarımının değişim süreçlerini etkileyen önemli faktörler arasındadır. Lif kökenli materyallerden oluşturulmuş deneysel sanat yapıtlarını kapsayan lif sanatında kavram ve estetik; tekstil elyafı, gelenek, yeni materyaller ve yeni teknolojiler arasında kurulan disiplinlerarası ortaklıklarla iletilmektedir. Tekstil el sanatları mirası üzerine yapılandırılmış bir alan olan lif sanatı, gelenekle ve ileri teknolojilerle kurduğu ortaklıkların sıra dışı yansımalarıyla etkisini sürdürmektedir. El baskı ve el boyamalarına ait geleneksel değerleri ya da ileri tekstil teknolojilerini 20. ve 21. Yüzyıl sanatlarıyla birleştiren lif sanatçıları; baskı tasarımcılarını ve teknolojik araştırmaları etkileyen yeni görsel ve kavramsal değerleri sanat yapıtları üzerinden iletmektedir.

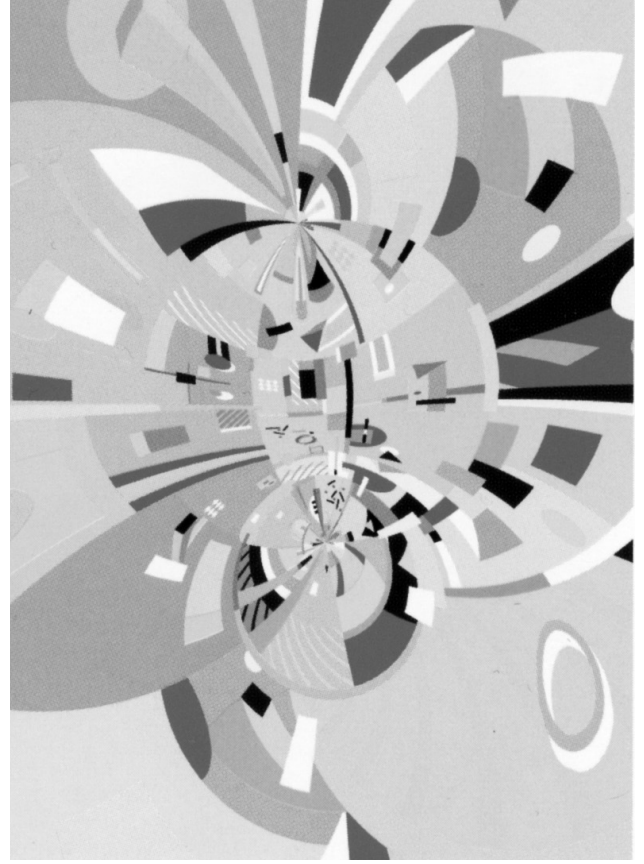
Tekstil tasarımının 20.Yüzyıldaki değişim süreçlerine etki eden önemli faktörlerden biri de küreselleşme karşısında özgün bir duruşu sergileyen uzak doğuya ait sanatsal ve endüstriyel çalışmalardır. Kültürel mirası bilimsel araştırmalarla birleştiren araştırmalar, zanaatın teknoloji çağındaki değerini vurgulayan geleceğe bir yaklaşımı sanat ve tasarım alanlarına kazandırmıştır. "Tekstil tasarımının ilerlemesinde güzel sanatlar asıl etkiyi sağlamıştır, ancak geleneksel el sanatlarının değerinin anlaşılacak aynı statüye yükseltilmesiyle tam olarak bazı yenilikçi fikirler doğmuştur" (21).

Kalıp baskı, bağlama-boyama, batık, shibori gibi geleneksel yöntemlerin ileri teknolojilerle etkileşimini araştıran çalışmalar yeniyi ve farklıya ulaşma yolunda tasarımcılara ilham vermektedir. 1980'li yıllarda kurulan Nuno Corporation (Japonya) estetik ve teknik açıdan tekstil tasarımının sınırlarını zorlayan çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Baskı tasarımı Nuno'nun ana ilgisi olmasa da gelecekçi tekstillerinde yer alan yüzeysel anlatımlar günümüz baskı tasarımcılarının dünyasını genişletmiş, tasarıma ileri teknolojiler perspektifinden bakabilmelerini sağlamıştır.

20. ve 21. yüzyıllarda T-shirt ve aksesuar alanlarının tekstil baskıcılığıyla diğer disiplinleri ortak bir platformda birleştiren uygulamaları dikkat çekmektedir. T-shirt'ler taşıdıkları simge ve mesajlarla baskı tasarımını, grafik tasarımını, tekstil baskı tekniklerini ve diğer karışık teknikleri birleştirerek baskının ifade alanını genişletmektedir. 21. Yüzyılda değişen dekorasyona ve mimari anlayışa paralel olarak duvar kâğıdı desenlerinde de klasik algısının kırıldığı görülmektedir. Sanatçılar duvar kâğıtları için özel tasarımlar yaparken, kişiye özel olarak tasarlanmış üretimler de öne çıkmaktadır. Ritmik bir tekrar içinde tüm yüzeye yayılan klasik desenlerin yerine, duvarı bir tuval gibi kullanan, görsel etkisi kuvvetli büyük boyutlardaki çok renkli anlatımlar, 21. Yüzyılda yüzey tasarımında yaşanan dönüşümleri göstermektedir. Tasarım programları sayesinde baskı tasarımına ait güncel ve tarihi motiflerin uygulama alanlarının değiştiği görülmektedir. 21. Yüzyıla yeni bir estetikle taşınan motifler bina cephelerinde, tel örgülerde, duvar kâğıtlarında, yer döşemelerinde, aydınlatma elemanlarında veya dekoratif objelerde yer almaktadır. Tekstil baskıcılığının klasik formları yeni görsel dillere ve iletişim biçimlerine dönüştürülerek farklı disiplinlerle iletişim kurmaktadır.

Bilişim çağı olarak adlandırılan süreç kişilere, kurumlara ve toplumlara ait iletişim ve davranış biçimleri değişmiş, dijital teknolojiler çalışma ve üretim yöntemlerine girmiş, internet bilgiye ulaşmada merkez olmuştur. 20. Yüzyılın son dönemlerinden itibaren dijital teknolojilerin ve internetin sanat ve tasarım alanlarına girmesiyle kavram ve estetiğin yeni bir ifade ortamında somutlaştığı görülmektedir. "Çağdaş sanatlar interneti yeni bir sanat aracı olarak kullanıyor ve dijital aletle teknikleri kendi yaratım süreçlerinin bir parçası olarak benimsiyorlar" (22). Bilgisayar ve bilgisayar ağlarının yaygınlaşmaya başladığı bu dönemlerde tekstil baskı tasarımı ve üretimi de dijital bir platformda hareket etmeye başlamış; sanal ortam tekstil baskı tasarımcısının bilgiye ulaşma yöntemlerini ve yaratıcı süreçlerini değiştirmiştir. Günümüzde tasarım koleksiyonlara yön veren kaynaklara internet vasıtasıyla küresel bir erişim ortamından ulaşılmaktadır. Bireysel tasarımcılarının, tasarım stüdyolarının, küçük atölyelerin ya da büyük firmaların tanıtım, sipariş, satış gibi ilişkileri internet üzerinden ortak bir paydada sürdürülmektedir. Baskı tasarımcılarının kişisel blog'ları ya da web sayfalarıyla geçmişten farklı iletişim biçimleri geliştirdiği görülmektedir. "Her şeyin değerlendirildiği ve yeniden düşünüldüğü yeni bir çağın şafağındayız. Yeni makinelerin ve bilgisayarların gelişimiyle çok daha fazlası mümkün. Bilim, tasarım ve yeni teknoloji arasındaki bağlantılar düşünme şeklimize ve yaptıklarımıza meydan okumakta" (23).

Bilgisayar destekli tasarımla birlikte tasarımcının mevcut çalışma ortamına alternatif olan yeni bir dijital bir hareket alanı sunulmuştur. Özel olarak geliştirilen tasarım programlarının olanakları ve bu programların teknolojik



Resim 10. Dijital tekstil baskı tasarımı, Bruno Basso ve Christopher Brooke, 2009. (Görsel Kaynak: Clarke, Simon; 2011, Textile Design, London, Laurence King Publishing Ltd, s. 64.)

üretim sistemleriyle koordinasyonu, tasarımcının faaliyet alanını değiştirmesinde etkili olmuştur. Sanal ortamda tasarıma geçilmesiyle teknoloji baskı tasarımının tüm süreçlerine girmiştir. Tasarımdan üretime tekstil baskıcılığının tüm aşamalarında teknolojiyle bağ kurularak yeni anlamlar, yeni estetikler ve gelecekçi önermeler ürettiği görülmektedir. "Genç tasarımcıların melez üretimlerinde grafik yazılım programlarını, dijital fotoğrafı, video ve özel efektleri disiplinler-arası kullanımı, baskılı kumaşlar için yeni bir görünüm yaratmaktadır" (24). Geleneksel çalışma araçlarının ya da tasarımcının atölyesinin dijital ortama taşınmasıyla yaratıcı ifadenin sınırlarını genişleten, geleceğin tekstillerine ilham kaynağı olan kavramlar ve yenilikçi estetikler tekstilin bilgi hazinesine eklenmektedir.

Bilgisayar destekli tasarımla (CAD) birlikte etkisini gösteren bilgisayar destekli üretim (CAM) baskı tasarımının 21. Yüzyıldaki değişimini etkileyen faktörden biri olarak dikkat çekmektedir. Bilgisayar ekranındaki desenin özel yazıcılar vasıtasıyla bütün değerleriyle direkt olarak kumaşa aktarılmasına olanak veren dijital baskı, tasarım ile kumaş baskısı arasındaki çözüm gerektiren endüstriyel aşamaları kaldırmış, tasarımcının dünsünel süreçlerine özgürlük getirmiştir. Tekstil dijital (ink-jet) baskı "... baskı desenlerinin bilgisayarda yaratılarak şablon ve renk ayrımları kullanılmaksızın bilgisayardan baskı makinesine gönderilmesi ve daha sonra





Resim 11. Vanity Fair, dijital tekstil baskı tasarımı, Bruno Basso ve Christopher Brooke, 2006. (Görsel Kaynak: Braddock Clarke, Sarah E. ve Harris, Jane; 2012, Digital Visions for Fashion+ Textiles, London, Thames and Hudson Ltd, s. 178.)



Resim 12. Dijital tekstil baskı tasarımı, tekstil dijital baskı, Mary Katrantzou, 2009-2010 sonbahar / kış koleksiyonu. (Görsel Kaynak: Braddock Clarke, Sarah E. ve Harris, Jane; 2012, Digital Visions for Fashion+ Textiles, London, Thames and Hudson Ltd, s. 46.)

mürekkebin, deseni oluşturmak üzere damlacıklar halinde çok ince düzelerden kontrollü olarak materyal üzerine püskürtülmesidir” (25). Dijital baskı pano anlatımların ya da çok büyük raport ölçüleri olan desenlerin baskısına uygunluğuyla, şablon hazırlama süreçlerini ortadan kaldırmasıyla, deneme baskılarının üretim hızıyla; baskı tasarımcısına daha geniş bir hareket alanı sunmaktadır. Diğer taraftan, çevreye daha az zarar veren bir sistem olması nedeniyle tasarımcılar vasıtasıyla güncel bilinç ile tekstil baskıcılığı arasında iletişim kurarak değişim süreçlerini etkilemektedir.

Tekstil baskı tasarımcılarının 20. Yüzyıldaki yenilikçi çalışmalarında, yeni teknolojiler geçmişe ait referanslarla ve güncelle birlikte yorumlanarak görselleştirilmiştir. “1980’lerde güçlü bir şekilde yeniden ortaya çıkan 18.- ve 19.- yüzyılın arşivsel baskılarına duyulan hayranlık, günümüzdeki kumaş tasarımlarının çoğunun kimliğinde de devam eden bir özellik olarak kalmıştır” (26). 21. Yüzyılda tasarımcıya, baskı tasarımının 20. Yüzyıldaki tüm evrelerinden edinilmiş bilgiyi ve kazanılmış estetik değerleri gelişmiş programlarla yeniden değerlendirebileceği dijital bir platform sunulmuştur. Bireysel ifade gücünü öne çıkaran tasarımlar, tarihsel referansları dijital çağa ait değerlerle şekillendirilmektedir. “...dijital motifler, sadece yeni bir estetiğin ifadesi değildir; onlar içinde yaşadığımız zamanların atmosferini yakalayabilirler” (27). Yenilikçi tasarımların yanında bilgisayar ortamında yeniden yorumlanan klasik motifler geçmişte güncel bir estetikle günümüze taşıyarak tekstile yeni anlamlar katmaktadır. Geliştirilmiş tasarım programları düşünce ve ifade biçimlerinin değişen toplumun estetik ihtiyaçlarıyla uyum sağlayacak şekilde dönüştürülmesine olanak sağlamaktadır.

Giyim tasarımına, iç mekân tekstillerine, duvar kâğıtlarına, mimarlık alanına ya da güncel sanat yapıtlarına ait güncel örnekler dijital tasarımın günümüzdeki etkilerini yansıtmaktadır. Bruno Basso ve Christopher Brooke tarafından 2002’de kurulan Basso&Brooke markası koleksiyonlarındaki tarihsel referanslara göndermeler yapan, giysi formlarına göre tasarımları dijital baskı tasarımlarıyla dikkat çekmektedir (Resim 10, 11). Karmaşık ve hareketin kendine özgü dengelerle sunulduğu görsel etkisi yüksek anlatımlarda; dijital bir estetikle sentezlenen renk, desen ve hayal gücü tekstil yüzey tasarımında yeni bir dil yaratmaktadır. Herhangi bir eğilimi takip etmeyen, hayal gücünün ve sezginin bireyselliğine dayanan çok yönlü ve cesur anlatımlarıyla Basso ve Brooke tekstil baskı tasarımı ve üretimindeki değişimleri yansıtan geleceğe bir estetikle güncel tasarımdaki etkisini sürdürmektedir. Giyim tasarımlarında bilgisayar destekli tasarım ve dijital baskıyı merkez alan yeni nesil tasarımcılardan Mary Katrantzou 21. Yüzyılın dijital estetiğini yansıtan cesur yüzeyel anlatımlarını giysi formlarıyla birleştirmektedir (Resim 12). Daha çevreci bir uygulama olan dijital baskıyla bütünleşen çalışmaları, tasarımcının ve tekstil baskıcılığının üstlenmesi gereken sorumluluklara dikkat çekerek baskı tasarımının içeriğini etkilemektedir. Bilgisayar destekli tasarım Bruno Basso, Christopher Brooke ya da Maria Katrantzou gibi tasarımcılara giysi formu ve baskı tasarımı arasındaki ilişkileri düşünerek bütünleştirici tasarımlar yapabilme olanağını sağlamaktadır. Giysi formlarına göre geliştirilen yüzeyel anlatımlar metraj desenlere alternatif olmakta, tasarım koleksiyonlarının içeriğini ve tasarımcıların hareket alanlarını genişletmektedir.

Simon A. Clarke dijital baskının gerçekçi üretim kapasitesini fotoğraf ve



Resim 13. Bilgisayar destekli tasarım, tekstil dijital baskı, Simon Clarke, 2009. (Görsel Kaynak: Clarke, Simon; 2011, Textile Design, London, Laurence King Publishing Ltd, s. 56.)

resim sanatıyla kültürel kavramlar üzerinden yarattığı birleştirmelerle yansıtmaktadır (Resim 13). Hammish Morrow'un 2004 İlkbahar / Yaz koleksiyonundaki "Beauty of Technology" adlı çalışmasında ise baskı tasarımı ile giyim tasarımı arasındaki etkileşim kavramsal bir boyuta taşınmaktadır. "Ana düşünce zamana sabitlenmeye daha çok sanal ve değişken bir baskı yaratmaktır" (28) (Resim 14). Tasarımcının diğer disiplinlerle ortaklık kurduğu bu projede giysi boş bir tuval olarak sunulmuştur. Dijital ortamdaki tasarımın bu giysinin üzerine yansıtılmasıyla; baskı tasarımına ait yerleşik algı, zaman ve değişkenlik kavramları sorgulanmıştır.

Baskı tasarımcılarını dijital çağın değişen değerler sisteminde hareket ederek el sanatları, teknoloji ve bilimle kurdukları ortaklıklarla devamlı olarak yeni görsel iletişim biçimleri aramakta, yapılmamışın sınırlarını zorlamaktadır. Bilgisayar destekli tasarım ve dijital baskı sadece tekstil yüzeyiyle ilgili olduğu için, tekstil tasarımcıları ve sanatçıları tekniğin sınırlarını zorlayacak araştırmalara odaklanmaktadır. "Çağdaş tasarım el yapımı ile dijital tekniklerin her ikisini de kucakladığı için, endüstriyel seri üretime bireyselliğin dokunuşu getirilmiş ve yeni bir estetik doğmuştur: tekno zanaat" (29). Tasarımcılar tasarım süreçlerini ve dijital baskıları el uygulamalarıyla, karışık tekniklerle veya diğer tekstil boyama ve baskı teknikleriyle birleştirmektedir. El ile oluşturulan desenler bilgisayara aktarılıp değiştirilmekte, bilgisayar çıktılarına tekrar müdahale edilmekte, dijital basılan kumaşa film baskıyla ya da bitim işlemleriyle yeni kimlikler kazandırılmaktadır. Baskı tasarımının içeriğini değiştiren diğer örneklerde ise dijital baskıların geleneksel el baskı ve boyama yöntemleriyle etkileşimi araştırılmaktadır. Marie Hill'in dijital baskı ve düz film baskı teknikleriyle gerçekleştirdiği çalışmalarında bilgisayar destekli tasarım ve üretimi flok baskı ve kabaran baskı ile birleştirilmiştir. Timorous Beasties tarihi duvar kağıdı motiflerini dönüşüme uğrattığı Dijital Damask serilerinde dijital teknolojilerle birlikte düz film baskıyı kullanmıştır (Resim 15). Norma Starszakowna'nın Edinburg'daki İskoç Parlamento Binası'nda yer alan "Hinterland" (2004) adlı yerleşimindeki kavram ve estetik; ısıya hassas mürekkepleri, gofraj, oksitleme, metalik bitim işlemleri gibi tek-



Resim 14. Beauty of Technology, Hamish Morrow, dijital baskı tasarımı, giysi ve yansıtma, 2004. (Görsel Kaynak: Braddock Clarke, Sarah E. ve Harris, Jane; 2012, Digital Visions for Fashion+Textiles, London, Thames and Hudson Ltd, s. 69.)

nikleri ve dijital baskıyı içeren birleştirmelerle aktarılmıştır (Resim 16). Sanatçı tekstil baskıcılığına ait üretim tekniklerinin görsel olanaklarını dijital çağın içeriğiyle sentezleyerek yeniden yorumlamakta, yeni anlamlara dönüştürmektedir.

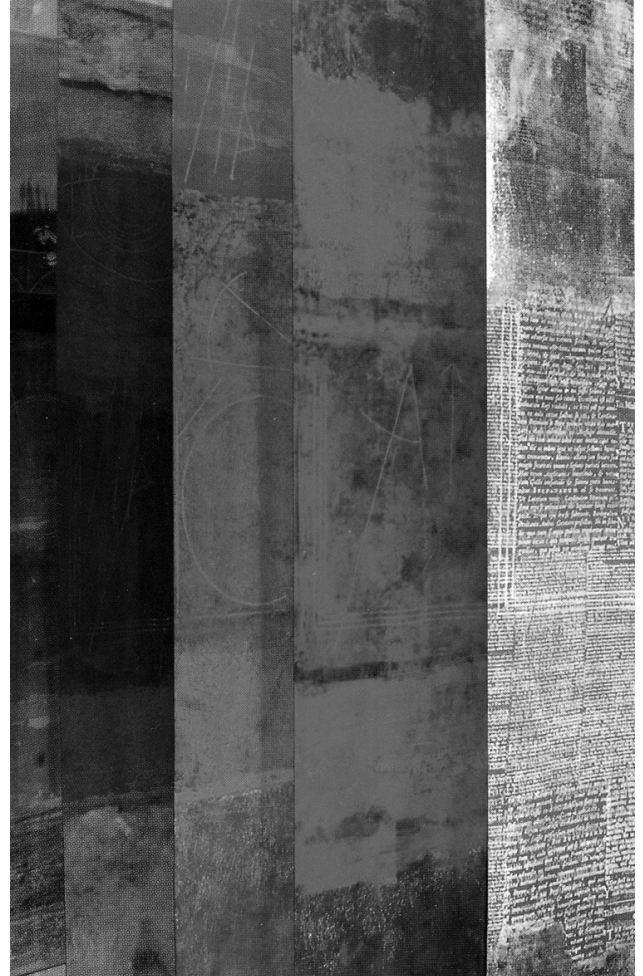




Resim 15. Westcoast Damask, Timorous Beasties, keten kumaş üzerine dijital ve film baskı, 2004. (Görsel Kaynak: Colchester, Chloe; 2007, Textiles Today, London, Thames and Hudson Ltd, s. 114.)

Direkt olarak tekstil baskı tasarımının klasik tanımlarıyla ilgili olmasa da ileri teknolojileri kumaş yapısına taşıyarak tekstilin görünümünü ve kavram ileme biçimini değiştiren araştırmalar, tüm disiplinlerdeki tasarımcıların düşünme biçimlerini etkilemektedir. “Tekstil yüzeyleri mühendislikte, bilimde, bilgisayar teknolojisinde ve diğer disiplinlerde yeni ifade biçimleri bulunduğu için, yeni bir tekstil kültürü gelişmektedir” (30). Hüseyin Çağlayan’ın tasarım mühendisi Moritz Waldmayer’le ortaklaşa gerçekleştirdiği projede elektronik donanımlar sayesinde elbise yüzeyi görüntü ile birleştirilmiştir. Giyim tasarımcısı Angel Chang’ın ısıya hassas (heat-sensitive) boyar maddelerle basılan ve normal şartlarda desensiz olan giysisindeki motifler ısı ile görünür olmaktadır. Duyguları algılayarak değişen yüzeyler, ışıklı kumaşlar, ısıya ve ışığa göre renk değiştiren boyar maddeler gibi gelecekçi örneklerin yanında günümüzde yaygın olarak kullanılan lazerin görsel olanakları da; 21. Yüzyılda tekstilin yüzey estetiğiyle ilgili yeni düşünsel süreçler önermektedir.

“El” ile “dijital” arasında yaşanan dönüşüm süreçlerine ait işlevsel ve sanatsal örnekler tekstil baskı tasarımı ve üretiminin 20. ve 21. Yüzyıllardaki genişleyen içeriğini ve değişen tanımlarını yansıtmaktadır. Günümüzde tekstil baskı tasarımı ve üretimi geliştiği geleneksel kökenlerden çok daha geniş bir alanı temsil etmektedir. 20. Yüzyılın sonlarında ve içinde bulunduğumuz 21. Yüzyılda yaşanan dijital devrimlerin tekstil baskıcılığını derinden etkilediğini, baskı tasarımcısının ifade alanlarını genişlettiğini, estetik tasarımların üretim olanaklarını artırdığını ve klasik tanımları değiştirdiğini söylemek mümkündür. Tekstil baskı tasarımı ve teknolojilerinin 20. Yüzyıldaki serüveni, bilgisayar destekli tasarım ve üretim, ileri teknolojilere ait materyaller, özel üretim yöntemleri, baskının geleneği veya güncel sanatla kurulan yakın bağlar; baskı tasarımcısının 21. Yüzyıldaki çalış-



Resim 16. Hinterland, Norma Starszakowna, enstalasyon, karışık teknik, İskoç Parlamento binası, 2004. (Görsel Kaynak: Braddock Clarke, Sarah E. ve Harris, Jane; 2012, Digital Visions for Fashion + Textiles, London, Thames and Hudson Ltd, s. 41.)

ma ortamının çok yönlülüğünü yansıtmaktadır. Tekstil baskı tasarımcısı sanat, tasarım, teknoloji ve bilim alanlarında yaşanan gelişmeleri yaratıcı kimliğiyle birleştirip ürüne dönüştürebilen, ekip çalışmaları yapabilen, tasarım ve üretim süreçleri arasındaki aşamaları yönetebilen çok yönlü bir kimliği temsil etmektedir. Dijital ortamla geleneksel çalışma yöntemlerini birleştirmekte, yeni ifade biçimleri geliştirmekte, disiplinlerarası ortaklıklarla tekstil baskıcılığının içeriğine yeni anlamlar yüklemektedir. Tekstil baskı tasarımı ve üretimine ait gelecekçi yaklaşımlarda; alana ait tüm bilgi birikiminin dijital çağın çok referanslı ortamında yeniden tanımlandığı, mevcut değerlerin disiplinlerarası sentezlerle değiştirilerek yeni işlevlere ve görselliklere dönüştürüldüğü görülmektedir.

#### \*İdil AKBOSTANCI

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü  
Küçükçamlıca, Acıbadem 34660 Kadıköy / İstanbul  
E-Posta: idil.akbostanci@marmara.edu.tr

## Dipnotlar

1. Encyclopedia Britanica; 1965, Cilt 22, William Benton-Publisher, s. 8B.
2. Storey, Joyce; 1974, Manuel of Textile Printing, London, Thames and Hudson Ltd, s. 11.
3. Wells, Kate; 1997, Fabric Dying and Printing, London, Coran Octopus Ltd, s. 1.
4. İşmal, Özlenen Erdem ve Yıldırım, Leyla; 2012, Tekstil Baskıcılığının Tarihçesi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No:1, s. 101.
5. Filee, Charlotte ve Peter; 1999, William Morris, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, s. 112.
6. Jackson, Lesley; 2002, 20th Century Pattern Design, London, Mitchell Beazly, s. 10.
7. Clarke, Simon; 2011, Textile Design, London, Laurence King Publishing Ltd, s. 22.
8. Jackson, Lesley; 2002, 20th Century Pattern Design, London, Mitchell Beazly, s. 36.
9. Harris, Jannifer; 2006, 5000 Years Of Textiles, London, The British Museum Press, s. 235.
10. DeMozota, Brigitte Borja; 2005, Tasarım Yönetimi, İstanbul, Kapital Medya Hizmetleri A.Ş., s. 33.
11. Antmen, Ahu; 2008, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık, s. 107.
12. Droste, Magdalena; 2011, Bauhaus, Berlin, Taschen GmbH, s. 151.
13. Antmen, Ahu; 2008, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık, s. 107.
14. Jackson, Lesley; 2002, 20th Century Pattern Design, London, Mitchell Beazly, s. 46.
15. Jackson, Lesley; 2002, 20th Century Pattern Design, London, Mitchell Beazly, s. 46.
16. Harris, Jannifer; 2006, 5000 Years Of Textiles, London, The British Museum Press, s. 235.
17. Storey, Joyce; 1974, Manuel of Textile Printing, London, Thames and Hudson Ltd, s. 107.
18. Uygur, Ayşe ve Yüksel, Dilek; 2013, Tekstil Baskı Stilleri, İstanbul, Bayko Matbaa ve Yayıncılık Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti., s. 15.
19. Fiell, Charlotte ve Peter; 2005, Scandinavian Design, Köln, Taschen GmbH, s. 152.
20. Uygur, Ayşe ve Yüksel, Dilek; 2013, Tekstil Baskı Stilleri, İstanbul, Bayko Matbaa ve Yayıncılık Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti., s. 16.
21. Clarke, Simon; 2011, Textile Design, London, Laurence King Publishing Ltd, s. 26.
22. Vandes, Buruce; 2006, Dijital Çağın Sanatı, İstanbul, Prompt Basım ve Yayıncılık Sanayi ve Ticaret A.Ş., Akbank Kültür ve Sanat Dizisi 74, s. 8.
23. Miles, J. ve Beattie, V.; 2011, Surface Design of Textiles, Textile Design - Principles, Advances and Applications, Cambridge, Woodhead Publishing Limited, s. 89.
24. Bowles, Melanie ve Isaac, Ceri; 2009, Digital Textil Design, London, Laurence King Publishing Ltd, s. 11.
25. Özgüney, Arif Taner ve İşmal, Özlenen Erdem; 2003, Tekstil Dijital (Ink Jet) Baskı Teknolojisi - Temel İlkeleri ve Gelişim Süreci, Mata Basım Matbaacılık Hizmetleri, İzmir, Türk Tekstil Vakfı Yayınları No: 2, s. 1.
26. Colchester, Chloe; 2007, Textiles Today, London, Thames and Hudson Ltd, s. 113.
27. Clarke, Simon; 2011, Textile Design, London, Laurence King Publishing Ltd, s. 155.
28. Braddock Clarke, Sarah E. ve Harris, Jane; 2012, Digital Visions for Fashion+Textiles, London, Thames and Hudson Ltd, s. 68.
29. Braddock Clarke, Sarah E. ve Harris, Jane; 2012, Digital Visions for Fashion+Textiles, London, Thames and Hudson Ltd, s. 33.
30. Quinn, Bradley; 2010, Textile Futures, New York, Berg, s. 63.

## Kaynaklar

- Encyclopedia Britanica; 1965, Cilt 22, William Benton-Publisher.
- Storey, Joyce; 1974, Manuel of Textile Printing, London, Thames and Hudson Ltd.
- Wells, Kate; 1997, Fabric Dying and Printing, London, Coran Octopus Ltd.
- İşmal, Özlenen Erdem ve Yıldırım, Leyla; 2012, Tekstil Baskıcılığının Tarihçesi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No:1.
- Filee, Charlotte ve Peter; 1999, William Morris, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Jackson, Lesley; 2002, 20th Century Pattern Design, London, Mitchell Beazly.
- Clarke, Simon; 2011, Textile Design, London, Laurence King Publishing Ltd.
- Harris, Jannifer; 2006, 5000 Years Of Textiles, London, The British Museum Press.
- DeMozota, Brigitte Borja; 2005, Tasarım Yönetimi, İstanbul, Kapital Medya Hizmetleri A.Ş.
- Antmen, Ahu; 2008, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Droste, Magdalena; 2011, Bauhaus, Berlin, Taschen GmbH.
- Uygur, Ayşe ve Yüksel, Dilek; 2013, Tekstil Baskı Stilleri, İstanbul, Bayko Matbaa ve Yayıncılık Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti.
- Fiell, Charlotte ve Peter; 2005, Scandinavian Design, Köln, Taschen GmbH.
- Vandes, Buruce; 2006, Dijital Çağın Sanatı, İstanbul, Prompt Basım ve Yayıncılık Sanayi ve Ticaret A.Ş., Akbank Kültür ve Sanat Dizisi 74.

- Miles, J. ve Beattie, V.; 2011, Surface Design of Textiles, Textile Design - Principles, Advances and Applications, Cambridge, Woodhead Publishing Limited.
- Bowles, Melanie ve Isaac, Ceri; 2009, Digital Textil Design, London, Laurence King Publishing Ltd.
- Özgüney, Arif Taner ve İşmal, Özlenen Erdem; 2003, Tekstil Dijital (Ink Jet) Baskı Teknolojisi - Temel İlkeleri ve Gelişim Süreci, Mata Basım Matbaacılık Hizmetleri, İzmir, Türk Tekstil Vakfı Yayınları No: 2.
- Colchester, Chloe; 2007, Textiles Today, London, Thames and Hudson Ltd.
- Braddock Clarke, Sarah E. ve Harris, Jane; 2012, Digital Visions for Fashion+Textiles, London, Thames and Hudson Ltd.
- Quinn, Bradley; 2010, Textile Futures, New York, Berg.





## BEDEN ÜZERİNDE KAVRAM BIÇİM İLİŞKİSİ

RELATION OF CONCEPT AND FORM ON THE BODY

H. Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ\*

DOI: 10.17490/Sanat.201559168

### Öz

Bu metin, geçmiş yıllarda ve içinde bulunduğumuz eğitim öğretim yılında derslerimizde ve çalıştaylarda üretilen projeler arasından seçilen çalışmaların düşünce, üretim süreçlerinin değerlendirilmesinden oluşmaktadır. Amacım, bundan sonraki öğrencilerimiz için belge niteliği taşıması ve Heykel Bölümü derslerinden biri olan (genel tanımıyla) Takı derslerinde üretilen sanatsal takı ya da beden heykellerinin günümüz sanat ortamına katkısı ve konumunun kendi yorumlarımız üzerinden irdelenmesidir.

Anahtar kelimeler: Takı, beden, kimlik, mekân

### Abstract:

This text is an evaluation of thought and production patterns from selected works of this and previous education year's lectures and workshops. My aim is that it becomes a reference document for our future students and examines the contribution and status of the artistic jewelry and body sculptures that are created during jewelry lectures of sculpture department to today's art environment through my interpretation.

Key words: Jewellery, body, identity, site

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü derslerinden biri olan (genel tanımıyla) "Takı Atölyesi"nde, bedenın sanat yapıtının sergilendiği mekân olarak kullanıldığı, geleneksel heykel ya da takı anlayışından farklı, öğrencilerin bireysel, toplumsal, siyasal, politik, ekolojik, estetik sorgulamalarını mekâna - bedene özgü (site spesifik) uygulamalarla, yapıtın beden - mekânla bütünleştiği ya da ayrıldığı durumları deneyimleyerek yeni anlamlar üreten çalışmalar yapılmaktadır. Derslerimizde, isminin kolayca çağrıştırdığı üzere, bedeni süsleyecek estetik objeler üretmek yerine, öğrencilerin kimliklerini, dünyaya bakışlarını, fiziksel özelliklerini malzemeyle kavramsal içeriği örtüşüren, bedende taşıyabilen heykeller ortaya koymaları amaçlanmaktadır. Günümüzde bilginin hızla yayılımı bireylerin, toplumların, kültürlerin ayırt edici özelliklerini yitirmelerine sebep olurken, yaşamın birikimlerinden doğan sanat yapıtları da aynı şekilde standartlaşmıştır. Çağdaş Sanat, "artık bir atölyede üretilmesi veya "beyaz küp" mekânda sergilenmesi şart olmayan, hatta geleneksel heykel ya da resim becerileri bile gerektirmeyen (ki bunlar da "alanlarını genişletme" sürecinden geçiyor, heykel "kaide üzerindeki figür", resim "duvarda ki tablo" olmaktan kurtuluyordu) görsel sanatlar, yeni, keşfedilmemiş bir alana adım atıyordu. Aynı sıralarda, yüksek ya da güzel sanatı popüler kültür ya da kitle kültüründen, veyahut gündelik hayattan ve bedenden, keza enformasyon ve yeni medyadan ayıran büyük modernist ayrım aşınıyor, çözülmüyordu. Böylece insan önce bir "sanatçı" (kavramsal

sanatçı, yeryüzü sanatçısı, pop art sanatçısı, performans veya süreç sanatçısı) oluyor, kimi zaman bir mecradan diğerine geçiyordu."(1)

John Rajchman'ın da dediği gibi artık sanatçıların ressam ya da heykeltıraş olarak sınıflandırılması güçleşmeye başladığı gibi, aynı sanatçının dönem dönem farklı anlayışları takip ettiği, resim, fotoğraf, video, sine-ma, performans, enstalasyon alanlarında üretimler yaptığı görülmektedir. Sanat yapıtının hayata dair konuları gündeme getirip insanları düşündürmeye ve sorgulamaya iterken, bedenın de sanatın malzemelerinden biri olması kaçınılmazdı. Beden "1950'lerden itibaren Batı Sanatı'nın sık sık başvurulan ve bilinçli bir aracı haline gelmişti. O zamandan beri, sosyal görenekler, toplumsal cinsiyet tanımları ve topluluk standartları ekseninde var olan anlaşmazlıkları ateşlemek suretiyle siyaset, din ve hukuk alanlarına sıçrayan çatışma ve tartışmalara beden de dahil edilmiştir"(2). Ayrıca bazı sanatçılar bedene fiziksel ve zihinsel acı vererek arınma, dayanıklılığı ölçme ve özgürleşme adına geçmişte yaşadıkları travmalar ile yüzleşerek, kendilerini ifade etme yollarını denemişlerdir. Bizim dersimizde yaptığımız performans ya da bedensel deneyim değil, yaşama dair mesajların iletiminde bedenın mekân olarak kullanıldığı çalışmalardır.

Öğrencilerimizden Nuray Sevindik (Resim 1) sözcükler ve ölçülerin yaşam içerisinde simge olarak yer aldığı düşüncesiyle ürettiği işleri hakkında; "her şeyi sürekli tanımlamaya çalışmak, bir dairenin çevresinde durmaktır. Bir şeyi tanımlamak, onu sabitleştirmek demektir, oysa gerçek yaşam sabit değildir"(3) diyerek seslerden oluşan sözcüklerin bir anlam taşıdığını fakat sözün an'a ait olup uçup gittiğini hatırlatarak kalıcılığı yazıyla sağlamaya çalışmıştır. Fakat yaşam gibi duygu, düşünce ve bilgi de an be an değişim içinde olduğundan bunun da süreç içerisinde değişip dönüşeceğini söyler. İnsanların kültürel verileri çok farklıdır. Zaman, mekân, din, ideoloji ve cinsel farklılıklar gibi etkenler bireylerin kimliklerinin oluşumuna katkıda bulunduğu gibi, bireyler de buldukları çevrenin dönüşümünde etkili olurlar. Sanat eserleri sadece akla hitap etmeyip görmek, duymak ve hissetmek gibi duylara da hitap ettiği için kavramları ifade eden yazıdan çok daha fazla anlam iletirler. Nuray kendi yaşam sürecindeki deneyimlerini, duygu ve düşüncelerini o güne kadar olan birikimlerinin izlerini üretimi aracılığı ile yansıtarak kendini yeniden keşfeder. Böylece ele aldığı kavramları yazı yoluyla çevresine olduğu kadar kendisine de tekrar etmiş olur.

İçinde yaşanan çağ, toplumsal anlayış, bireylere bir takım değerler yüklemektedir. Kimi zaman bunlar bireyin kendi tercihi dışında şekillenmekte-



Resim 1



Resim 2

dir. Bazı toplumlarda beden, haz ya da tüketim nesnesi olarak kabul görmüş, ya da dinin şekillendirdiği çerçeveler içerisinde yaşamak durumunda bırakılmıştır. Günümüzde reklam endüstrisi, internet ve medya aracılığı ile uygulanan stratejiler yoluyla bireyler, bilinçli bir şekilde hissizleştirilmeye ve onları tüketim odaklı yaşamaya, tükettikçe mutlu olmaya yönlendirilmektedir. Öğrencimiz Ayhan Mutlu (Resim 2) insan doğa ilişkisini ve insanların doğayı değiştirdikçe kendine zarar verdiğini, doğaya yabancılaşarak aslında kendimizi yalnızlaştırdığımız fikrini, salyangoz, hemstir, sinek, iguana, uğur böceği gibi canlı ya da ölü hayvanları beden üzerine yerleştirerek göstermektedir. Tüketim adını verdiği bu çalışmasında Afrika'daki güç ekonomik koşullar nedeniyle, açlık, hastalık gibi zorluklarla savaşırken yüzlerine konan sineklere kayıtsız kalan insanların yerine kendisini koyar. Bu rahatsız edici duruma göz yumarak, bir şey yapmadan durmamız tüketildiğimizi bile bile buna kayıtsız kaldığımızı anlatmaktadır. Ayhan'ın bu işi ile Sokrates'in savunmasındaki at sineği benzetmesi arasında yakınlık kurulabilir, Sokrates uyuşukluk içerisindeki toplumu uyarmak için kendisini at sineğine benzetmiştir. Sokrates'in benzetmesinde sözel, kavramsal yöntem kullanılırken, Ayhan görsel, algısal bir yöntem aracılığı ile kendini ve toplumu sorgulamaktadır. Çünkü günümüzde tüketimin nedeni ihtiyaçlar değildir, nesnelere cazip hale getirilerek insanlar bunları almaya şartlandırılmakta gelecek nesillerin yaşam kaynakları, insan ilişkileri ve doğanın tüketilmesine izin verilmektedir.

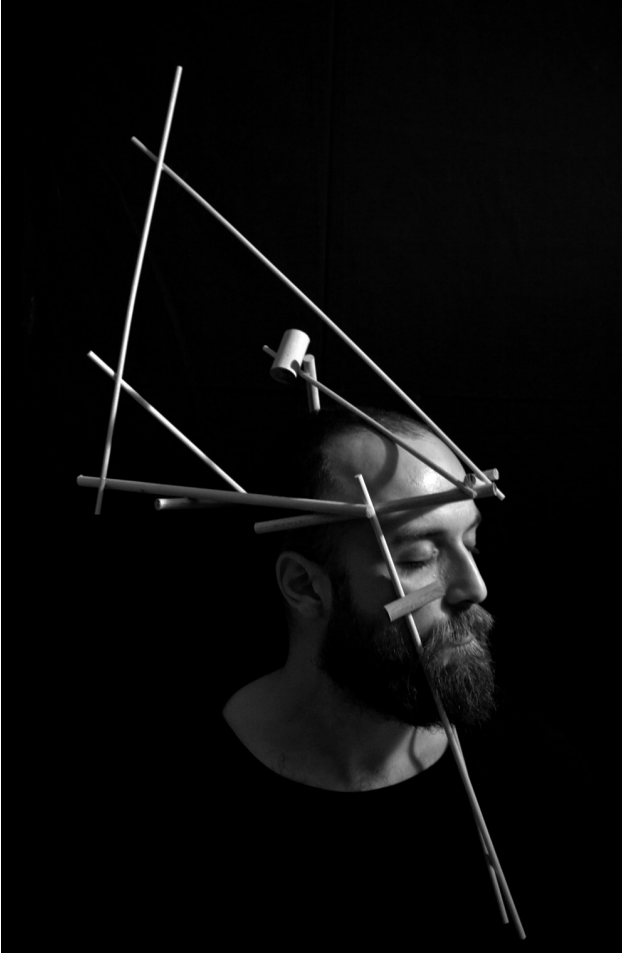
“Yaşam her zaman kendi içinde bir dengedir; bu dengenin işleyiş biçimi ise bir çeşit sistemdir.

Sistemler toplumları içine alırlar; bireylerin, çoğu zaman farkına bile varmadan parçası olmalarını sağlarlar.

Bazen karşı koymak istesek ya da daha fazla içine girmek istesek de, bu sistemler vücutlarımıza adapte olmuş aksesuarlar gibidir; bizler bu aksesuarlarla ilişki içerisine girmiş ve onlarla yaşamayı öğrenmişizdir” (4).

Öğrencimiz Bahadır Çolak (Resim 3) bebeklikten itibaren önce aile, okul, sonra iş hayatında kurallar içerisinde yaşadığımız ve ömrümüz süresince toplum içerisinde sürdürmek durumunda olduğumuz ekonomik, politik, dinsel, cinsel, ırksal yaşam pratikleri içerisinde bulunan ve otoriteler tarafından biçimlendirilmiş kurallarla yönetildiğimize değinir. Kendisini, düz çizgisel formların birbirleriyle kesişmesi ya da birleşmesinden oluşan ağ benzeri bir yapı içerisine sokarak sistemlerde var olan kısıtlamalara, standartlaşmaya karşı farkındalık oluşturmayı amaçlar.

Seda Özdemir'in (Resim 4) dersimizde yaptığı çalışmada takının sanat yapıtı olarak yeri ve değeri sorgulanır. Seda statü sembolü olan ve herkeşe gösterilmek üzere elin üst tarafında kullanılan değerli taş yerine maddi açıdan değersiz doğal bir taşı tercih etmiş ve bunu elin iç kısmında kullanarak takıda kabul görmüş değerleri ters yüz etmiştir. Böylece geleneksel düşüncede süs nesnesi olarak kabul görmüş takı fikrinden farklı olarak günümüzde sanatsal takının anlamı ve amacı sorgulanır. Pırlantanın mı yoksa sanat eserinin mi meta değerinin daha fazla olduğu gündeme gelir ve asıl değerli olanın malzeme ya da biçim değil, arkasında yatan düşünce olduğu görülür. Ayrıca burada, sanat yapıtının mekânla kurduğu ilişki çerçevesinde, sanatsal takının bedenle kurduğu anlam ilişkisinin ayrıldığı ve iç içe geçtiği durumlar deneyimlenir.



Resim 3



Resim 4

20. yy'a kadar heykel denilince önemli kişiler ya da olayların ölümsüzleştirilmesi, kent mekânının estetize edilmesi anlaşılıyordu. Günümüzde ise heykelin anlamı, mekânı değiştirerek ve genişleyerek içerisine, sorgulama, katılım, deneyim, reddetme ya da kabul etme, araştırma, estetik, bilgi, hayal gücü, birikimler gibi yaşam pratiklerinin paylaşımı ve elbette süreç dâhil olmuştur. Öğrencilerimizden Uğur Cinel (Resim 5) dersimiz için yapacağı üretimde eğitim hayatı boyunca heykel yaptığını belirtir. "Heykel sanatçının adeta bir parçası olur, onunla anılır, hatırlanır, ona dönüşür. Belki de hayatının sonuna kadar taşınması gereken bir yüke dönüşür" (5). Bedeni sanat yapıtının mekânı olarak kullandığımız dersimizde sanat yapıtı mekânının nereler olabileceği, yapıtın mekânla kurduğu ilişkide yapıtın beden üzerindeki hakimiyeti, iç içe geçtiği, kabul ya da reddettiği durumlar üzerinden sorgulama yaparak, ürettiği heykeli kendisinden, kendisini de heykelden ayrı düşünemeyeceğini belirterek kendisinin heykeliyle var olduğunu, heykelin de üreticisi olmadan var olamayacağı fikriyle kendisine bağlı bir beden heykeli üretmiştir.

"Paul Crowther sanatı anlamak için ille de ondaki anlamları kavramsal ve öyküsel olarak bilmemiz gerektiğini, çünkü birçok biçimi bedensel olarak algıladığımızı ve sezdiğimizizi ileri sürer" (6).

Yaşam sürecinde geçmiş birikimler, deneyimler ve çevreden algıladıklarımız, öğrenilmiş bilgiler olarak bedende anlama dönüşür. Ve insan kar-



Resim 5

şısındaki de kendisi gibi düşündüğünü zannederek gördüğünü kendi bilgisi dâhilinde değerlendirir. Değişen zaman, mekân, sosyal durum ile sahip olunan görsel, işitsel, duyuşsal ve bilişsel deneyimler, birikimler öznenen özneye değışiklik gösterdiği için sanat yapıtlarının tek bir açıdan değerlendirilmesinin ve yorumlanmasının anlam zenginliğini engelleyeceği düşünölmektedir. Bu derste öğrenciler üretim süreçlerinde kendi birikimlerinden yola çıkarak kendi çizgilerini bulmaları, kendi sanatsal kimliklerini oluşturmaları için özgür bırakılmışlardır. Bir sanat eserinde hem üreten, hem de izleyen açısından asıl değerli olan, formun yanı sıra yapıtın sahip olduğu düşünce ve duygunun izleyiciye aktarılmasındadır. Sanat eğitimi almakta olan öğrencilerimizin sorunları da, iş, para, eğitim, sağlık, barınma, din, göç, ayrılık, sevgi, korku, dostluk, doğa, endüstri, politika gibi ortak problemlerimizden oluşmaktadır. Sanatçıların işi bu sınırları empati yoluyla diğer bireylere hatırlatma ve farkındalık oluşmasını sağlamaktır. Derslerimizde her türlü malzeme kullanımının serbest olduğu üretimlerin kalıcılığı fotoğraf yoluyla sağlanmaktadır. Bu fotoğraflara bakan izleyicinin kendini bir süreliğine işi üreten kişinin yerine koyması ve kendi yaşantısıyla örtüşen noktaları düşünmesi, sanatçıyla empati kurması hedeflenir. Fotoğrafın önemi anın dondurularak, mesaj iletiminin sonsuzluğunun sağlanmasıdır. Ayrıca bedenden yoksun olarak işin sergilenmesi anlamın eksik iletilmesine neden olur. Beden burada iletişim mekânıdır ve bu mekânın paylaşımı fotoğraf aracılığıyla sağlanmaktadır. Galeride sergilenilebilmesi adına anın fotoğraflanarak dondurulması dışında, beden gezici ve interaktif bir kamusal mekân olarak da anın yaşanmasına ve iletilen mesajın zaman içinde dönüşümüne olanak sağlamaktadır.

### \*Doç. H. Şeyma Üstüner Uzunöz

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü  
34660, Küçük Çamlıca Cad. Acıbadem, Kadıköy-İstanbul  
E-posta: h.seymaustuner@gmail.com

#### Dipnotlar

1. Artun, Ali (der.); Öge, Nursu (der.); 2013, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat, İstanbul, İletişim Yayınları, s.27-28.
2. Heartney, Elenor; 2008, Sanat ve Bugün, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:78, s.218.
3. Sevindik, Nuray; 2009, Sanat Takı Beden İlişkisi Dersi Proje Sunum Metni.
4. Çolak, Bahadır; 2013, Güncel Takı Tasarımları Dersi Proje Sunum Metni.
5. Cinel, Uğur; 2013, Sanat Takı Beden İlişkisi Dersi Proje Sunum Metni.
6. Erzen, Jale Nejdət; 2011, Çoğul Estetik, İstanbul, Metis Yayınları, s.30.

#### Kaynaklar

- Artun, Ali (der.); Öge, Nursu (der.); 2013, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Heartney, Elenor; 2008, Sanat ve Bugün, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:78.
- Sevindik, Nuray; 2009, Sanat Takı Beden İlişkisi Dersi Proje Sunum Metni.
- Çolak, Bahadır; 2013, Güncel Takı Tasarımları Dersi Proje Sunum Metni.
- Cinel, Uğur; 2013, Sanat Takı Beden İlişkisi Dersi Proje Sunum Metni.
- Erzen, Jale Nejdət; 2011, Çoğul Estetik, İstanbul, Metis Yayınları.
- Sanat ve Sosyoloji, 2005, Bağlam Yayınları, İstanbul, yayına hazırlayan Aylin Dikmen Özarslan

#### Resimler

1. Sevindik, Nuray; 2009, Sanat Takı Beden İlişkisi Dersi Proje Sunum Görseli
2. Mutlu, Ayhan; 2013, Güncel Takı Tasarımları Dersi Proje Sunum Görseli
3. Çolak, Bahadır; 2013, Güncel Takı Tasarımları Dersi Proje Sunum Görseli
4. Özdemir, Seda; 2010, Sanat Takı Beden İlişkisi Dersi Proje Sunum Görseli
5. Cinel, Uğur; 2013, Sanat Takı Beden İlişkisi Dersi Proje Sunum Görseli



## GEÇ-OSMANLI TÜRKİYE’SİNDE SANATSAL MODERNİZMİN SOSYOLOJİK DİNAMİKLERİ ÜZERİNE\*

ON SOCIOLOGICAL DYNAMICS OF ARTISTIC MODERNISM IN LATE OTTOMAN TURKEY

Nusret POLAT\*\*

DOI: 10.17490/Sanat.201559169

### Öz

Bu makalede, toplumsal modernleşme süreçlerine paralel olarak, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı sanatının form ve üsluplarını benimseyen Osmanlı-Türk sanatının görsel planda içinde barındırdığı modernleşme pratiklerine dair sosyolojik fikirler Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa özelinde tartışılmıştır. Bu doğrultuda, özellikle, Osman Hamdi Bey’in oryantalizmi olarak adlandırılan olgu eleştiriye tabi tutulmuş ve ‘kültürel tercüme’ kavramı öne çıkarılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Sanat Sosyolojisi, Oryantalizm, Kültürel Tercüme, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa

### Abstract:

This article, especially by considering the oeuvre of Osman Hamdi Bey and Şeker Ahmet Pasha, examines the sociological ideas about modernization practices in the Ottoman-Turkish art, which adopts the forms and styles of the Western art from 19th century, in parallel with the social processes of modernization. In this respect, the concept defined as Osman Hamdi Bey’s orientalism was criticized and the concept of ‘cultural translation’ was brought to the fore.

**Key words:** Sociology of Art, Orientalism, Cultural Translation, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa

### Giriş: Sosyoloji ve Görsellik

Türkiye’nin modernleşme sürecinin sosyolojik dinamiklerini görsel kültür üretimleri üzerinden okumak henüz emekleme aşamasındadır. Ülkemizdeki ana akım sosyolojik düşünce, modernleşme sürecimizin izlerini takip ederken 19. yüzyılın ikinci yarısında yükselişe geçen romandan (yazılı kültürden) ziyadesiyle faydalanırken, görsel sanatları (görsel kültürü) neredeyse bütünüyle görmezden gelmiştir. Türkiye’nin toplumsal ve siyasal modernleşmesi üzerinde kapsamlı ve etkili çalışmaları olan Niyazi Berkes, Şerif Mardin, Nilüfer Göle, Çağlar Keyder, vb. önemli sosyologlar görsellik alanına neredeyse hiç bakmamışlardır. Görünen o ki, bu alanın sosyolojik anlamda eleştirel bir analizi sosyologların pek dikkatini çekmemiş, iş, sanat tarihçilerine, sanatçılara ya da sanat eleştirmenlerine, kısacası profesyonel anlamda sanatla ilgili olan kısıtlı bir uzman çevreye bırakılmıştır (1). Türkiye’de sosyolojik düşüncenin görsel sanatlar ve kültür karşısındaki genel ilgisizliği üç farklı düzeyde izah edilebilir:

1. Sosyolojik alanda faaliyet gösteren aktörlerin sanatsal anlamdaki kültürel ve entelektüel sermayelerinin yetersizliği söz konusudur. Sanatla teması olmayan, sanat sosyolojisinden uzak duran sosyologların bilmedikleri bir kaynağa başvurmaları beklenemez.

2. Sosyologlar, sanatı, sosyolojik açıdan kendi amaçları doğrultusunda kullanılacak uygun bir araç olarak görmemektedirler. Fakat ne yazık ki, bu araç-amaç diyalektiği yanlış öncüller üzerine inşa edilmiştir; sanatın sosyolojik içerikleri ya göz ardı edilmiş ya da görülmemiştir. Bu da doğal olarak sosyologları sanat karşısında genelde sessizliğe mahkûm etmiştir. Bu açıdan, tarihçi Peter Burke’ün, sadece arşive girerek metinleri okuma becerisine sahip olan ve görsel imgelerden itinayla uzak duran ‘görsel açıdan cahil’ toplumsal tarihçilerinin yanına kolaylıkla sosyologları da yerleştirebiliriz (2).

3. Türkiye örneğinde sosyologların sanata bakışında – daha doğrusu bakmayışında – etkin olan unsurlardan biri de, sanatın iktidarın modernleşme hamlelerinin daima yanı başında yer alması ve Yeni Osmanlılar örneğine benzer bir mesafeyi sanatçıların iktidarlar aralarına yeterince koyamamasıdır (3). Sosyolojinin eleştirel bakışı, toplumun üst sınıflarında ve devletin elit kadroları içinde faaliyet gösteren sanatı, devletin ideolojik aygıtlarının bir parçası olarak değerlendirmiş ve sonuçta onu göz ardı etmiş gibi durmaktadır. Fakat bu yaklaşımın sosyolojik anlamda sorunlu doğası da dikkatlerden kaçmamalıdır. Nerdeyse 1990’lı yıllara kadar, toplumun kültürel üretiminin merkezi bir parçası olan sanat, her ne kadar kısıtlı bir elit zümrenin uğraşı olarak kalsa da (ki bu bile başlı başına sosyolojik bir inceleme konusudur), toplumu inceleyenler tarafından es geçilmiştir. Sanatın, özünde, toplumla derinden ilişkili ‘görsel kültür’ üretimi olduğu (4); toplumun siyasal, ekonomik ve (başka) kültürel olaylarının içinde yoğunlaşarak, bunların içerdiği anlamaları görsel olarak sorunsallaştırdığı ve/veya ilettiği, nesnesinin aslında doğrudan toplumun değişen doğası olduğu ya fark edilememiş ya da henüz fark edilmiştir. Bu alanın, sanat ve kültür sosyolojisi üzerine çalışan yeni araştırmacılar tarafından yakın zamanda doldurulacağını ve edebiyat sosyolojisi benzeri bir sanat sosyolojisi alanının tesis edilip sınırlarının genişleyeceğini varsayabiliriz.

Bu makale, Osmanlı-Türk modernleşmesinin görsel sanatlar bağlamındaki iki kurucu figürünü (Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa) tartışmakla birlikte, temelde, Türkiye’nin modernleşme serüvenini sosyolojik açıdan incelerken, yazılı metinlere olduğu kadar görsel kayıtlara da (resim, heykel, fotoğraf ve sinema gibi) bakmanın önemine işaret etmektedir.

### İlk Hamleler: Modernleşme Karşısında Sanat

Türkiye’nin Lale Devri gibi erken bir dönemde başlayan ve 18. yüzyılın sonlarında ivme kazanan modernleşme (Batılılaşma) serüveni, sanat söz konusu olduğunda da aynı süreci takip eder. 19. yüzyılın ortasına gelindiğinde, Abdülmecid devrinde, Batılı sanatsal formların ve üslupların

Osmanlı sarayı ve elit çevresi tarafından artık yaygın olarak kabul görüldüğü anlaşılmaktadır (5). Özellikle Abdülaziz döneminde Batılı anlamda resim sanatına olan ilgi katlanmıştır. Kendisi de amatör bir ressam olan Abdülaziz'in 1867 yılındaki Paris ziyareti sırasında, resim eğitimi için Paris'te bulunan Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey aracılığıyla dönemin Fransa'sının önemli akademik sanatçılarıyla (Gustave Boulanger ve Jean-Leon Gérôme) tanıştığı ve saray için bu sanatçılardan oluşan bir koleksiyon yaptırdığı bilinmektedir (6). Abdülaziz, bunlarla yetinmemiş, babası II. Mahmut ve kardeşi Abdülmecid'ten çok daha ileri giderek, 1871 yılında at üstünde bir heykelini C. F. Fuller adlı bir heykeltıraşa yaptırma cesareti de göstermiştir (7). Görüldüğü gibi, Tanzimat döneminde Osmanlı Sarayı, Batılı sanata (resim, heykel, müzik, mimari alanlarında) kapılarını yeterince açmıştır ve bu durumun sonucunu olarak da bu sanata yatırım yapmış, özel bir önem vermiştir.

Sarayın Batı resmine gösterdiği özel ilginin arkasında kültürel olduğu kadar politik saikler de fazlasıyla işbaşındadır. Sultanın portresi, II. Mahmut'tan itibaren, iktidarın temel görsel sembollerinden biri olarak imparatorluk toprağının olduğu her yerde görünür olmuş ve böylece devletin merkezi gücü kendini etkili bir biçimde tebaasına hissettirebilmenin uygun bir aracına kavuşmuştur. Zaten, Batı resminin imparatorluk topraklarına girmesi, modern askeri eğitimin bir parçası olarak 18. yüzyılın sonunda resmî bir hüviyete kavuşmuştur (8). O yüzden, sarayın, on dokuzuncu yüzyılda sanata en büyük desteği veren kurum olmasına, resim eğitimi almak için saray çevresinden yetenekli gençleri yurt dışına yollamasına, yabancı ressamların tablolarını satın almasına ve mahiyetindekilere hediye etmesine şaşmamak gerekir.

Öte yandan, sarayın kurumsal hamlelerine entelektüel destek ise, İngiliz anayasal monarşisine benzer bir siyasal devlet anlayışından yana olan Ali Suavi'den gelmiştir. Başlangıçta Yeni Osmanlılarla birlikte olup daha sonra onlardan ayrılan ve gerçekten de ilginç bir Tanzimat aydın karakteri sergileyen Ali Suavi (9), İslam'daki suret yasağının ulemanın uydurması olduğunu söylemiş ve kanıt olarak da İslamiyetin puta tapmayı engellemek için heykelle yasak getirdiğini ama resme karşı hiçbir ayet ve hadis olmadığını, peygamberin bile resminin yapılabileceğini ve Emevilerin Ümeyye Camii'sine büyük duvar resimleri yaptığını yazmıştır (10).

Bu dönem, tam da yukarıda adları geçen iki önemli sanatçının kendi toplumlarındaki modernleşme hamlelerine ilişkin bilinçli bir şekilde söz aldıkları dönemdir. Bu iki sanatçıdan biri olan Şeker Ahmet Paşa'nın 1873 yılında açtığı halka açık ilk resim sergisinin başında da önemli ses getirdiği ve İstanbul'da daha sonra ortaya çıkacak küçük bir sanat piyasasının oluşmasını tetiklediği anlaşılmaktadır (11). Belki de daha da önemlisi, bu sergi, sanatçıların halkla buluşmasını sağlayarak sanatsal bir kamunun yavaş yavaş oluşmasına zemin hazırlayacaktır. Sergi, ilk özel sanat akademisinin (Guillemet'nin Desen ve Resim Akademisi) açılmasına vesile olduğu gibi, 1883 yılında II. Abdülhamit döneminde kurulacak olan resmî bir sanat akademisi (Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane) için de fikirlerin tartışılmasını sağlamıştır (12). Diğer sanatçı Osman Hamdi Bey ise, bildiği gibi, bu akademinin kurulmasında doğrudan katkısı olmuş ve II. Abdülhamit tarafından Akademi'nin ilk müdürü olarak atanmıştır. Osman Hamdi Bey, aynı zamanda, arkeoloji alanında önemli çalışmalar yapmış

ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'ni kurmuştur. Bu iki sanatçının, Türkiye'nin sanat ve kültür alanındaki modernleşme hamlelerinden doğrudan sorumlu oldukları sanat alanının oluşması için yaptıkları kurumsal katkılar başlı başına sosyolojik bir bağlamda değerlendirilmeyi hak etmektedir. Ama ne yazık ki sanatsal ve kültürel alandaki kurumsal modernleşme hamleleri sosyologların pek ilgisini çekmemiştir.

Sanatsal ve kültürel alandaki modernleşme hareketleri Osmanlı entelektüelleri tarafından, kültür ve medeniyet ayrımı gözetilerek genelde önemsenmemiştir. Şurası açık ki, Namık Kemal'den Ziya Gökalp'e, kültürel (kültürel değerleri), modernleşme dinamiğinin bilimsel, teknolojik, siyasal ve ekonomik boyutlarının dışında tutmaya yönelik kültürelci muhafazakârlık başından beri kötü bir kurgu olarak işe yaramıştır. Bu muhafazakâr düşünürler kültürel gelenek içinde donup kalması gereken statik bir olgu olarak değerlendirmişlerdir. Fakat nihayetinde Türkiye'de sanat, 19. yüzyıldan beri, (geleneksel) kültürden yavaş yavaş kopmuş ve Batı sanatını 'taklit' etme süreçlerine girmiştir. Taklit etmenin kültürel üretimin önemli bir metodu olduğunu unutmamak gerekir. Taklit daima küçük farklar açığa çıkarır ve asla birebir kopyalama ile eş tutulamaz. Nitekim sanatın taklit boyutunu (mimesis) yerden yere vuran Platon gibi bir filozof bile iyi kopya (eikon) ile kötü kopya (phantasma) arasında ayırım yapmak zorunda kalmıştır (13). Batı sanatını taklit eden Türk sanatı birçok farklılık yaratabilmiştir. Bu bazı örneklerde olağanüstü başarılar vermiştir. Örneğin, Şeker Ahmet Paşa'nın Orman'da Oduncu adlı resminin, sanatçının içinden geldiği Barbizon resminden ne kadar farklı olduğu ve taklit ettiği şeyi aşan bir orijinalite barındırdığı John Berger tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

"Şeker Ahmet Paşa oduncunun öyküsünü anlatırken ormana oduncunun gözüyle baktığını fark etmişti. Ne resimde Courbet ne de edebiyatta Turgeniyef (çağdaş oldukları için ve her ikisi de ormanı sevdiği için anyorum bu sanatçıları) böyle bakabilirlerdi bir ormana. İkisi de ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimlerlerdi. Ya da aynı şeyi başka türlü söylemek gerekirse, onlar ormanı içinde bir geyiğin ölmesi ya da bir avcının aşkı düşünmesi gibi önemli olaylar olan bir sahne olarak düşünürlerdi. Şeker Ahmet Paşa ise ormanı kendi başına var olan bir yer olarak görüyor ve ormanın varlığı öylesine ağır basıyordu ki, Şeker Ahmet Paşa Paris'te öğrendiği gibi kendisiyle orman arasında olması gereken uzaklığı koruyamıyordu. İki gelenek arasında ayrılığın ortaya çıkmasının nedeni de bence buydu. Bu orman resmi de varlığını bu ayrılığa borçlu" (14).

Berger'in bakışının açıkça gösterdiği gibi; Türk sanatının Batı'yı taklit etmesi, onun yaratıcılığının sonu olmamış, tersine yeni ve farklı yaratıların açığa çıkmasına vesile olmuştur. Bu yaratıcılığı en çok sergileyen dönemin sanatçıları ise Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey'dir (15). Yine de, Batılı resim sanatında oldukça ustalaşan bu sanatçıların, 19. yüzyılın sonuna doğru belli bir Batılı kültürel birikimin üstüne geldiklerini unutmamak gerekir. Bu iki önemli sanatçıya gelmeden önce, daha önce Avrupa'ya resim eğitimi almak için gönderilmiş bir kuşak, daha basit düzeyde ve kısmen bilimsel bir dünya görüşü doğrultusunda doğanın olduğu gibi gösterilmesine kendilerini adanmıştır (16). Bu sanatçılar henüz gerçekçi insan figürüne yönelecek ortamı bulamamış olsalar da, doğanın gerçekçi tasvirine yönelerek Türk-Osmanlı modernleşmesinin 19. yüzyıldaki sekülerizmle açılan zihniyet dönüşümünü sanatta bir ucundan yakalamışlardır.

Osmanlı sanatı, Ortaçağ'ın tanrı-merkezli dünya görüşünden bu sanatçılarla birlikte kopmaya başlamış ve yüzyılın sonuna doğru, gerçekçi insan figürünü sanatında konu eden Osman Hamdi Bey ve kuşağı (Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyid, Hüseyin Zekai Paşa) tarafından nihayete erdirilmiştir. Sanat tarihçi Mustafa Cezar'a göre yaşları bu sanatçılardan daha küçük olan Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'yı da buraya eklemek gerekir (17). Tüm bu sanatçılar içinde, insan figürünü tümüyle sanatının merkezine oturtan yegâne kişi ise Osman Hamdi Bey'dir. Onun resminde modernist kaygılar çok açık bir biçimde belirlemekte ve Türkiye'nin modernleşmesinin toplumsal dinamiklerine ilişkin daha net bir çerçeve ortaya çıkmaktadır. Osman Hamdi Bey'in insan figürüne verdiği önem modern hümanizm fikri ile ilişkilidir ve bu fikir daha sonraki sanatçı kuşaklarını doğrudan etkileyecektir. Cumhuriyet'in kurulmasıyla da resmi bir hüviyet kazanacak olan bu anlayış, 1950'li yıllara kadar rakipsiz kalacaktır (18).

Yukarda belirtildiği gibi, her ne kadar Batılı resim sanatı Osmanlı kültür dünyasında bilinmeyen bir şey olmasa da, Müslüman Osmanlılar için bu sanatçıların tavrı tam anlamıyla moderndir. Aslında Avrupa sanatının genel gidişatı göz önüne alındığında, bu sanatçıların Batılı tarzda resim yapma biçimleri kendi dönemleri açısından modern değil, aksine akademik ve gelenekseldir. 1860'lı yıllarda Paris'te olan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyid, empresyonizmin (modern sanatın) doğuşuna tanıklık etmelerine rağmen empresyonistlere kesinlikle ilgi duymamışlardır. Sanat tarihçileri, bu sanatçıların Paris'e gidişlerindeki temel amacın, genelde, resim sanatının temel kurallarını öğrenmek olduğuna ve yan yönlere sapmalarının beklenmemesi gerektiğine ikna olmuş gibidirler (19). Tabii ki Empresyonistlerin biçimleri bozmalarının ve soyutlamaya gitmelerinin onlar açısından herhangi bir anlamlı karşılığı yoktur. Doğanın ve insanın gerçekçi bir tasvirini yaparak Osmanlı'nın geleneksel dünya ve sanat anlayışından kopmanın peşinde olan ve devlet bursu ile okutulan bu sanatçılar için empresyonistlerin hiçbir ilginçliğinin olmaması gayet anlaşılır bir durumdur. Cezar basit bir dille bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

"Sanat dünyasına yeni görüş getiren Empresyonistlerin sanat dünyasında sarsıntı yaratan çalışma tarzlarının, resim geleneği olmayan bir ülkenin çocukları olan Osman Hamdi ve Ahmed Ali'yi [Şeker Ahmet Paşa] Paris'teki öğrenimleri sırasında sarması zaten pek düşünülemezdi" (20).

Cezar'la aynı görüşü savunan Cemal Tollu ise bu fikrini, Şeker Ahmet Paşa özelinde, 1967 tarihli bir makalesinde benzer bir yalınlıkla dile getirmiştir: "Degas, Manet, Monet, Pissarra, Sisley gibi Empresyonist ressamlar yeni sanat kaygılarını tahakkuk ettirmeye başlamışlar ve en verimli çağlarını yaşıyorlardı. Türkiye'de esaslı bir sanat düşüncesine varamadan Paris'e gitmiş bir gencin bu kaynaşmanın içinde ileri hareketlere katılması, onların yolunu seçmesi beklenemezdi" (21).

Yine de, içinde belli dozda sosyolojik bir perspektif barındıran bu sanat tarihçi/sanatçı bakışı daha sosyolojik bir açıklamayla yeni baştan düşünülebilir ve/veya takviye edilebilir. Bu sanatçıların Osmanlı toplumunun aristokratik çevrelerinden geldiğini, devletin elit zümrelerine dâhil olduklarını ve Paris'te sarayın gözetimi altında eğitimlerini sürdürdükleri, dolaşısıyla da saraya yaklaşan akademik elit çevrelerin sanatsal 'habitus'lerini

benimsemek zorunda oldukları gayet açıktır. Empresyonizm gibi aşağıdan gelen ve henüz ne olduğu belli olmayan bir sanatsal oluşumu muhtemelen küçük görmüş olmalıdırlar – tıpkı, dönemin elit Fransız sanat çevrelerinin yaptığı gibi.

Fakat asıl ilginç olan nokta; bu sanatçıların, empresyonist ve post-empresyonist sanatın Fransız (akademik) sanat çevrelerinde artık yadrganmadığı zamanlarda bile sanatsal üsluplarından en ufak bir taviz vermemiş olmalarıdır. Osman Hamdi Bey'in İstanbul'da da yabancı çevrelerle oldukça içli dışlı olduğu ve Avrupa sanat dünyasındaki gelişmeleri çok yakından takip ettiği bilinmektedir. Onun ve kuşağının herhangi bir üslup değişikliğine gitmemesi daha sonraki kuşaklar için de bir model oluşturmuş gibidir. Nitekim daha sonra Avrupa'ya giden sanatçılar da, tıpkı Osman Hamdi Bey kuşağının yaptığı gibi, dönemin resmî sanat anlayışlarını benimseme konusunda pek tereddüt yaşamamışlardır. 1914 kuşağı (Çallı Kuşağı olarak da bilinir), empresyonizmi, avangard gücünü yitirir resmî/akademik bir hüviyet kazandığı zaman benimsemiştir. Her ne kadar (şimdiki, güncel) zamanın sanatını icra etmek gerekir fikrini kendi aralarında tartışıyor olsalar da D Grubu sanatçılarının kübizmi ise, Kübizm akımının avangard etkilerinin kaybolmaya yüz tuttuğu ama akademik gücünün arttığı bir dönemde, 1930'larda, ortaya çıkmıştır. Bu örnekler, Osmanlı ile Cumhuriyet döneminin modern sanat ve/veya sanatsal modernizm anlayışlarının belli bir süreklilik içinde olduğunun ve her iki dönemin kültür elitlerinin benzer ilgi ve çıkarlar etrafında sanatı şekillendiğinin işaretleridir. Dahası, bu durumun sanatçılar üzerinde daha sonraları bir baskı unsuru oluşturduğu anlaşılmaktadır. Nitekim 1950'lerden sonra, nispeten daha yumuşak ideolojilerin dünyaya hâkim olduğu dönemlerde – Faşizm ve Stalinizm sonrası –, artık akademik sanat anlayışına yenik düşmek istemeyen birçok sanatçı, Türkiye'ye dönmeyip Avrupa'da kalmayı tercih ederek devletin resmi sanat ve kültür politikalarından kaçmaya çalışacaklardır (22). Türk resim sanatının kısa tarihi içinde radikal bir şekilde üslup değişikliğine giden sanatçı tipinin daha çok 1950'lerden sonra göze çarpması da bu çerçeveye oturmaktadır. Nitekim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçılar, anlaşılabilir o ki, hem devlet sanatçısı olmanın verdiği sıkışmışlıktan kurtulmak, hem de Avrupa modernizmini güncel haliyle yakalamak ve geri kalmışlık duygusundan artık kurtulmak için radikal tavır değişikliklerine gitmekte çekingenlik sergilememişlerdir. Fakat bu sanatçıların, her ne kadar kendinden önceki kuşakların hissettiği ve/veya hissettiklerini farz ettikleri geri kalmışlık duygusunu daha az hissetmiş olmaları kuvvetle muhtemelse de, onların da, en azından 1990'lara kadar, şiddetli bir 'kültürel şizofreni'ye yakalanmış olmaları fazlasıyla olasıdır.

Kültürel şizofreni kavramına burada bütünüyle olumsuz bir anlam yüklemiyorum; tersine, 'başkalık'larla kaçınılmaz karşılaşmalarının sonucu olarak, onun, her kişi, her toplum ve her dönem için geçerli bir pozitiflik derecesi barındırdığını düşünüyorum. Kültürel şizofreni; Daryush Shayegan'ın yazdığı gibi, Batı modernitesi ile karşı karşıya gelen Doğu toplumlarındaki patolojik bir olgu değildir sadece (23), farklı ve ilginç karşılaşmaların sonucunda bir takım yeniliklerin gün yüzüne çıkmasını sağlayan karmaşık bir fenomendir aslında. Bütün kültürler (kişiler ve toplumlar), Kapitalizm ve Şizofreni adlı kitaplarında Deleuze ve Guattari'nin ima ettikleri gibi belli oranlarda şizofreniktir; yani kültürel açıdan dağılmış, parçalanmış ve/veya yersizyurtsuzlaşmışlardır. Deleuze ve Guattari'ye göre, sanatsal yaratıcılı-

ğın en verimli olduğu kişiler bir şekilde şizofreniyle tanışmış olanlardır ve bu kişilerin hâkim olduğu kültürler de doğal olarak daha yaratıcı kültürlerdir. Onlara göre, Fransız edebiyatına karşı Anglo-sakson edebiyatı, İngiliz edebiyatına göre Amerikan edebiyatı daha şizofreniktir ve (dolayısıyla) daha yaratıcıdır (24).

Türkiyeli sanatçıların (ve edebiyatçıların) 1950lerden sonra şizofrenik sanat oluşumlarına daha açık olduğu aşikârdır. Tanzimat'tan beri gelen ve belki de en mükemmel örneğini edebiyatta başöğretmen lakaplı Ahmet Mithad Efendi'nin temsil ettiği (25), toplumun modernleşmesine karşı sorumlu aydın tipi modelinden sistematik olarak bu dönemle birlikte uzaklaşmaya başlanacaktır. Akademi kavramının ciddi bir biçimde eleştiriyeye tutulması ve akademik sanat eğitiminin ilerici olmaktan çok tutucu bir çerçeve oluşturduğu fikri ise, 1960'lı ve 70'li yıllardan sonra artık basmakalıp bir ifadeye dönüşecektir.

### Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey

Kendi içlerinde kıyaslandığında, kuşağın en etkili iki sanatçısından Osman Hamdi Bey'in modernizminin, hedefleri açısından Şeker Ahmet Paşa'nın-kine oranla çok daha radikal olduğu görülür. Şeker Ahmet Paşa, her ne kadar, portre sanatında önemli bir beceri göstererek Rönesans'tan beri Batı dünyasının epistemolojik ve kültürel söyleminde merkezi işgal eden 'özne' olarak (modern) insanın gerçekçi ve dünyevi bir sunumunu modern bir tarzda ifade etmiş bir sanatçı olsa da, figür konusunda çekingen kaldığı ortadadır. Kaldı ki, biçimsel açıdan modernist olan Şeker Ahmet Paşa'nın resminin asıl çekirdeğini oluşturan peyzajlarının doğrudan metafizik bir dünyaya işaret ettiğini gözden kaçıramayız. Örneğin, Orman'da Oduncu adlı yapıtı başta olmak üzere, birçok doğa konulu çalışmasında Şeker Ahmet Paşa, insanların minyatür olarak göstermiş ve böylece yaşamın gizemi (yüceliği) karşısında insan ufaltılarak neredeyse sessizliğe mahkûm edilmiştir. Dolayısıyla Şeker Ahmet Paşa'nın sembolik devrimciliğinin içeriğinin geleneksel ontolojiye ve kültüre belli ölçülerde sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

John Berger, çok daha ileri giderek, modern perspektif ile minyatür sanatının iç içe geçtiği Ormanda Oduncu'ya, Heidegger'e referansla, varoluşçu bir anlam atfetmiş ve resmin kendisi için öneminin buradan kaynaklandığını ima etmiştir (26). Berger için resim, varoluşun anlamına aletheia düzeyinde 'açıklık' (27) getirmeye çalışan metafizik bir başyapıttır:

"Oduncu ile katırı ormanda ilerliyorlar. Oysa resim onları neredeyse hareketsiz bir hale getiriyor. Sanki hiç kıvıldamıyorlar. Kıvıldaayan bir şey varsa o da orman – işin şaşırtıcı yanı da insanın bunu önceden farkına varmadan sezmesi. Orman bütün varlığı ile oduncunun ters doğrultusunda hareket ediyor, yani bize doğru ve sola doğru. 'Var olmanın anlamı: sürekli olarak olduğu yerde durup da insana yaklaşan, ona ulaşan ve uzanan varlık' " (28).

Hasan Bülent Kahraman, Berger'in tezlerinden yola çıkarak Şeker Ahmet Paşa'nın Ormanda Oduncu'su üzerine ciddi bir makale kaleme almış ve bir takım ilginç fikirler öne sürmüştür. Berger'a göre, Şeker Ahmet Paşa'nın resmi, akademik resmin kurallarına vurulunca içinde hata barındırmaktadır (29). Kahraman'a göre ise resimde hata falan yoktur (30), sorun Berger'in

bu resme ilişkin yüzeysel, tek boyutlu bir değerlendirme yapmasındadır: "Berger'in tek boyutluluğunu ve kısıtlı yorumunu yaratan unsur, karşısındaki yapıtı Batı düşüncesinin epistemolojisinin parametreleriyle ele almasıdır" (31). Aslında Berger, söz konusu resimde pejoratif anlamda bir hata görmemekte, sadece akademik kurallara uygun gibi duran bir resmin, akademik açıdan içinde hata barındırdığını tespit etmektedir. Üstelik bu da, Şeker Ahmet Paşa'nın resminin sahip olduğu, Berger'in deyişiyle, "insanın aklından çıkmayan" orijinal değerini ortaya koymak için resme ilişkin yapılan analizde bir tür ön bilgiden başka bir şey değildir. Berger'in asıl vurgulamak istediği nokta, resmin büyük bir metafizik gücünün olduğudur ve bunun da onun akademik olana uygun olup olmadığıyla ya da içinde teknik anlamda hatalar barındırıp barındırmadığıyla bir ilgisi yoktur. Öte yandan, Kahraman'ın, Berger'in resme bakışındaki hatanın kaynağı olarak tespit ettiği batılı epistemoloji ifadesi oldukça muğlaktır. Zira Berger bir Batılı olsa da, bu resme Kartezyen bir epistemoloji ile değil, Heidegger'ci ontolojiyi referans alarak yaklaşmaktadır. Bilindiği gibi bu ontoloji, Kartezyen bilen özne-bilinen nesne ikiliğini ve hiyerarşisini kaldırarak Dasein olarak insanı Varlık'ın (Sein) içine yerleştirir. Oysaki Kahraman, Ormanda Oduncu'da, "...Berger, Paşa'nın aslında oduncuyu değil ormanı resmettiğini söylüyor diyebiliriz. Resmin öznesi odur: Orman" (32) şeklindeki yorumuyla, aslında Berger'in Şeker Ahmet Paşa'nın resminde gördüğü Heidegger'ci meselden uzaklaşmaktadır. Bu yorumla Kahraman, Heidegger felsefesinin kalbindeki özne-nesne ikiliğini aşma fikrini Berger'in söz konusu resimde bulma isteğini aşındırarak bu ikiliği neredeyse tersten yeniden inşa etmektedir. Her ne kadar Kahraman burada özne derken konuyu kastediyor gibi görünse de, resimdeki bir şeyi başka bir şeyden ayrıcalıklı kılarak bir tür hiyerarşi yaratmakta ve Heidegger'ci bir perspektif açısından orman ve oduncu arasında varolan ilişkinin simbiyotik doğasını her halükarda sakatlamaktadır. Berger için resimde ilginç olan – ki o yüzden Heidegger'e referans yapmaktadır – orman ve oduncunun oluşturduğu organik bütünlüğün yarattığı metafizik huşudur: Orman oduncu için bir fon olmadığı gibi, oduncu da ormanın dışında bir varlık değildir. Şeker Ahmet Paşa'yla kıyaslandığında Osman Hamdi Bey'in sanatının içerik açısından sahip olduğu radikal modernist imaları daha sosyolojiktir ve sanatının (dünya görüşünün) Tanzimat'ın genel Batılılaşma hamlesinin radikal kanadını temsil ettiğini söyleyebiliriz (33). Osman Hamdi Bey'in sanatında ortaya çıkan modernist tutkuyu, kendi çağdaşları olan Yeni Osmanlıların tutumuyla karşılaştırdığımızda, Yeni Osmanlıların muhafazakâr kaldığı kendiliğinden açığa çıkacaktır (34). Yeni Osmanlılar gelenek ve modernlik arasında bir tür sentez peşinde koşarken, Osman Hamdi Bey geleneği bütünüyle parçalamanın ve modern yaşamın gerektirdiği seküler değerleri, özellikle 'kadın' konulu resimler üzerinden, topluma empoze etmenin peşindedir. Osman Hamdi Bey'in oryantalizminden çok radikalizminden bahsetmek daha doğrudur. İpek Duben, 'radikalizm' terimini kullanmasa da, "radikal bir atılım" diyerek durumu şöyle izah etmiştir:

"Namık Kemal'den iki yıl sonra 1842'de dünya gelen Osman Hamdi'nin, İntibah ile Türk romanına giren gerçekçilik denemelerinden daha keskin ve atılımcı bir gerçekçiliği figür resmine getirdiği söylenebilir. 1880 tarihli 'Rahle Önünde Kız' her anlamda radikal bir atılımdı. O güne dek hiçbir Türk ressamı, insan figürünü böyle açık seçik ve baskın bir imge olarak sergilememişti. Mühendishane, Tıbbiye, Harbiyeli ressamlar ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zeki Paşa, Süleyman Seyyid gibi sanatçılar natürlük ve



peyzajla yetinmişler, figüre bilimsel ve araştırmacı bir gözle bakmamışlardı... Çekingenlik göstermeyen Osman Hamdi'de figür resmin baskın ögesidir" (35).

Osman Hamdi Bey'in oryantalizmi daima tartışma konusu olmuştur. Osman Hamdi Bey'in kolaylıkla oryantalist olarak damgalanamayacağını söyleyen, bu makale de kendilerinden epey yararlandığımız Mustafa Cezar ve İpek Duben gibi yazarlara katılıyorum. Özellikle Cumhuriyet'in ulusalcı bakışının Nurullah Berk'in kişiliğinde Osman Hamdi Bey'in modernizmini kavrayamamış olması ilginçtir:

"Kapalı çarşıdaki antikacı dükkânlarının bin bir eşyasını, kumaşını, tezyinat ve silahlarını levhalarında canlandırarak 'Şark Resmi' yapan Osman Hamdi'yi istisna edersek bu sanatkarlar (Şeker Ahmet Paşa ve Zekai Paşalar kastediliyor) zehirlenmemiş ve temiz kalmış bir görüşle, temiz ve saf bir Türk resminin temelini kurmuşlardır" (36).

Berk'in bu pasajda kullandığı ırkçı terminoloji – "zehirlenmemiş, temiz ve saf bir Türk resmi" –, Nazilerin avangard sanat için kullandığı terminolojiden alınmış gibidir ve haliyle sanatsal eleştiri açısından hiçbir değer taşımamaktadır. Öte yandan Berk'in Osman Hamdi'yi değil de Şeker Ahmet Paşa'yı önemsemesi dikkate değerdir. Oysaki yukarıda değindiğimiz gibi, Şeker Ahmet Paşa'nın sanatının özü geleneksel ontolojiye ve kültür dünyasına çok daha yakındır ve Berk gibi bir modernistin bunu dikkate almaması tuhaftır. Öyle görünüyor ki, Berk'in modernist bakışı, Osman Hamdi Bey'in resmindeki 'şarklı' görüntüleri kabul edemeyecek kadar şekilsel düzeyde sabitlemiştir. Nitekim İpek Duben de, haklı olarak, sadece görüntüyü dikkate alan bu bakışın derinlikli bir bakış olmadığını, oldukça yüzeysel bir bakış olduğunu ifade etmiştir (37). Üstelik bu sanatçılar arasında bu tür kıyaslamalar yapmak hiç de doğru değildir. Hem Osman Hamdi Bey hem de Şeker Ahmet Paşa belli bir dünya görüşü ve düşünsel perspektifi olan sanatçılardır. İkisinin de farklı noktalardan üstünlükleri vardır. Berger, Şeker Ahmet Paşa'da Heidegger'ci anlamda varoluşçu bir felsefenin güçlü izlerini yakalamıştır. Duben ise Osman Hamdi Bey'in radikal modernist tavrının kültürel içeriğinin önemine dikkat çekmiştir.

### **Oryantalizm mi, Kültürel Tercüme(ler) mi?**

Nurullah Berk'e göre Osman Hamdi Bey'in en büyük hatası, "eski Türk hayatı sahnelerini, olduklarından daha şarklı göstererek büyük tablolarında" canlandırmak olmuştur (38). Bu, ilk planda, belli ölçülerde makul bir eleştiri gibi durmaktadır, zira Osman Hamdi Bey'in resmine bakan ve Osman Hamdi Bey'i tanımayan birisi onun oryantalist bir ressam olduğunu düşünebilir. Fakat Osman Hamdi Bey'in bütünüyle abartıya kaçtığı, İstanbul'un toplumsal hayatının görünümünü tamamen oryantalize ettiği doğru değildir. 19. Yüzyılın sonuna doğru Beyoğlu çevresinde vakit geçiren batılılaşmış Osmanlılara rastlamak mümkünse de, Osman Hamdi Bey'in görüntülediği İstanbul'un geleneksel görünümü olduğu gibi yerli yerindedir (39). Kabul etmek gerekir ki, Osman Hamdi Bey'in sanatına, örneğin ne Gérôme'un ne de Ingres'in oryantalist resmine yaklaşır gibi yaklaşamayız. Osman Hamdi Bey ne Türk Hamamı gibi ne de Harem'deki Havuz gibi resimler yapmıştır. Batılı oryantalistlerin imgelerinin, bize, Osmanlı ve/veya genel olarak Doğu hakkında nesnel bilgiler vermediğini, tersine Avrupalıların doğuya ilişkin fantezi dünyalarını yansıttıkları zaten

ortaya konmuştur (40). Oysaki Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi (41) ve Mihrap (42) gibi resimlerin sanatçısıdır. Osman Hamdi Bey'in genel olarak ortaya koyduğu yapıt, sadece Osmanlı toplumunun modernleşme sürecinde geçirdiği dönüşümlere ilişkin ipuçları vermekle kalmakta, aynı zamanda modernizm tutkusunun güçlü birer ifadesi (Mihrap) ve kültürel kayba sebep olan modernitenin bir tür eleştirisi (Kaplumbağa Terbiyecisi) olarak çok katmanlı semantik boyutlar içermektedir. Osman Hamdi Bey, toplumunun modernleşme sıkıntısı çektiğinin farkındadır ve kendisi de, her ne kadar donanımlı bir modernist olsa da, aynı sıkıntıdan mustarip gibidir. Osman Hamdi Bey, içinde yaşadığı toplumun gerçekliğine gözlerini kapayıp olmayan bir dünyayı, Batılı oryantalistlerin yaptığı gibi, gerçekmiş gibi sunmamıştır. Aksine, kendi toplumunun içinden geçtiği, modern ve gelenek arasında salınan toplumsal ve kültürel ortama ayna tutan çalışmalar yapmıştır.

Unutmamak gerekir ki Osman Hamdi Bey'den Nurullah Berk'e ya da (güncel bir isim olarak) Orhan Pamuk'a (43), oryantalist densin ya da denmesin, tüm bu sanatçılar, belli batılı modelleri takip etmiş olsalar da daima 'kültürel tercüme(ler)' yapmışlardır. Bu sanatçılar, tıpkı Batılı sanatçıların başka kiplerde yaptığı gibi, başka yerlerden aldıkları formları kendi toplumlarındaki kültürel çerçeveleri ve kültürel sermayeleri içinde daima değişime uğratmışlar ve yenilikler üretmişlerdir. Antropolog Claude Lévi-Strauss'un 'brikolaj' olarak adlandırdığı bu duruma göre, bir kültürden bir başka kültüre ya da bir kuşaktan başka bir kuşağa geçen, aktarılan her şey daima yeniden-inşaya veya yeniden üretime tabi tutulur (44). Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey bu anlamda harikulade iki örnektir. Kendi toplumlarının gerçekliğiyle örtüşebilmek için kendi toplumlarına ait olmayan formları çoğu zaman bilinçli, bazen de bilinçdışı bir şekilde mutasyona uğratmışlardır. Eğer böyle yapmasalardı, sanatlarını kendi kamularına açtıklarında, kamuya aralarında hiçbir ontolojik/epistemolojik, kültürel ve sosyolojik temas noktası bulamazlardı. Bu bağlamda, kültürel tercüme konusunda çok şey söylemiş olan Peter Burke gibi önemli bir kültür tarihçisinin Osman Hamdi Bey üzerine yaptığı yorum bildik bir klişedir:

"Paris'te Gérôme ile çalışmış olan Türk ressam Osman Hamdi Bey kendi kültüründen sahneleri Batılı bir üslupla resmetmişti. Anlaşılan Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci, kendisine Batılı ya da en azından batılılaştırıcı gözlerle bakmasını gerektiriyordu" (45).

Buna benzer bir klişe yorumu Orhan Pamuk hakkında Ian Almond yapmıştır. Almond'un Pamuk hakkındaki yargıları oldukça serttir. Ona göre, Pamuk sürekli olarak Doğu-Batı arasındaki ikilikleri diriltme uğraşındadır ve bu yüzden de 'yeni-oryantalist' etiketini hak etmektedir. Kara Kitap'daki eski Albay Galip'in "Bu ülkede hiç kimse hiçbir zaman kendi olamaz" cümlesini kanıt olarak kullanan Almond'a göre, tıpkı romanlarındaki karakterleri gibi Orhan Pamuk da iki kültür arasında sıkışmanın verdiği benlik ve/veya kimlik krizi içinde hüzünden ya da melankoliden mustarıptır (46). Almond'un kimlik krizi olarak gördüğü ve bu krizin sonucu patolojik bir durum olarak değerlendirdiği şey, farklı kültürlerle karşılaşmanın sonucu kimliğin parçalanması ve çeşitlenmesi olarak daha olumlu bir kipte düşünülemez mi? Gerçekten de ortada bir kriz ya da patoloji mi var? Ya da madalyonu tersine çevirirsek, kimlik ya da benlik krizi yaşamayan, melankoliden ya da hüzünden mustarip olmayan steril bir yer bulmak günü-

müzde mümkün mü? Aslında bugünün dünyasında, sadece “bu ülkede değil” hiçbir ülkede ‘hiç kimse hiçbir zaman kendisi olamaz’ demek daha uygundur. Bilindiği gibi kendilik (kendi olmak) kavramı, fenomenolojiden post-yapısalcılığa ve post-kolonyal söyleme, farklı biçimlerde, neredeyse tüm yirminci yüzyıl felsefesi tarafından ‘ötekilik’ ya da ‘başkalık’ fikrine tabi tutularak değerlendirilmiştir. Küreselleşmenin ve (post)modernleşmenin oldukça karmaşık ve devasa boyutlarda olduğu bir çağda kimlik krizinden azade olan bir kültür olabilir mi? O yüzden benlik ya da kimlik krizinden çok, kültürel tercümelemlerin, karışımların ve şizofrenikleşmenin sonucu kimliğin heterojenleşmesinden bahsetmek çok daha anlamlıdır. Bu da, kişi açısından farklı olasılıklara ve olanaklara kapı aralayarak kültürel ve entelektüel zenginliğe artırdığı için, olumsuz bir durum olmaktan çok, çokkültürlü çağımız açısından muhtemelen olumludur. Dolayısıyla, Almond’un, yeni-oryantalist olarak etiketlediği Pamuk’un yapıtını değerlendirirken dayandığı temel argüman baştan sorunludur.

Edward Said’in yazdığı gibi, oryantalizm, Batı’nın Doğu üzerinde uyguladığı geniş bir egemenlik ve iktidar mücadelesinin bir kılıfıdır ve Doğu’yu sessizliğe mahkûm ederek onun adına konuşan sömürgeci Batı’ya ait küstah bir ideolojidir (47). Ne Osman Hamdi Bey’in ne de Orhan Pamuk’un, Said’in oryantalizmin merkezine yerleştirdiği bu kriterlere uygun olmadıkları yeterince açıktır. Üstelik yeni-oryantalizm kavramının kaçınılmaz olarak temel dayanak noktası olan Doğu-Batı kategorik ayrımı bugün açısından oldukça sorunludur. Partha Chatterjee’nin haklı olarak işaret ettiği gibi, heterojen zamanlar olarak günümüzde modern Batı ve batılı olmayan fazlasıyla iç içe geçmiştir (49). O yüzden, özellikle günümüzde bir yazarın ya da sanatçının oryantalist olma durumu yaşanan paradigma gereği pek mümkün görünmemektedir.

### Sonuç: Sanatın İçindeki Sosyoloji

Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa aslında çok iyi bilinen örneklerdir ve sosyologlar tarafından olmasa da sosyolojik analizlere tabii tutulmuşlardır. Sanatın toplumsal tarihini ya da sosyolojik planda incelenmesini yaparsak eğer, aşağı yukarı yüz elli yıllık bir modern sanat birikimi müzelerde ve koleksiyonlarda bizleri beklemektedir. Bu makalede, bir tür deneme mahiyetinde, ülkemizdeki sosyolojik düşüncenin sanatı yeterince önemsememesinin eleştirel bir hatırlatılması yapılmıştır.

Türkiye’de sanatın toplumsal tarihi ve sosyolojik planda incelenmesi ne yazık ki henüz emekleme aşamasındadır. Sanatın, sosyolojinin işine yarayacak devasa bir malzemeyi içinde barındırdığı aşikâr bir olgudur. Yapılması gereken sosyologları buraya doğru yönlendirmektir, ki bu da bir eğitim meselesidir. Sosyolog Bourdieu’nün “sanat ve sosyoloji iyi geçinemez” (48) şeklindeki düsturu her hâlükârda tartışmalıdır. Sanatın içinde muazzam bir sosyoloji vardır ve sosyolojinin bunu değerlendirmemesi büyük kayıptır. Üstelik bir iki kişi hariç sosyologların sanata bakışındaki – daha doğrusu bakmayışındaki – körlük, Türkiye’deki sosyolojiye arkaik bir hava vermektedir.

\* Metni okuyup fikirlerini paylaşarak bazı noktalara yeniden göz atmamı sağlayan sanat tarihçi Yrd. Doç. Dr. Ayşe Köksal’a teşekkür ederim.

### \*\*Yrd. Doç. Dr. Nusret Polat

Okan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Yönetimi Bölümü, İstanbul

E-posta: nusret.polat@okan.edu.tr

#### Dipnotlar

1. Sanat eleştirimeni Clement Greenberg’ün şu görüşüne kesinlikle katılmıyorum: “Makul edebi eleştiriler yazmak, makul sanat eleştirileri yazmaktan kolaydır. Vasat bir romanın veya hatta bir şiirin tasvir ettiği türden hayatın sorduğu sorular üzerine uzun uzadıya yazabilirsiniz; yaygın kanılara bir katkınız olsun olmasın, bir roman veya şiiri sanat olarak ele almayı başaramamış olmanız muhtemelen fark edilemeyecektir.” Greenberg’den aktaran Zolberg, Vera L.; 2013, Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak, çev. Buket Okucu Özbay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s. 31. Kendi hesabıma şiirdeki imgeleri okumanın (anlamanın), görsel sanat imgelerini okumaktan daha kolay olduğunu düşünmüyorum. Bu tür bir bakış açısı sıradan bir insanın görsel sanatlarla yaklaşması önünde büyük engel teşkil etmektedir.
2. Peter Burke bu tabiri ilk olarak tarihçi Raphael Samuel’in ortaya attığını da yazmıştır: “Raphael Samuel, Viktorya dönemi fotoğrafları hakkındaki bulgularını anlatan bir makalede, kendini ve kendi kuşağının toplumsal tarihçilerini “görsel açıdan cahil” diye tanımlamıştı...” Burke, Peter; 2003, Tarihini Görgü Tanıkları, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.9.
3. "... Yeni Osmanlıların demokratik bir kamusal alan oluşturmada başvurduğu gazete ve edebiyatın eleştirel niteliğinin onlardan günümüze miras kalan bir çizgisi olduğu açıktır. Plastik sanatlar alanında bu tür bir eleştirel habitus çizgisi bulunmamasının arkasında (iddiam o dur ki) yatan açık saik; bu alanın gazeteler ve onun organik bileşeni olarak hayata geçen edebiyata göre Devlet ile daha yakın – daha organik – bir ortaklık ilişkisi içinde olmasında aranmalıdır. Hem Osmanlı’da hem de Cumhuriyet Türkiye’inde plastik sanatlar alanı, kendi özerkliğini sağlama alacak Batılı anlamda bir sivil sanat piyasasına sahip olamadığı için, sanatçıların üretimlerinin neredeyse tek alıcısı devlet kurumları ya da devlet erkânının önde gelenleri olduğundan dolayı, kabaca ifade edecek olursak, 1980lerde gerçek bir sanat piyasası ortaya çıkıncaya kadar devletçi söylemin dışına çıkmamıştır...” Bkz. Polat, Nusret; 2012, Sanat ve Sansür Üzerine Sosyolojik Bir Tartışma, Artist Actual Sanat Dergisi, No: 46, s.79.
4. Görsel kültür kavramı, plastik/görsel sanat kavramından çok daha fazlasını ifade eden bir ‘görsellik’ alanıyla ilişkilidir. Medyadaki imgelerden sanatsal imgelere, sinemadan dijital oyunlara her şey görsellelikle ilişkilidir ve görsel kültürü oluşturur. Hatta kültür eleştirimeni Irit Rogoff’u çok yerinde belirttiği gibi, görsel kültür sadece görü ya da görsellik (vision/visuality) ile ilgili olarak da değerlendirmek gerekir, aynı zamanda görselliğin çalışma alanını da içine alır. Rogoff, Irit; 2002, Studying Visual Culture, The Visual Culture Reader içinde, ed. Nicholas Mirzoeff, London and New York, Routledge, s.24.
5. Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, s.81.
6. Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, s.82.
7. Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.32.
8. Öndin, Nilüfer; 2003, Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İstanbul, İncancıl Yayınları, s.30.
9. Şerif Mardin bu ayrılığın sebebinin siyasal boyutunu şu şekilde izah etmiştir: “Namık Kemal’in ve Yeni Osmanlıların merkezi grubunun liberal meşrutiyeti ve temsili demokrasiyi destekledikleri söylenebilir. Yeni Osmanlılarla doğrudan doğruya temasta bulunan Ali Suavi ve bunlarla ilişkileri daha silik olan Ahmed Midhat, bir zamanlar, bu grupla aynı politik görüşe sahiptiler. Fakat ne Suavi’nin ne de Midhat’ın bu gruptan kopmaları tesadüf eseridir. Ali Suavi, sert fakat koruyucu bir padişahın himayesinde işleyecek olan, halkçı, vasitasız bir demokrasiyi benimsedi...” Mardin, Şerif; 1995, Türk Modernleşmesi, İstanbul, İletişim Yayınları, s.59.
10. Öndin, Nilüfer; 2003, Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İstanbul, İncancıl Yayınları, s.27.
11. Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, s.83.
12. Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, s.84.
13. Platon’un ‘iyi kopya’ dediği şey modelin aslını en iyi biçimde yansıtmak zorundadır. ‘Kötü

- kopya' ise modelden ayrılan, dolayısıyla da farklılık yaratan yapıt olacaktır. Bu tartışmaya istinaden daha fazla bilgi için bkz. Bogue, Ronald; 2013, 'Simulakrmlar ve İdealar: Platon'u ve Kant'ı Yıkamak' başlıklı bölüm, Deleuze ve Guattari içinde, çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku, İstanbul, Otonom Yayıncılık, s.91-97 arası,
14. Berger, John; 2008, Şeker Ahmet ve Orman, çev. Gönül Çapan, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, İstanbul, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, s. 224.
15. İpek Duben bu iki sanatçının devrimci önemini tam olarak şöyle ifade etmektedir: "Batılı resim öğelerinin keskin olarak Türk resmine girişini sağlayan ressamların başında Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa gösterilebilir. Osman Hamdi, yaşadığı dönemde belli bir grubun benimsediği fikirleri yansıtan ve figür resminde özlü örnekler veren bir ressamdır. Şeker Ahmet Paşa ise, ilk kuşak manzara ressamları arasında 'gerçekçi' üslupta özgün resimler yapan bir sanatçdır. Avrupa'da aynı hocanın eğitiminden geçtikten sonra, her iki ressam da kendi kişilikleri ve inançları doğrultusunda, Batılılaşma sürecinde iki ayrı yolu başlatmışlardır. Osman Hamdi ilk gerçekçi figür ressamı olduğu gibi, ilk müzeci ve ilk arkeolog olarak da millî hazineleri sahiplenecek bilince sahip bir kişidir. Şeker Ahmet Paşa, resmini duvara asmayı günah sayan altı yüzyıllık İmparatorluk topraklarında gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenleyen sanatçdır. Duben, İpek; 2007, Türk Resmî ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.33.
16. Bu ressamlar Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefvik Paşa ve Hüsnü Yusuf Bey'dir. Sanat tarihçi Mustafa Cezar bu sanatçılar hakkında şu değerlendirmeyi yapmıştır: "Batı tarzı resim çalışmalarında asıl öncü ve bu yolda gelişme kapılarının açıcıları olan bu sanatçılar, renk değerlerinden ziyade resim ve perspektife önem vermek suretiyle konuya ağırlık tanıyan ve saf bir tevazu içinde tabiatı aynen kopya almaya çalışan, sadelik ve samimiyetleri rahatça izlenebilen kişilerdir". Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.344.
17. Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.345.
18. Amerika Birleşik Devletleri'nin liberal kapitalizminin etkisi altındaki 50li yıllarda ise, Amerikan sanatının soyutluğu sanatsal özgürlükle eş anlamlı hale geldiği için, Türkiye'de de soyut sanat dinamizminin yükseldiğine tanıklık edilecektir. Bkz. Akay, Ali; 2010, The Social Dynamics of Contemporary Art in Turkey, Unleashed – Contemporary Art From Turkey içinde, London, TransGlobe Publishing, s.34.
19. Mustafa Cezar bu noktayı şöyle açıklıyor: "Resim geleneği yeni yeni oluşan bir ülkenin çocukları olan Türk öğrenciler, dışardaki olaylarla ilgilenme yerine kendilerini öncelikle eğitim gördükleri okulda resmin temel kuralların öğrenmekle yükümlü görüyorlardı. Bu gençlerin, üzerlerine dikkatlerini yönelttikleri kimseler öncelikle hocalarıydı. Osman Hamdi'nin saygı duyup hayranlık beslediği Gerome 1864 Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda atölye hocalığına atanmıştı. Özel atölyesindeki öğrenciliğinin arkasına Güzel Sanatlar Okulu'ndaki atölyesindeki öğrenciliğini de eklemiş olan Osman Hamdi, hocaları Gerome ve Boulanger'nin Empresyonistler'in karşısındaki safta yer aldığı görüyor, doğal olarak gözlemcilikten başka bir şey yapmıyordu." Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.349.
20. Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.349.
21. Tolu, Cemal; 2008, Şeker Ahmet Paşa, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, İstanbul, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, s.200.
22. Abidin Dino, Fikret Mualla, İlhan Koman, Fahrelnisa Zeid, Burhan Doğançay, Yüksel Arslan, Sarkis, Erol Akyavaş, Nil Yalter, vb.
23. Kültürel şizofreni kavramı hakkında daha fazlası için bkz. Shayegan, Daryush; 2002, Yaralı Bilinc – Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni, çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları.
24. Şizofreni ve sanatsal yaratıcılık arasındaki ilişki için bkz. Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix; 2012, Anti-Ödipus-Kapitalizm ve Şizofreni 1, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara, bs yayınları.
25. Kahraman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları, s.78.
26. Heidegger'e göre sanat yapıtı "varlığın ormanını seyretmek... kendi yoluya, varlığın varoluşunu açar. Yapıtta bu açılma, yani ortaya çıkarma, yani varlığın gerçeği yer alır. Sanat gerçeğin hazırlanmasıdır". Heidegger'den aktaran Bodei, Remo; 2008, Güzelin Biçimleri, çev. Durdu Kundakçı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, s.61.
27. Heidegger'e göre gerçek bir sanat yapıtı hakikatin (aletheia) anlamını açığa vurur. Bu hakikat
- öznenin nesneden kopuk, onun üzerinde bilimsel bilgisini oluşturması anlamında bir pozitivist hakikat değildir. Bu hakikat; özne-nesne ayrımının belirsizleştiği, insan da dâhil tüm şeylerin birbirleriyle ilişkili, ortak bir dünya resmini sunduğu bir şeylere ilişkindir. Heidegger'e göre, hakikat ne kadar çok açıklık sergilese de, daima gizemli olanla, yani bilinmezle bir ilişki barındırır... Heidegger'in hakikat ve sanat ilişkisi üzerine fikirleri için bkz. Bolt, Barbara; 2013, Yeni Bir Bakışla Heidegger, çev. Murat Özbank, İstanbul, Kolektif Kitap Yayınları.
28. Alıntının içindeki tek tırnak işaretli son cümle Berger'in Heidegger'e referansıdır. Berger, John; 2008, Şeker Ahmet ve Orman, çev. Gönül Çapan, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, İstanbul, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, s.225.
29. Berger, John; 2008, Şeker Ahmet ve Orman, çev. Gönül Çapan, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, İstanbul, TBMM Millî Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, s.221.
30. "... Bunların tamamını bir arada düşünürce konunun bir 'hata' olmaktan çıkıp daha kapsamlı bir olguya dönüştüğü görülebilir". Kahraman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları, s.103.
31. Kahraman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları, s.102.
32. Daha fazlası için bkz. Kahraman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları, s.124.
33. İpek Duben de haklı olarak Beşir Fuat ile Osman Hamdi Bey arasında bir paralellik olduğunu söylemiştir. Bkz. Duben, İpek; 2007, Türk Resmî ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.37-38. Fakat Osman Hamdi Bey'in pozitivizminin Beşir Fuat'inkine kadar ideolojik olmadığı kesindir. Beşir Fuat ruhun var olmadığını kanıtlamak için intihar etmeyi göze alacak düzeyde bir materyalist ve pozitivisttir. Osman Hamdi Bey'in radikalizmi sanatsal bir bağlamdadır, yoksa kendisinin geleneksel dünyaya belli ölçülerde sempati beslediğini de eklememiz gerekir. Öyle olmasa geleneksel kıyafetler giyerek ken dini o dünyanın içine yerleştirmezdi. Osman Hamdi Bey'in, bana kalırsa, Osmanlı'nın kaybolan geçmişine üzülen romantik bir tarafı da vardır.
34. Osman Hamdi Bey ve Namık Kemal arasında yapılacak bir kıyaslama oldukça ilginç sonuçlar doğurabilir. Acaba Courbet ve Proudhon ya da Cezanne ile Emile Zola ya da Malerme ile Empresyonistler arasında var olan bir ilişki Osman Hamdi Bey ve Namık Kemal ya da Yeni-Osmanlılar arasında olamaz mıydı? Bu soru, Londra'da aynı zamanda aynı sokaklarda dolaştıkları düşünülen Namık Kemal ve Marks arasında bir bağlantı niçin olmadı diye soran sanat eleştirmeni ve küratör Hasan Bülent Kahraman'ın sorusundan çok daha ilginç ve gerçekçi bir sorudur. Hasan Bülent Kahraman, bu soruyu, kendisiyle birlikte konuşmacı olarak katıldığım bir panelde sormuştu (Sanat Eleştirisine Niçin İhtiyaç Var, Contemporary İstanbul Sanat Fuarı, 25. 11. 2011).
35. Duben, İpek; 2007, Türk Resmî ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.36.
36. Nurullah Berk'ten aktaran Duben, İpek; 2007, Türk Resmî ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.41.
37. Duben, İpek; 2007, Türk Resmî ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.42.
38. Nurullah Berk'den aktaran Duben, İpek; 2007, Türk Resmî ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.41.
39. Cezar bu noktaya dikkat çekmiştir: "[Osman Hamdi Bey'in] Kendi yaşadığı dönemde İstanbul'da ceket pantolonlu ve şalvarlı, başta sarıklı veya sarıksız fesin bulunduğu erkek kıyafeti hâkim olmakla beraber entarili ve uzun cübbeli kıyafetlere rastlanması da doğaldı. Zira burası hâlâ geniş topraklara sahip bir imparatorluğunun başkentiydi. Anadolu'da bile kıyafetler bir hayli çeşitliydi... İmparatorluk dâhilinde kıyafet çeşitliliğini en iyi bilenlerin başında kuşkusuz Osman Hamdi geliyordu. Çünkü o 1873 Viyana sergisi için hazırlanan kıyafet sergisi ve kitabının hazırlık çalışmalarında bulunmuştu." Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s.367
40. Burke, Peter; 2003, Tarihin Görgü Tanıkları, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.33
41. Kaplumbağa Terbiyecisi, Osmanlı toplumun Avrupa karşısındaki geri kalmışlığını, yavaşlığını mı temsil etmektedir? Bu yöndeki sosyolojik yorumların varlığını inkâr edemeyiz. Ama resmin sahip olduğu metafizik ve etik göndermelerle birlikte işleyen estetik aurası, bana kalırsa, sosyolojik boyutuna göre çok daha ağır basmaktadır.
42. Mihrap'ta, resmin modern kadına ilişkin anlamını bir kenara koyacak olursak, Osman Hamdi Bey'in, geleneksel değerler karşısında olağanüstü radikal bir tavır aldığı açıktır. Aslında

buradaki figür bir kadın değil, bir erkek de olabilirdi. Ama Osman Hamdi Bey, hedefine çok daha kestirme bir yoldan varmak istemiş ve bunun için kadın figürü kullanarak sembolik şiddetli görsel açıdan oldukça sertleşmiştir. Osman Hamdi Bey, Mihrap'ta, kadının İslam'da erkeği baştan çıkaran ve değerleri yerle bir eden şeytani imgesine de yaslanmış gibidir.

43. Orhan Pamuk'un (sözde) oryantalizmi aşağıda kısaca tartışılmaktadır.
44. Burke, Peter; 2006, Kültür Tarihi, çev. Mete Tuncay, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.138.
45. Burke, Peter; 2003, Tarihin Görgü Tanıkları, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.145.
46. Almond, Ian; 2003, Yeni Oryantalistler, çev. Bahar Çetiner ve Talha Can İşseverler, İstanbul, Pinhan Yayınları, s.159.
47. Said, Edward; 1995, Şarkiyatçılık – Batı'nın Şark Anlayışları, çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları, s.15.
48. Bourdieu'dan aktaran Zolberg, Vera L.; 2013, Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak, çev. Buket Okucu Özbay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s.13.
49. Chattarjee, Partha; 2006, Mağdurların Siyaseti, Veysel Fırat Bozçalı, çev. İstanbul, İletişim Yayınları, s.22.

#### Kaynaklar

- Zolberg, Vera L.; 2013, Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak, çev. Buket Okucu Özbay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Burke, Peter; 2003, Tarihin Görgü Tanıkları, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Polat, Nusret; 2012, Sanat ve Sansür Üzerine Sosyolojik Bir Tartışma, Artist Actual Sanat Dergisi, No: 46.
- Rogoff, Irit; 2002, Studying Visual Culture, The Visual Culture Reader içinde, ed. Nicholas Mirzoeff, London and New York, Routledge.
- Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep; 1989, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.
- Duben, İpek; 2007, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öndin, Nilüfer; 2003, Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İstanbul, İnsancıl Yayınları.
- Mardin, Şerif; 1995, Türk Modernleşmesi, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bogue, Ronald; 2013, 'Simulakrumlar ve İdealar: Platon'u ve Kant'ı Yıkmak' başlıklı bölüm, Deleuze ve Guattari içinde, çev. İsmail Öğretir ve Ali Ulku, İstanbul, Otonom Yayıncılık.
- Berger, John; 2008, Şeker Ahmet ve Orman, çev. Gönül Çapan, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu ve İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.
- Cezar, Mustafa; 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Sanat, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Akay, Ali; 2010, The Social Dynamics of Contemporary Art in Turkey, Unleashed – Contemporary Art From Turkey içinde, London, TransGlobe Publishing.
- Töllu, Cemal; 2008, Şeker Ahmet Paşa, Şeker Ahmet Paşa 1841-1907 içinde, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu – İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları.
- Shayegan, Daryush; 2002, Yaralı Bilinç – Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni, çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları.
- Deleuze, Gilles- Guattari, Felix; 2012, Anti-Ödipus-Kapitalizm ve Şizofreni 1, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara, bs yayınları.
- Kahrman, Hasan Bülent; 2013, Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu - Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu 1, İstanbul, Kapı Yayınları.
- Bodei, Remo; 2008, Güzelin Biçimleri, çev. Durdu Kundakçı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Bolt, Barbara; 2013, Yeni Bir Bakışla Heidegger, çev. Murat Özbek, İstanbul, Kolektif Kitap Yayınları.
- Burke, Peter; 2006, Kültür Tarihi, çev. Mete Tuncay, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Almond, Ian; 2003, Yeni Oryantalistler, çev. Bahar Çetiner-Talha Can İşseverler, İstanbul, Pinhan Yayınları.
- Said, Edward; 1995, Şarkiyatçılık – Batı'nın Şark Anlayışları, çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları.
- Chattarjee, Partha; 2006, Mağdurların Siyaseti, Veysel Fırat Bozçalı, çev. İstanbul, İletişim Yayınları.



## TATBİKİ GÜZEL SANATLAR YÜKSEK OKULU DEKORATİF RESİM BÖLÜMÜ EĞİTİMİNİN SEÇİLMİŞ SANATÇILAR ÜZERİNDEN TUVAL RESMİNDEKİ MALZEME KULLANIMINA ETKİSİ

THE EFFECT OF THE TATBİKİ GÜZEL SANATLAR YÜKSEK OKULU (APPLIED FINE ARTS COLLEGE) DECORATIVE PAINTING DEPARTMENT EDUCATION ON THE USE OF MATERIALS IN CANVAS PAINTING THROUGH THE WORKS OF SELECTED ARTISTS

Z. Rüçhan Şahinoğlu Altinel\*

DOI: 10.17490/Sanat.201559170

### Öz

Bu makalede, Tatbiki Güzel Sanatlar eğitim sisteminin üç sanatçısı üzerinden tuval resmindeki farklı malzeme kullanımı incelenmektedir. Bu kapsamda Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun eğitim sistemi sergilenmekte, mezun sanatçılarla ve ilk dönem öğretim üyeleri ile yapılan söyleşiler ve sağladıkları dökümanlar/yapıt görselleri üzerinden konu anlatılmaya çalışılacaktır. Yazıda, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu mezunu sanatçıların tuval üzerinde malzeme kullanımı ile geleneksel tekniklere getirdiği farklılıkların incelenmesi amaçlanmaktadır. **Anahtar kelimeler:** Sanat eğitimi, resim, malzeme resmi, karışık teknik

### Abstract:

In this article, the effect of the Applied Fine Arts College Decorative Painting Department education system on the use of different materials in canvas painting is studied through the works of three artists. Within this scope, the education system of the Applied Fine Arts College is exposed and the subject is explained using the interviews held with artists who graduated from the college as well as the first period lecturers and the documents/artwork images they provided. The purpose of this article is to study the material use of the graduates of the Applied Fine Arts College on canvas and the differences they brought to the traditional techniques.

**Key words:** Art education, painting, material painting, mixed technique

Türkiye'deki sanat eğitiminin geçmişi üç önemli okulla başlamıştır. İlk sanat kurumu 1883 yılında eğitime başlayan ve bugünkü adıyla 'Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi' olan 'Sanayi-i Nefise' mektebidir. Okul, Osman Hamdi Bey tarafından Paris Ecole des Beaux- Arts modeline göre kurulmuştur.

İkinci kurum ise İsmail Hakkı Tonguç'un 1932 yılında Ankara'da kurduğu Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümüdür. Cumhuriyet'in erken yıllarında Anadolu'ya öğretmen yetiştirmek amacıyla böyle bir kurumun açılması gelecekçi eğitim politikalarının bir göstergesidir. Sanata ve eğitime yapılan bu ve benzer yatırımların daha sonraki eğitim örgütlenmelerinde de etkili olduğunu söylemek olanaklıdır. "Bir ulusun bütün ruhunun ve aklının sanatıyla ifade edildiği inancıyla, sanatı halkın hizmetine adanmış ilk filozof John Ruskin'in öğretilerini hatırlatan bu tasarı, Halk Evleri ve Köy Enstitüleri'nin örgütlenmesine eklenir" (1).

Türkiye'deki sanat eğitimi sisteminde farklı bir duruşla yer alan üçüncü kurum ise 1957'de İstanbul'da kurulan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'dur. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulması ile ilgili çalışmalar Mesleki ve Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü'nün (Müdür- Ferit Saner) 1 Kasım 1955 tarihli kararı ile başlamıştır. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun ilk Müdürlüğü'ne 1956 yılında Doç.Dr. Ahmet Sabri Oran (d.1905-ö.1972) getirilmiştir. Kurulum sürecinde Oran 1929-31 yılları arasında eğitim aldığı Stuttgart Technische Hochschule'deki hocası, İTÜ Mimarlık Bölümü'nün kuruluşunda görev almış olan Prof. Paul Bonatz (d. 1876- ö. 1956)'dan destek almıştır. Prof. Bonatz Tatbiki'nin kuruluşunda çalışması için öğrencisi de olmuş olan Prof.Dr. İng. Adolf G. Schneck'(d.1883-ö.1971) i önermiş ve Tatbiki'yi kurma görevi, Avrupa'da bazı Bauhaus okullarının kuruluşunda da yer alan Schneck'e verilmiştir. Okul Beşiktaş'ta Dolmabahçe Sarayı'nın bahçesinde bulunan, önceden Baltacılar Dairesi adıyla anılan binada eğitime başlamıştır.

1961 yılı, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Öğretim Müsteşarlığı, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Yönetmeliği'nde yer alan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun kuruluş amacını,

"Madde 1- Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu;

a) Birinci devresinde; memleket sanayiinin ihtiyacı olan ve artistik eğitim ile birlikte mesleğinin tekniğini üstün bir seviyede elde etmiş uygulayıcı sanatkar yetiştiren.

b) İkinci devresinde endüstri ve el sanatlarının muhtaç olduğu mesleğin tekniğine hakim, yeni buluşlar meydana getirmeye muktedir mütehassıs elemanlar yetiştiren iki devreli bir okuldur..." (2) göstermektedir.

Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun amacını sanat ve zanaatın endüstriyel üretimle birleşimi diye özetlersek bunu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin model almış olduğu, Beaux-Arts akademik geleneğinden ayrılığı olarak da niteleyebiliriz. Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun tuval resmindeki farklı malzeme kullanımına etkisine geçmeden önce model aldığı Bauhaus eğitim sistemine ve öğretilerine genel olarak değinmek yerinde olacaktır.

1919 yılında Walter Gropius (d.1883-ö.1969) tarafından Almanya, Weimar'da 'Stättlich Bauhaus' adıyla kurulmuştur. "Gropius bu okulda zanaatçıların ve sanatçıların eğitiminde ve üretiminde birlikte çalışmasını öngörmüş, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamıştır" (3). Amaçlanan "...öğrencinin kişisel eğilimlerini

ve doğal yeteneklerini tanımaları ve geliştirmelerini sağlamaktır” (4). Bauhaus eğitiminde öğrenciye ‘keşif ve buluş’ yaptırmak ana ilke olmuştur. “Günümüzde Bauhaus ilkeleri üzerine temellenen çok sayıda sanat ve tasarım okulu bulunmaktadır” (5). Bu kurumlardan biri de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’dur. Bauhaus’u model alan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’nun kuruluşunda yer alan Dekoratif Resim, Tekstil, Mobilya ve İç-Mimarlık, Grafik, Seramik ilk bölümleridir. Kurulan bu ilk bölümlerin programlarının ve işlevlerinin Bauhaus okulunun modeli ve eğitim sistemi ile paralellik kurduğu gözlemlenmektedir. Gelişmekte olan yeni Cumhuriyet’in fonksiyonel ve estetik gereksinmelerine cevap arayan bir kurum görünümündeki okulun “Gerek zanaata verilen önem, gerek pedagojik bakış açısı, gerekse sanayi ile insanı birleştirme çabası göz önüne alındığında Bauhaus modeli Cumhuriyet ideolojisinin akılcı, yenilikçi, bütün insan modeline denk düşüyordu” (6).

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü Öğretim üyelerinden Prof. Barbaros Gürsel Tatbiki’de almış olduğu eğitimi ve öğretim üyelerini “Okulumuz benim serbest çevirim ile “BAĞEVİ” (Bauhaus) idi. Orada kalır, çalışır, çapalar, çabaldık... Bütün bu isimler, sonuna kadar deneyciliği, yaratıcılığı (disiplinli düşünmek ile) ve bol bol malzeme harcayarak araştırmacılığı öğretti.” (7) diye açıklamaktadır. Bugün Resim ve Heykel Müzeleri’nde gördüğümüz ya da özel koleksiyonlarda izlediğimiz yapıtlarda tuval üzerine yağlıboya tekniğinin yetkin örneklerini görmekteyiz. Bu yazıda Tatbiki mezunu sanatçıların malzeme kullanımı ile geleneksel tekniklere getirdikleri farklılıkların incelenmesi amaçlanmaktadır. Kuruluşundan 14 yıl sonra 1971 yılında ‘Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’ (TGSYO) olarak değiştirilen bu kurumun Dekoratif Resim Bölümü eğitim sisteminin tuval resmindeki farklı malzeme kullanımına geçmeden bölümün tarihçesine kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

Kurumun geçmişisi ile ilgili sınırlı sayıda kaynak olduğu için, diğer taraftan yazılı bazı bilgilerle sözlü bilgiler arasında çelişkilerle karşılaşıldığından Tatbikili mezun sanatçılarla ve ilk dönem öğretim üyeleri ile yapılan söyleşiler ve sağladıkları dokümanlar/ yapıt görselleri üzerinden konu aktarılmaya çalışılacaktır. Tatbiki’nin kuruluş yıllarında öğretim üyeliği yapmış olan, Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi mezunu Frank Metzger, Herwig Schubert, Hans Baurle ve Tatbiki mezunu öğretim üyelerinden Erol Eti, Metin Şahinoğlu, Nevzat Yüzbaşıoğlu, Hüsamettin Koçan, Tayfun Erdoğmuş ve mezunlardan Murat Morova yazıya katkıda bulundular.

Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretim üyesi olan Schneck, Tatbiki’nin ilk öğretim üyelerini de bu kurumdan seçmiştir. Bütün bölümleri ortak bir platformda birleştiren, birinci sınıftaki en önemli ders Frank Metzger’in (d.1929) verdiği ‘Temel Sanat Eğitimi’dir. 1957’den 1964’e kadar kurumda çalışan Frank Metzger’in öğrencilerine çeşitli malzemelerle (cam, ip, ahşap, metal, tel vs.) ve üç boyutlu uygulamalarla yaptırdığı deneysel çalışmalar farklı malzeme kullanımına geçişteki en önemli temellerden birini oluşturmuştur.

Frank Metzger o yıllarda yapılan çalışmaları aşağıdaki cümle ile özetlemektedir.

“57 yıl önce başladığımız görsel süreç, grafik programları, CAD vs. ile

bugün gerçekleştirilebilenlerin sadece küçük bir parçasını kapsamaktadır (bütünleşik uygulama ve tasarım için bir temel oluşturan kontrastlar, varyasyon, kombinasyon, devinim, ritim, düzenlemeler, grid sistemi, kinetik, bilişsel ve sezgisel yaklaşımlar gibi sentaktik değerlerin tüm parametresinden bahsetmekteyim). Bu, hem uygulamalı tasarım hem de Güzel Sanatlar için hala heyecan verici bir konudur...” (8).

1973 yılı T.C. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planları Broşüründe Temel Sanat Eğitimi dersinin amacı; “... öğrencileri yeni çıkışlara, yeni deneyişlere ve olanaklara yönelten; onlara yeni bir bakış ve görüş sağlayan, onların her çeşit yaratıcı ve yapıcı güçlerini geliştiren, kişisel sanat yeteneklerinin yön ve gücünü ortaya çıkaran bir temel eğitim olarak bütün bölümlere uygulanır.” (9) diye açıklanmıştır.

“Tatbiki’de yaratıcı birey yetiştirmeyi amaçlayan yeni bir eğitim metodu uygulanır. Bu metod, dünyada ilk kez Almanya’da kurulan Bauhaus’ta ele alınmıştır”(10). 1973 yılı planında öğrencilere kazandırılmak istenen bireysel yaratıcılığın ve deneyselliğin Tatbiki’nin Bauhaus ile devam eden bağını göstermektedir. Kurum öğretim programıyla farklı malzemelerle deneysel çalışmaları önererek sanat ve tasarım süreçlerindeki değişimlerde etkili olmuştur. Bauhaus eğitim ilkelerinin Tatbiki üzerindeki etkilerini bu derste yapılmış deneysel öğrenci işlerine ait görsellerden izlemek mümkündür (Resim 1-5).

Tatbiki Güzel Sanatlar Okulunun ilk yıllarında diğer bir etkili isim Buluş Kompozisyon ve Modelden Resim dersleri için görevlendirilen Herwig Schubert’dir (d. 1926). 1973 yılı T.C. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planlarında dersin amacı “... resim ve şekillendirme eğitiminde yaratıcı anlatım dilinin kazanılmasıdır.” (11) şeklinde yer almıştır.

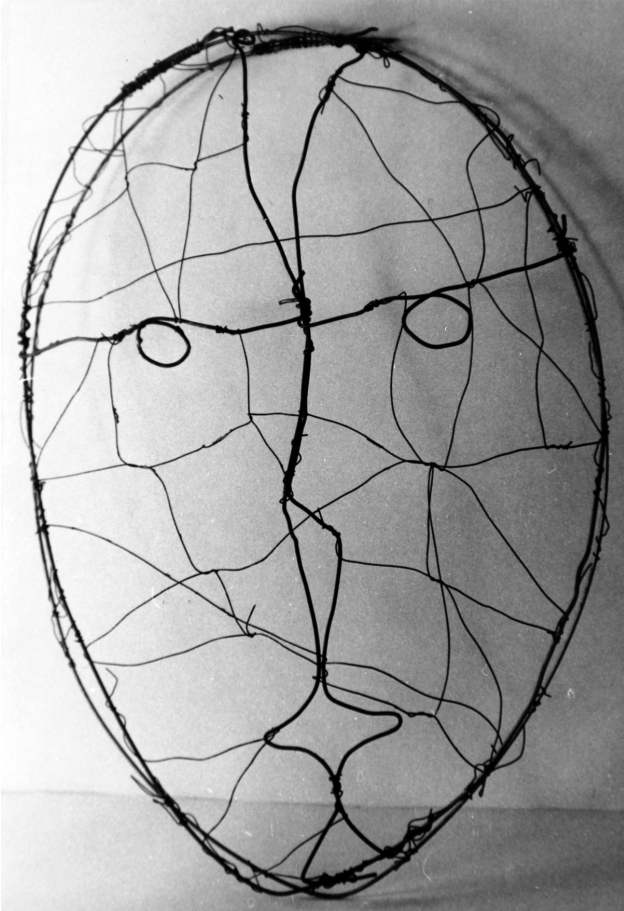
Dersin metodu için ise “İkinci sınıfta başlayan bu derste akademik kural-lara kaçmadan gününe özgü anlatımlara varabilmesi için öğrenciye form ve renk ilişkileriyle bunların anlatım olanakları araştırıcı açıdan aktarılır. III. sınıfta resim mekân ilişkileri kurularak kompozisyon fikri geliştirilir. Son sınıf proje yılı kabul edilerek duvar resmi çalışmalarına ağırlık verilmelidir.” (12) yazmaktadır.

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda Dekoratif Resim Bölümü’nü ayırıcı bir kimlikle konumlandıran derslerden Duvar Tekniklerine Giriş, Duvar Dekorasyonu ve Tatbikatı derslerini 1958-62 yılları arasında Prof. Schneck’in seçtiği öğretim elemanlarından Hans Bauerle (d.1931) vermiştir. Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Gerçeği adlı kaynakta Prof. Schneck Bauerle için “Resim Bölümünün öğrencileri, pratik eğitimlerini, öğretim elemanı Her Bauerle’den alabilecekler. Çünkü Her Bauerle, duvar tekniklerinin hepsine hakim durumdadır.” (13) demektedir.

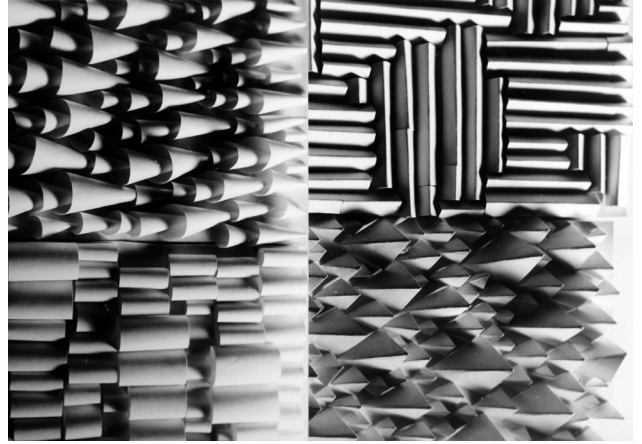
1973 yılı T.C. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planları Duvar Dekorasyonu Teknikleri dersinin amacı “Mimaride bütüne varılabilmesi için mekân değerlendirmesine katkıda bulunacak çalışma ve uygulamaların yapılmasıdır.” (14) cümlesiyle belirtilmektedir. 1972 yılı İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu broşürünün



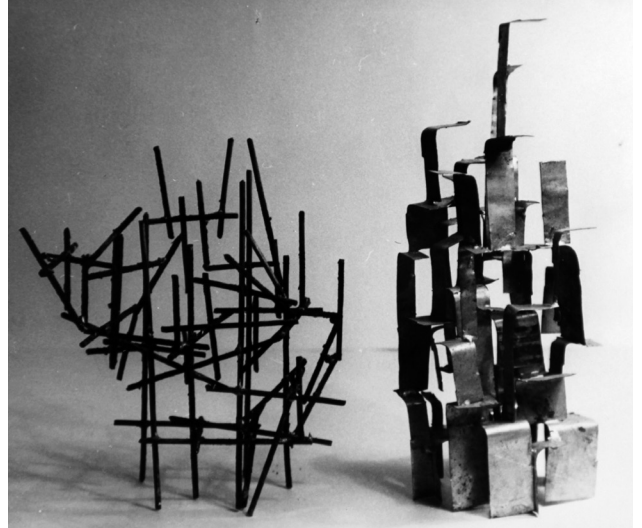
Resim 1. Temel Sanat Eğitimi dersi öğrenci çalışması, Frank Metzger Arşivi.



Resim 2. Temel Sanat Eğitimi dersi öğrenci çalışması, Frank Metzger Arşivi.



Resim 3. Temel Sanat Eğitimi dersi öğrenci çalışması, Frank Metzger Arşivi.



Resim 4. Temel Sanat Eğitimi dersi öğrenci çalışması, Frank Metzger Arşivi.



Resim 5. Temel Sanat Eğitimi dersi öğrenci çalışması, Frank Metzger Arşivi.





Resim 6. Duvar Resmi Teknikleri Dersi'nde öğrenciler çalışırken, Hans Bauerle Arşivi.

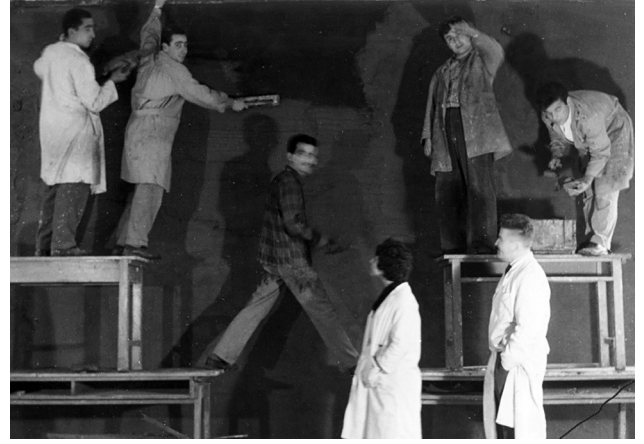
"Henüz var olmayan şeye biçim vermek" başlıklı giriş yazısında, "Okulda öğrencilere hazır biçimleri öğretmek veya taklit ettirmek diye bir yol yoktur. Öğrenci kendisi buluşa ve yaratmaya sevkedilmekte ve yaratabildiği değerlerin bilincine varmasına yardımcı olunmaktadır." (15) denilmektedir. Yapılan çalışmalarda form, renk, yüzeysel anlatım teknikleri gibi konular çağın sanat anlayışına koşut bir yaklaşımla irdelenmiştir (Resim 6-8).

Temel Sanat Eğitimi, Buluş Kompozisyon, Duvar Tekniklerine Giriş, Duvar Dekorasyonu ve Tatbikatı derslerinde alınan bilgiler ile kuvvetlenen öğrencilerin malzemelerle özgürce deneyler yapmaları, onları tuval resminde yeni teknikleri deneme konusunda cesaretlendirmiştir.

Bauhaus etkisiyle Dekoratif Resim Bölüm programının içeriği ilk yıllarında ağırlıklı olarak tekniğe ve deneyselliğe dayanan derslerden oluşmuştur. Tatbiki'nin kuruluşundan beri eğitim programında değişiklikler olmasına karşın bölümün derslerinin iki ana eksen üzerinden yürüdüğü gözlemlenmektedir.

Tatbiki döneminde Buluş Kompozisyon adı altında yapılan ders Resim Sanatı Dersine evrilmiş, Duvar Dekorasyonu adı altında yapılan ders ise 20. yy. sanatının değişken yapısına benzerlik gösterecek biçimde kendi içinde bölünerek Seçimlik Atölyelere dönüşmüştür. Bugün Seçimlik Sanat ve Tasarım dersleri adını alan atölyeler; Cam Sanatı, Duvar Resmi, Özgün Baskı Resmi ve Malzeme Resmi'dir. Tablo.1 tarihsel sıraya göre bu dersleri ve dersleri veren öğretim üyeleri göstermektedir.

Kuruluşundan beri kurumda verilmiş olan Temel Sanat Eğitimi, Duvar Dekorasyonu dersi ve halen verilmekte olan Seçimlik Sanat ve Tasarım dersleri, mezun sanatçıların tuvallerinde farklı malzeme arayışlarına yönelmelerinde etkili olmuştur. Türk resim sanatında tuval resmindeki geleneksel yaklaşımı kırarak, malzemeye kurdukları iletişimi özgün kimliklerle yapıtlarına yansıtan Tatbiki Dekoratif Resim bölümünden mezun, öncü sanatçılarımızdan Hüsamettin Koçan, Tayfun Erdoğan ve İç Mimarlık Bölümü'nden mezun Murat Morova'nın resimleri üzerinden ve aktardıkları bilgilerin katkılarıyla konu irdelenecektir.



Resim 7. Duvar Resmi Teknikleri Dersi'nde öğrenciler çalışırken, Hans Bauerle Arşivi.



Resim 8. Duvar Resmi Teknikleri Dersi öğrenci çalışması, Hans Bauerle Arşivi.

1969-1970 eğitim ve öğretim yılında Tatbiki'den mezun olan Hüsamettin Koçan'ın (d.1946) üretim sürecine baktığımızda 80'li yıllarda pentür çalışmalarını yaptığımızı görmekteyiz. O yıllar ve öncesi hakkında Koçan; "Ben öğrenciyken pentür yapmadım. Rölyefler, scrafitolar yaptım ve mezun olduktan sonra uygulama alanı da bu malzemeler üzerinden gitti; çünkü mimariye resimler yaparak hayatta kalmaya çalışıyorduk. O sırada resim de satılmıyordu" (16) demektedir. 80'lerde küçük küçük pentürler yapan Koçan bu çalışmalarını biraraya getirerek, bunlarla Anadolu arasında bağlantı kurmaya çalışmaktadır. Bu yıllarda 'Asılı Resimler Açısından Halk

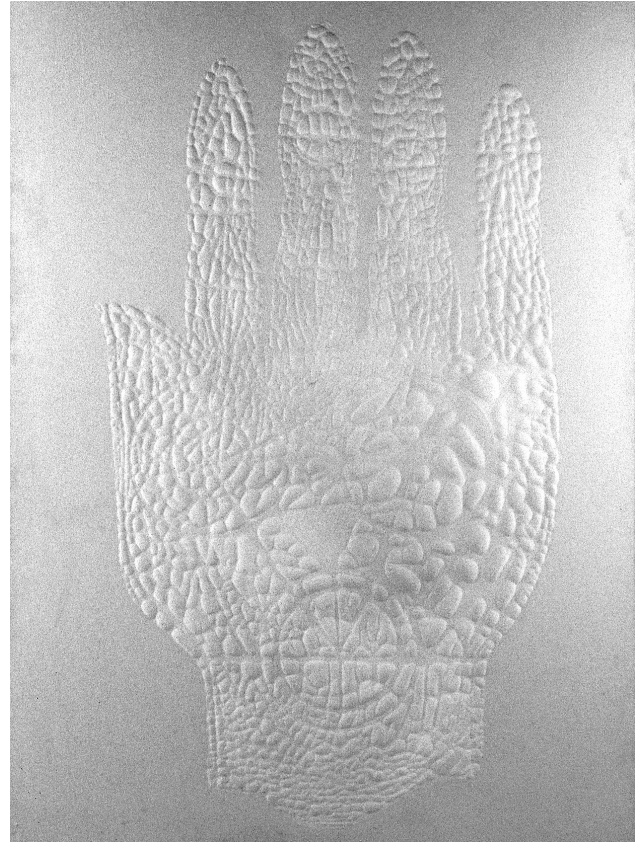


Resimleri' başlıklı asistanlık yeterlik tezini bitirmesi, 90'lara geldiğinde Anadolu kültürüne olan ilgisi ve bu konudaki araştırmalarının da etkisiyle Anadolu'nun Görsel Tarihi- Fasikül-1 (1993) serisine başlamıştır. Bu tarihten sonra sanatçının tuvallerinde pentür azalırken, malzeme kullanımı ağırlık kazanmıştır. Bu seri ile tuval üzerine kullanmaya başladığı ve bugüne kadarki üretiminde başat malzeme olan çamur (toprak) girmektedir. "Uzaktan bakışla 'yeryüzü kabuğu olarak tanımladığımız toprak, öte yandan da coğrafi olduğu kadar doğasal ve kültürel anlam çoğulluğuyla, Hüsamet'in Koçan'ın önemli sanatsal gereçlerinden biridir ve resminin alt yapısını oluşturur" (17).

Osmanlı-Fasikül II (1994) serisinde ise Koçan, tuval üzerinde toprak, yaprak, mürekkep ve kâğıt kullanmıştır. Hüsamet'in Koçan Selçuklu- Fasikül III (1995) serisinde kasmağı kaldırarak direk olarak tuval bezi üzerine çalışmış ve yapıtlarında tuvalin klasik kullanımına ait algıyı değiştirmiştir (Resim-9). Koçan tuval bezi üzerine Selçuklu formlarını çamurla oluşturmakta, kurutmakta, çatlamasını beklemekte, poli-izolan (poroz doldurucu) sürmekte, sonrasında da renklendirmektedir. Ayrıca yapıtları loş ve nemli bir mekân olan Alanya tersanesinde sergileyeceğinden üzerini mumla kaplamıştır. Mum hem yapıtları nemden korumakta, hem de kasmağı olmayan işlerin katı bir halde durarak sergilenmelerini sağlamaktadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide bu durumu "Anadolu'da muskaları ve başka nesnelere korumak, kimi Selçuklu gömülerinde ölü sultanları geleceğe bozulmadan aktarmak için kullanılan- mum ile kapladı." (18) cümlesiyle vurgulamaktadır. Koçan bir anlamda Selçuklu'nun geleneklerinden referans alarak aynı ritüeli yapıtlarında da uygulamaktadır.



Resim 9. Hüsamet'in Koçan, Selçuklu- Fasikül III, 1995, Hüsamet'in Koçan'ın izniyle.



Resim 10. Hüsamet'in Koçan, Körler için Resimler, Tuval üzerine karışık teknik, 2004, Hüsamet'in Koçan'ın izniyle.

Koçan'ın malzeme ile ilişkisini yansıtan diğer bir sergi, Efkar Kırıkları'dır (2000). Dragoslu olmayıp, içip, efkarlanıp atmış oldukları şişelerin kırıklarından yola çıkan bu sergide kavram, Koçan'ın Dragos sahilden topladığı cam kırıkları üzerinden aktarılmaktadır.

Körler için Resimler Serisi'nde (2004) Koçan, malzemenin yarattığı dokunsal duyu üzerinden görme engellilerle çalışmaları arasında iletişim kurmayı amaçlamıştır (Resim 10). Koçan kavramı ileten dokunsal plastik etkileri yaratmak için çamuru doyurulmamış tuvalin arkasından sürmekte, kuruyup çatlamasını beklemektedir. Bu suretle tuvalin ön yüzünde plastik etkiler elde ederken tuvalin arkasındaki ana malzemeyi poli-izolan (poroz doldurucu) ile sabitlemektedir. Diğer taraftan Hüsamet'in Koçan, bu sergideki çalışma yöntemi ile camaltı halk resmi arasında bağ da kurmaktadır. "Bu dizide de camaltı resimlerinde olduğu gibi sanatçı, göz ile kendi arasında bir perde gibi tuvali koyar ve kendini geriye, geçmişe, yokluğa saklar. Eylem arka yüzde gerçekleşmiştir ama biz, ön yüzeye yansıyanları izleriz" (19).

Koçan malzeme olarak kullandığı çamur için, "Ben Anadolu'yu anlatıyorum, Anadolu bir kara parçası, onun mekânı niçin çamur olmasın? Ondan sonra oturdum, çamur nasıl kullanılmış, kerpiç nasıl yapılmış ve korunmuş araştırdım. O süreci yeniden geri dönerek öğrendim." (20) demektedir. Bu süreçten sonra Anadolu'daki geleneksel kerpiç yapımın-

dan etkilenecek başat malzemesi çamura, kıl katarak kullanmaya devam etmektedir.

Tuz Tadı (2006) başlıklı sergisinde slikonu tüm yüzeyi kaplayan bir malzeme olarak kullanan Koçan gene halk sanatına göndermeler yaparak izleyici ile kavramı anlatan diğer malzemeler arasına şeffaf bir tabaka koymaktadır. "...teknîği devam ettirmenin, korumanın yanı sıra geleneksel camaltı resimlerinin izleyiciye yarattığı 'başka/öte mekânda olma' duygusunu da yaratmayı amaçlar. İster camaltı, isterse sır altı tekniği olsun, ona dokunan ya da onu gören tarafından bir uzakta olma hissi yaratır." (21).

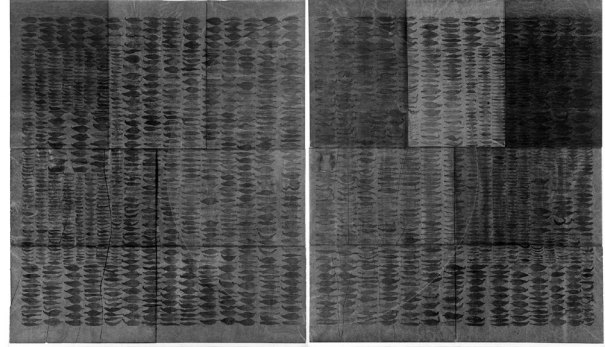
Hüsamettin Koçan ile Mayıs 2014 tarihinde yapılan röportajda günü-müze kadar uzanan sanatsal üretiminde malzemeyle olan diyalogunu; "Çamur girdi, çamurla birlikte muhlama girdi, ondan sonra bu uzadı uzadı, pullar, kağıtlar, slikon girdi ve bütün bunlar benim sanatsal arka planımda yer alan yapılar. Halk resimleri ile ilgili çalıştığım için camaltı resimlerin öyküsü benim açımdan çok ilginç. Slikon camaltı geleneği ile girdi resimlerime. Altı ay uğraştık bu malzemeyi ehlileştirmek için. Bir malzemeyi yönetmeyi öğreniyorsunuz. İçinde bulunduğunuz toplumu dinleyerek, anlayarak, çağın malzemesi ile çağın duygusuyla ona yaklaşırsanız, o ister istemez sizi belli bir yenilenmeye doğru götürüyor. Yani gözükken malzeme çeşitliliği de odur. Malzeme kullanımının arkasında tabiki Tatbiki geleneğinin büyük gücü var..." (22) diye özetlemektedir.

1979 yılı Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu mezunlarından Tayfun Erdoğan'ın sanatsal üretimine bakıldığında sanatçının tuval üzerinde geleneksel malzemenin dışına çıktığı görülmektedir. 1970'lerde tuvalerinde, Türkiye'de zor bulunan bir malzeme olan akrilik boya kullanmaktadır. Akrilik boyanın sanatçıya getirdiği yenilik, hızlı ve üstüste çalışma olanağıdır. Malzemeyi transparan bir şekilde üstüste kullanması katmanlar yaratma düşüncesini doğurmuştur. Sanatçı bu süreçte bir takım katmanları örtüp, üstünü tekrar boyayarak, sonra ara katmanları tekrar sökerek arkadaki katmanları göstermiştir. 80'li ve 90'lı yıllarda bu tekniğini daha da geliştiren Erdoğan, lateks ve benzeri malzemelerle tuvali maskeleyip, üstünü boyayıp, tekrar açarak ve bunun sürekli tekrarlanması ile tuvalerini oluşturmuştur. Daha sonraki yıllarda kum, kil, toprak gibi doğal malzemeler kullanmaya başlayan Erdoğan, resimlerinde fotoğrafı da dahil ederek bir çöller yaratmaya çalışmıştır. Tayfun Erdoğan, bu dönemden sonra üreteceği işler hakkında "İnsanlığın kültür katmanlarının bir şekilde yıkılıp, kapanıp, yeniden açılmasıyla yeniden bir topoğrafyayı, yeni bir coğrafyayı oluşturması düşüncesi kağıt resimlerimin ana teması olmuştur..." (23) demektedir. Erdoğan'ın sonraki çalışmalarında boya kullanmayı tamamen bırakmıştır.

Kullandığı transparan malzemenin içine bitki dünyasından seçtiği yapıları, çiçekleri gömerek katmanlar oluşturmaya başlamıştır. Erdoğan'ın resimlerindeki bitki kullanımı ile ilgili "...Resimlerimdeki bitki kullanımı hazır form olma odaklıdır ve bitkinin çeşitli anlamlarına, sembolizmine yaslanmadan yüzeyde tekrar nesnesi olarak yer alır... Çini'den taş işçiliğine uzanan bitki kullanımının mimariye eklenmesi, mimaride yaşayan çoğunlukla dekoratif diye önemsenmeyen arkasındaki düşüncenin-yaklaşımın algılanmadığı bu yapıya yeniden bakma niyetidir..." (24) demek-

tedir. Bir başka deyişle "Tayfun Erdoğan'ın sanat anlayışı, geleneksel olanla çağdaş olan arasında kurulan biçimsel ve içeriksel dengeyle yepyeni bir görsel dil yaratma çabası olarak özetlenebilir" (25).

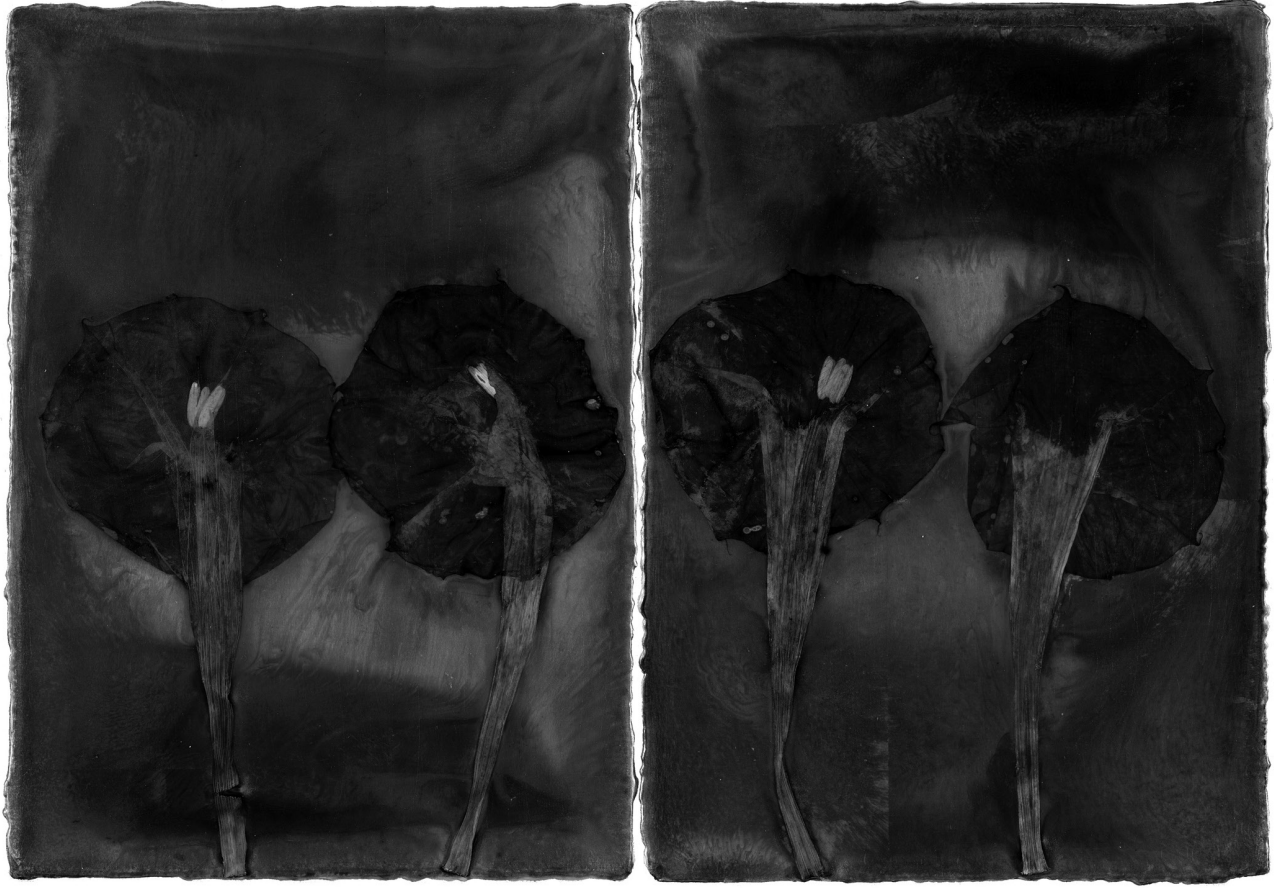
Bu işleri ile pentürün alışılmış yapısının tamamen dışına çıkan sanatçı, tuvale ne fırça ile boya sürmekte, ne şablonlar kesip içini boyamakta, ne de pistole ile boya püskürtmektedir. Sanatçı işlerinde başat malzeme olan çiçekleri çok büyük boyutlardaki defterler arasında kurutmaktadır. Erdoğan, çeşitli seyahatler yaparak topladığı veya bazen satın aldığı çiçeklerin renklerini tamamen kaybedebilmesi için, bir kaç defter değiştirerek en az altı aylık bir sürede kurutabilmektedir. Bu ön hazırlık dönemi Erdoğan'ın emek yoğun resimlerinin alt yapısını uzun süreçlerde oluşturduğunu göstermektedir. Kurutulmuş bitkileri tuval üzerine akrilik bir malzeme ile uygulayan Erdoğan, aynı yaklaşımı katmanlar halinde sürdürmektedir (Resim 11). Tuval üzerine yaklaşık yüzelli katmana varan yoğun bir emek süreciyle resim tamamlanmaktadır. Tayfun Erdoğan'ın çalışmalarını kısaca "Konvansiyonel olmayan bir pentür, pentür gibi olmayan bir pentür" (26) cümleleriyle açıklamaktadır.



Resim 11. Tayfun Erdoğan, Tuval üzerine karışık teknik, 230x390 cm., 2008, Tayfun Erdoğan ve Galeri Nev'in izniyle.

Tuvalerinde boyanın yerini pirinç, gümüş ya da bakır varaklar almaktadır. Varakları nemli ortamda bırakarak, buharla ve başka kimyasallarla eskitmektedir (Resim 12). Bu malzemeler Erdoğan'ın istediği renge dönüşmektedir. Bu bilgilerini Tatbiki'de almış olduğu eğitime dayandırmakta olan Erdoğan, Tatbiki eğitimini "...Örneğin gravür metal kalıba resmi kazırken bakır plakanın nasıl aşındırılacağını öğreniyorsun; kesmeden aşındırmaya, metalin oksitlenmemesine kadar bir çok teknik sürece hakim oluyorsun, aynı süreçte başka projelerin için camla, kumla, sıvayla da çalışabiliyorsun. Çeşitli malzeme kullanımları, teknik deneyimler ve bilgiler farklı atölye ve hocalardan öğrenilir. O nedenle eğitim tek bir atölye odaklı değildir, neredeyse birbirinden bağımsız gibi duran bilgi alanlarından öğrencilerin biriktirdikleriyle bireysel bir yapı oluşturmaları hedeflenir. Bauhaus okullarıyla Görsel Sanatların temel öğelerinin aktarımı Temel Sanat Eğitimi dersleri ile elemanter bir yapıya kavuşmuştu. Nokta, çizgi, renk, doku, vb. elemanların dans, müzik ve edebiyat gibi diğer sanat alanlarıyla da ilişkilendirilerek verilmiştir. Aslında bu elemanter yapı eğitim modelimizin temelini oluşturur ve atölye yaklaşımlarından bağımsız olarak öğrencinin kendi özgün dilini kurmasını hedefler..." (27) sözleriyle anlatmaktadır.





Resim 12. Tayfun Erdoğmuş, Tuval üzerine karışık teknik, 31x44 cm., 2009, Tayfun Erdoğmuş ve Galeri Nev'in izniyle.

Farklı bir disiplinden gelmesine karşın, Erdoğmuş ve Koçan gibi, Tatbiki'nin çatısı altında verilen yetkin sanat eğitimine çalışmaları temellenen Murat Morova, malzemelere kendine özgü kişisel yaklaşımıyla Türk Resim Sanatında farklı bir duruşla yer almaktadır. 1976 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu İç Mimarlık Bölümü'nden birincilikle mezun olan Morova 90'ların başına kadar İç Mimar olarak çalışır ancak 80'lerin sonunda o yılların siyasal karmaşası, baskısı ve yeni para kazanan sınıf ile arasındaki görüş farklılıkları, Morova'ya "Yeni bir hayat olabilir mi sanat?" sorusunu sordurur. Radikal bir karar ile alan değiştirerek sanatsal yolculuğuna başlar. "Çok özgürdüm, bu özgürlüğümü neye borçluyum? O özgürlüğü Akademi kökenli olmamaya borçluyum belki... Tasarım dünyasından gelmek kendimi malzeme kullanımında çok özgür hissettirdi. Sonra gene okul dönemini gözden geçirirsek; çok iyi bir Temel Sanat Eğitimi aldık. O dönemin Temel Sanat hocası Mümtaz Işingör'ü büyük bir vefa borcuyla anmak isterim. Hem geleneksel teknikleri gösteren, desene önem veren, hem de üç boyutlu işler yaptıran, malzeme kullanımını özgür bırakan... Kurum küçük olduğundan bölümler arası hiyerarşik bir yapı yoktu. Dersin olmadığı bir gün bir resim atölyesine gidersin, hoca gelir, senin ne işin var? demez. Tatbiki'den topladığım izlenimler çok değerli. Şimdi geriye dönüp baktığımda, tekstilden seramiğe, fotoğraftan resime, iç mimarlık atölyesinden ağaç bilemeye... Tatbiki'nin bu yapısının çok faydasını gördüğümü düşünüyorum" (28).

Murat Morova, 1998 yılında Urart Sanat Galerisi'nde açmış olduğu 'Dil ve Suret' sergisinde kendi güncesi üzerinden dervişlerin çilehaneye girdiklerinde yazdıkları yazların şemaları ile ilgili çalışmaktadır. Bu sergi hem anlatım dili olarak hem de malzeme anlamında Morova'nın işlerinde bir milat noktası olmaktadır. Morova bu sergisi hakkında, "Dil-Suret sergisinde farklı malzemeler kullandığım ilk sergiydi. El yapımı kâğıtlar, cam, kaligrafi bu sergimde kullandığım malzemelerdi.... Bütün kullandığım malzemelerde bir şekilde hep bir geçicilik duygusu var. Bir paslanmışlık, bir çürüme... Zamanı kendi içinde de gösterebilecek olan malzemelere karşı da bir zaafım var" (29) demektedir.

Sanatçının 2007 yılında Galeri Nev, İstanbul'da açmış olduğu 'Menazir-i Mensiyye' sergisi bir yolculuk hikayesidir (Resim 13). Sanatçı yolculuk kavramıyla ilgilenirken seyahatnameleri incelemekte, bunların estetik dile dönüşümünü araştırmakta ve kendi deyimi ile harikulade bir eser olan 'Sefer-i Irakeyn'i incelemektedir. Morova Matrakçı Nasuh'un estetiğinde; aynı kadraj içindeki bazı şeylerin klasik perspektife uygun oluşunu, bazı şeylerin ise kuş bakışı duruşunu, kendi dünyayı algılama şekline yakın bulmaktadır. Matrakçı Nasuh minyatürleri ile kendi yaşama bakışı ve seçiciliği arasında paralellik kurmaktadır. Bunun üzerine sergiyi atölyede kurgulamak yerine Matrakçı Nasuh gibi gerçek bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta Matrakçı'nın güzergahından farklı bir yol çizmektedir.



Resim 13. Murat Morova, Menazir-i Mensiyye, Tuval üzerine karışık teknik, 2007, Murat Morova ve Galeri Nev'in izniyle.

“Ankara’da Hacı Bayram ile başlar, Taptuk Emre, Yunus Emre, Hasan Dede Mevlevii ile devam eder. Bu ülkenin kültür, tefekkür ve inanç tarihinde yer almış önemli aktörlerin izini sürmekti.” (30) Morova, Matarakçının mantığında olsa da yolculuk boyunca geçtiği yerlerde değişen koşullarını, vinçleri, viyadükleri, beton makinalarını fotoğraflamaktadır (Resim 14). Murat Morova, “...Hayatın hem değişmeyen yanı, hayatın hem değişen yanı. Bu iki nokta bizim duygularımızın, estetiğimizizin bir arafta olma hali üstüne bir çalışma yaptım...” (31) demektedir.

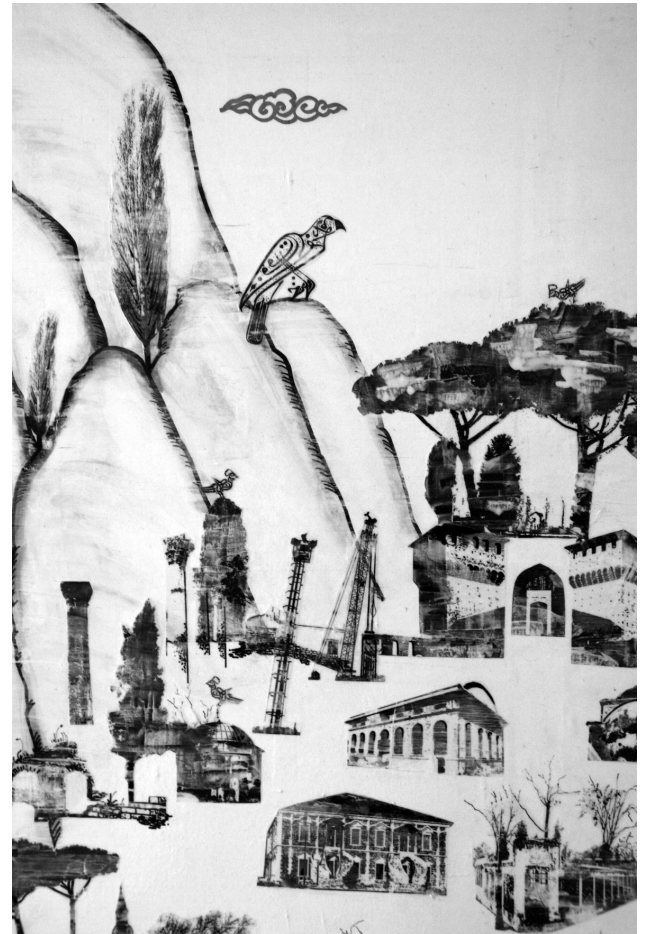
Yolculuk sonrası çektiği fotoğrafları dijital ortamda değiştirmektedir. Photoshop kullanarak fotoğrafların grenlerini arttırmakta, siyah-beyaza çevirmekte, asetatlara bastırmaktadır. Bu saydam tabakalar aynı bir Kat’i titizliğinde kesilmektedir. Sanatçı asetatları saydam yapılarını öne çıkaracak biçimde tuvalle birleştirmektedir.

Murat Morova tuval yüzeyini fresko etkisine getirebilmek için yapı işlerinde kullanılan alçı ile plastik arası macunumsu emici bir malzemeyi keşfetmiştir. Yüze desenlerini başat malzemesi olan katranla uygulamaktadır. “Renk ve türevlerini çok sevdiğim katran neredeyse çoğu işimde var. Bu seride katranın selülozik tinerle tonalitelerini oluşturdum” (32). Tuval yüzeyine uyguladığı kalın dokulu malzeme katranı emmekte, freskoda olduğu gibi bir darbe olsa bile alt katmana da boya geçtiğinden desen bozulmamaktadır.

Yüze uyguladığı malzemeyi, yapıştırılmış asetatları, keçeli kalemle ve katranla uyguladığı desenleri sabitlemek için lak kullanmaktadır. Lak, Morova’nın yapıtlarını Uzak Doğu estetiğinde kullanılan Çin lakesi panolara yaklaştırmaktadır. Morova yapıtlarını “Malzeme, düşünce, estetik, üçü biraraya gelerek bir şekilde referans veren bir duygu ortaya çıkardı.”(33) cümlesi ile özetlemektedir.

Morova kaligrafik örnekleri kullanmakta ancak bunların bir süsleyici öğeden çok bir anlam içerisinde olmasına çalışmaktadır. “Geleneğe bir malzeme deposu olarak bakmak istemiyorum... Ben ilhama dayalı bir sanatçı değilim, benim için öncelikli olan bir kavram var, onu öne alıyorum. Bir malzeme fetişizimim de yok. Bazı insanlar vardır, malzemeyi çok sever sonra ben bu malzemeyle neler yapabilirim der. Benim için malzeme düşünceme hizmet eder...” (34) sözleri Morova’nın malzeme resmine yaklaşımını göstermektedir.

Morova’nın Menazir-i Mensiyye resimleriyle Ankara- İstanbul seyahatini



Resim 14. Murat Morova, Menazir-i Mensiyye, Tuval üzerine karışık teknik, 2007, Murat Morova ve Galeri Nev'in izniyle.

önümüzden bir film şeridi gibi geçirmektedir. Morova’nın bu resimleri, izlediği durum ve olayın görüntülerini Batı resminde olduğu gibi naturalist bir bakış açısından objektif olarak yansıtmamaktadır. Tam tersine Osmanlı nakkaşları gibi duygularına dayanan özel yorumlar getirmektedir.

Bu çalışma doğrultusunda incelenen Tatbiki kökenli sanatçıların tuval üzerinde geleneksel malzemenin dışındaki olanaklarla yapıtlarını ürettikleri görülmektedir. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve



TABLO 1

TGSYO/ MÜGSF Resim Bölümü Temel Dersler ve Öğretim Üyeleri		
Öğretim Üyeleri	Desler*	Çalıştığı Yıllar
Herwig Schubert (d.1926)	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon) Dersi	1957-1962
Hans Bauerle (d.1931)	Duvar Dekorasyonu ve Tatbikatı	1958-1962
Mazhar Resmor (d.1901-ö.1977)	Vitray	1958-1962
Erol Eti (d.1936)	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon)/ Resim Sanatı	1962-2001
Mustafa Pilevneli (d.1940)	Malzeme Bilgisi/ Duvar Resmi	1962-2002
Metin Şahinoğlu (d.1936)	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon)/Resim Sanatı	1962-2002
Walter Schimph (d.1928)	Malzeme Bilgisi	1963-1969
Bernard Müller	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon)/ Resim Sanatı	1963-1965
Nevzat Yüzbaşıoğlu (d.1938)	Malzeme Bilgisi/ Malzeme Resmi	1963-2002
Helmut Hungerberg (d.1935)	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon)/ Resim Sanatı	1965-1971
Oktay Maral (d.1940)	Malzeme Bilgisi/ Cam Resmi	1966-1994
İlyas Ergin İnan (d.1943)	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon)/ Resim Sanatı	1968-1998
Sema (Arıman) Arıgil (d.1944)	Malzeme Bilgisi/ Halı Resmi	1973-2004
Balkan Naci İslimyeli (d.1947)	Resim Sanatı	1973-1999
Hüsametdin Koçan (d.1946)	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon)/ Resim Sanatı	1975-2006
Kadri Özaten (d.1947-ö.2014)	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon)/ Resim Sanatı	1975-1999
Cevat Demir (d.1946)	Malzeme Bilgisi/ Cam Sanatı	1975-2006
Filiz Başaran (d.1951)	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon)/ Resim Sanatı	1978-
Kemal Gürbüz (d.1949)	Malzeme Bilgisi/ Malzeme Resmi	1978-
Tayfun Erdoğan (d.1958)	Serbest Resim (Buluş Kompozisyon)/ Resim Sanatı- Özgün Baskı Resim	1981-
Mürteza Fidan (d.1963)	Resim Sanatı- Özgün Baskı Resim	1988-
Devabil Kara (d.1962)	Resim Sanatı- Duvar Resmi	1988-
Kerim Kılıçaslan (d.1963)	Resim Sanatı- Duvar Resmi	1992-
Sevil Saygı (d.1967)	Malzeme Resmi	1992-
Zafer Mıntaş (d.1965)	Resim Sanatı- Özgün Baskı Resim	1992-
Hakan Onur (d.1965)	Cam Sanatı	1995-
Rüçhan Şahinoğlu Altınel (d.1970)	Resim Sanatı	1995-
Elif Çelebi Taktak (d.1973)	Resim Sanatı	2000-

\*TGSYO'nun kuruluş yıllarındaki ders adları ve MÜGSF'deki güncel ders adları kullanılmıştır. Bu tarihler arasındaki ders adı değişiklikleri tabloda gösterilmemiştir.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunları hakkında Esra Aliçavuşoğlu, "Özellikle 70'lerden sonra çağdaş Türk sanat ortamında gözlemlediğimiz çoğulcu görüşlerin, malzeme çeşitliliğinin, deneysel yaklaşımların, arayışların ve dolayısıyla Tatbiki ya da güncel adıyla Marmaralı sanatçıların da büyük etkisi olduğu ifade edilebilir" (35) demektedir.

Tatbiki ve Marmara mezunu sanatçılar, diğer alanlarda olduğu gibi teknoloji çağının ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel olaylarını da kendi alanlarına ait materyallerle tuvallerine yansıtmışlardır. Bu üç sanatçının kavramla şekillenen yapıtları Dekoratif Resim Bölümü'nün değişerek günümüz sanatıyla koştur güncel içeriğini yansıtmaktadır. Geleneksel teknikleri anlatım dilinde yetersiz bulan bu üç sanatçı, tuvallerinde geleneksel olmanın ötesine geçerek, malzeme ve teknik yorumlarla yeni üretimlere girmişlerdir.

Bauhaus geleneğinin etkisiyle kurulmuş olan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu eğitiminde deneysel eğitim sistemi sanatçıların malzeme seçimindeki özgürlüğü ile sonuçlanmıştır. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu eğitiminin verdiği malzeme kullanımındaki serbestlik ve deneyselle sanatçıların ister tuvallerinde isterse mekâna yayılan işlerinde farklı üretim biçimlerine yakınlıkları gözlemlenmektedir.

Çalışmada ele alınan üç sanatçının tuvallerinde yeni ve farklı malzeme kullanımına olan yakınlıkları Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'yla başlayan, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'yle süren deneysel eğitim modelinin sanatsal yansıması olduğu söylenilebilir.

### \*Doç. Z. Rüçhan Şahinoğlu Altınel

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü  
Küçük Çamlıca, 34718, Acıbadem, Kadıköy/ İstanbul  
E-posta: zrsahinoğlu@yahoo.com

### Dipnotlar

1. Artun, Ali; 2009, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları, s.13.
2. T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Öğretim Müsteşarlığı, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Yönetmeliği, 1961, Baha Matbaası, s.1
3. Antmen, Ahu; 2008, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık, s.107.
4. Bayer, Herbert; Gropius, Walter; Gropius, Ise; 1990, Bauhaus, 1919-1928, Newyork, The Museum of Modern Art, s.24.
5. Antmen, Ahu; 2008, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık, s.107.
6. Köksal, Duygu; 2009, Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları, s.256.
7. Gürsel, Barbaros; 2009, Bauhaus'un Fotoğraf Sanatına Etkisi, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları, s.450.
8. 14.05.2014 tarihli Frank Metzger'in yayınlanmamış mektubundan
9. T.C. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planları, 1973, Talim ve Terbiye Kurulu, s. 1.
10. Aliçavuşoğlu, Esra; 2009, Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları, s.24

11. T.C. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planları, 1973, Talim ve Terbiye Kurulu, s. 4.
12. T.C. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planları, 1973, Talim ve Terbiye Kurulu, s. 5.
13. Ak, Bircan; 2008, Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Gerçeği, MÜGSF Yayınları, s.49.
14. T.C. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planları, 1973, Talim ve Terbiye Kurulu, s. 5.
15. Aslier, Mustafa; 1972, Henüz Var Olmayan Şeye Biçim Vermek, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Broşürü, s.5.
16. Mayıs 2014 tarihli Hüsamettin Koçan ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
17. Yasa Yaman, Zeynep; 2005, Hüsamettin Koçan Yedi Sergi Bir Selamlama, İstanbul, Bakı Kültür Sanat Vakfı, s.31.
18. Yasa Yaman, Zeynep; 2005, Hüsamettin Koçan Yedi Sergi Bir Selamlama, İstanbul, Bakı Kültür Sanat Vakfı, s.45.
19. Yasa Yaman, Zeynep; 2005, Hüsamettin Koçan Yedi Sergi Bir Selamlama, İstanbul, Bakı Kültür Sanat Vakfı, s.64.
20. Mayıs 2014 tarihli Hüsamettin Koçan ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
21. Aliçavuşoğlu, Esra; 2010, Uzak Mekân Hüsamettin Koçan, İstanbul, Bakı Kültür ve Sanat Vakfı, s.158.
22. Mayıs 2014 tarihli Hüsamettin Koçan ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
23. Haziran 2014 tarihli Tayfun Erdoğmuş ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
24. Haziran 2014 tarihli Tayfun Erdoğmuş ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
25. Aliçavuşoğlu, Esra; 2008, Tayfun Erdoğmuş'un 'Naturalist Üslupta' Tuvaleri, Cumhuriyet Haftasonu, 15 Mart 2008, s.2.
26. Haziran 2014 tarihli Tayfun Erdoğmuş ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
27. Haziran 2014 tarihli Tayfun Erdoğmuş ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
28. Nisan 2014 tarihli Murat Morova ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
29. Nisan 2014 tarihli Murat Morova ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
30. Nisan 2014 tarihli Murat Morova ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
31. Nisan 2014 tarihli Murat Morova ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
32. Nisan 2014 tarihli Murat Morova ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
33. Nisan 2014 tarihli Murat Morova ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
34. Nisan 2014 tarihli Murat Morova ile yapılan yayınlanmamış söyleşiden alınmıştır.
35. Aliçavuşoğlu, Esra; 2009, Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları, s.25

### Kaynaklar

- Artun, Ali; 2009, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları.
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki ve Teknik Öğretim Müsteşarlığı, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Yönetmeliği, 1961, Baha Matbaası.
- Antmen, Ahu; 2008, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Bayer, Herbert; Gropius, Ise; Gropius, Walter; 1990, Bauhaus, 1919-1928, Newyork, The Museum of Modern Art.
- Köksal, Duygu; 2009, Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları.
- Gürsel, Barbaros; 2009, Bauhaus'un Fotoğraf Sanatına Etkisi, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları.
- 14.05.2014 tarihli Frank Metzger'in yayınlanmamış mektubundan
- T.C. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Eğitim-Öğretim Planları, 1973, Talim ve Terbiye Kurulu.
- Aliçavuşoğlu, Esra; 2009, Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İletişim Yayınları.
- Ak, Bircan; 2008, Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Gerçeği, MÜGSF Yayınları.
- Aslier, Mustafa; 1972, Henüz Var Olmayan Şeye Biçim Vermek, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Broşürü.
- Mayıs 2014 tarihli Hüsamettin Koçan ile yapılan yayınlanmamış söyleşi.

- Yasa Yaman, Zeynep; 2005, Hüsamet'in Koçan Yedi Sergi Bir Selamlama, İstanbul, Baksı Kültür Sanat Vakfı.
- Aliçavuşoğlu, Esra; 2010, Uzak Mekân Hüsamet'in Koçan, İstanbul, Baksı Kültür ve Sanat Vakfı.
- Haziran 2014 tarihli Tayfun Erdoğmuş ile yapılan yayınlanmamış söyleşi.
- Aliçavuşoğlu, Esra; 2008, Tayfun Erdoğmuş'un 'Naturalist Üslupta' Tuvalleri, Cumhuriyet Haftasonu, 15 Mart 2008.
- Nisan 2014 tarihli Murat Morova ile yapılan yayınlanmamış söyleşi.





## Makale Yazım Kuralları

Dosya Formatı:

Makale MS Word Formatında, 1 basılı kopya yazar adı belirtilmiş, 1 basılı kopya yazar adı belirtilmemiş olarak CD kaydıyla birlikte gönderilmelidir.

## Sayfa Özellikleri

Sayfa Boyutu

: A4 olmalı,

Kenar Boşlukları

: Sol kenar 4 cm, sağ kenar 2 cm olmalı ve soldan hizalama yapılmalı,

Yazı tipi

: Times New Roman olmalı,

Başlık

: Kısa, anlaşılır, büyük harf olmalı, Türkçe ve İngilizce yazılmalı, Türkçe başlık üstte harfler 12 punto büyüklüğünde ve kalın olmalı, İngilizce başlık altta ve ayrıç işaretiyle (/) ayrılmak suretiyle italik yazılmalıdır.

Alt Başlıklar

: 12 Punto, kalın, kelimelerin baş harfi büyük olmalı,

Yazarlar

: İsimler kısaltılmadan, soyadı büyük harfle yazılmalı, iletişim bilgileri makalenin sonunda verilmelidir.

Özet

: En fazla 150 kelime, harfler 9 punto büyüklüğünde, 1 satır aralığında ve Türkçe, İngilizce olarak verilmeli,

Anahtar kelimeler

: 3-7 anahtar kelime verilmeli,

Metin harf büyüklüğü

: 12 Punto olmalı,

Satır aralığı

: Metinde 1.5; kaynaklar bölümünde 1 olmalı,

Alt başlıklar arası

: 1 Satır aralığı olmalıdır.

Sayfa numarası

: Sağ alt köşeye satır sonuna gelecek şekilde verilmelidir.

Yazım Kuralları

: Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) ve Türk Dil Kurumu'nun öngördüğü yazım kurallara uygun olmalıdır.

Sayfa Sayısı

: Gönderilen yazılar kaynakça ve ekler dahil 20 sayfayı aşmamalıdır.

Araştırma Desteği

: Araştırma herhangi bir kurum tarafından destek görmüş ise, makalenin sonunda belirtilmelidir.

Lisansüstü Tez Makaleleri

: Makale Yüksek Lisans veya Sanatta Yeterlik tezinden veya bu tezlerden alıntı yapılarak hazırlanmış ise, ilgili Enstitü ya da adına tez yapılan ve mukavele imzalanan özel veya resmi kuruluşlardan "yayınlanabilir" yazısının alınması ve Yürütme Kurulu'na iletilmesi gerekir.

Şekiller, Resimler, Fotoğraflar

: Numaralandırılmalı; JPEG formatında ve 300 dpi çözünürlüğünde, A5 büyüklüğünde olmalı ilgili açıklamalar alta yazılmalıdır.

Tablolar

: Tablolar numaralandırılmalı, açıklamalar tablonun üstüne yazılmalıdır. Başka bir kaynak veya internette alınan fotoğraf, şekil veya tablolar için yayıncısından/ ilgili yazardan izin yazısı alınmalı ve makaleye eklenmeli, ayrıca parantez içinde, nereden alındıkları yazılmalıdır.

## Atıf ve Kaynaklar

Dipnot

: Metin içerisinde parantez içinde numara verilerek yazılmalı, makalenin sonunda dipnot olarak verilmelidir.

Kaynaklar

: Makalenin sonunda metindeki sıralamaya göre verilmeli, harfler 12 punto olmalı, satır aralığı 1 olmalıdır.

Kitap

: Yazar soyadı, adı; yayın yılı, kitabın adı, basım yeri, yayınevi, sayfa numarası şeklinde verilmelidir.

Makale

: Yazar soyadı, adı; yayın yılı, makale başlığı, dergi adı, cilt numarası, sayfa numaraları şeklinde verilmelidir.

Ansiklopedi veya Anonim Eserler

: Yazar adı yoksa Ansiklopedi ya da kitabın adı, yılı, yayınevi, sayfa numarası yazılmalıdır.

İnternet kaynağı

: Yazar soyadı, adı; varsa yayın yılı, başlık, internet adresi, erişilen tarih verilmelidir.

İletişim

: Yukarıdaki kurallara göre yazılan makaleler posta yoluyla veya elden iletilmelidir.

## Adres

: Sanat Tasarım Dergisi: Marmara Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi  
Acıbadem Caddesi, Küçükçamlıca, 34718 - Kadıköy - İstanbul  
Tel: 0216 3262667 (1005) Faks: 0216 3391883 E-posta: sanat.tasarim@yahoo.com



## MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT -TASARIM DERGİSİ BAŞVURU FORMU

### MAKALENİZİN BAŞLIĞI

Türkçe: \_\_\_\_\_

İngilizce: \_\_\_\_\_

### GEREKLİ BİLGİLER

Makale Sahibinin; Sahiplerinin Adı-Soyadı, Ünvanı, Bağlı bulunduğu/ buldukları Üniversite \_\_\_\_\_

Yazışmaların Yapılacağı Adres \_\_\_\_\_

Cep Telefonunuz \_\_\_\_\_

Ofis Telefonunuz (Dahili Telefonunuz) \_\_\_\_\_

E-Mail Adresiniz \_\_\_\_\_

Akademik İlgil Alanlarınız \_\_\_\_\_

Makalenizle İlgili İngilizce ve Türkçe Anahtar Kelimeler \_\_\_\_\_

Ana Bilim Dalınız \_\_\_\_\_

Makalenizin Veriliş Tarihi: \_\_\_\_\_

Hakem Veritabanımıza Konunuzla İlgili Önerilebileceğiniz İsimler

1) \_\_\_\_\_

2) \_\_\_\_\_

Makalemin/ Makalemizin Daha Önce Başka Bir Dergiye Verilmediğini ve Hiçbir Yerde Yayınlanmadığını ve Telif Hakkı Talep Etmediğimi Taahhüt Ederim

İMZA



Marmara Üniversitesi  
**Güzel Sanatlar Fakültesi**

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Acıbadem Caddesi, Küçükçamlıca, 34718, Kadıköy/İstanbul