

SANAT ÜZERİNE METAFORLAR

Editörler:

Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ARTİKEL AKADEMİ: 447

Sanat Üzerine Metaforlar

Editörler:

Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Orcid No: 0000-0002-1901-5400

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Orcid No: 0000-0002-0787-7505

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Arka Kapak Resmi: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ISBN 978-625-5674-87-6

Birinci Basım: Temmuz - 2026

Kapak uygulama: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi

Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2026

Akademik etik kurallara bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul

Tel: 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

SANAT ÜZERİNE METAFORLAR

Editörler:

Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

*Katkılarından dolayı **Öğr. Gör. Ümit PARSIL** 'a teşekkür ederiz.*

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7
------------	---

Bölüm 1

YAPAY ZEKÂNIN SANAT VE EĞİTİME ETKİLERİ.....	9
<i>Şöhret SEL</i>	

Bölüm 2

KAVRAMSAL TASARIM BAĞLAMINDA SANAT OBJESİ OLARAK MODA: SEÇKİSEL BİR ANALİZ	21
<i>Emine KOCA & Fatma KOÇ</i>	

Bölüm 3

ÖZEL EĞİTİMLİ ÇOCUKLARI TANIYALIM VE ZİHİNSEL ENGELLİLERDE RESİM EĞİTİMİNE KISA BİR BAKIŞ	49
<i>Fahrettin GEÇEN – Ali TOMAK</i>	

Bölüm 4

ARAZİ SANATINDA MEKÂNA ÖZGÜLÜK VE GEÇİCİLİK KAVRAMLARI.....	63
<i>Ceyhun KONAK & Emel PALA</i>	

Bölüm 5

KÜLTÜREL AKTARIM VE DÖNÜŞÜM BAĞLAMINDA YEREL KÜLTÜRE AİT SANATLARIN MODA TASARIMI ÜZERİNDEKİ TEMSİLİ.....	75
<i>Fatma KOÇ & Emine KOCA</i>	

Bölüm 6

SÜRREALİZM VE HARUKİ MURAKAMİ’NİN YORUMU: BİLİNÇDİŞİ, ÜSTGERÇEKLİK VE MEKÂNSAL İMGELER ÜZERİNE BİR İNCELEME	105
<i>Ceyhun KONAK & Büşra YOLDAŞ</i>	

ÖNSÖZ

Sanat, insanın kendisini, toplumu ve dünyayı anlamlandırma çabasının en güçlü ifade biçimlerinden biridir. Duyguları, düşünceleri ve deneyimleri yalnızca doğrudan anlatmakla kalmaz; metaforlar aracılığıyla görünmeyeni görünür, söylenemeyeni söylenebilir ve sıradan olanı yeniden anlamlı hâle getirir. Bu yönüyle metafor, sanatın dili olduğu kadar, insanın düşünme ve kavrama biçiminin de temel unsurlarından biridir.

Sanat Üzerine Metaforlar, sanatın farklı disiplinlerde kazandığı yeni anlam katmanlarını ve çağdaş dönüşümlerini ele alan disiplinlerarası çalışmaları bir araya getirmektedir. Kitapta, yapay zekânın sanat ve eğitim üzerindeki etkileri, kavramsal moda tasarımı, özel eğitimde resim eğitimi, arazi sanatında mekâna özgünlük ve geçicilik, yerel kültürel değerlerin moda tasarımındaki temsili ile sürrealizmin edebiyat ve mekânsal imgeler bağlamındaki yansımaları farklı kuramsal perspektiflerden değerlendirilmektedir.

Bir araya getirilen bu çalışmalar, sanatı yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil; teknoloji, kültür, eğitim, kimlik, doğa ve insan deneyimiyle sürekli etkileşim içinde bulunan yaşayan bir düşünce alanı olarak ele almaktadır. Her bölüm, sanatın farklı bir metaforunu ortaya koyarken; değişimin, belleğin, yaratıcılığın, kültürel sürekliliğin ve insanın kendini ifade etme arayışının yeni yorumlarını okuyucuyla buluşturmaktadır.

Günümüzde dijital teknolojiler, yapay zekâ uygulamaları ve disiplinlerarası araştırmalar sanatın sınırlarını yeniden tanımlarken, kültürel mirasın korunması, bireysel farklılıkların gözetilmesi ve yeni ifade biçimlerinin geliştirilmesi her zamankinden daha önemli hâle gelmiştir. Bu kitap, söz konusu dönüşümleri farklı bakış açılarıyla değerlendirerek hem kuramsal hem de uygulamalı çalışmalara katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Alanında uzman akademisyenlerin değerli katkılarıyla hazırlanan bu eserin; araştırmacılar, lisansüstü öğrencileri, sanatçılar, tasarımcılar, eğitimciler ve sanat kuramına ilgi duyan tüm okuyucular için yararlı bir başvuru kaynağı olacağına inanıyoruz.

Bu kitabın ortaya çıkmasına katkı sağlayan tüm bölüm yazarlarına emekleri ve bilimsel katkıları için teşekkür ediyor; *Sanat Üzerine Metaforlar*'ın sanatın çok katmanlı dünyasına yeni düşünce kapıları aralamasını ve gelecekte yapılacak akademik çalışmalara ilham vermesini diliyoruz.

Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

1. BÖLÜM

YAPAY ZEKÂNIN SANAT VE EĞİTİME ETKİLERİ

Öğr. Gör. Şöhret SEL

Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu,

sohret_sel36@kafkas.edu.tr.,

<https://orcid.org/0000-0003-4802-3554>

Giriş

Sanat ve eğitim, toplumların kültürel etkisi ve bilişsel gelişiminde merkezi rol oynayan iki temel alandır. Teknolojik ilerlemeler bu alanları sürekli dönüştürmüştür, özellikle dijitalleşme ile birlikte üretim ve öğrenme süreçleri yeniden tanımlanmaktadır. Günümüzde yapay zekâ, bu dönüşümün en ileri seviye aşamasını temsil etmektedir. (Şen & Özdemir, 2024)

Yapay zekânın sanata entegrasyonu, yaratıcı süreçlerin doğasını değiştirmekte rol oynamaktadır. Eğitim alanında da öğrenme biçimlerini daha esnek, kişiselleştirilmiş ve veri odaklı duruma getirmiştir.

Sanat, Teknoloji ve Dönüşüm

Sanat tarihine bakıldığında, teknolojinin estetik üretim üzerindeki etkisi açıkça görülmektedir.



Görsel 1. Fotoğrafın erken örneği (Boulevard du Temple, 1838).



Görsel 2. Kavramsal sanat örneği (The Treachery of Images, 1929).

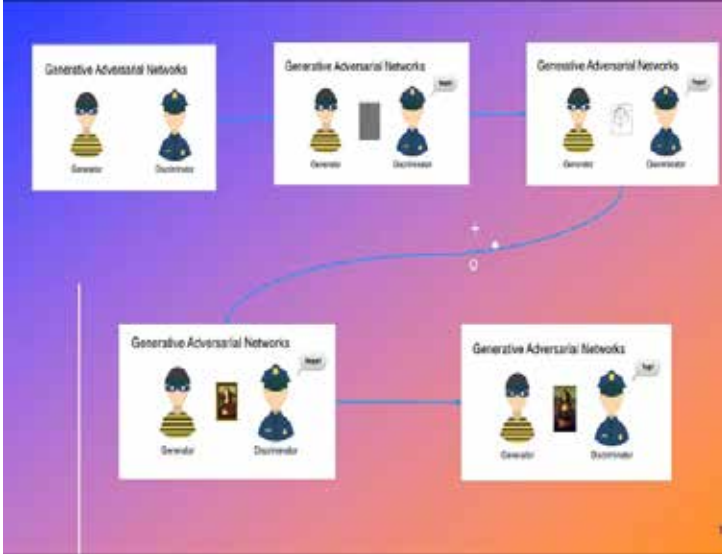
Fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatı gerçekliği taklit etme görevinden uzaklaşmıştır. (Benjamin, 1935) Benzer şekilde yapay zekâ da sanatın üretim biçimini köklü şekilde dönüştürmektedir.

Yapay Zekâ ve Sanatsal Üretim

Yapay zekâ sistemleri, büyük veri setlerinden öğrenerek özgün görseller ve tasarımlar üretebilmektedir.



Görsel 3.Dijital Sanat İle Üretilmiş Resim Örneği (<https://www.ithafsanat.com/yapay-zeka-sanat-ve-yaraticilik/>)



Görsel 4. Generative Adversarial Network (GAN) Üretimi Görsel (<https://alper-bayram.medium.com/generati%CC%87ve-adversari%C-C%87al-networks-gan-nedir-f4ae346e679a>)

Bu sistemler sayesinde sanat üretimi, daha hızlı, daha erişilebilir, daha deneysel hale gelmektedir. Ancak bu durum sanatın insan merkezli olan doğasını tartışmaya açmaktadır.

Sanat Eğitiminde Yapay Zekâ

Yapay zekâ teknolojileri, sanat eğitiminde öğretim yöntemlerini ve öğrenme süreçlerini köklü bir şekilde dönüştürmektedir. Özellikle üretken yapay zekâ araçları, öğrencilerin yaratıcı süreçlere daha hızlı ve çeşitli biçimlerde katılımını sağlamaktadır. Bu teknolojiler sayesinde öğrenciler, geleneksel teknik sınırlamaların ötesinde farklı sanat stillerini deneyimleyebilmekte ve kendi üretimlerini geliştirebilmektedir. (Holmes 2019)

Ayrıca yapay zekâ destekli sistemleri, bireyselleştirilmiş öğrenme ortamlarını öğrencilere sunarak onların ilgi, yetenek ve öğrenme hızlarına uygun içeriklerle eğitim almalarını sağlamaktadır. (Unesco, 2021) Bu durum, sanat eğitiminin daha öğrenci merkezli, esnek, erişilebilir bir yapıya evrilmesine katkı sağlamaktadır.

Bununla birlikte, yapay zekânın sanat eğitimine entegrasyonu bazı pedagojik ve etik tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Özellikle öğrencilerin özgün üretim becerilerinin gelişimini, yapay zekâyâ bağımlılık riskini ve değerlendirme süreçlerinin güvenilirliğini önemli tartışmalara yol açmıştır. (Selwyn, 2016)

Ayrıca, yapay zekâda üretilen içeriklerin eğitim süreçlerinde nasıl değerlendirileceği ve bu içeriklerin akademik dürüstlük ilkeleriyle nasıl ilişkilendirileceği de dikkatle ele alınması gereken bir konu olarak görülmektedir. (Selwyn, 2016)

Bu bağlamda, yapay zekânın sanat eğitiminde etkili ve etik bir şekilde kullanılabilmesi için pedagojik yaklaşımların yeniden yapılandırılması ve öğretmenlerin bu teknolojilere yönelik yetkinliklerinin artırılması gerekmektedir.

Kişiselleştirilmiş Öğrenme

Yapay Zekâ, öğrencilerin öğrenme hızına göre içerik sunarak bireyselleştirilmiş eğitim sağlar.

Dijital Üretim Araçları

Öğrenciler artık, AI destekli çizim araçları Otomatik tasarım sistemleri 3D modelleme yazılımları ile üretim yapabilmektedir.

Anlık Geri Bildirim

Yapay Zekâ sistemleri, öğrenci çalışmalarını analiz ederek anında geri bildirim sunar. Bu durum öğrenme sürecini hızlandırmaktadır.

Yaratıcılık ve Öğrenme Sürecinin Dönüşümü

Yapay Zekâ, yaratıcılık kavramını yeniden şekillendirmektedir.

Yaratıcılık Türleri

İnsan yaratıcılığı (duygu temelli)

Makine yaratıcılığı (veri temelli)

Hibrit yaratıcılık (insan + Yapay Zekâ)

Eleştirel Düşünme

Yapay zekâ teknolojilerinin eğitim süreçlerine entegrasyonu, eleştirel düşünme becerilerinin önemini her zamankinden daha fazla artırmaktadır. Özellikle üretken yapay zekâ sistemlerinin hızlı ve ikna edici içerikler üretebilmesi, öğrencilerin bu içerikleri sorgulama, analiz etme ve değerlendirme becerilerini zorunlu hale getirmektedir. (Eaton, 2023)

Eleştirel düşünme, yalnızca bilgiyi anlamak değil; aynı zamanda bilginin kaynağını, doğruluğunu ve bağlamını sorgulayabilme yetisini de kapsar. Yapay zekâ tarafından üretilen içeriklerin bir çoğu, büyük veri setlerine dayalı olarak oluşturulduğundan hatalı, eksik veya önyargılı bilgilerden oluşabilir. (Holmes, 2019) Bu nedenle öğrencilerin, yapay zekâ çıktılarının mutlak doğruluğunu kabul etmek yeterli olmaz, bu çıktıları eleştirel bir süzgeçten geçirmek de gerekmektedir.

Yapay zekâ destekli öğrenme ortamlarında eleştirel düşünme becerileri şu şekillerde geliştirilebilir:

Kaynak sorgulama: Yapay zekânın sunduğu bilginin hangi verilere dayandığını analiz etmek. Karşılaştırmalı analiz: Farklı kaynaklardan elde edilen bilgileri karşılaştırmak. Önyargı farkındalığı: Algoritmik önyargıları tespit edebilmek. Yorumlama becerisi: Veriyi bağlam içinde değerlendirmek.

Bu beceriler, öğrencilerin yalnızca bilgi tüketen bireyler olmaktan çıkıp bilgi üreten ve değerlendiren bireyler haline gelmelerini sağlamaya yardımcı olacaktır.(Epstein, 2023)

Öte yandan, yapay zekânın aşırı kullanılması eleştirel düşünme becerilerini

zayıflatma riski de taşıyabilmektedir. Öğrencilerin hazır bilgi içeriklerine kolay erişimi, analiz ve yorum yapma süreçlerini atlamalarına neden olabilmektedir. Bu durum, öğrenmenin yüzeyselleşmesine yol açabilir. (Selwyn, 2016) -Bu sebeplerden eğitimcilerin, yapay zekâ kullanımını tamamen izin vermek yerine, bilinçli ve denetimli bir şekilde yönlendirmesi gerekmektedir.

Sonuç olarak, yapay zekâ çağında eleştirel düşünme, yalnızca akademik bir beceri değil; aynı zamanda dijital okuryazarlığın temel bir bileşeni haline gelmiştir. Öğrencilerin yapay zekâ ile etkileşimlerinde sorgulayıcı, analitik ve etik bir yaklaşım geliştirmeleri hem eğitim hem de toplumsal açıdan büyük önem arz etmektedir. (Luckin et al., 2016)

Eğitim Sistemine Yapısal Etkiler

Yapay zekâ, eğitim sisteminde şu değişimlere yol açmaktadır:

Öğretmen → rehber rolü

Öğrenci → aktif üretici

Eğitim → kişiselleştirilmiş yapı

Bu dönüşüm, pedagojik yaklaşımların yeniden tanımlanmasına sebep olmaktadır.

Etik, Telif ve Akademik Dürüstlük

Telif Hakları

Yapay zekânın sanat ve tasarım alanındaki aşırı kullanımı, çeşitli etik ve hukuki sorunları da beraberinde getirmiştir. Özellikle telif hakları, veri kullanımı ve özgünlük kavramları bu tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Yapay zekâ sistemlerinin mevcut eserlerden öğrenmesi, sanat eserinin sahipliği konusunda belirsizlikler yaratmaktadır

Ayrıca, yapay zekânın sanatçıların yerini alıp almayacağına dair tartışmalar da giderek artmaktadır. Ancak literatürde ağırlıklı görüş, yapay zekânın insan yaratıcılığını tamamlayan bir araç olduğu şeklindedir. (Anantrasirichai & Bull, 2020)

Akademik Dürüstlük

Akademik dürüstlük, bilimsel araştırma ve üretim süreçlerinin temelini

oluşturan etik ilkeler bütünüdür. Bu kavram; doğruluk, şeffaflık, güvenilirlik ve sorumluluk gibi değerleri kapsamakta olup, akademik çalışmaların güvenilirliğini ve geçerliliğini doğrudan etkilemektedir. (International Center for Academic Integrity, 2021) Akademik dürüstlük ilkesine bağlı kalmak, yalnızca bireysel araştırmacının değil, aynı zamanda akademik topluluğun bütününe sorumluluğudur.

Geleneksel akademik bağlamda akademik dürüstlük; intihalden kaçınma, doğru atıf yapma ve verilerin güvenilir biçimde sunulması gibi temel ilkeler üzerine kuruludur. (Fishman, 2014) Bu ilkeler, bilimsel bilginin sürdürülebilirliği ve yeniden üretilebilirliği açısından kritik öneme sahiptir. Özellikle sanat ve tasarım gibi yaratıcı alanlarda, özgünlük kavramı akademik dürüstlük ile doğrudan ilişkilidir.

Yapay zekâ teknolojilerinin akademik üretim süreçlerine dahil olması, akademik dürüstlük kavramını daha karmaşık bir hâle getirmiştir. Yapay zekâ destekli araçların metin, görsel ve tasarım üretiminde kullanılması, “eser sahipliği” ve “özgünlük” kavramlarının yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. (Eaton, 2023) Bu bağlamda, yapay zekâdan elde edilen çıktının nasıl kullanılacağı, hangi durumlarda atıf yapılması gerektiği ve bu çıktının ne ölçüde özgün kabul edileceği önemli tartışma konuları arasında yer almaktadır.

Erişim Eşitsizliği

Yapay zekâ teknolojilerinin sanat ve eğitim alanlarında yaygınlaşması, yeni fırsatlar sunmakla birlikte önemli eşitsizlikleri de beraberinde getirmiştir. Özellikle dijital altyapı, ekonomik kaynaklar ve teknolojik donanım erişim açısından farklılıklar, bireylerin yapay zekâ araçlarından yararlanma düzeyini doğrudan etkilemiştir. (UNESCO, Artificial Intelligence and Education: Guidance for Policy-Makers, 2021)

Bu durum, eğitimde fırsat eşitliği ilkesini zedeleyebilecek bir durum olarak değerlendirilmektedir. Erişim eşitsizliği, yalnızca teknolojik araçlara sahip olmakla sınırlı değildir. Bununla birlikte bireylerin dijital okuryazarlık düzeyleri, yapay zekâ sistemlerini etkin kullanabilme becerileri ve bu teknolojilere yönelik eğitim olanaklarına erişimleri de bu eşitsizliğin önemli faktörlerdendir. (OECD, AI in Education: Challenges and Opportunities, 2022) Özellikle gelişmekte olan ülkelerde ve dezavantajlı bölgelerde yaşayan öğrencilerin, yapay zekâ destekli öğrenme ve üretim süreçlerinden yeterince faydalanamadığı görülmektedir.

Sanat eğitimi bağlamında ise yapay zekânın araçlarına erişim olanağı, ya-

ratıcı üretim süreçlerinde belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Gelişmiş yapay zekâ yazılımları ve platformları çoğunlukla ücretli veya yüksek donanım gereksinimi olan sistemlerdendir. Bu durum, ekonomik imkânları sınırlı kişilerin bu araçlara erişimini kısıtlayarak yaratıcı üretimde eşitsizliklere yol açmaktadır. (Selwyn, 2016) Böylece yapay zekâ destekli sanat üretimi, belirli bir kesimin ayrıcalığıymış gibi görülmektedir.

Bununla birlikte, erişim eşitsizliği yalnızca bireysel düzeyde değil, kurumlar arası düzeyde de kendini göstermektedir. Eğitim kurumları arasında teknolojik altyapı farklılıkları, öğrencilerin yapay zekâ destekli eğitim araçlarına ulaşımında ciddi uçurumlar yaratmaktadır. (Holmes, 2019) Bu durum, eğitimde kalite farklarını arttırmakta ve uzun vadede toplumsal eşitsizlikleri artırma potansiyeli oluşturmaktadır. (UNESCO, Reimagining Our Futures Together: A New Social Contract for Education, 2021)

Erişim eşitsizliğini azaltmanın yolu açık kaynaklı yapay zekâ araçlarının yaygınlaştırılması, dijital okuryazarlık eğitimlerinin artırılması ve kamu politikalarının bu yönde geliştirilmesi önemli görülmektedir. Ayrıca eğitim kurumlarının teknolojik altyapılarının güçlendirilmesi ve eşit erişim imkânlarının sağlanması, yapay zekânın sanat ve eğitim alanlarında daha kapsayıcı bir şekilde kullanılmasına katkı sağlayacaktır.

Sanatçı ve Öğretmen Rolünün Dönüşümü

Yapay zekâ ile birlikte:

Sanatçı → Küratör / Yönlendirici

Öğretmen → Rehber / Fasilitatör haline gelmektedir.

Bu dönüşüm, mesleki kimliklerin yeniden tanımlanmasını gerekli kılmaktadır.

Gelecek Perspektifi

Gelecekte yapay zekâ destekli sanat eğitiminin yaygınlaşacağı, hibrit öğrenme modellerinin artacağı, yeni sanat disiplinleri ortaya çıkacağı düşünülmektedir.

Yapay zekâ teknolojilerinin sanat ve eğitim alanlarında giderek daha fazla yer alması, geleceğe yönelik yeni üretim ve öğrenme modellerinin ortaya çıkmasına sağlamıştır. Özellikle üretken olan yapay zekâ sistemleri, yaratıcı süreçleri hızlandırmakla birlikte bireylerin sanatsal üretime katılımını artırmaktadır. (Şen, & Özdemir, 2026) Bu durum, sanatın sadece profesyonel bir alan olmaktan çıkarak daha geniş kesimlere yayılmasını sağlayacak demokratik bir dönüşüm olarak değerlendirilmektedir.

Gelecek perspektifinde dikkat çekici en önemli unsurlardan biri, insan ve yapay zekâ arasındaki iş birliğinin artışı olmaktadır. Yapay zekâ, sanatçı kişinin yerini alan bir unsurdan ziyade, üretici süreci destekleyen bir “ortak üretici” olarak konumlanmaktadır. (Gülpınar & Boyraz, 2024) Nitekim yapılan araştırmalar, yapay zekânın sanat üretiminde teknik kapasiteyi artırmasına karşın, duygusal ve deneyimsel boyutun hâlen insan merkezli olduğunu göstermektedir. Bu durum, gelecekte hibrit (insan + makine) üretim modellerinin ön plana çıkacağını göstermektedir.

Eğitim alanında ise yapay zekâ, bireyselleştirilmiş öğrenme deneyimlerinin gelişmesini olası kılmaktadır. Yapay zekâ destekli sistemler, öğrencilerin öğrenme ihtiyaçlarına ve hızına göre içerik sunmaya çalışarak daha etkili ve verimli bir eğitim süreci sağladığı görülmektedir. (Holmes, 2019) Bu bağlamda sanat eğitimi de dönüşmekte; öğrenciler, yapay zekâ araçlarıyla erken yaşlardan itibaren üretim süreçlerine dahil olabilmektedir.

Bununla birlikte, gelecek zamanda yapay zekânın sanat ve eğitim üzerindeki etkileri ve yankıları yalnızca olumlu yönde olmayacağı görülmektedir. Özellikle sanatçı kimliği, özgünlük ve mesleki dönüşüm gibi konular tartışılacaktır. Yapay zekâ ile üretilen eserlerin yaygınlaşması, sanatın değerine ilişkin ölçütlerin yeniden yorumlanmasını gerektirebilir. (Bialik, 2019) Bu durum, sanatın anlamı ve işlevi üzerine daha derin teorik tartışmaların ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Yapay zekâ teknolojilerinin sanat ve eğitim alanındaki geleceği, büyük ölçüde insan ve teknoloji arasındaki ilişkinin nasıl şekilleneceğine bağlıdır. Yapay zekâ, doğru kullanıldığında yaratıcı potansiyeli artıran güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu sürecin etik, pedagojik ve kültürel boyutları dikkate alınmadan yönetilmesi, yeni sorunları da beraberinde getirebilir. Bu nedenle geleceğe yönelik yaklaşımların, teknolojik gelişmeler ile insan merkezli değerler arasında dengeli bir yapı kurması gerekmektedir. (Sivri, 2024)

Yapay zekânın, sanat ve eğitimi daha erişilebilir hale getireceği düşünülmektedir. (Üçüncü Binyıl Akademisi, “Yapay Zeka Alanında Yenilikler ve Gelecek Perspektifi,” 2025 & Holmes, 2016)

Sonuç

Yapay zekânın, sanat ve eğitim alanlarında yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda köklü bir paradigma değişimi ortaya çıkardığı görülmektedir. Sanat alanında yapay zekâ, üretim süreçlerini hızlandırmakta, maliyetleri düşürmekte ve yaratıcı ifade biçimlerini geliştirmektedir. Bu durum, sanatı daha erişilebilir hale getirirken aynı zamanda sanatın özgünlük, yaratıcılık ve sanatçı kimliği gibi temel kavramlarını yeniden tanımlamayı zorunlu kılmaktadır. Artık sanat, yalnızca bireysel bir oluşum süreci değil; insan ve makine etkileşimiyle ortaya çıkan hibrit bir üretim alanı olarak değerlendirilmektedir.

Eğitim açısından bakıldığında ise yapay zekânın, öğrenme süreçlerini daha esnek, bireyselleştirilmiş ve veri temelli hale getirdiği görülmektedir. Öğrencilerin farklı öğrenme hızlarına ve stillerine uyum sağlayabilen sistemler, eğitimde fırsat eşitliği açısından önemli potansiyel fırsatlar sunmaktadır. Bununla birlikte, bu teknolojilerin her öğrenci tarafından eşit şekilde erişilebilir olmaması, dijital uçurumun derinleşmesine neden olabilecek bir risk olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle yapay zekâ temelli eğitim uygulamalarının yaygınlaştırılmasında etik ve sosyal boyutların göz önünde bulundurulması büyük önem arz etmektedir.

Yapay zekânın sanat eğitimi üzerindeki etkisi ise yalnızca araçsal değil aynı zamanda pedagojik bir dönüşümü de beraberinde getirmektedir. Geleneksel öğretim yöntemlerinin yerini de deneyim temelli, etkileşimli ve üretim odaklı öğrenme modelleri almaktadır. Bu süreçte öğretmenlerin rolü bilgi aktarıcılıktan rehberliğe evrilirken, öğrenciler daha aktif ve üretken bireyler haline gelmektedir. Ancak bu dönüşüm, aynı zamanda eleştirel düşünme, özgünlük ve etik kullanım gibi becerilerin daha fazla önem kazanmasına yol açmaktadır.

Bunun yanı sıra, yapay zekâ destekli üretim süreçleri sanatın ekonomik ve kültürel değerini de etkilemektedir. Üretimin kolaylaşması, içerik bolluğunu artırırken, nitelikli ve özgün eserlerin ayırt edilmesini daha zor hale getirebilir. Bu durum, sanat piyasasında yeni değerlendirme kriterlerinin ortaya çıkmasına neden olabilir. Aynı şekilde eğitimde de yapay zekâ kullanımının artması, akademik dürüstlük ve değerlendirme yöntemlerinin yeniden ele alınmasını gerektirmektedir.

Geleceğe yönelik olarak değerlendirildiğinde, yapay zekânın sanat ve eğitim alanlarında daha da merkezi bir rol üstleneceği öngörülmektedir. İnsan ve yapay zekâ iş birliğine dayalı üretim modelleri yaygınlaşacağı düşünülmektedir, disiplinlerarası çalışmalar artacağı ve yeni sanat formları ortaya çıkacağı da düşünülmektedir. Bu süreçte en kritik unsur ise teknolojinin bilinçli, etik ve

eleştirel bir perspektifle kullanılmalıdır.

Sonuç olarak yapay zekâ, bilinçli kullanılırsa sanat ve eğitim alanlarında bir tehditten ziyade güçlü bir dönüşüm aracıdır. Ancak bu dönüşümün olumlu yönde ilerleyebilmesi için teknolojik gelişmelerin pedagojik, etik ve kültürel boyutlarla birlikte ele alınması gerekmektedir. İnsan yaratıcılığı ile yapay zekâ kapasitesinin dengeli bir şekilde bir araya getirilmesi, geleceğin sanat ve eğitim anlayışını şekillendirecek en önemli unsur olacaktır.

Kaynakça

- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. 1935.
- Bretag, Tracey, ed. *Handbook of Academic Integrity*. Singapore: Springer, 2016.
- Cotton, Debby R. E., Peter A. Cotton, ve J. R. Shipway. “ChatGPT and Academic Integrity: The Challenges and Opportunities.” 2023.
- Eaton, Sarah Elaine. “Artificial Intelligence and Academic Integrity: Navigating the Future of Education.” 2023.
- Fishman, Ted. *Academic Integrity as an Educational Concept*. International Center for Academic Integrity, 2014.
- Gülpınar, Şevin, ve Burak Boyraz. “Sanatın Dijital Çağda Yeniden Tanımlanması: Yapay Zekâ Perspektifi.” 2024.
- Holmes, Wayne, Maya Bialik ve Charles Fadel. *Artificial Intelligence in Education*. Boston: Center for Curriculum Redesign, 2019.
- Holmes, Wayne, Maya Bialik ve Charles Fadel. *Artificial Intelligence in Education*. 2019.
- International Center for Academic Integrity. *The Fundamental Values of Academic Integrity*. 3rd ed. Clemson, SC, 2021.
- Neil Selwyn, *Education and Technology: Key Issues and Debates* (2016).
- OECD. *AI in Education: Challenges and Opportunities*. Paris: OECD Publishing, 2022.
- Özdal, E., Özdal, M. A., ve Bulut, Ş. 2025.
- Rose Luckin et al., *Intelligence Unleashed: An Argument for AI in Education* (2016).
- Selwyn, Neil. *Education and Technology: Key Issues and Debates*. London: Bloomsbury, 2016.
- Sivri, Oğuzhan. “Yapay Zekâ Çerçevesinde Görsel Sanatların Geleceği.” 2024.
- Şen, E. U., ve Özdemir, F. 2024.

Şen, Egemen Umut, ve Fatih Özdemir. “Yapay Zekâ Uygulamalarının Sanat Algısı Üzerinde Yarattığı Etki.” 2026.

UNESCO. Artificial Intelligence and Education: Guidance for Policy-Makers. Paris: UNESCO, 2021.

UNESCO. Reimagining Our Futures Together: A New Social Contract for Education. Paris: UNESCO, 2021.

Üçüncü Binyıl Akademi. “Yapay Zeka Alanında Yenilikler ve Gelecek Perspektifi.” 2025.

Wayne Holmes, Maya Bialik ve Charles Fadel, Artificial Intelligence in Education (2019).

Ziv Epstein et al., “Art and the Science of Generative AI,” 2023.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Boulevard du Temple, 1838).

Görsel 2. The Treachery of Images, 1929).

Görsel 3. <https://www.ithafsanat.com/yapay-zeka-sanat-ve-yaraticilik/>)

Görsel 4. <https://alper-bayram.medium.com/generati%CC%87ve-adversa-ri%CC%87al-networks-gan-nedir-f4ae346e679a>)

2. BÖLÜM

KAVRAMSAL TASARIM BAĞLAMINDA SANAT OBJESİ OLARAK MODA: SEÇKİSEL BİR ANALİZ

Prof. Dr. Emine KOCA

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü,
emine.koca@hbv.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-6607-5652>*

Prof. Dr. Fatma KOÇ

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü,
f.koc@hbv.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-3267-5366>*

Giriş

Modernizm sonrası dönemde sanatın nesneye yaklaşımının değişerek fikir, süreç ve bağlamın ön plana çıkması ile artan kavramsal sanat uygulamalarının moda alanındaki karşılığı ise kavramsal moda olarak ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren birbirinden beslenen bu iki disiplin arasındaki sınırları giderek bulanıklaşmıştır. Bu bağlamda moda, yalnızca estetik ve işlevsellik odaklı bir alan olmaktan çıkarak, kavramsal sanatın bir uzantısı haline gelmiştir. Özellikle avangard moda tasarımcıları, giysiyi bir “nesne” ya da “sanat eseri” olarak yeniden tanımlamaya başlamış, estetik ve işlevsellik dengesi üzerine kurulu olan geleneksel moda, 20. yüzyılın son çeyreğinde ise kavramsal sanatın prensiplerini benimseyerek giymek eyleminin ötesine geçmiş ve eleştirel bir üretim alanına dönüşmüştür.

Sanat tarihçisi Alexander Alberro (1999:xvi-xvii), 1960’larda sanatsal uygulamaların artan kavramsallaştırılmasına yol açan dört eğilimi tanımlamıştır. Bunlardan ilki, sanatın hiyerarşik değer sisteminin “önemsizleştirilmesi” ile

ilgilidir. Süreci vurgulayarak ve sanat eserinin bütünsel ve tekil bir şey olarak önemini azaltan bu gidişat “sanat eserinin geleneksel yapısının bütünleyici unsurlarını sorunlu hale getirir ve parçalar”. İkinci eğilim, indirgeyici “gerçek [fiziksel] sanat eserinin maddesizleştirilmesi” ile ilgilidir. Sanatın görsel unsurlarının önemi azaldıkça, metinsel unsurların önemi artar. Sanat eserinin “estetikten arındırılması” ise üçüncü yörüngeyi işaret eder. Burada, “estetik içeriğin reddi”, Marcel Duchamp’ın ve diğer sanat tarihi öncüllerinin çalışmalarına kadar izlenebilir. Alberro’ya göre estetikten arındırma, “sanatı bilginin eşliğine yerleştirir.” Dördüncü yörünge ise yerleşimi sorunlaştırır. Örneğin, sanatçılar estetik düşünmeyi aracı kılan galeri alanına kıyasla mimari ve doğal çevrenin tarafsız yerlerini tercih ederler.

Kavramsal sanatının en önemli temsilcilerinden bir olan Joseph Kosuth (2007:45), dili çalışmaların en önemli unsuru haline getirmiş, geleneksel sanatın en önemli biçimleri olan rengi ikinci plana atmıştır. İçerik olarak kavram ön plana çıkarken biçim etkinliğini yitirmiştir, ancak sanat çalışmalarını anlamlandırma konusunda izleyiciye önemli görevler yüklemiştir. Lucy Lippard (1997:vii) için kavramsal sanat, fikrin en önemli olduğu ve maddi formun ikincil, hafif, geçici, ucuz, gösterişsiz veya maddesizleştirilmiş olduğu eser anlamına gelir. Sanat eleştirmeni Harold Rosenberg (1970/1999: 221) ise çağdaş sanatın estetik geri çekilmesini veya estetikten arındırılmasını, altmışlı yılların sanatındaki biçimci aşırı inceleğe yönelik eğilime karşı hem bir tepki hem de bir devamı olarak tanımlamıştır.

1960’larda postmodern dönemle birlikte farklı alanlardan stiller ortaya çıkmaya başladığında, Fransız yüksek moda tasarımcılarıyla yapılan karşılaştırmanın yeterli olmaması, avangard tasarımı sorunsal hale getirmiştir. Akademisyenler, bir tasarımcıyı avant-garde olarak neyin belirlediği ve yeni veya avangard tasarımların hangi geleneksel giysiyle karşılaştırılması gerektiğini sorgulamaya başlamıştır. Spicer (2009), 1950 ile 1964 yılları arasında Pollock, Rothko, Rauschenberg ve Johns’un da aralarında bulunduğu dört Amerikalı avant-garde sanatçının sergilerinin sanat eleştirmenleri tarafından nasıl algılandığına yönelik analizi sonucunda; hem giyim tasarımcıları hem de avangard olarak tanımlanan sanatçıların, belirli zaman diliminde disiplin içindeki kabul görmüş geleneklerin sınırlarını zorladıklarını ve bu yeni fikirlerin başlangıçta halk tarafından şok edici olarak algılanarak, kolayca kabul etmediğini belirtmektedir. Bu yeni fikirler başlangıçta giyim tasarımcıları için, Fransız moda sistemindeki yüksek moda tasarımcılar tarafından ortaya çıkarken, sanatçılar için ise son dönem sanat akımları önemli görülmüştür. Gösterilen tepkiler konusunda farklılıklar olsa da, bu durum, sanatçının da, giysi tasarımcısının da

alanlarındaki düşünce sistemini alt üst ettiğini ve moda ve sanatın kesişme noktası olarak kavramsallığa doğru eğilimin arttığının bir işaretidir.

Crane (1987:14), 20. yüzyılda farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla birlikte yeni sorular ortaya çıktığını ve yeni sınırları test ettiğini vurgulayarak; “sanatsal gelenekleri yeniden tanımlayan”, “yeni sanatsal araçlar ve teknikler kullanan” ve “sanat nesnelerinin doğasını, sanat eseri olarak kabul edilebilecek nesnelerin yelpazesi de dahil olmak üzere yeniden tanımlayan” özelliklere sahip sanatçıların avangart olarak kabul edilebileceğini belirtmiştir. Ayrıca, avant-garde ve postmodern giyim tasarımcıları arasında ayrım yapmanın zorluğunu, 1960’lardan sonra baskın modanın merkezizleşmesinin başladığı dönemde giyim kaotik ve hızla değişen doğasına bağlamıştır.

Crane’nin belirttiği avant-garde tasarımcıların üç özelliği, aslında tasarımcıların sahip olduğu ancak sürekli geliştirilmesi gereken özelliklerdir. Birinci özellik “sanatsal gelenekleri yeniden tanımlamak”, farklı yaklaşımlarla, yeterli bilgi stoğu ve yaratıcı düşünme yöntemleri arayışı giysi tasarımlarının görselliğinin ve estetiğinin yeniden tanımlanması anlamını taşımaktadır. İkinci özellik olan “yeni sanatsal araç ve teknikleri kullanmak”, ilk özelliğin donanımı ile edinilen, sürekli uygulama ve deneyimle geliştirilen yetenek ve becerileri kapsamaktadır. Üçüncü özellik «modanın doğasını yeniden tanımlamak» ise modanın güncel trendlerini ve gelecek vizyonunu kavrayarak, disiplinlerarası malzeme, yöntem ve düşüncelerin tasarım sürecine entegre edildiği deneysel tasarımlar yapmak ve yeni arayışlar içinde olmaktır. Bu özellikleri taşıyan üç japon tasarımcı, temel işlevinden evrilen modanın öncüleri olarak avant-garde tasarımcılar olarak nitelendirilmiş ve kavramsal modanın zeminini oluşturmuştur. Issey Miyake’nin “Body Works” koleksiyonundan bir parçanın Artforum dergisinin Şubat 1982 kapak görseli olması ile giysinin ilk kez bir “sanat nesnesi” olarak ana akım sanat medyasında kabul görmüş olması, moda ve sanat dünyası arasındaki sınırların kalıcı olarak yıkıldığı tarihi bir anı temsil etmektedir. Kawamura (2004, 2006), Tortora ve Eubank (2010), Mears (2008) ve Crane (1997) gibi pek çok araştırmacı, Issey Miyake, Yohji Yamamoto ve Rei Kawakubo dahil olmak üzere 1980’lerin Japon tasarımcılarının yeni ve yenilikçi bir yaratıcılık türünü temsil ettiğini ileri sürerek bu yeni tasarım estetiğini tanımlamak için sıklıkla “avant-garde” sıfatını kullanmışlardır.

Mears (2008:95-96), üç tasarımcının derin bir etkiye sahip olduğunu ve avant-garde modanın yönünü değiştirmek için çok şey yaptığını, çağdaş modayı yeniden tanımladıklarını belirtmiştir. Başlangıçta avant-garde olarak tanımlanan bu moda tasarımcılarının, giysiyi yalnızca işlevsel ve estetik bir ürün olarak değil, aynı zamanda, kimlik oluşturma aracı, kültürel bir eleştiri platfor-

mu ve sanatsal ifade biçimi olarak ele almaya başlamaları, modayı düşünsel bir araç haline getirerek sanatla kesişen bir pratik haline dönüştürmüştür. Ancak, her sanatçının kavramsal sanatı yansıtmaya yöntemleri, yaratıcılık vizyonları ve düşünsel süreçlerine göre çeşitlilik gösterdiği için tepkilerini de farklı uygulamalarla gerçekleştirmektedirler. Dolayısıyla, tıpkı sanatçılar gibi moda tasarımcıları da geleneksele karşı başkaldırıyı farklı tasarlama yöntemleriyle yansıtmaktadır.

Modanın sanatla olan bu tarihsel ilişkisi haritalandırarak, kavramsal moda, büyük ölçüde Issey Miyake ve Rei Kawakubo gibi Japon tasarımcılar tarafından kurulan, ancak 1970’lerdeki punk’ta bazı öncülleri olan, 1980’lerde ayrı bir uygulama olarak ortaya çıkmıştır. Moda tasarımındaki bu belirgin postmodern uygulama, 1990’lar boyunca gelişmiş ve sanattaki postmodern dönüşle birçok benzerlik göstermiştir (Swale, 2017: 188). Postmodern sanat pratiği ile kavramsal moda tasarımı arasında güçlü bağlantılar olduğuna yönelik çalışmalarla açıkça görülebilmektedir.

Kavramsal moda üzerine bir değerlendirme için öngörücü nitelikte olan bazı kritik gözlemlerde bulunan Steinberg (1972:84-91), Amerikalı ressam Milton Ernest Rauschenberg’in özellikle “Birleştirmeler” olarak adlandırılan eserlerinde, resmi duvardan indirip dikey bir alandan yatay bir alana dönüştürmüş olmasına “düz resim düzlemi” adını vererek, etkileşim deneyimini değiştirme kapasitesine vurgu yaparak, “sanatçı ve imge, imge ve izleyici arasındaki ilişkide bir değişim” fark ettiğini belirtmektedir. Benzer şekilde, kavramsal modanın da kendi izleyicisinden bunu talep ettiğini ve gerçekten de, kavramsal modanın yaratımında, geleneksel kod ve uygulamaların sorgulanması ve meydan okunması olarak anlaşılabilirliğine ve iki disiplinin arasındaki kesişime dikkat çekmektedir. Bu bağlamda kavramsal moda, izleyicinin modayla etkileşim biçimini değiştirmekle kalmamış (her ne kadar gösteri, performans ve enstasyon kullanımıyla moda defilesi bunu şüphesiz başarmış olsa da), giysi ile giyen kişi arasındaki, yani moda ile beden arasındaki ilişkiyi de değiştirmiştir. Tarih boyunca moda, bedeni ön plana çıkararak doğayla temelden bağlantılı olmuştur. Ancak kavramsal modada beden ikincil hale gelir, hatta belki de tamamen ortadan kalkar. Giysinin kültürle olan ilişkisi artık beden üzerinden anlaşılmaz veya beden aracılığıyla kurulmaz (Swale, 2017 :184).

Aralarında belirsiz ve bulanık bir alan olduğu vurgulanan, kavramsal sanat ve kavramsal tasarım arasında da çizgi oldukça incedir ve geçirgen olabilecek farklılıklar bulunmaktadır. Her ikisi de bitmiş üründen ziyade fikrin kendisine odaklanmalarına rağmen, “niyet ve bağlam” noktasında birbirinden ayrılırlar. İki disiplinin de estetiklik ve görsellikten daha çok düşünce ve fikire önem ver-

meleri, alanlarındaki yerleşik kuralları sarsmaları ve süreci, sonuç kadar önemli görmeleri benzer noktalarıdır. Niyet ve bağlam açısından amaç, odak, hedef kitle, sonuç ve değerlendirme olarak ele alındığında farklılıklar daha açık görülebilmektedir. Kavramsal sanatın odak noktasında sanatın doğasını sorgulama ve fikir yer alırken, düşünmek ve sorgulamayı amaçlamaktadır. Hedef kitlesi izleyici / sanat dünyasıdır. Ulaşılan sonuç somut olmak zorunda değildir ve anlam, yorum, eleştiri yöntemleri ile değerlendirilir. Kavramsal tasarımın odak noktasında fikir ve işlev vardır ve problem çözme amaçlıdır. Hedef kitlesi kullanıcı / tüketicidir. Ulaşılan sonuç somut ürün olmak zorundadır ve özgünlük, estetiklik ve kullanılabilirlik kriterleri ile değerlendirilir.

Böylece, postmodern süreçle birlikte moda disiplini, işlevsellikten soyutlanarak ontolojik bir sorgulama alanına dönüşmeye başlamış ve eleştirel ve kavramsal bir ifade biçimi olarak giysi tasarımlarının sanatsal bir obje statüsüne yükselmesi hız kazanmıştır. Bu ontolojik kaymayı anlamak için Maurice Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisine başvurmak kaçınılmazdır. Merleau-Ponty'ye (1945/2005) göre beden, dünyayı algılayan pasif bir araç değil, dünyanın içinde var olan ve onu anlamlandıran etkin bir öznedir. Kavramsal moda tasarımı, Merleau-Ponty'nin "yaşanan beden" kavramını giysi aracılığıyla yeniden kurgular. Giysi artık bedeni örten dışsal bir kabuk değil, bedenin dünyayı algılama biçimini değiştiren ve onun sınırlarını genişleten fenomenolojik bir uzantıdır. Bolton (2011) ise modanın müzeleşmesi ve podyumun bir performans alanına dönüşmesini, bu ontolojik dönüşümün kurumsal tescilli olarak görmektedir. Alexander McQueen'in teatral sunumları veya Hussein Chalayan'ın mimari strüktürleri, modanın sadece sezonluk bir ürün değil, kalıcı bir kültürel metin olduğunu kanıtlar. Bu bağlamda moda, somut bir kumaş parçasından soyut bir sanatsal ifadeye evrilerek, çağdaş sanatın en dinamik ve provokatif disiplinlerinden biri haline gelmiştir. Kavramsal sanatın temel motosu olan "sanat fikir içindir" (Kosuth, 2007) anlayışı ile günümüzde bir çok sanatçı bu akıma öncülük etmektedir. Bu tasarımcıların her biri modayı farklı kavramsal boyutlarıyla ele aldıkları tasarımlarıyla modanın düşünce dünyasını ve sanatla ilişkisini güçlendirmektedirler. Margiela'nın yapısökümü, Kawakubo'nun heykelsi formları, McQueen'in performatif dehası ve Chalayan'ın mimari zekası gibi sayıları çoğaltılabilecek tasarımcıların çığır açan yetenekleri, modayı ticari bir döngüden çıkarıp özerk bir sanat disiplinine dönüştürmeye devam etmektedir.

Dolayısıyla, bedeni ve toplumu içine alan felsefi bir sorgulama biçimi ile yaratılmış özerk bir sanat objesi olarak giysiler, giyilmekten ziyade okunması, izlenmesi ve duyumsanması gereken bir metin olarak görülmekte ve bir giyi-

lebilir sanat objesi olarak müzelerde sergilenmektedir. Modadaki bu sanatsal dönüşümde, küratörlerin ve tasarımcıların koleksiyonlarını sunma yöntemlerinin kavramsal yaklaşımlarıyla paralellik göstermesinin etkisi kaçınılmazdır. Modern moda sergileri, sadece tasarımların bir gösterimi olmaktan çıkıp yerleştirmeler ve duysal alanlar içeren dinamik sunumlara evrilmiştir. Koleksiyonların ve abartılı defilelerin altında yatan son derece sofistike anlatı yapılarına, avangard enstalasyon ve performans sanatının yankılarına odaklanmak yaygın hale gelmiştir. Dolayısıyla, sergileme tasarımının, izleyicilerin düşünmeye teşvik edilmeleri ve tasarımların kavramsal yüklemelerini anlamalarında ve ilgilerinin artmalarında önemli rolü vardır.

Bu bağlamda, giysinin kullanım değerinden sembolik değere geçerek değişen işlevini ve modanın çok boyutlu olan sanatsal bir objeye dönüşüm sürecini, Martin Margiela ve Alexander McQueen'in çalışmaları üzerinden inceleyerek, moda açısından içerdikleri boyutları ile analiz etmek çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur.

Yöntem

Kavramsal sanat ile kavramsal tasarım arasındaki kesişim alanında moda-
nın nasıl konumlandığını Alexander McQueen ve Martin Margiela örnekleri
üzerinden analiz ederek, yorumlanmasının amaçlandığı bu araştırma; betimsel
analiz ve doküman incelemesi teknikleri üzerine kurgulanmıştır. Kavramsal
sanat ve moda arasındaki disiplinler arası etkileşim, literatür taraması yoluyla
teorik bir zemine oturtulmuştur. Margiela ve McQueen ekseninde modanın
sanatla olan kesişim kümesi kavramsal tasarım perspektifinden analiz edilirken
moda iki başlık altında ele alınmıştır.

1. Dekonstrüksiyon (yapısöküm) ve Anti-Moda başlığı altında; Martin Margiela,
2. Performans Sanatı ve Dramatik Anlatı olarak Moda başlığı altında; Alexander McQueen

koleksiyonları, anlam üretimi, beden politikaları ve nesnenin ontolojisi açısından ele alınarak, eleştirel, kavramsal ve sanatsal açıdan incelenmiş ve ilgili literatürle desteklenerek yorumlanmıştır. Tasarımcıların koleksiyonlarının araştırmanın amacına hizmet edecek ikonik parçaları çalışma kapsamına alınmıştır.

Bulgular ve Yorum

Kavramsal moda, sanat ve tasarım düşüncesinin birleştiği noktada faaliyet gösteren önemli bir kültürel dönüşü yansıtır. Ancak kavramsal modayı felsefi olarak ele alabilirsek de, bu bizi bu çalışmanın ortaya çıkış süreçlerini ifade eden bir dile pek yaklaştırmaz. Bu nedenle, kavramsal tasarım pratiğinde hem süreci hem de bağlamı anlamayı sağlayan bir sistem geliştirmeye çalışmak gereklidir (Swale, 2017:181). Bu bağlamda, bir fikrin temsili ve eleştirel koleksiyonları kadar podyumu müzeye taşıyan sunumları ile Martin Margiela ve moda tasarımı alanında kavramsal yaratımın güçlenmesinde etkili olan öncü tasarımcılardandır. Bu bölümde, Moda dünyasını alt üst ettiği benzersiz koleksiyonlarıyla giysiyi kişisel bir anlatı ve sanat formuna dönüştüren ve giyim tarihinin seyrini değiştiren Martin Margiela ve Alexander McQueen'in ikonik tasarımları incelenmiştir.

Dekonstrüksiyon (Yapısöküm) ve Anti-Moda: Martin Margiela

Martin Margiela, tasarımlarında, modayı eleştirel bir ifade alanı haline getirirken sanat ve tasarım arasındaki sınırları ortadan kaldıran, alışılmadık, geçici ve pratikte olmayan unsurları kullanımı ile moda tasarımını kavramsal sanat bağlamında yeniden tanımlamlayan öncü yasarımcılardan biridir. Günlük yaşamda kullanılan malzemeleri ve özellikle ikinci el giysileri, atık materyalleri tasarımlarına entegre ederken pratiğinin merkezine dekonstrüksiyon kavramını yerleştirmiş olan tasarımcı, geleneksel moda sisteminde kusur olarak nitelenen birçok görüntüyü estetik bir değere dönüştürmüştür. Bunu yaparken tüketim kültürünü de eleştiren etik bir söylem de üretmiştir. Margiela'nın geleneksel moda normlarını sorgulayarak giysiyi parçalara ayırması, iç yapısını dış yüzeye taşıması, dikişlerinin görünür olması ve tasarımlarında tamamlanmamış estetik görüntüyü bir yöntem olarak kullanması ile moda nesnesini yeniden inşa ederken, aynı zamanda ürettiği yeni anlamla izleyiciyi aktif bir yorumlayıcı konumuna yerleştirmiştir. Bu yaklaşımıyla, moda sisteminin kusursuzluk mitini yıkarak modayı bir tüketim nesnesinden, bir “entelektüel analiz objesine” dönüştürdüğünü ve “güzellik” kavramını yeniden tanımladığını söylemek mümkündür. Ayrıca, geleneksel anlamda modayı tüketmek yerine, giyim tercihlerinde kavramsal bir alışverişi arayan zihniyete sahip bir kitle yaratmayı amaçladığı, modadaki “yeni” kavramını sorgulatırken, nesneyi zamansal bir süreklilik içinde bir sanat objesi olarak yeniden konumlandırdığı düşünülebilir.

Zborowska'nın (2015:189) Martin Margielayı, "tasarımcıların ve kendi eserlerinin rollerini katı bir şekilde belirleyen bir sisteme gömülü giyim anlayışını sık sık yeniden ele aldığını belirtmesi de bu düşünceyi destekler niteliktedir. Swale'nin (2017:184), "Margiela mantar sporlarıyla püskürtülmüş giysilerini bir sanat galerisine yerleştirdiğinde, bunun hem moda sisteminin bir parçası hem de sanat eseri olduğu izlenimi verilir. Yine de, örneğin; mankenler üzerinde sergilenmeleri veya giysi olmaları gerçeğiyle bedene gönderme yapıyor olsalar bile giysilerin bedene giyilmesi beklenmez" açıklaması da tasarımcının, kavramsal sanatın temelini oluşturan fikrin yapıta üstünlüğü inancının da bir göstergesidir. Bu nedenle, moda tarihinde "yapısökümcü" (deconstructivist) olarak tanımlanan Martin Margiela, parçalanmışlık, çoklu anlam üretimi ve yüksek ve düşük kültür arasındaki sınırların kaldırılması gibi postmodern düşüncenin temel özelliklerini yansıtan yaklaşımı ile modayı yalnızca bir tasarım alanı değil, kültürel eleştiri üreten bir platform haline getirmiştir. Owens'in (1980:235) postmodern sanatın "temelde yapısökümcü bir dürtüye" sahip olduğunu belirten açıklaması, onun modanın fiziksel sınırlarını zorlayan tasarımlarında karşılık bulduğu gibi moda ile sanat arasındaki sınırların geçirgenliğini de açıkça ortaya koymaktadır.

Dekonstrüksiyonist moda tasarımı "modada yeni bir düşünce biçimi" ve "giysi üreticisinin aynı anda hem şekillendirdiği hem de deforme ettiği hem inşa ettiği hem de yıktığı hem yaptığı hem de bozduğu" bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Gill,1998:28). Martin Margiela'nın koleksiyonlarında, kavramsal bir strateji olarak dekonstrüksiyon felsefesi, kelimenin tam anlamıyla görsel olarak modaya yansımıştır. Birçok yazar, Martin Margiela'nın yüksek moda tasarımlarını avangard olarak tanımlamış ve Derrida'nın dekonstrüksiyon üzerine eleştirel teorisinden ilham aldığını belirtmiştir. Tortora ve Eubank (2010:617), Martin Margiela'nın, dikişleri dışarıda bulunan, astarları dış kısmın bir parçası olan veya kumaş kenarları dikilmemiş ve ham bırakılmış giysiler yapan en tanınmış dekonstrüksiyonist moda tasarımcılarından biri olduğunu belirtmektedir.

Bu bağlamda, Martin Margiela'nın tasarım yaklaşımının dekonstrüksiyon ve analitik çözümleme, yeniden kullanım ve bellek, anonimlik ve görünmezlik başlıkları altında incelemek gerekmektedir.

Dekonstrüksiyon ve Analitik Çözümleme

Margiela'nın 1996 ve 1997 İlkbahar/Yaz Stockman koleksiyonu, önceki modanın idealize edilmiş kusursuzluğunu sorgulayarak, bitmemiş olanı bir estetik olarak sunmuş ve geleneksel moda sistemine yönelik eleştirel bir duruş sergilemeyi amaçlamıştır.



Görsel 1. Martin Margiela 1996 ve 1997 İlkbahar/Yaz 'Stockman' Koleksiyonundan Görseller.

a,b,c: 1996 İlkbahar-Yaz (a,b: [http 1](#); c: [http 2](#)).

d,e: 1997 İlkbahar-Yaz ([http 1](#)).

Görsel 1'de Margiela'nın terzi mankenlerini (stockman) kullandığı koleksiyonunda; beden hatlarını belirgin kesitlere ayırarak, içte olması gereken dikiş paylarını ve vatkaları giysinin yüzeyinde görünür hale getirerek ve bitmemiş görüntüsü vererek, nesnenin işlevini tersyüz ettiği görülmektedir. Giysinin üzerine yerleştirilen siyah asimetrik parçanın siyah ve beyaz elastik bantla tutturulması ile prova halinde yarım kalmış görüntü güçlendirilmiştir. İnsan bedeninin yerine geçen manken görünümü, kimlik ve özne kavramlarını belirsizleştirdiği anlamını yansıtmaktadır. Bu nedenle, Margiela'nın tasarım pratiğinin

merkezinde, yapıların parçalanması ve yeniden yorumlanması üzerine temellenen “yapıbozum” kavramının kurucusu Fransız filozof Jacques Derrida’nın dekonstrüksiyon kavramının yer aldığı görülmektedir. Derrida’nın (1988:3), “*yapıbozum, yalnızca bireysel veya kolektif bir öznenin inisiyatif alıp bir nesneye, metne, temaya vb. uygulamasına geri dönmediği için değil; bir öznenin ya da modernitenin bile düşünmesini, bilincini veya örgütlenmesini beklemeyen bir olay olarak gerçekleşir*” açıklaması da tasarımcının koleksiyonlarındaki yaklaşımını açıkça ortaya koymaktadır.

Görsel 1’de, Margiela’nın erken dönem tasarımlarının, adeta modanın altında yatan sistemin bir analizini yapar gibi geleneksel tarzılığı parçalara ayırdığı, modanın gizlemeye çalıştığı unsurları görünür kılarak, prova mankeninin tüm özelliklerinin taklit edildiği bu somut eylem sonucunda, moda nesnesinin işlevinin değiştiği, bedenle ilişkisinin sorgulandığı, heykelsi bir form yarattığı görülmektedir. 1997 yılında bu sorgulamayı insan formunun ötesine taşımış, Trompe L’Oeil koleksiyonu’nda vintage giysilerin görüntülerini elbiselere basarak, gerçeklik ve yapaylığı bulanıklaştıran optik illüzyonlar yaratmıştır.

Bu bağlamda Margiela’nın, tamamlanmamışlık estetiği ile giysiyi bir süreç nesnesi olarak sunan ve izleyiciyi modanın geçiciliği ve inşası üzerine düşünmeye davet eden yaklaşımının; giysinin giyilebilir olmaktan çok sergilenebilir bir objeye dönüşerek, sergileme pratikleri ile sanat alanına taşınacak konuma yerleştirildiğini söylemek mümkündür.

Yeniden Kullanım (Upcycling) ve Bellek

Sonyıllarda Viktor & Rolf ve Maison Martin Margiela gibi tasarımcılar önceki tasarım süreçlerinden artan malzemelerle hazırladıkları haute couture koleksiyonları ile tüketicilerde kişiselleştirilmiş tasarım duygusunu uyandırırken, aynı zamanda çevresel sürdürülebilirlik ve döngüsel tasarım farkındalığını arttırmaya da öncülük etmektedirler (Koca ve Koç, 2023:83). Martin Margiela geri dönüşüm koleksiyonları ile atığı estetik bir değer olarak yeniden kodlayarak ikonik tasarımlara imzasını atmıştır. Alışılmadık malzemelerle yaptığı başarılı tasarımları arasında; kırık porselenler, battaniyeler, eski tiyatro kostümleri ve deri eldivenler gibi işlevini yitirmiş nesnelerin yeni tasarımlara dönüştürüldüğü ürünler yer almıştır. Bunu gerçekleştirirken her çeşit nesneyi bir araya getirerek, modanın gelecek vizyonunu yönlendirecek bir kolaj estetiği de yaratmıştır. Böylece giysiye yüklenmiş olan, nesnenin önceki yaşanmışlığının izleri estetik bir değer oluştururken, tüketim kültürünün sürekli yeni arayışına

karşı da eleştirel bir direnç yansıtmıştır. Bu da sanat eserinin bir nesne olması zorunluluğunu ortadan kaldırarak, zihinsel bir sürece indirgeyen kavramsal (Marcel Duchamp'ın "Readymade" kavramı) bir yaklaşımdır.

Mart 2006'da Margiela, yetmişli yılların döşemelik kumaşlarından yapılmış mükemmel dikim pantolon takımları ve silüetleri belirginleştirmek için kullandığı araba emniyet kemerleriyle eleştirmenlerden büyük beğeni toplayan bir koleksiyon sunarak (Leaper, 2012), modanın kusursuzluk anlayışına eleştirel bir gönderme yapmıştır. "Artisanal" (0 numara) koleksiyonu ile modada sürdürülebilirlik ve bellek kavramlarını kavramsal bir düzeye taşımıştır.



Görsel 2. Martin Margiela 20. Yıl Retrospektif Sergisi "Artisanal" Koleksiyonundan İkonik Giysi Görselleri (<http> 3).

Görsel 2'deki giysi tasarımları, Martin Margiela'nın daha sonra kurumsallaşacak olan Artisanal serisinin en erken örneklerindendir. 2001 İlkbahar/Yaz defilesinde sunulmuş ikonik parça, Margiela'nın vintage deri eldivenleri yaratıcı şekilde bir araya getirerek, sadece geri dönüştürmek değil, ona yeni bir anatomik kimlik kazandırmayı amaçlayan, deneysel felsefesinin bir ürünü olarak görülmektedir. Bu avangart parça eldiven parmaklarının farklı şekillerde birbirine bağlanacak veya üst üste gelecek şekilde yerleştirilerek, heykelsi bir görünüm kazandırıldığı, tamamen el işçiliği ile hazırlanmış ve tasarım değeri oldukça yüksek bir giysidir. Margiela, bu tasarımı ile sıradan bir nesnenin sıradışı ve lüks bir ürüne dönüşmesinde malzemenin değil, zihinsel emek ve tekniğin önemli olduğunu kavramsal bir argüman olarak ortaya koymuş ve somut olarak göstermiştir.

Onlarca eldivenin el dikişi ile bir üst beden giysisine dönüşmesi için gereken uzun zaman ve emeğin giysinin üzerinde barındırdığı görünmez bir katman olduğu dikkate alındığında; tıpkı On Kawara'nın tarih resimlerinin bizi anlatmaya ve kimlik inşasına olan bağlılığımızı sorgulamaya sevkettiği (Çalış ve Karamanoğlu, 2024:100) gibi düşünmeye yönlendirebilir. Margiela'nın geçmişte kullanılmış eldivenlerden oluşan bu artisanal parçası da nesnenin asli kimliği ile yeni işlevi arasında zaman, inşa ve onarım gibi birçok kavramı, yeniden düşünmemizi sağlayabilir. Kavramsal sanatta zamanın bir malzeme olarak kullanılması, Margiela'nın tek bir giysiye harcanan devasa emeği üzerinden okunabilir. Resminde tuvale hapsedilen zaman Margiela'nın, tasarımında eldivenlerin dikişlerinde dondurularak, somutlaştırılmış ve giyilebilir bir heykel haline getirilmiş olduğunu söylemek mümkündür. Bu aynı zamanda zanaatın kavramsallaşması anlamını da taşımaktadır.

Margiela'nın 2006 yılındaki bir parçası olan kemerlerden oluşturulmuş el yapımı deri ceket Artisanal koleksiyon serisinin en ikonik ve zanaat odaklı upcycling tasarımlarından biridir. Farklı renkteki vintage deri kemerin biraraya getirilmesiyle heykelsi bir hacim kazanmış olan ceket, gündelik kullanımda sıradan bir işlevi olan kemerin, Margiela atölyesinde değerli bir haute couture objesine dönüşmesinin somut bir örneğidir. Pantolon ve yelek olmak üzere üç çeşit tasarlanmış olan bu ikonik parçalar, alt kültür tarafından oldukça benimsenerek üretilmiş, ancak hiç biri birbirinin aynı değildir ve her biri özgündür. Bu da kavramsal olarak giysinin sembolik değerini artırmaktadır. Orijinal 2006 tasarımı bu parçalar günümüz moda arşivlerinde sanat eseri statüsünde kabul edilmekte ve her birine oldukça yüksek fiyatlarda değer biçilmektedir.

Görsel 2'deki Artisanal koleksiyonun diğer parçası, vintage denim giysilerin parçalanarak yeniden bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş ileri dönüşümün (upcycling) en iyi göstergelerinden olan bir cekettir. Bir heykeltraşın eserini yontarak yeniden form vermesi gibi Margiela'nın, küçük denim parçalarını monokramatik renk geçişiyle sıralayarak beden formuna dönüştürdüğü, beden üzerinden yapılan bir sanat enstalasyonu olarak görülmektedir. Tasarımcı, yeni bir kumaş üretmek yerine, hali hazırda bir geçmişi ve yaşanmışlığı olan vintage denim parçalarını seçerek, tüketim kültürüne bir eleştiri de yapmaktadır. Bu da sanatsal eylemin nesnenin kendisinde değil, tasarımcının o nesneye bakış açısında olduğunu ortaya koymakta ve kavramsal yaklaşım anlamına gelmektedir. Görsel 2'deki günlük nesnelerin yüksek moda ifadelerine dönüştürülmüş biçimleri ile Artisanal koleksiyonun üç parçasının da Margiela'nın imza niteliğindeki kavramsal yaklaşımının en ikonik örnekleri olduğu açıktır.



Görsel 3. Martin Margiela'nın Artisanal Koleksiyonundan İkonik Tasarım Görselleri.

- a) Seramik parçalarından yelek 1989-90 ([http 4](#))
- b) Etiketlerden oluşturulmuş beden 1994 (Wong,2018)
- c) Kağıt hamuru ve gazatelerden yelek 1990) ([http 4](#))
- d) AIDS tişörtü 1994 ([http 5](#))

Alışılmadık malzemelerle yaptığı tasarımları ile de öncü konumunu koruyan Martin Margiela'nın kırık porselen parçaları ve metal tel kullanarak tasarladığı görsel 3'teki yelek, birçok tasarımcı tarafından dekonstrüksiyon modasının başyapıtı olarak görülmekte, ancak genellikle tasarımın kavramsal bağlamı göz ardı edilmektedir. Beklenmedik malzemelere olan tercihin bir örneği olan bu parça ile değersiz ve atık olarak görülen kırılmış ev eşyaları, haute couture bağlamına taşınarak, bir terzi değil, bir küratör gibi yeniden anlamlandırılmıştır. Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat eserine dönüştürme mantığı burada da devrededir. Margiela'nın dokunuşları ile sadece yeni bir şey ortaya çıkmadığını, kullanılan her tabak parçasının kendine özgü yaşanmışlıklarının modanın geçiciliğine karşı duran bir kültürel bellek niteliği taşıdığını söylemek mümkündür.

Hızlı moda trendleri ve hızlandırılmış üretimin aşırı tüketime ve hava kirliliği su kirliliği atık davranışı vb. sürdürülebilirlik sorunlarına yol açtığı (Koca ve Koç, 2020:894) dikkate alındığında; tasarımcının atık olarak görülen malzemeleri özgün tasarımlara dönüştürmesi çevre duyarlılığı ve yaşanabilir bir geleceğe farkındalık açısından da önemlidir. Margiela'nın Artisanal koleksiyonu'nun bir parçası olan vintage etiketlerden oluşmuş parça ileri dönüşüm (upcycling) felsefesinin en uç örneğidir. Eski giysilerden titizlikle sökülen yüzlerce orijinal vintage etiketin bir araya getirilip dikilmesiyle oluşturulmuş kolaj beden, moda tarihinin farklı dönemlerinden izler taşıyan bir arşiv niteliğinde olduğu ve dekonstrüksiyonu sürdürülebilirlik ve hafıza üzerine bir yoruma dönüştürdüğü görülmektedir. Giysinin kimliğini belirleyen unsur olan etiket, doğrudan giysi-

nin kendisine dönüşmüş, temsil eden şey temsil edilenin yerine geçerek işlev değiştirmiştir. Bu da kolektif moda hafızasının kolajı olarak okunabileceği gibi, modada anlam üretiminin nasıl kurulduğunu ortaya koyan güçlü bir kavramsal hamle olarak da görülebilir. Aynı durum dergi sayfaları ve kağıt hamurunun yelek formuna dönüştürülerek işlev ve anlam değişikliği kazanmasında da görülmektedir.

Kavramsal sanatta sanatçı, biçim olarak gelenekselin dışına çıkarak o döneme kadar kullanılmamış biçimleri dener ve biçim düşüncenin karşısında sikişirken, fikrini ifade etmek için yazıyı kullanarak anlam üretebilir. Sanatçı yapının estetik olup olmadığı ile ilgilenmez sadece düşüncesinin ifadesi onun için önemlidir (Dede,2018:37). Martin Margiela'nın Sonbahar/Kış 1994 koleksiyonunda tanıttığı ikonik AIDS tişörtü; üzerindeki *"There Is More Action To Be Done To Fight Aids Than Wear This T-Shirt But It's A Good Start"* (AIDS ile savaşmak için bu tişörtü giymekten daha fazlasını yapmak gerekir ama bu iyi bir başlangıçtır) sloganıyla kavramsal sanatın modaya yansımalarının en önemli örneklerinden biridir. Tişörtün, katlanmış haldeyken basılan yazısı yanlara taşıdığı için tam olarak okunamaması nedeniyle, insanların sloganı okumak için giyene yaklaşmasını teşvik edici özelliğinin, diyalog yoluyla fikirlerin etkisini artırmaya yönelik kasıtlı olarak kullanılmış bir tasarım yöntemi olduğu olasıdır. Ayrıca, satışlardan elde edilen gelirin bir yardım kuruluşuna bağışlanması da kavramsal yaklaşımın sosyal sorumluluk boyutunu da güçlü kılmaktadır.



Görsel 4. Topuklu ve Düz Tabi Botlar (<http> 6).

Görsel 4'teki, Margiela'nın *"Tabi ayakkabısı, kariyerimin en önemli izidir"* dediği parmak arası ayrılmış ayakkabısı "Tabi" ilk kez 1988'de piyasaya sürülmüştür. Aynı adı taşıyan geleneksel 15. yüzyıl Japon çorabından ilham alan bu ayakkabı, koleksiyonlar boyunca sürekli olarak yeniden yorumlanmıştır. Martin Margiela'nın ilk defilesinde, geleneksel olarak düz olan ayakkabıyı topuklu bir bota dönüştürmüş ve tabanlarını kırmızı boyaya batırarak, modeller beyaz podyumda yürürken botların parmak arası ayrılmış ayak izleri bırakmasını sağ-

lamıştır. Yaratılışından bu yana Tabi, birçok farklı form ve malzemede yeniden tasarlanmış, Maison Margiela'nın yenilikçiliği için bir tuval olmuş ve her sezonun ilhamıyla sürekli olarak evrim geçirmiştir (<http> 6).

Margiela'nın, imzası olan beyaz boyayı farklı giysilere ve tabi botlara uygulamış olması, hem modern hem de postmodern olarak yorumlanabilir. Beyaz boya, Rus Süprematizmi'nin sanatta başlattığı gibi, beyaz boyanın kullanımıyla referans anlamının silinmesini yansıtırken, giysilere ve ayakkabılara uygulanması ve ardından soyulması, nesneye antropomorfik nitelikler kazandıran, zamanın, geçiciliğin ve kusurluluğun postmodern bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Anonimlik ve Görünmezlik

Margiela, fotoğrafçektirmeyi reddetmesi, röportaj vermemesi ve defilelerden sonra podyuma çıkmak yerine kuliste kalması gibi diğer tasarımcılardan farklı tutumuyla çoğu platformda “yüzü olmayan bir yaratıcı” olarak bahsedilmekte ve bunu hem tasarımlarına hem de koleksiyonlarının sunumlarına da yansıttığı bilinmektedir. Tasarımlarında marka adı taşımayan sade beyaz bir etiketler kullanarak, defilelerinde modellerin yüzünü gizleyerek, tasarımlarını merkeze almış ve izleyiciyi doğrudan nesneyle ilişkiye sokarak hedeflediği etkiyi yaratmayı sağlamıştır.



Görsel 5. Margiela'nın Tasarımlarında Beyaz Etiket Kullanımı (<http> 7).

Görsel 5'te, beyaz pamuklu kumaştan dikdörtgen etiketin giysinin dış yüzünde görünen, elle dikilmiş dört beyaz dikiş ile kumaşa tutturulduğu görülmektedir. Margiela'nın anonimliğe yönelik tercihinin giysilerin üzerindeki etiketlere boşluk ve hiçlik olarak yansıdığı açıktır. Martin Margiela'nın orijinal ve temel kadın hazır giyim koleksiyonu, 1989 İlkbahar/Yaz sezonunda piyasa-

ya sürüldüğünde etiketleri oldukça dikkat çekerek çoğu eleştirmen tarafından tasarımcının görünmezliği ve kimliksizlik yaklaşımının sonucu ile örtüştürülmüştür. Ancak sonraki tüm Margiela serilerinde ‘0’ dan ‘23’e kadar numaralar kullanılmıştır. Geleneksel moda ürünlerinde etiket içte saklanan, markayı ve kimliği tensil eden fonksiyonel bir unsur iken, Margiela’nın etiketinin beyaz bir boşluk ve giysinin dışından görünür olması, tasarımcının kavramsal bir stratejisi ve estetik unsuru olarak düşünülebilir. Ancak, tasarımcının anlamın yokluğunu temsil eden etiket tercihinin aslında, anlam, kimlik ve sistem eleştirisi anlamı taşıdığı da bir gerçektir. Tasarımcının mevcut sistemdeki logo kültürüne karşı “boş beyaz etiket” ile yanıt verdiği düşünülürken, kasıtlı olarak sadeleştirilmiş bir marka kimliği oluşturarak farklılık yarattığı da akla gelmektedir.

Etiketlerin tüm giysilere elle dikilmiş olması tasarımcının terzilik kavramını vurgulaması ve tüketicinin etiketi kolayca söküp giysiyi markasız (anonim) bir şekilde kullanabilmesi amacıyla yapıldığı düşünülebilir. Ancak giysinin dışından görünen bu dört dikişin zamanla Margiela’yı tanıyanlar için en güçlü marka sembolüne dönüşerek, anonimlik üzerinden kurulan bir kimliğin, en tanınır imza haline gelmesiyle, kavramsal bir paradoks olduğu da düşünülebilir. Kvasnytsya, (2023: 593), her bir giyside yer alan ve dışarıdan görünen dört beyaz dikişin hem fiziksel bir iz bıraktığını hem de kavramsal düzeyde anonimlik fikrini temsil ettiğini ve bu yaklaşımının markanın görünürlüğünü paradoksal biçimde artıran alternatif bir marka stratejisine dönüştüğünü belirtmektedir.

Margiela’nın etiketlerinde, mankenlerinin yüzlerini kapatmada ve laboratuvar olarak adlandırdığı atölyelerinde beyaz renkli önlük kullanımı, yalnızca renk tercihi değil, kavramsal bir strateji olarak yorumlanmaktadır. Beyaz rengin saf ve nötr bir renk olması, bir moda nesnesi olarak tasarımlarının tüm kültürel ve ticari yüklerinden arındırılmış mesajını verdiği düşünülebilir. Tasarımı ön plana çıkardığı bu yaklaşımı ile Margiela’nın, tüketim kültürüne karşı duruş ve nesnenin hafızasını tasarıma dahil etmek fikrini vurguladığı anlaşılmaktadır. Bu durum, tasarımcının geleneksel moda sistemine karşı yönelttiği stratejik bir eleştiri olarak da değerlendirilmektedir.

Margiela’nın, tasarımları, galerilerde sergilenen birer yerleştirme (enstasyon) kadar güçlü bir kavramsal derinliğe sahiptir. Paris’in banliyölerinde, depolarda, terk edilmiş boş arazilerde, otoparklarda ve metro istasyonlarında sergilenen koleksiyonları, sıradışı sergileme yöntemleri ve teatral defileleri moda normlarının açık bir şekilde reddedilmesi anlamına gelmektedir. Ayrıca, ilk davetiyelerinin, ekibi tarafından elle damgalanmış karton mektuplar olduğu ve yanında bir tablet Margiela çikolatası ile davetlilere sunulması gibi ince bir ayrıntının, sıradan malzemelerden sanat yaratabilen Martin Margiela’nın tüm

yaratıcılığını gösterdiğini söylemek mümkündür.

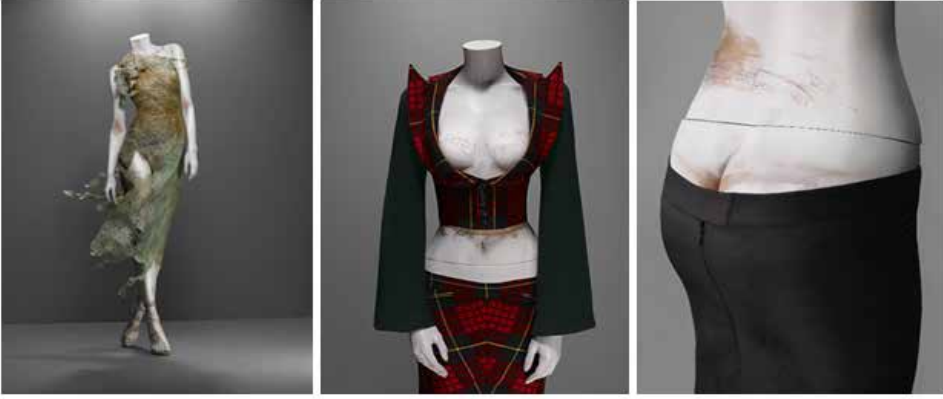
Martin Margiela, modayı sadece bir endüstri değil, bir düşünme biçimi olarak yeniden tanımlamıştır. Kavramsal yaklaşımıyla, geri dönüşümü tasarımıyla ilişkilendirerek atığın estetiğini tanımlayan, kusurları kasıtlı tasarım unsurlarına dönüştüren, anonimlik ve materyal deneyleri aracılığıyla moda nesnesini bir sanat nesnesine dönüştüren Margiela'nın, kavramsal sanat ile moda tasarımı'nın kesişiminde önemli bir örnek oluşturduğu ve moda disiplininin sınırlarını genişlettiği görülmektedir. Sonuç olarak Margiela, modanın kavramsal sanatla kesiştiği noktada, objenin işlevini değil, anlamını önceleyerek modayı çağdaş sanatın meşru bir disiplini haline getirmiştir.

Performans Sanatı ve Dramatik Anlatı Olarak Moda: Alexander McQueen

McQueen, kumaşının dokusundan, tarihsel, kültürel ve psikolojik etkisine kadar derin bir bakış açısıyla şekillendirdiği giysilerini bir tiyatro oyununu sunacak şekilde tasarlarken, izleyici üzerinde de genellikle tepkisel ve sorgulayıcı etki yaratmayı benimsemiş, modayı bir performans sanatı ve bedensel bir başkaldırı alanı olarak kurgulamıştır. Temaları farklı olmasına rağmen, çoğu defilesinde kadın figürünün kırılğanlığına karşı kazandığı güç ve defilelerin birer arınma alanı olarak sunulması, ortak vurgular olarak görülmektedir. Genel olarak ele alındığında ise McQueen'in defileleri, sıradışı görselliklerinin yanı sıra performatif anlatı, tarihsel travma ve teknolojik dönüşüm eksenlerinde bedeni yeniden kurgulayan çok katmanlı sahnelemeler olduğu görülmektedir.

Travma ve Kolektif Hafıza

İngiltere'nin İskoçya'ya yönelik ihlalini konu alan, defilenin adı kadar podyumda yürüyen yırtık giysileri ve bedenleri yaralanmış modelleri ile de izleyicide bilinçli bir rahatsızlık yaratarak toplumsal yaraları podyuma taşıyan 1995 Sonbahar koleksiyonu "Highland Rape" (İskoçya'da Tecavüz) defilesinin, kadın düşmanlığı ve nesneleştirme nedeniyle eleştirilere maruz kalmış olması, McQueen'in alışılmadık yaratıcılığının sorgulayıcı yönüne işaret etmektedir. Ayrıca, bazı tasarımlarında tartan kumaş (İskoç tarihi boyunca klanların görsel simgesi) kullanımı, kumaşın taşıdığı birçok kültürel ve tarihi çağrışım nedeniyle İskoç mirasına bir gönderme olması nedeniyle de önemlidir.



Görsel 6. McQueen'in 1995 Londra Moda Haftası "Highland Rape" Koleksiyonundan Görseller (http 8).

Moda tarihçisi Caroline Evans, koleksiyonun giyenleri mağdur etmediğini, aksine modern kadına zırh sağladığını savunarak, McQueen'in giysileri böyle kavramsallaştırdığını belirtmektedir. Evans (2001:202) bu kavramsallaştırmayı; *funda çalılıklarıyla kaplı bir podyumda, McQueen'in sendelemekte olan ve kan lekeleriyle kaplı mankenleri vahşi ve perişan görünüyor; göğüsleri ve kalçaları yırtık danteller ve yırtık süetlerle, kolları eksik ceketlerle ve kalçadan o kadar alçak kesilmiş, yerçekimine meydan okuyormuş gibi görünen dar kauçuk pantolon ve eteklerle açıkta kalmıştı*" gözlemiyle ifade etmektedir

McQueen, *Time Out* (1997) dergisindeki röportajında koleksiyon için "İngiliz tasarımcıların gösterişli İskoç kıyafetleri yapmasına karşı bir isyandı. Babamın ailesi Skye Adası'ndan geliyor ve ben de İskoç ayaklanmalarının ve sürgünlerin tarihini incelemiştim. İnsanlar o kadar cahildi ki bunun kadınların tecavüze uğramasıyla ilgili olduğunu sandılar; oysa *Highland Rape*, İngiltere'nin İskoçya'ya tecavüzüyle ilgiliydi" açıklamasıyla kavramsal bakış açısını ortaya koymuştur. Akademik ve eleştirel kaynaklar, bu defileyi sadece bir kıyafet sunumu değil, tarihi bir travmanın performatif bir canlandırması olarak analiz ederek sanat ve modanın kavramsal kesişimine dikkat çekmişlerdir. Bolton (2011:18), dönemin moda yazarlarının, onun dobra tavrının ve kışkırtıcı tarzının ardında, aslında moda dünyasının yerleşik kurallarına karşı duyduğu bir savunma mekanizması olduğunu belirtmektedir. Elenowitz (2022:399) ise eleştirilerin yanlış olduğunu, "giysilerin kendilerinin yakından incelenmesiyle, model ve tasarımcı arasındaki güç dinamiklerini de göz önünde bulundurarak incelemek, tecavüzün yüceltilmesini ve kadın bedenlerinin manipülasyonunu pekiştiren bir performansı ortaya koymaktadır" şeklinde

açıklamaktadır. The Times muhabiri Mike Wade (2014) ise bazı feminist eleştirirlerinin koleksiyonunu kınadığında, tasarımcının; *“bana minnettar olmaları gerekirdi, en azından onlara yazacak bir şey verdim”* yanıtını verdiğini belirtmesi de bu kesişime işaret ettiği şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca, Alexander McQueen’in “Highland Rape” (İskoç Yaylalarında Tecavüz) tasarımlarıyla Londra Moda Haftası’nı şok etmesinden neredeyse 20 yıl sonra, bu agresif ve rahatsız edici koleksiyonundan parçalar satışa çıkarılarak, önemli meblağlarda alıcı bulunduğunu belirtmesi de günümüz sanat moda ilişkisinin ulaştığı noktayı göstermek açısından önem taşımaktadır.

McQueen için giysinin, deri üzerini kaplayan bir katman değil, beden formunu değiştiren bir araç olarak görüldüğü, toplumun mükemmel bedene olan saplantısını eleştirirken aynı zamanda hissettirdiği “kusurlu” olanın içindeki estetiği bulma çabası ile modayı sadece görsel bir değişim değil, zihinsel bir başkalaşım aracı olarak gördüğünü de kanıtlamaktadır. Özellikle bedenin geleneksel altın oranlarını bozmayı amaçlayan, omurganın alt kısmını uzatan “bumster” pantolonlar veya omuzları abartan ceketlerle insan silüetini gelenekselin dışına çıkararak, adeta bir yapısal değişim sunması veya Highland Rape defilesindeki modellerin hırpalanmış görüntüsünün, aslında izleyicinin zihnindeki güzel kadın algısını kırmak ve kadını dış dünyadan koruyacak sert bir zırha büründürmek amacını taşıdığını, tasarımcının zaman zaman ifade ettiği bilinmektedir. *“Kadınların görünüşünü sadece kesimle değiştirmek, gövdeyi daha uzun göstermek, sanatsal bir şeydi. Ama ben bunu uç noktaya taşıyordum. Kızlar oldukça tehditkâr görünüyorlardı; çünkü bacak boyu nedeniyle üst kısım çok fazla, alt kısım ise çok az kalıyordu”* sözleri Alexander McQueen’in düşük belli “Bumster” pantolon tasarımıyla başlattığı, anatomik oranlarla oynayarak beden algısını değiştiren radikal yaklaşımını özetleyen meşhur ifadelerinden biridir (Bolton, 2011:54). Bu sözler Alexander McQueen’in tasarım anlayışının temelini oluşturan bedenin yeniden inşası ve dönüşüm (metamorföz) felsefesini yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra Bumster ile vurguladığı kısıtlama, cinsiyet normları, arzu gibi çoğaltılabilecek özgürlük kavramlarını somutlaştırarak silüetleri yeniden şekillendirmesi ile görsel bir anlatım dili oluşturmuştur. Bu da kavramsal sanat ve kavramsal modanın ortak keşisim noktalarından biridir. Moda tarihinde, çok az sayıda tasarımcının, dönem modasının görsel dilini yeniden tanımlayacak sembolik silüetler sunmayı başardığı dikkate alındığında, McQueen’in modanın geleceğini de etkileyen yönü ortaya çıkmaktadır. 2010 yılındaki ölümünden önce son tamamlanmış koleksiyonu “Plato’s Atlantis”te sunduğu, insan formunun adeta mutasyona uğramış bir canlıya dönüştürerek modayı dijital çağa ve fütüristik bir boyuta taşıdığı “Armadillo” ayakkabılar da

bu anlayışını ömrünün sonuna kadar sürdürdüğü anlamını taşımaktadır.

McQueen'in 2006 Sonbahar/Kış koleksiyonu olan "Widows of Culloden" (Culloden Dulları) finalinde gerçekleştirdiği Kate Moss hologramı, modada dijitalleşme ve kavramsal sanatın zirve noktalarından biri olarak kabul edilir. Koleksiyonunda kadın formunu "klasik bir heykel" gibi abartarak, modayı geçici bir trend nesnesinden çıkarıp kalıcı bir sanat objesi ve zırh olarak yeniden kurgulamıştır. Podyumunun ortasındaki cam bir piramidin içinde gerçek boyutunda yansıtıldığı bu gösteri, sadece teknolojik bir şov değil; yas, bellek ve varlık, yokluk kavramlarını sorgulayan derin bir sanat enstalasyonu olarak görülmüştür.

Jonathan Faiers (2011), McQueen'in *bu koleksiyonunda tartan* deseninin yeniden ortaya çıktığını, kanlı Culloden meydanında sona eren başarısız Jacobite İsyanı'na ve II. Dünya Savaşı gibi daha yakın tarihli çatışmalara gönderme yaparak, tasarımcının *Highland Rape*'deki önceki öfkeye geri döndüğünü; bazı modeller saçlarında spitfire uçak modelleri olan savaş kıyafetleri giydiğini belirtmektedir. İskoç dağlıklarının geleneksel kıyafetlerinin nasıl ticarileştirilip İngilizleştirilerek moda haline geldiğini göstermek için kabarık etekli Viktorya dönemi balo elbiseleri, 1940'lar tarzı takım elbiseler ve dar paçalı pantolon takımlarını McQueen tartanıyla sunduğunu vurgulayarak modanın tiyatral yönüne de dikkat çekmektedir.

Teknoloji, işlevsellik ve Dönüşen Beden

McQueen'in "moda yoluyla başkalaşım" felsefesini en çarpıcı şekilde somutlaştıran defilesi, 1999 İlkbahar/Yaz koleksiyonu olan "No. 13"tür. Bu defile, teknoloji-soğukluk ile insan-duygusallık gibi iki zıt kavramın çarpışmasının sanatsal bir çıktısını sunmakla birlikte, tasarımcıların defilelerini düzenleme yöntemlerini, üretim yöntemlerini ve modayı bir sanat formu olarak anlama biçimlerini sorgulamayı sağlaması açısından önemli bir gösteri olarak etkilerini günümüze kadar yansıtmıştır.



Görsel 7. Alexander McQueen'in 1999 İlkbahar/Yaz No. 13 Defilesinden Görseller (<http> 8).

a) Paralimpik sporcu Aimee Mullins için tasarım

b) Shalom Harlow, Alexander McQueen'in 1999 İlkbahar/Yaz No. 13 defilesinde

Görsel 7'de McQueen'in dünya çapında bir paralimpik atlet Aimee Mullins için tasarladığı, hasır elbisenin altından görünen tahta botların, aslında oyma protez bacaklar olması, gerçek ile hayal gücünün acımasız ve romantizm kavramlarının tam bir kesişmesi olarak görülmektedir. Aynı zamanda protezi estetik ve işlevsel bir tasarım nesnesine dönüştürmüştür. Böylece teknolojiyi yalnızca estetik bir araç olarak değil, bedenin işlevini yeniden tanımlayan bir tasarım pratiği olarak kullandığı, bedeni, sabit bir form olmaktan çıkarak dönüştürülebilir ve yeniden kurgulanabilir bir yapıya dönüştürdüğü söylenebilir.

Defilede en ilginç sahne, katmanlı bir beyaz tül elbisesi ile duran model Shalom Harlow'un giysisine, iki yandaki endüstriyel robot kolların, sarı ve siyah spreyle boyanmış olmasıyla, yani teknoloji ve sanatın müdahalesiyle beyaz elbisenin, kaotik ama eşsiz bir sanat objesine dönüşmesidir. Bu an, izleyici üzerinde yalnızca görsel bir şok etkisi yaratmayla kalmamış, modanın üretim, kontrol ve yaratıcılık kavramlarını yeniden düşünmeye de teşvik etmiştir. Bu bağlamda beden, artık pasif bir taşıyıcı değil, teknolojik müdahalenin yüzeyi haline gelmiş, robotların mekanik, sert ve öngörülemez hareketleri ile modelin kırılğan, organik varlığı arasında kurulan karşıtlık, doğa ile teknoloji arasındaki gerilimi somutlaştırmıştır. McQueen'in, tasarımı artık önceden tamamlanmış bir ürün değil, anlık ve kontrolsüz bir yaratım süreci olarak göstermesiyle, klasik moda anlayışını tersine çevirdiği söylenebilir. Bu da onun No. 13'ü, modayı yalnızca estetik bir pratik olarak değil, bedenin doğa ve teknoloji arasında yeniden ta-

nımlandığı bir deney alanı olarak konumlandığı, geleceğe dönük en radikal ifadelerinden biri olarak okunabilir.

Bu iki örnek birlikte okunduğunda McQueen'in tasarım anlayışının, bedeni hem dışarıdan müdahale edilen hem de içeriden yeniden tanımlanan bir yapı olarak ele aldığı görülmektedir. Ayrıca, teknolojinin, yalnızca modern üretim araçlarını değil, aynı zamanda bedenin sınırlarını genişleten bir dönüşüm mekaniğini temsil ettiği anlamı da çıkarılabilir.

Performans ve Anlatı

McQueen, büyülenme ve sorgulamanın bir arada yaşattığı en önemli performatif defilelerinden biri olan 2001 ilkbahar/ yaz “VOSS” koleksiyonu da izleyiciye duygu karışımı ve güzelliği bir arada yaşatarak, modayı bir görsel şok ve eleştirel anlatı aracına dönüştürmüştür. Yansımaları uzun süre devam eden bu gösteride, vahşi yaşam ve doğal dünya temasını bandajlı, kırılğan, ürkütücü figürlerle yansıtarak, doğanın ve insan ruhunun izleyicilerin üzerindeki duygusal tepkisini ve güzelliğin ne olduğunu sorgulamalarını amaçlamıştır. Londra’da düzenlenen defilede, büyük, siyah aynalı bir cam kutunun etrafına oturan izleyicilerin yaklaşık iki saat boyunca kendilerine bakarak kendi yansımalarını görmesi kendilerini performansın bir parçası hâline getirirken, finalde cam kutunun parçalanarak içinden binlerce canlı güve ve maskeli bir figürün çıktığı şov, akıl sağlığı ve güzellik kavramlarını sorgulatmıştır. Yüzlerce midye ve istiridye kabuğu, deniz tarağı ve her deri katmanının altında kan olduğunu vurgulayan kırmızıya boyanmış tavuskuşu tüyleri gibi doğanın hammaddelelerinin kullanıldığı tasarımlardan oluşan Voss, sunum yöntemi ile de moda dünyasının en önemli kavramsal enstalasyonlarından biri olarak görülmektedir.



Görsel 8. Alexander McQueen'in 2001 İlkbahar/ Yaz “VOSS” Koleksiyonundan Görseller (<http> 8).

Görsel 8’de, üst üste sıralanmış yüzlerce deniz tarağı kabuğunun tüm bedeni kapladığı elbise (a), görselliği ile doğal bir güzellik sunmasının yanı sıra podyumda sunum perfonsi ile de yankı uyandırmıştır. Model podyumda yürüdükçe, birbirine çarpan deniz tarağı kabuklarının rahatsız edici, ritmik sesin, tasarımı görsel bir obje olmaktan çıkarıp bir ses enstalasyonuna dönüştürmüş olması, işitselliği tasarımın en temel kavramsal boyutu olarak ön plana çıkarmıştır. Voss defilesinin akıl hastanesi teması ve modelin giysiyi sunarken sergilediği performans dikkate alındığında, sesin bir dışavurum aracı olarak izleyici üzerindeki etkiyi artırdığı söylenebilir. Murphy (2026) bu durumu; *“model O’Connor ellerini pul benzeri elbisenin üzerinde gezdiriyor; ardından kabuk kümelerini koparıp neredeyse terapötik bir şekilde yere atıyor; sanki bir deri tabakasını soyup altındaki gerçek bireyi, kendini kabul etme eylemiyle ortaya çıkarıyor. Bu neredeyse büyüleyici gösteri, izleyicide birçok duygu uyandırıyor: kırılgnalık, kendini yok etme, gerçekten her şeyi kapsayan bir dönüşüm”* ifadeleri ile açıklamaktadır. Bu bağlamda, her biri eşsiz olan deniz tarağı kabuklarının tek bir beden üzerinde toplanmış olması ve modelin kabukları sökerek onlardan kurtulmaya çalışması, doğayı evcilleştirme çabasını ve aynı zamanda kabukların kırılgnlığı üzerinden insanın doğa karşısındaki çaresizliğini simgelediği düşünülmektedir. Bu, kavramsal sanattaki “Beden Sanatı” pratikleriyle paralellik gösterir; tasarımcı bedeni zorlayarak izleyicide empati ve rahatsızlık uyandırır.

Eteğindeki devedkuşu tüylerinin yukarıya doğru siyahtan kırmızıya renk geçişi ile dikkat çeken elbisenin (b), modada dışavurumculuğun en güçlü örneklerinden biri olduğu söylenebilir. elbisenin bedenindeki, kırmızıya boyanmış parlak mikroskop camları ile uçuşan tüylerin oluşturduğu kontrast, iki kavramı akla getirmektedir; insan ruhundaki ikilikler ve analiz. Yoğun ve abartılı işlemleri ve masa görünümlü abartılı başlığı ile yeşil renkli elbise (c) kavramsal tasarım açısından oldukça güçlü bir giysi- beden ilişkisinin yanı sıra doğal ile yapaylık arasında bir gerilimi yansıttığı düşünülmektedir. Modelin ellerini hapsedmiş giysi formu, abartılı başlık ve üzerinden sarkan bitki uzantıları, duğanın gücüne karşı çaresizliği anlatırken, giysiyi klasik anlamda bir moda nesnesi olmaktan çıkarıp taşınan bir enstalasyona dönüştürmüştür. Defilenin en ikonik parçası olan istiridye kabuklarından yapılmış elbise (d) ise güzelliği kırılgnlık ve ağırlıkla birleştirerek, kumsalda binlercesinin görüldüğü deniz kabuklarının işlevsizliğini modanın geçiciliğine bir gönderme yaptığı düşünülebilir. Kavramsal açıdan oldukça yoğun bir beden–zaman–malzeme ilişkisi kurularak, giysinin klasik estetikten uzaklaşıp yarıorganik bir varlığa dönüşmüş olduğu düşünülmektedir. Koleksiyonu sunan modellerin çoğunun

başlarının sargı bezleri ile sarılarak klinik bir müdahale veya kısıtlanma hissi uyandırılması ise geleneksel modadaki mükemmel form arayışına karşı, insanın kırılğanlığını ve zihinsel durumunu ön plana çıkararak akıl hastanesi metaforu oluşturulmuştur.

Araştırma kapsamında incelenen örnekler, Alexander McQueen'in podyumu bir pazarlama aracından ziyade, fikirlerini en saf ve canlı şekilde ifade ettiği bir sanat platformu olarak nasıl gördüğünü derinlemesine açıklamaktadır. Ona göre moda, karmaşık fikirleri ve kavramları iletmenin veya ifade etmenin bir aracıdır. Hatta giyim gereklilikleri veya temelleri açısından düşündüğümüz unsurların sınırlarını zorlamanın bir yolu olarak da kullanılabilir. Alexander McQueen'in teknik mükemmeliyeti ve kavramsal cüretkarlığı, modanın bugün neden çağdaş sanatın bir parçası olarak kabul edildiğinin en somut kanıtı olarak görülmektedir. Bu bağlamda, Alexander McQueen'in moda dünyasındaki yerinin, sadece giysi tasarlamak değil, adeta kumaşla hikaye anlatmak ve geleneksel güzellik algısını sarsmak üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç

Araştırma kapsamında incelenen tasarımcılar; modayı bir örtünme aracı olmaktan çıkarıp, bedeni bir tuval, podyumu bir sahne ve giysiyi bir toplumsal manifesto olarak konumlandırmışlardır. Margiela, yapısökümcü yaklaşımıyla giysinin üretim sürecini ve hafızasını görünür kılmış; modanın geçiciliğine karşı nesnenin arkeolojik değerini vurgulamıştır. McQueen, podyumu bir performans sanatı alanına dönüştürerek, tasarımı toplumsal travmaların, doğanın ve teknolojinin çarpıştığı dramatik bir anlatı aracı haline getirmiştir. Sonuç olarak, bu iki tasarımcının pratikleri, modanın müze koridorlarında yüksek sanat olarak konumlanmasını sağlamıştır. Günümüzde moda objesi, sadece ticari bir meta değil; kimlik, beden, zaman ve mekan üzerine eleştirel birer manifesto niteliği taşımaktadır. Modanın sanatla olan bu simbiyotik ilişkisi, tasarımın sınırlarını genişleterek izleyiciyi giyilebilirlikten ziyade kavramsal bir deneyime davet etmektedir.

Kaynakça

- Alberro, A. (1999), Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977, in Alberro, A. and Stimson, B. (Ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Mass.: MIT Press
- Bolton, A. (2011). *Alexander McQueen: Savage-Beauty*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Crane, D. (1997). Postmodernism and The Avant-Garde: Stylistic Change in Fashion Design. *Modernism/Modernity*, 4(3), 123-140.
- Çalış, K., Y. & Karamanoğlu, E., S. (2024). The Concept of Time and Temporality in The Works of On Kawara and Roman Opalka. *Art Vision*, 30(52), 95-104. DOI: 10.32547/artvision.1418232
- Dede, B. (2018). Geleneksel Sanatın Tasfiyesi ve Kavramsal Tepki. *Ulakbilge*, 6 (25), 29-40. DOI: 10.7816/ulakbilge-06-25-03
- Derrida, J. (1988). Letter to a Japanese Friend in D. Wood and R. Bernasconi (Eds), *Derrida and Difference*, Evanston: Northwestern University Press.
- Elenowitz-Hess, C. (2022). Reckoning with *Highland Rape*: Sexuality, Violence, and Power on the Runway. *Fashion Theory*, 26(3), 399-417. DOI: 10.1080/1362704X.2020.1846325
- Evans, C. (2001). Desire and Dread: Alexander McQueen and the Contemporary Femme Fatale, in Joanne Entwistle and Elizabeth Wilson (eds), *Body Dressing*. Oxford: Berg.
- Faiers, J. (2011). *McQueen and Tartan*. <https://www.metmuseum.org/ja/perspectives/mcqueen-and-tartan> [Erişim: 28 Mart 2026].
- Gill, A. (1998). Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes. *Fashion Theory*, 1, 25-50.
- Kawamura, Y. (2004). The Japanese Revolution in Paris fashion. *Fashion Theory*, 2, 195-224.
- Kawamura, Y. (2006). *The Japanese Revolution in Paris fashion*. New York, NY: Berg.
- Koca, E. ve Koç, F. (2020). Example of iterative process in upcycled clothingdesign: Unused Neckties and Upholstery Scraps. *The Research Journal ofThe Costume Culture*, 28(6), 890-911.

- Koca E., Koç, F. (2023). “Sürdürülebilirlik Bağlamında Kumaş Artıkları İle Döngüsel Tasarımlar: Kolaj Ceket Örnekleri”, Tahsin Bozdağ, Levent İskenderoğlu (Ed.). *21. Yüzyılda Sanat Yorumları* (73-106) içinde, Ankara: İksad Publishing House. ISBN: 978-625-367-455-7 DOI: <https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10307597>
- Kosuth, J. (2007). *Freud ve Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi.
- Kvasnytsia, R. (2023). Representation of Fashion Collection In Crisis Conditions. *International Scientific Journal «Grail of Science»*, 26, 591-594. DOI: 10.36074/grail-of-science.14.04.2023.107
- Leaper, C. (2012). Martin Margiela, *British Vogue*. <https://www.vogue.co.uk/gallery/martin-margiela>. [Erişim: 28 Mart 2026].
- Lippard, L., R. (1997), Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press,
- Mears, P. (2008). Exhibiting Asia: The Global Impact of Japanese Fashion in Museums and Galleries. *Fashion Theory*, 1, 95-120.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Çev.). London: Routledge.
- Murphy, R. (2026). VOSS - Remembering Alexander McQueen’s S/S 2001 Show. <https://gatamagazine.com/articles/fashion/voss-alexander-mcqueen> [Erişim: 28 Mart 2026].
- Owens, C. (1980). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism in Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston, MA: David R. Godine.
- Rosenberg, H. (1970/1999), “De-aestheticization”, in Alberro, A. and Stimson, B. (Ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, pp. (220-223). Cambridge, Mass.: MIT Press
- Spicer, F. (2009). *Just what was it that made U.S. art so different, so appealing?: Case studies of the critical reception of American avant-garde painting in London, 1950-1964*. (Unpublished doctoral dissertation). Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio.
- Steinberg, L. (2007). Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art in *Other Criteria*. 55-91. US: University of Chicago Press.
- Swale, S. (2017). Conceptual Fashion: Towards Fashion in the Expanded Field (177-192). *Art and Design: History, Theory, Practice*. Ed: Peter Stupples and Jane Venis. UK: Cambridge Scholars Publishing. ISBN (10): 1-5275-0307-0
- Time Out (London), 24 Eylül–1 Ekim (1997). Alexander McQueen. London : Penguin.

- Tortora, P. & Eubank, K. (2010). *Survey of historic costume*. New York, NY: Fairchild Books.
- Wade, M. (2014). Notorious ‘Highland Rape’ designs that made Alexander McQueen’s name for sale. <https://www.thetimes.com/travel/destinations/uk-travel/scotland-travel/notorious-highland-rape-designs-that-made-alexander-mcqueens-name-for-sale-v06ml87wls> [Erişim: 30 Mart 2026].
- Wong, A. (2018). Exhibition Review: Margiela/Galliera 1989-2009. *The Fashion Studies Journal*, 3(15). <https://www.fashionstudiesjournal.org/reviews-2/2018/8/1/exhibition-review-margielagalliera-1989-2009>
- Zborowska, A. (2015). Deconstruction in Contemporary Fashion Design: Analysis and Critique. *International Journal of Fashion Studies*, 2 (2), 185 – 201. DOI: [10.1386/inf.2.2.185_1](https://doi.org/10.1386/inf.2.2.185_1)

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. (a,b,d,e) http 1:** Cockx, Romy (2026). Martin Margiela . <https://www.momu.be/en/collection-stories/martin-margiela> [Erişim: 20 Mart 2026].
- Görsel 1. (c) http2:** Dazed dergisi (1997), Sayı 29. <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/39264/1/five-reasons-you-need-to-see-the-new-margiela-palais-galleria-paris-exhibition> [Erişim: 20 Mart 2026].
- Görsel 2. http3:** Martin Margiela, Designer of Intelligent Fashion. A.G.Nauta Couture: All About Fashion. <https://agnautacouture.com/2015/07/05/martin-margiela-designer-of-intelligent-fashion/> [Erişim: 20 Mart 2026].
- Görsel 3. (a,c) http4:** Margiela Galleria, [Erişim: 1 Nisan 2026]. Galleria, <https://www.dazeddigital.com/fashion/gallery/24974/8/margiela-galleria-1989-2009>
- Görsel 3. (d) http5:** Vogue France, <https://www.vogue.fr/mode/news-mode/articles/maison-martin-margiela-contre-le-sida/19439> [Erişim: 1 Nisan 2026].
- Görsel 3. (b) Wong, Angelene (2018).** Exhibition Review: Margiela/Galliera 1989-2009. *The Fashion Studies Journal*,3(15). <https://www.fashionstudiesjournal.org/reviews-2/2018/8/1/exhibition-review-margielagalliera-1989-2009> [Erişim: 1 Nisan 2026].
- Görsel 4. http 6:** Maison Margiela. <https://www.maisonmargiela.com/en-us/mm-the-tabl.html> [Erişim: 1 Nisan 2026].
- Görsel 5. http7:** Vogue Runway. Maison Margiela. <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/maison-martin-margiela> [Erişim: 1

Nisan 2026].

Görsel 6-7-8. http8: The Metropolitan Museum of Art.

<https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/highland-rape/> [Erişim: 1 Nisan 2026].

3. BÖLÜM

ÖZEL EĞİTİMLİ ÇOCUKLARI TANIYALIM VE ZİHİNSEL ENGELLİLERDE RESİM EĞİTİMİNE KISA BİR BAKIŞ¹

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

*İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Resim Bölümü,*

fahrettin.gecen@inonu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-0787-7505>

Prof. Dr. Ali TOMAK

*Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü,*

alitomak@omu.edu.tr

<https://orcid.org/>

Giriş

Bu kitap bölümü, özel eğitim ihtiyacı olan çocukların, özellikle de zihinsel engelli çocukların eğitiminde kullanılan eğitim süreçlerini, gelişimsel özelliklerini ve destekleyici uygulamaların önemini incelemektedir. Özel eğitim, bireylerin ilgi alanlarını, ihtiyaçlarını, yeteneklerini ve gelişimsel özelliklerini dikkate alarak, bağımsız yaşam becerileri kazanmalarına ve topluma uyum sağlamalarına yardımcı olmayı amaçlayan bir eğitim sürecidir. Bu çalışma, özel eğitimin nedenlerini doğum öncesi, doğum sırası ve doğum sonrası faktörler

1 Bu kitap bölümü 2015 yılında Prof. Dr. Ali Tomak danışmanlığında yürütülen ve Fahrettin GEÇEN tarafından yazılan, On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Resim – İş Eğitimi’ne ait “*Görsel Sanatlar Uygulamaları ile Özel Eğitim Kapsamında Yer Alan Bireylerin Eğitsel Gelişimleri*” isimli doktora tezinden üretilmiş ve tamamen tez verileri kullanılmış olup, özet ve sonuç bölümünde tez verileri yüklenerek yapay zeka GHAT GBT’den de destek alınmıştır.

bağlamında inceleyerek, genetik, çevresel ve sosyokültürel faktörlerin zihinsel engellilik üzerindeki etkisini değerlendirmektedir. Ayrıca, özel eğitimde ailelerin rolü, kapsayıcı eğitimin önemi ve erken tanı ve erken müdahalenin çocukların gelişimine katkısı da ele alınmaktadır. Bütün bunların yanında Özel Eğitimli çocukların sanatsal eğitimlerle engellilerde iyileşme, engelde durma-ilerlemesinin engellenmesi kısmi iyileşme gibi faydaların olduğu da tespit edilmiştir. Çalışma sonuçları, bireyselleştirilmiş eğitim programlarının zihinsel engelli çocukların bilişsel, sosyal, duygusal ve psikomotor gelişimini desteklemek için gerekli olduğunu göstermektedir. Özellikle, sanat derslerinin ince motor becerilerini geliştirmede, konsantrasyonu artırmada, özgüveni yükseltmede ve sosyal uyum becerilerini desteklemede etkili olduğu bulunmuştur. Öğrencilerin resim derslerinde yaratıcılıklarını sergileyebildikleri, grup çalışmaları yoluyla sosyal etkileşimlerini geliştirebildikleri ve estetik anlayış geliştirebildikleri gösterilmiştir. Sonuç olarak, özel eğitim hizmetlerinin erken başlatılması, aile desteği ve bireysel ihtiyaçlara göre uyarlanmış bir eğitim ortamında sürekli eğitim, zihinsel engelli çocukların yaşam kalitesini iyileştirmede önemli bir rol oynamaktadır.

Özel Eğitim İhtiyaçları Olan Çocuklar Ve Özel Eğitime Duyulan İhtiyaçların Nedenleri

Özel Eğitim İhtiyaçları Olan Çocuklar ve Özel Eğitim

İnsanlar doğumdan itibaren veya doğumdan sonra çeşitli nedenlerle fiziksel ve kalıtsal engellere sahip olabilirler. Bu engeller, tipik öğrencilere uygulananlardan farklı bir özel eğitim süreci gerektirir. Bu bağlamda, öncelikle özel eğitimin ne olduğunu anlamak gerekir. Özel eğitim, «özel eğitim ihtiyaçları olan kişilerin gelişimsel özelliklerine uygun bir ortamda, özel eğitim ihtiyaçları olan kişilerin bireysel yeteneklerine dayalı olarak, özel olarak eğitilmiş personeli içeren ve özel eğitim ihtiyaçları olan kişilerin eğitimsel ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak için eğitim programları ve yöntemleri geliştiren eğitimidir» (Diken, 2010: 9). Bu, yalnızca bir eğitim sürecini değil, aynı zamanda eğitim ihtiyacı olan kişilere yönelik kamuoyu algısını normalleştirmeyi ve davranış ve tutumlarını değiştirmeyi de gerektirir. Örneğin, ağır zihinsel engelli bir öğrencinin sürekli başını salladığını anlamak gerekir. Üstün zekalı öğrenciler de özel eğitime ihtiyaç duyarlar çünkü, tipik öğrencilerle aynı eğitimi aldıklarında daha hızlı öğrenip anlasalar da üstün zekalı öğrenciler sıkılır ve öğrenmeleri geriler.

Kısacası, özel eğitim sadece engelli öğrencilerle sınırlı değildir.

Her bireyin doğumdan sonra çevreleriyle etkileşim yoluyla edindiği deneyimler, bilgiler ve duygular aynı değildir ve birbirine benzemez. Bu çeşitlilik, her çocuğun benzersiz bir birey olarak değerlendirilmesine olanak tanır. Genetik faktörler ve/veya yaşam deneyimiyle ilgili değişkenler bu farklılıklara eklendiğinde, bu benzersizlik daha da belirginleşir. Psikolojik faktörler, bilginin anlamını değiştirir. Örneğin, kırmızı renk, trafik kazasında ailesinin ölümüne tanık olan bir çocukta dehşet uyandırabilir; başka bir çocuk ise kırmızı ambalajda aldığı bir doğum günü hediyesinin olumlu etkilerini kırmızı renkle ilişkilendirip bunu olumlu psikolojiyle doğrulayabilir ve hayatının diğer kesimlerinde bu olumlamaya devam edebilir. Benzer şekilde, başka bir çocuk normal bir yaşam sürerken bir kaza sonucu ortopedik engelli olabilir ve beyninin sol lobunu kullanamayabilir.

Görüldüğü gibi, özel eğitim tüm bireyler için düşünülebilir olsa da, özellikle “normal” olarak sınıflandırılmayanlara uygulanmalıdır. Normal yeteneklere sahip öğrenciler ile özel eğitime ihtiyaç duyan öğrenciler arasındaki fark azaltılmalıdır. Ülkemizde ve bazı diğer ülkelerde, engelli bireylerin engelsiz bireylerle eşit haklara sahip olmasını sağlamak için yasalar ve düzenlemeler kabul edilmiştir. Örneğin, Amerika’da, 1990 yılında Birleşmiş Milletler Kongresi tarafından engellilere karşı ayrımcılığa karşı kabul edilen Amerikan Engellilik Yasası, tüm engelli bireylerin toplumda eşit olduğunu teyit etmektedir (Blandy, 1991: 131). Eğitim ve öğretim, sadece engelsiz bireylerin değil, engelli öğrencilerin de hakkıdır. Engelli öğrenciler, topluma katılabilmeleri ve psikolojik olarak uyum sağlayabilmeleri için engelsiz öğrencilerle eşit şartlarda eğitim ve öğretim alma hakkına sahiptir. Eğitim sistemimiz, engelli olmayan çocukların ihtiyaçlarını karşılamayı amaçlayan standartlaştırılmış sınıflar, tek tip ders kitapları, standartlaştırılmış öğretim yöntemleri ve stratejilerine dayanmaktadır (Ataman, 2009: 15). Bu nedenle, her programın özel eğitime ihtiyaç duyan öğrenciler için uygun olmayacağı açıktır. Onlara kendilerine uygun bir eğitim ve öğretim sağlamak amacıyla, rehabilitasyon süreçlerini yürütmek üzere özel eğitim ve rehabilitasyon merkezleri ile üstün yetenekli çocuklar için okullar kurulmuştur.

Özel eğitim, çoğunluktan farklı olan ve özel ihtiyaçları olan çocuklara sunulan, özel yetenekli çocukların yeteneklerine göre en yüksek potansiyellerine ulaşmalarını sağlayan, engelliliğin dezavantaj haline gelmesini önleyen ve engelli bireye kendi kendine yeterli, topluma entegre olmuş ve bağımsız ve üretken bir birey haline gelmesi için gerekli becerileri kazandıran eğitim olarak tanımlanır (Akçamete, 2012: 42).

Millî Eğitim Bakanlığı'nın Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği, özel gereksinimli çocukları «çeşitli nedenlerle bireysel özelliklerinde ve eğitimsel yeteneklerinde akranlarından önemli farklılıklar gösteren kişiler» olarak tanımlar ve «özel eğitime ihtiyaç duyan kişiler» terimini kullanır (Diken, 2010: 3). Özel eğitim ihtiyacı yadsınamaz olmakla birlikte, çocuklarda mevcut engelleri önleme, yavaşlatma veya iyileştirme potansiyeline de sahiptir.

“Özel eğitime katılan kişiler, aldıkları eğitim ve tedavi yoluyla düzeltici, önleyici ve telafi edici sonuçlar elde ederler. Önleyici müdahalenin amacı, engellilikle ilgili küçük sorunların gelişmesini önlemektir. Düzeltici müdahale hem eğitimsel hem de rehabilitasyon yönlerini içerir. Bu iki alanın ortak amacı, engelli kişilere yaşam kalitelerini ve bağımsızlıklarını iyileştirmek ve hayata uyumlarını sağlamak için gerekli becerileri kazandırmaktır” (Ataman, 2009: 19).

Özel eğitim ihtiyacı olan öğrencilerin eğitimi de kapsayıcı bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Kapsayıcı yaklaşım, özel ihtiyaçları olan bireylerin, ihtiyaçlarının türü ve derecesine, ayrıca kullanılan kaynakların sağladığı olanaklara bağlı olarak, mümkün olduğunca normal okul programlarına entegre edildiği ve akranlarıyla eşit eğitim koşulları altında birlikte eğitildiği bir süreç olarak tanımlanabilir (Dönmez, Avcı ve Aslan, 1997: 484-485). Günümüzde kapsayıcı bir yaklaşım uygulanmakta ve rehabilitasyon merkezleri tarafından destekleyici eğitim verilmektedir. Özel eğitim ihtiyacı olan tüm öğrenciler kapsayıcı eğitime uygun değildir. Ağır ortopedik ve zihinsel engelli öğrenciler, engellerinin şiddeti nedeniyle bu tür bir eğitim alamazlar. Kapsayıcı eğitim, engelli öğrencilerin engelsiz öğrencilerle birlikte topluma entegrasyonunu ve uyumunu teşvik eder. Kapsayıcı eğitim almayan engelli öğrenciler veya diğer engelli öğrenciler, özgüven eksikliği ve başkalarına bağımlılık yaşayabilirler. Bu tür öğrenciler, aşağılık duygusu nedeniyle sosyalleşme ve topluma uyum konusunda da sorunlar yaşayabilirler. Özel eğitimde kapsayıcı eğitim, bu öğrenciler için sosyalleşmelerini teşvik ederek ve özgüvenlerini artırarak faydalı olacaktır. Sosyal entegrasyon, engelli çocuklara birlikte yaşamayı, okula gitmeyi, oynamayı, seyahat etmeyi öğretmeyi amaçlamaktadır.

“...öte yandan, eğlenmeyi, çalışmayı ve sosyal etkileşimden zevk almayı öğretmek, onlara farklı insan gruplarıyla eşit şartlarda çeşitli faaliyetlere katılma fırsatları sağlamak” olarak tanımlanır (Çağlar, 1979; aktaran Selçukoğlu ve Ure, 2002: 123).

Sosyalizasyon, bir çocuğun psikolojik ve ruhsal gelişiminde hayati bir rol

oynar. Bu bağlamda, özellikle engelli bireylerin gelişim düzeyi ve özelliklerini göz önünde bulundurarak, görsel sanatlar ve spor etkinliklerindeki grup çalışmalarına özel önem verilmelidir. Bu tür etkinliklerin, engelli çocukların öz saygılarını ve öz güvenlerini artıracığına ve engelli çocuklarının gelişimi yoluyla ailelerin mutluluğunu artıracığına inanılmaktadır. “Engelli çocukların ebeveynleri, çocuklarının asla sınırlarını aşamayacağına, toplumda kendilerini kötü hissedeceklerine, hayatlarını yanlış anlayacaklarına, umutsuzluk, kararsızlık, hareketsizlik, suçluluk, işlerini yönetememe, özgüven eksikliği yaşayacaklarına ve sosyal kınamaya maruz kalacaklarına inanırlar. Engelli bir çocuğu yetiştirmenin getirdiği sorumluluk ve zorlukların etkisi, bu tür görsel sanatların teşvik ettiği gelişim yoluyla olumlu umut ve neşeye dönüşür (Hamarta, Uslu, Deniz, 2002: 161-169).” Özel eğitim ihtiyacı olan çocukların öğrenme ve eğitimi etkileyen faktörlerden biri de dikkat ve motivasyondur. Dikkat eksikliği ve hiperaktivite bozukluğu (DEHB), Down sendromu ve zihinsel engelli öğrencilerde, öğrenmeye odaklanamama ve motivasyon eksikliği, eğitimi ve öğrenme sürecini olumsuz etkiler. “Böyle bir durumda, öğrenci dikkatini artırmanın bir yolu, öğrenilecekler hakkında önceden bilgi vererek ve hedefi göstererek sürekli uyarı sağlamaktır. Bir diğer etkili öğretim yöntemi ise motivasyondur. Algılanan yeterlilik, bilişsel yük ve öz düzenleme gibi motivasyonun bilişsel kaynaklarının öğrenme başarısı üzerinde olumlu bir etkisi olduğu gözlemlenmiştir” (Büyükkaragöz, Sünbül, 2002: 1-5).

Bir diğer önemli husus ise erken teşhistir. Çocuklarda gelişimsel bozuklukların tespiti ve tedavisi için çok önemlidir. “Özel eğitimde, 0-3 yaş arası, hızlı beyin gelişimi nedeniyle kritik bir dönemdir.” Bu dönem, çocuğun eğitimi ve yaşamını tüm hayatı boyunca etkiler ve aile ile çevre arasındaki etkileşim çocuğu etkiler. Engelli bireylerde engelliliğin erken teşhisi ve bu dönemdeki eğitimleri, çocuğun gelişimi, engelliliğin önlenmesi ve ilerlemesinin yavaşlatılması açısından çok önemlidir (Kargin, 2002: 51-52).

Zihinsel engelli öğrencilerin sürekli entelektüel gelişimini sağlamak için, öz bakım becerileri, görsel zekâ, müzikal ve ritmik zekâ ve akademik performansın geliştirilmesi gereklidir. Ayrıca, kas aktivitesini geliştirmek için görsel-fiziksel egzersizler kullanılmalıdır.

Hafif zihinsel engelli bireyler ileri matematik alanında bir miktar ilerleme kaydedebilirken, orta düzeyde zihinsel engelli bireyler önemli bir ilerleme kaydedemezler. Örneğin, hafif zihinsel engelli bireyler üçgen ve kare gibi geometrik şekilleri tanıyabilirken, orta düzeyde zihinsel engelli bireyler bunu yapamaz. Özel eğitimin sağlık açısından önemi büyüktür. Örneğin, psikomotor becerilerin kazanılması, özel eğitim ihtiyacı olan öğrenciler için çok önemlidir. “Psi-

komotor gelişim, bir çocuğun kollarını, bacaklarını ve tüm organlarını kullanmada güç, hız ve koordinasyon geliştirme ve vücudunu kontrol etmede yetkin hale gelme yeteneği olarak tanımlanır” (www.cevaplar.mynet.com). Zihinsel engelli öğrencilerde psikomotor becerilerde zayıflama görülürken, ortopedik engellilerde kaçınılmaz olarak bu becerilerin geliştirilmesi zorunlu hale gelir. Bu bağlamda, rehabilitasyon, spor ve güzel sanatlar bu ihtiyacı karşılamada yardımcı olabilir. Özel eğitimde dikkate alınması gereken önemli unsurlardan biri de erken teşhis ve rehabilitasyondur. “0-3 yaş arası dönem beyin gelişimi için kritik olduğundan, erken müdahale aksi takdirde ortaya çıkabilecek birçok sorunu önler” (Kargın, 2002: 51-52). Bu nedenle, özel eğitimde hem tedaviye hem de eğitime erken yaşta başlamak, engelli öğrencilerin engellerinin olumsuz sonuçlarının üstesinden gelmelerine yardımcı olacaktır. Bu açıdan bakıldığında, devlet kendi çabalarıyla en erken yaşlardan yaşlılığa kadar her düzeyde engelli öğrencileri korumaya çalışmaktadır ve Millî Eğitim Bakanlığı bir Kanun Hükmünde Kararname ile özel eğitim ilkelerini belirlemiştir. Bu ilkeler aşağıda listelenmiştir:

“Millî Eğitim Bakanlığı Özel Eğitimle İlgili 573 Sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile özel eğitim temel ilkelerini oluşturmuştur. Böylece özel eğitim gereksinimi duyan bireyler eğitimleri açısından devlet güvencesi altına alınmıştır.

Temel İlkeler:

Madde 5- Türk Millî Eğitimini düzenleyen genel amaçlar doğrultusunda özel eğitimle ilgili temel ilkeler şunlardır:

- a) Özel eğitim gerektiren tüm bireyler; ilgi, istek, yeterlilik ve yetenekleri doğrultusunda ve ölçüsünde özel eğitim hizmetlerinden yararlandırılır.
- b) Özel eğitim gerektiren bireylerin eğitimine erken yaşta başlanır. 12
- c) Özel eğitim hizmetleri, özel eğitim gerektiren bireyleri sosyal ve fiziksel çevrelerinden mümkün olduğu kadar ayırmadan plânlanır ve yürütülür.
- d) Özel eğitim gerektiren bireylerin, eğitim performansları dikkate alınarak, amaç, içerik ve öğretim süreçlerinde uyarlamalar yapılarak, yetersizliği olmayan akranları ile birlikte eğitilmelerine öncelik verilir.
- e) Özel eğitim gerektiren bireylerin, her tür ve kademedeki eğitimlerinin kesintisiz sürdürülebilmesi için her türlü rehabilitasyonlarını sağlayacak kurum ve kuruluşlarla iş birliği yapılır.
- f) Özel eğitim gerektiren bireyler için, bireyselleştirilmiş eğitim plânı geli-

tirilir ve eğitim programları bireyselleştirilerek uygulanır.

- g) Ailelerin, özel eğitim sürecinin her boyutuna aktif olarak katılmaları ve eğitimleri sağlanır.
- h) Özel eğitim politikalarının geliştirilmesinde, özel eğitim gerektiren bireylere yönelik etkinlik gösteren sivil toplum örgütleri ile iş birliği içinde çalışılır.
- ı) Özel eğitim hizmetleri, özel eğitim gerektiren bireylerin, toplumla etkileşim ve karşılıklı uyum sağlama sürecini kapsayacak şekilde plânlanır (<http://mevzuat.meb.gov.tr>).

Özel Eğitime Duyulan İhtiyacın Nedenleri

Özel ihtiyaçları olan kişilerde engelliliğe neden olan durumlar kalıtsal faktörler, döllenme sırasında ortaya çıkan sorunlar, gebelik sırasında meydana gelen faktörler ve sonrasında ortaya çıkan çevresel faktörlerden kaynaklanmaktadır. Elbette, tüm engelli kişilerin aynı nedenlere sahip olmadığı görülmektedir. Bazıları yaşamlarının ilerleyen dönemlerinde bir yaralanma geçirmiş ve belirli bir engellilik türü geliştirmiş olabilir. Özel ihtiyaçları olan kişilerde engelliliğin nedenleri üç gruba ayrılabilir:

- 1- Doğum öncesi nedenler
- 2- Doğumla ilgili nedenler
- 3- Doğum sonrası nedenler

Doğum öncesi nedenler: Bunlar büyük ölçüde döllenme sırasında ve sonrasında annenin rahiminin beslenmesinden ve annenin genel sağlığından etkilenir. Gelişimsel engelliliğe neden olan çevresel faktörler arasında radyasyon, bazı ilaçlar ve enfeksiyonlar yer alır. “Doğum öncesi nedenler, olgunlaşmamış bir yumurtanın 18 yaşından önce, olgun bir yumurtanın ise 35 yaşından sonra döllenmesi nedeniyle çocuğun engellilik geliştirme olasılığını artırır” (Ataman, 2009: 32). Annenin yaşam tarzı, aldığı tedaviler ve yaşadığı psikolojik sorunlar ve stres, çocuğun engelli olmasına katkıda bulunabilir.

“Çoklu gebeliklerde, bir çocuk daha fazla beslenirken diğerleri zayıf kalabilir ve bu da engelliliğe yol açabilir. Bu dönemde beyin gelişimi öncelikli olduğundan, annenin aldığı ilaçlar, geçirdiği hastalıklar ve maruz kaldığı gıda veya ilaç zehirlenmesi çocuğu doğrudan etkiler. Ayrıca, beslenme, ilaçlar, stres, ilaç alımı ve annenin X ışınlarına maruz kalması gibi diğer dış faktörler de diğer çocuğun engelli olmasına neden olan faktörlerdir” (Ataman, 2009: 33).

Doğum sırasındaki nedenler; Toplumumuzdaki farkındalık eksikliği ve ge-

rekli tıbbi bilginin olmaması, doğum sırasında hatalara ve engelli bir çocuğun doğmasına yol açmaktadır. “Oksijen eksikliği veya anoksi ve bebeğin başına beklenmedik basınç, doğumun başlıca olumsuz etkilerinden ikisidir. Doğum sırasında bebeğin kafatası kemikleri hala yumuşaktır. Doğum sırasında baş bir miktar esnek olsa da, bebek çok hızlı çıkarılırsa, annenin kemikleri başı düzgün bir şekilde barındıracak kadar genişlemezse, rahim ağzı yeterince açılmamışsa veya bebeğin başı birçok başka nedenden dolayı aşırı basınca maruz kalırsa, beyinde iç kanama meydana gelebilir ve tıkanmaya yol açabilir. Diğer nedenler arasında zor doğum, doğum sırasında çeşitli aletler, forseps, kanca veya vakum ekstraksiyonu kullanılarak yapılan müdahaleler yer alır; bunlar basınç ve kanama nedeniyle kafatası içindeki beyne zarar verebilir. Doğum sırasında bulaşan hastalıklar da körlüğe yol açabilir. Sifilis, tüberküloz ve çeşitli mikroorganizmalar bebeğin kalbine bulaşarak körlüğe neden olabilir” (Ataman, 2009: 33). “Bazı çocuklar erken doğar; bu tür çocuklara prematüre denir. Erken doğumun nedenleri arasında genetik faktörler, annenin sigara içmesi, yetersiz beslenme ve düşük doğum ağırlığı yer alır. Prematüre bir bebeğin vücudu henüz anne karnının dışında işlev görmeye tam olarak hazır olmadığı için, çok sayıda sorun ortaya çıkabilir ve sıcaklık, nem, oksijen, besin alımı ve diğer faktörler gibi koşullar ekipmanlarla izlenmeli ve düzenlenmelidir. Aksi takdirde, yetersizlik riski yüksektir” (Ataman, 2009: 33).

Doğum sonrası döneme ilişkin nedenler: Doğum sonrası döneme ilişkin nedenleri ele alırsak, daha sonra gelişen bir engellilik, kaza, hastalık veya psikolojik travma gibi sonuçlardan kaynaklanabilir. “Bunu kalıtsal bir perspektiften ele alırsak, kardeşler arasında evlilik veya üç nesil içinde bir eşte gizli bir engelliliğin gelişmesi, diğer eşte de aynı engelliliğin gelişmesine yol açabilir” (Ataman, 2009: 37-38).

Özel Eğitim İhtiyaçları Olan Çocuklar İçin Aile ve Okul İlişkileri

Özel eğitim ihtiyaçları olan çocukların aileleri önemli sorumluluklar taşır. Çocuklarının kişisel bakımından diğer aktivitelere ve hatta eğitimlerine kadar hayatlarının her alanından sorumludurlar. Üstün zekalı çocukların aileleri, çocuğun hızlı bilişsel gelişimine uyum sağlamalı, gelişimini desteklemeli ve çocuğa uygun bir eğitim alma fırsatı sunmaya çalışmalıdır. Zihinsel engelli çocukların aileleri ise çocuğu korumak, eğitim ve zekâ düzeyine uygun öz bakım konusunda yardımcı olmak, gerekli eğitimi sağlamak, çocuğun izolasyonunu önlemek ve çocuğu dış izolasyondan korumak gibi sorumluluklara sahiptir. Ancak aileler birçok zorlukla karşı karşıyadır. Bunlar arasında çocuğun aşışılık

algısı nedeniyle öz saygının azalması ve toplum içinde aşağılık duyguları yer almaktadır. Dahası, aileler gerekli eğitim kaynaklarından yoksun olduklarında ve gerekli kişisel ve kurumsal desteği almadıklarında, sorun daha da kötüleşir ve çocuğa karşı uygunsuz veya yanlış tutumlar sergilediklerinde tehlikeli hale gelir. Bu bağlamda, özel eğitim ailelerin yükünü hafifletir. Öğrenme güçlüğü yaşayan ailelerin çoğu kendilerini çaresiz, ne yapabileceklerini bilemez halde bulurlar. Bu durumda anne ve baba ikisi de etkilenirse de annenin etkilenme durumu daha yüksektir. Öğrenme güçlüğü yaşayan çocuklara sahip ebeveynlerde sırasıyla şok-inkâr-öfke-pazarlık-depresyon-kabul tepkileri oluşur” (Tekin, 2012: 104).

Ailelerin karşılaştığı zorluklar onları inkâra ve çaresizliğe sürükler; bu da mutsuzluğa ve olumsuz psikolojik duygulara neden olur. Çocuklarının engellerini kabul etmek, yaşam kalitelerini iyileştirmenin ilk adımıdır. “Ailelerin çocuklarının yetersizliklerini kabul etmeleri, çocuğun özelliklerini tanımaları ve eğitim açısından neler yapabileceklerini bilmeleri için danışmanlık ve rehberlik hizmetlerine gereksinim duymaktadırlar. Ayrıca özel eğitimcilerle aileler arasındaki ortak nokta olan çocuklarla ilgili aileler eğitimcilerle iş birliği halinde olmalıdır. Çünkü çocuklarla sürekli iletişim halinde olan ve onları en iyi tanıyan kişiler özel eğitimcilerdir” (Barut, 2009: 90-91).

“Öğrenme güçlüğü çeken çocukları olan birçok aile umutsuz bir durumda kalır ve ne yapacaklarını bilemez. Her iki ebeveyn de acı çekse de anne bunu daha yoğun hisseder. Öğrenme güçlüğü çeken çocukların ebeveynleri çeşitli tepkiler gösterir: şok, inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme” (Tekin, 2012: 104).

Engelli öğrencilerin sınırlamalarının üstesinden gelmeleri veya kendilerini gerçekleştirmeleri için özel eğitim süreçlerinden geçmeleri gerekir. Bu eğitimel hedeflere ulaşmak için, normal eğitim programlarının dışında özel eğitime ihtiyaç duyarlar. Bu bağlamda, “hangi çocukların hangi kurumlara gideceği ve hangi programlara katılacağı kanun ve yönetmelikler çerçevesinde belirlenir” (Sucuoğlu, 2009: 214).

Zihinsel Engelliliğin Nedenleri

Engelli öğrencilere uygun şekilde davranılmalıdır. Okul hayatları boyunca refahlarını korumak ve iyileştirmek, ayrıca eğitim sürecinin düzgün işleyişini sağlamak için, özel eğitim öğretmenlerinin zihinsel engelliliğin nedenlerini anlamaları, öğretim sırasında uygunsuz müdahalelerden ve yaklaşımlardan kaçınmak için çok önemlidir. “Zihinsel engelli bir öğrenci, zihinsel işlevde orta-

lamadan iki standart sapma kadar farklılık gösteren ve sonuç olarak kavramsal, sosyal ve pratik uyum becerilerinde eksiklikleri veya sınırlamaları olan bir bireydir. Bu özellikler 18 yaşına kadar olan gelişim döneminde kendini gösterir ve özel eğitim hizmetleri ve desteği gerektirir” (Metin, 2012: 57).

Zihinsel engelli öğrencilerde engelliliğin nedenlerinin belirlenmesi, bu öğrencilerin tedavisi, topluma entegrasyonu, günlük ihtiyaçlarının karşılanması, eğitimleri, öğretimleri ve rehabilitasyonları için çok önemlidir. Bu bağlamda, ailelerin, sağlık hizmeti sağlayıcılarının, rehabilitasyon merkezlerinin ve ilgili öğretmenlerin ve eğitim personelinin, bir çocuğun gelişimsel engelleriyle ilgili içerik, sınırlamalar ve müdahale ve eğitim potansiyeli konusunda bilgi sahibi olmaları çok önemlidir. Bu bağlamda, zihinsel geriliğin nedenlerini ele alırken şunları görebiliriz:

Zihinsel geriliğin nedenleri çeşitli kaynaklar tarafından farklı şekilde sınıflandırılmaktadır. Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) ve Amerikan Zihinsel Engelliler Derneği (AMMR) ile bu alanda çalışan birçok uzman, zihinsel geriliğe yol açan faktörleri, insan beyninin doğum öncesi, doğum sırasında, doğum sonrası veya çocukluk dönemindeki gelişimini etkileyen durumlar gruplarına ayırmaktadır. Her iki kuruluş da zihinsel geriliğin dünya nüfusunun %1 ila %3’ünü etkilediğini belirtmektedir. Bu sınıflandırmalara ek olarak, yoksulluk ve kültürel yoksunluk da zihinsel geriliğe yol açan faktörler olarak kabul edilmektedir (Sucuoğlu, 2009: 89).

Çevresel ve ailevi faktörler de zihinsel gerilik riskini artırmaktadır. Eğer aile ve çevrenin sağladığı kaynaklar çocuğun öğrenmesi için yetersiz ve sınırlayıcıysa ve psikolojik sorunlar da mevcutsa, çocuk öğrenme güçlüğü çekebilir veya öğrenemeyebilir. Bu durum çocuğun zihinsel gelişimini zayıflatır.

Günümüzde zihinsel geriliğe yol açan faktörler genellikle iki ana kategoriye ayrılabilir: 1. Yapısal nedenler; 2. Kazanılmış nedenler.

Zihinsel Engellilerde Resim Eğitimi

Zihinsel engellilik her dönemde ciddi bir ilgi ve eğitim gerektirmektedir. Örnek olarak ergenlik dönemini ele aldığımızda; bu dönem özelliğindeki bireylerin, yapılan uygulamalarda zihinsel engellilerde büyük çoğunlukla akranlarına göre bilişsel, sosyal açıdan denk olmadıklarını görmekteyiz. Bu dönem öğrencilerinde soyut düşünme algısının gelişmediği görülüp somut düşünme hatta düşünsel bazda somut kavram ayırımında sorun yaşadıkları görülmüştür. Fiziksel gelişimi zihinsel engelliler gerçekleştirirse de zihinsel gelişimin yaşa

uygun olmamasından dolayı ince kas motor becerilerini tam olarak yerine getirememektedirler.

Zihinsel engelli çocuklar daha çok göze çarpan parlak ve koyu renkleri çalışmalarında tercih etmektedirler. Bu yüzden bazı nesnelerin gerçek renklerini verememektedirler. Sebebi de dikkatlerini çeken renklere yoğunlaştıkları için nesnenin öz renginden uzaklaşmalarıdır. Çocuklara renk kavramı üzerinde çalışmalar kurumlarda yapılmakta ana ve ara renk diye ayrılmamaktadır. Fakat bazı hafif düzeyde zihinsel engelli öğrencilerin çalışmalar sonucunda bunları ayırt edebildikleri gözlenmiştir. Orta düzeyde zihinsel engelli öğrenciler ana renkleri tanıyabilmekte fakat ara renkleri tanıyamamaktadırlar. Fakat bazı orta düzeyde olan zihinsel engelliler ara renk kavramını değil de ara renklerin bazılarını tanıyabilmektedirler.

Görsel nesne resim boyaması yaparken bazı öğrencilerin sınır-kontor çizgileri taşıdığı görülse de büyük ölçüde taşıma olmadığı görülmüştür. Renkleri nesnenin asıl rengine boyamakta hem hafif hem de orta düzey zihinsel engelli öğrencilerin zorluk çektiği görülmüştür. Görsel nesne yüzeyine boyama yaparken ellerini kullanmakta çoğunlukla zorlanmamaktadırlar fakat boyayı eline alırken ve boyayı tutarken bazı engelli öğrenciler zorluk çekmektedir.

Hafif ve orta düzeydeki zihinsel engelli öğrenciler kendilerine gösterilen kırıltırılmış kötü görünen bir karton ile düzgün şekillendirilmiş bir karton arasındaki güzel ayrımında engelli öğrencilerin tamamının algılayıp doğru yanıt verdikleri görülmüştür. Ayrıca dışarıda görünen ağaç ve vb. nesnelerden güzel görünenle görünmeyen nesneleri ayırmışlardır. Buda zihinsel engelli öğrencilerde ağır düzey haricinde engellilerin estetik algılarının olduğunu göstermektedir.

Küçük yaşlardaki zihinsel engellilerde süreç daha da zorlaşırken ileri yaşlardaki zihinsel engellilerde de resim eğitimi ergenlik süreci gibi devam edebilmektedir. Ancak engeli azaltan sanatsal faaliyetler yaş ilerledikçe fayda sağlamaktadır.

Sonuç

Özel eğitim ihtiyacı olan ve zihinsel engelli çocuklar, bireysel özelliklerinden dolayı standart eğitim programlarından tam olarak yararlanamazlar. Bu nedenle, gelişimsel ihtiyaçlarına göre uyarlanmış, bireyselleştirilmiş ve destekleyici eğitim uygulamalarına ihtiyaç vardır. Bu çalışmada incelenen literatür, erken teşhis ve müdahalenin çocukların bilişsel, sosyal ve psikomotor gelişimleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Özellikle yaşamın ilk yıllarındaki müdahaleler, engelliliğin olumsuz sonuçlarını azaltır ve bağımsız yaşam becerilerinin kazanılmasını kolaylaştırır.

Zihinsel engelli çocukların eğitiminde aile, okul ve rehabilitasyon kurumları arasındaki iş birliği büyük önem taşımaktadır. Eğitim sürecinde aktif aile katılımı, çocukların gelişimini desteklemede önemli bir faktör olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, kapsayıcı uygulamalar, özel ihtiyaçları olan bireylerin sosyal uyumunu güçlendirir ve sosyal entegrasyonlarını teşvik eder.

Çalışma sonuçları, görsel sanatlar derslerinin zihinsel engelli çocukların eğitiminde etkili bir araç olduğunu göstermektedir. Çizim, kesme, heykel yapma ve 3 boyutlu figürler oluşturma gibi etkinlikler, öğrencilerin motor koordinasyonunu, ince motor becerilerini, dikkat sürelerini ve yaratıcılıklarını geliştirmeye yardımcı olur. Bu etkinlikler aynı zamanda öğrencilerin kendilerini ifade etmelerine, özgüven geliştirmelerine ve sosyal bağlar kurmalarına olanak tanır. Sonuç olarak, bireyselleştirilmiş öğrenme yaklaşımına uygun olarak özel eğitim hizmetlerinin sunulmasına devam edilmesi, sanat ve benzeri destekleyici etkinliklerin eğitim sürecine daha geniş bir şekilde entegre edilmesi ve aileler ile okullar arasındaki iş birliğinin güçlendirilmesi, zihinsel engelli çocukların sosyal hayata daha etkin bir şekilde katılmalarını sağlayacak önemli unsurlar olarak kabul edilmektedir.

Kaynakça

- AKÇAMETE, G., (2012), Genel Eğitim Okullarında Özel Gereksinimi Olan Öğrenciler ve Özel Eğitim, Ankara: Kök Yayıncılık
- ATAMAN, Ayşegül A. (Ed), (2013), Özel Gereksinimli Çocuklar Ve Özel Eğitime Giriş, Ankara: gündüz eğitim ve yayıncılık.
- BARUT, Y. (2009). Özel gereksinimli çocuğa sahip ailelerin yaşadıkları sorunlar ve aile eğitiminin önemi. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- BLANDY, (1991), Conceptions of Disability: Toward a Sociopolitical Orientation to Disability for Art Education, *STUDIES in Art Education A Journal of Issues and Research*
- BLANDY, D. (1991). Conceptions of disability: Toward a sociopolitical orientation to disability for art education. *Studies in Art Education*, 131-144.
- BÜYÜKKARAGÖZ S., SÜNBÜL A. Murat (1999), Dikkati Çekme, Güdüleme ve Hedeften Haberdar Etme Etkinliklerinin Öğrencilerin Başarıları Üzerindeki Etkileri, 4.Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi Bildirileri, s.1-5.
- DİKEN, İbrahim H. (2010), Özel Eğitime Gereksinimi Olan Öğrenciler Ve Özel Eğitim, Ankara: Pegem Akademi.
- DÖNMEZ M. Baykoç, A. Neslihan, A. Neslihan (1999), İlk ve Ortaöğretim Kurumu Öğretmenlerinin Engellilere ve Kaynaştırmaya İlişkin Bilgi ve Görüşleri, 4. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi Bildirileri, s.484-485
- HAMARTA, E., U., MUSTAFA, D., ENGİN (2002), Engelli Çocuğu Olan Anne- Babaların Umutsuzluk Düzeylerinin Bazı Değişkenler Açısından Karşılaştırılmalı, Olarak İncelenmesi , XI. Ulusal Özel Eğitim Kongresi Bildirileri, s.161-169.
- KARGIN, T. (2002), Engelli Çocukların Eğitiminde Karşılaşılan Güçlükler, XI Ulusal Özel Eğitim Kongresi Bildirileri, s.51-52.
- METİN, N. (2012), Özel Gereksinimli Çocuklar, Ankara: Maya Akademi
- SELÇUKOĞLU, Z. ve ÜRE, Ö. (2002). Zihin özürlü çocukların sosyal bütünleşmelerinde eğitsel ve sosyal etkinliklerin önemi. Eğitim Araştırmaları Dergisi, 2(8), 122–128.
- SUCUOĞLU, B.(2009), Zihinsel Engelliler Ve Eğitimleri, Ankara: Kök Yayıncılık, s. 88.
- TEKİN, M. (2012). Öğrenme güçlüğü olan çocuklar ve aileleri. İçinde A. Ataman

(Ed.), Özel eğitime gereksinimi olan çocuklar ve özel eğitim . Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

4. BÖLÜM

ARAZİ SANATINDA MEKÂNA ÖZGÜLÜK VE GEÇİCİLİK KAVRAMLARI

Prof. Ceyhun KONAK

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Heykel Bölümü

ceykonak@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5128-4109>

Yüksek Lisana Öğrencisi Emel PALA

Kocaeli Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel ASD

emelhala@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-0050-8839>

Giriş

I. Dünya Savaşı devam ederken ortaya çıkan Dadaizm akımı geleneksel sanat anlayışına karşı çıkmış, sanatta kökten ve devrimci bir değişim başlatmıştır. Avrupa'da savaşa karşı bir tepki olarak ortaya çıkan bu radikal sanat tavrı sanatçıları özgürleştirmiş, kalıpları yıkmıştır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan minimalizm ve kavramsal sanat da sanatçılara yeni bakış açıları getirmiş arazi sanatını da dolaylı olarak etkilemiştir. 1960 sonlarında ortaya çıkan Land Art (Arazi Sanatı), sanat üretimini müze ve galeri mekânlarının dışına taşıyarak doğrudan doğal çevre içerisinde konumlandırarak önemli bir sanat hareketi olmuştur. Geleneksel sanat nesnesinin taşınabilir ve ticarileştirilebilir yapısına karşı geliştirilen bu yaklaşım, toprağı, taşı, suyu ve peyzajı hem malzeme hem de üretim alanı olarak değerlendirmiştir. (Beardsley, 1998; Lailach, 2007)

Geleneksel heykel sanatında, sanatçı eserini taşıyabilir, istediğı sergialanı veya müzeye nakledebilir ve istediğı zaman satabilir. Arazi sanatında ise sa-

natçılar eserlerin taşınabilir ve alınıp satılabilir nesneler olmasına karşı çıkar, Doğadaki toprağı, taşı, suyu ve doğanın diğer unsurlarını hem malzeme hem de üretim alanı olarak değerlendirmeye başlar. Land Art sanatçıları, sanat yapıtını belirli bir coğrafi bağlam içinde düşünerek eserin doğadaki mekanla kurduğu ilişkiyi üretimin temel unsurlarından biri hâline getirmiştir. Bu durum, sanat tarihinde ‘mekâna özgürlük’ kavramının önemine vurgu yapmıştır. Sanatçıların yaptıkları eserler doğa koşulları sebebiyle zamanla değişir, dönüşür ve artık geleneksel heykel sanatındaki ‘kalıcılık’ kavramı sorgulanır hale gelir ‘geçicilik’ kavramı sanatın gündemine oturur.

Land Art (arazi sanatı) 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Minimalizm ve Kavramsal Sanat’ın etkisiyle gelişen yeni sanat anlayışlarıyla yakından ilişkilidir. Bu dönemde sanatçılar, sanat piyasasının ticarileşmesine ve sanat eserlerinin bir tüketim nesnesine dönüşmesine karşı çıkmış ve alternatif üretim biçimleri geliştirmeye yönelmişlerdir. Arazi Sanatı da bu arayışların sonucunda ortaya çıkmış; doğayı yalnızca temsil edilen, taklit edilen bir konu ve meta olmaktan çıkararak onu sanatın doğrudan üretim alanına dönüştürmüştür.

Bu kitap bölümü, Arazi Sanatı’nı ‘mekâna özgürlük’ ve ‘geçicilik’ kavramları çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda öncelikle Arazi sanatının nasıl ortaya çıktığı ele alınacak, ardından hareketi temsil eden temel örnekler üzerinden mekân ve zaman ilişkisi değerlendirilecektir.

Land Art’ın (Arazi sanatı) Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Arka Planı

Arazi Sanatı, 1960’lı yıllarda özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde gelişen bir sanat hareketidir. II.dünya savaşı sonrası sanatçılar arasında yeni arayışlar ortaya çıkmış, disiplinler arasındaki sınırlar azalmış, Bu durum da sanatçıları doğaya bir yönlendirmiştir. Sanatçılar, geleneksel atölye mekânlarını terk ederek doğayı bir üretim alanı olarak benimsemişlerdir. Doğadaki toprak, kaya, kum, buz,taş,bitki örtüsü ve su gibi doğal malzemelerin kullanıldığı bu çalışmalar çoğunlukla kent merkezlerinden uzak alanlarda gerçekleştirilmiştir.

60’lı yıllarda ortaya çıkan Minimalizm ve Kavramsal Sanat arazi sanatını etkilemiştir.1970’lerde minimalizm akımının öncülerinden Donald Judd Minimalizm ve arazi sanatı arasında köprü kurmuş Teksas’ta geniş araziler satın alıp eserlerini oraya yerleştirmiştir. Temel malzemesi beton olan Judd, beton ve arazideki doğal ortamı bir araya getirmiştir. Minimalist sanatın yalın biçimleri ve malzemenin kendisine yaptığı vurgu, Arazi Sanatı’nın biçimsel yapısını etkilerken; Kavramsal Sanat’ın düşünceyi nesnenin önüne koyan yaklaşımı,

sanat eserinin yalnızca fiziksel bir nesne olarak değil, aynı zamanda bir fikir ve deneyim olarak ele alınmasına katkı sağlamıştır.

Arazi Sanatı'nın ortaya çıkışındaki bir diğer önemli etken ise dönemin çevre bilinci ve ekolojik hareketleridir. Sanatçılar, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye başlamış, doğayı yalnızca kullanılan bir kaynak olarak değil, sanat üretiminin aktif bir bileşeni olarak değerlendirmişlerdir (Tiberghien, 1995; Kastner, 2004).

Mekâna Özgülük Kavramı ve Arazi Sanatı

Arazi Sanatı'nı diğer sanat hareketlerinden ayıran en temel özelliklerden biri, eser ile bulunduğu mekân arasında kurulan güçlü ilişkidir. Sanat tarihinde “mekâna özgülük” (site-specificity) olarak tanımlanan bu yaklaşım, bir yapıtın yalnızca üretildiği ve bulunduğu yerde anlam kazanması düşüncesine dayanır. Miwon Kwon bunu; kaçınılmaz ve bölünmez bir ilişki olarak tanımlar. Bu anlayışa göre eser, fiziksel olarak başka bir alana taşınabilse bile kavramsal ve deneyimsel bütünlüğünü kaybeder. Dolayısıyla mekân, yalnızca eserin sergilendiği bir ortam değil, eserin ayrılmaz bir parçasıdır.

Geleneksel heykel anlayışında eserler çoğunlukla taşınabilir nesneler olarak tasarlanmıştır. Bir müzede, galeride ya da kamusal alanda sergilenmeleri eserin temel anlamını değiştirmez.

Oysa Arazi Sanatı'nda eser ile mekan arasında kurulan ilişki, eserin varlığını belirleyen temel unsurlardan biridir. Bu sebeple birçok Land Art çalışması yalnızca üretildiği coğrafyada deneyimlenebilir.

Arazi Sanatı'nın öncü isimlerinden Robert Smithson'ın 1970 yılında gerçekleştirdiği Spiral Jetty adlı eseri (şekil 1), mekâna özgülük kavramının en önemli örneklerinden biridir. Daha önce pop-art ve neon heykeller yapan sanatçının jeoloji ve heykel alanlarındaki deneyimini birleştirmiş ve Utah' taki Büyük Tuz Gölü kıyısında Spiral Jetty olarak bilinen eserini yapmıştır. Eser spiral formda düzenlenmiş kaya ve toprak kütlelerinden oluşmaktadır.

Eserin bulunduğu Rozel Burnu, uzak konumu ve gölün o bölümündeki suyun kırmızımsı rengi itibarıyla Smithson'ın dikkatini çekmişti. Sanatçı, bölgeden elde ettiği doğal malzemeleri (kaya ve toprak) kullanarak, *Spiral* İskeleyi su seviyesinin birkaç santim üzerinde göle doğru uzanacak şekilde tasarlamıştır. Zamanla, kurduğu yapı, göl seviyesindeki mevsimsel dalgalanmalardan etkilenmiş; bu dalgalanmalar, eseri dönüşümlü olarak su altında bırakmış veya

tamamen açıkta bırakıp tuz kristalleriyle kaplamıştır. *Spiral* İskele ile aşırı tuzlu Büyük Tuz Gölü arasındaki ilişki, Sanatçının sürekli olarak ilgisini çeken erozyonun ve fiziksel düzensizliğin entropik süreçlerini vurgular.

Yapıtın biçimi sadece fiziksel yapısıyla değil, bulunduğu coğrafyanın özellikleriyle birlikte anlam kazanmaktadır. Gölün tuz oranı, su seviyesi, çevredeki jeolojik yapı ve iklim koşulları eserin görünümünü sürekli olarak değiştirmektedir bu da onu ‘unique’ yapmaktadır. Spiral Jetty ‘nin başka bir yere taşınması ya da yeniden üretilmesi, onu özgün bağlamından koparacağı için yapıtın temel anlamını da değiştirecektir; çünkü iş çevresiyle, ortamıyla, bulunduğu iklim koşullarıyla anlam ve değer kazanır, onu tek, biricik yapar ve sanat eserine dönüştürür.



Görsel 1. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

Spiral Jetty, bulunduğu coğrafi çevreyle kurduğu ilişki nedeniyle mekâna özgüllük kavramının en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Benzer şekilde Nancy Holt’un Sun Tunnels adlı çalışması da (Görsel 2) belirli bir coğrafi çevreye bağlı olarak tasarlanmıştır. Utah Çölü’nde konumlandırılan beton tüneller, güneşin hareketleri ve gökyüzüyle kurduğu ilişki üzerinden anlaşılmaktadır. Eser, yalnızca fiziksel bir yapı değil, aynı zamanda ışık, zaman ve mekânın birlikte deneyimlendiği bir enstalasyon olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle Sun Tunnels, izleyiciyi çevresel koşulların aktif bir katılımcısı hâline getirir. Miwon Kwon bu durumu; eser ve mekan arasında kaçınılmaz ve bölünmez bir ilişki kurulduğunu ve eserin tamamlanması için izleyicinin fiziksel orada bulunma hali olarak tanımlar.



Görsel 2. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973–1976.

Mekâna özgülük anlayışı, Arazi Sanatı'nın geleneksel sergileme yöntemlerinden uzaklaşmasına neden olmuştur. Birçok Land Art eseri uzak çöllerde, kırsal alanlarda ya da doğal peyzaj içerisinde yer aldığı için geniş kitleler tarafından doğrudan deneyimlenemez. Bu durum, fotoğraf ve video belgelerinin önemini artırmıştır. Ancak belgeler, eserin kendisinin yerini tutmaktan çok, onun varlığını kayıt altına alan araçlar olarak değerlendirilmelidir. Çünkü Arazi Sanatı'nda asıl deneyim, yapıtın bulunduğu çevrede ve o çevreyle kurduğu ilişki içerisinde ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak mekâna özgülük, Arazi Sanatı'nın temel unsurlarından biridir. Bu yaklaşım sayesinde eser, yalnızca fiziksel bir nesne olmaktan çıkarak bulunduğu çevreyle bütünleşen ve o çevre aracılığıyla anlam kazanan bir yapıya dönüşmektedir. Böylece sanat eseri ile doğal çevre arasındaki sınırlar belirsizleşmekte, mekân eserin ayrılmaz bir parçası hâline gelmektedir.

Geçicilik Kavramı ve Doğanın Dönüştürücü Gücü

Arazi Sanatı'nın en belirgin özelliklerinden biri de sanat yapıtının doğanın değişken koşullarına bağlı olarak değişip dönüşmesidir. Geleneksel sanat anla-

yışında, eserlerin

mümkün olduğunca korunması, kalıcı olması ve gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanırken, Land Art sanatçıları çoğu zaman değişimi, bozulmayı ve hatta yok olmayı üretim sürecinin doğal bir parçası olarak kabul etmişlerdir. Bu nedenle geçicilik kavramı, Arazi Sanatı'nın temel kuramsal bileşenlerinden biri olarak düşünülmektedir.

Doğal çevre içerisinde üretilen eserler; rüzgâr, yağmur, kar, güneş ışığı, erozyon ve bitki örtüsü gibi etkenlere sürekli olarak maruz kalmaktadır. Bu durum, sanat yapıtının zaman içerisinde biçim değiştirmesine neden olur. Ancak Land Art sanatçıları için bu dönüşüm, eserin zarar görmesi değil, tam tersi yaşam döngüsünün devam etmesidir. Böylece sanat yapıtı, sabit ve değişmez bir nesne olmaktan çıkarak doğanın süreçlerine katılan canlı bir yapıya dönüşmektedir.

Yukarda bahsettiğimiz Robert Smithson'ın Spiral Jetty adlı eseri geçicilik kavramının en bilinen örneklerinden biridir. Büyük Tuz Gölü'nün su seviyesindeki değişimler nedeniyle eser zaman zaman tamamen görünmez hâle gelmiş, zaman zaman ise yeniden ortaya çıkmıştır. Smithson için bu durum bir kayıp değil, yapıtın doğal çevreyle kurduğu ilişkinin bir sonucudur. Sanatçı, doğadaki 'entropi' kavramıyla ilgilenmiş ve düzenli yapıların zaman içinde kaçınılmaz olarak dönüşeceğini savunmuştur. Bu nedenle Spiral Jetty yalnızca bir heykel değil, zamanın etkilerini görünür kılan bir 'süreç çalışması' olarak da görülebilir.

Geçicilik kavramını merkeze alan sanatçılardan biri de Andy Goldsworthy'dir. Sanatçı; yapraklar, buz parçaları, dallar, taşlar ve çiçekler gibi doğal malzemeler kullanarak geçici düzenlemeler oluşturur (şekil3). Çoğu zaman eserler tamamlandıktan kısa bir süre sonra rüzgârla dağılır, erir ya da doğal çevre içerisinde kaybolur. Goldsworthy'nin çalışmaları, sanatın kalıcılığına ilişkin geleneksel anlayışı sorgularken doğanın sürekli değişim hâlinde olduğunu vurgular. Sanatçının yaklaşımında önemli olan ortaya çıkan nesne değil, üretim süreci ve dönüşümün kendisidir.



Görsel 3, Andy Goldsworthy

Arazi Sanatı'nda geçicilik yalnızca fiziksel değişimle sınırlı değildir. Aynı zamanda izleyicinin deneyimi de zamana bağlı olarak değişmektedir. Günün farklı saatlerinde, farklı mevsimlerde ya da farklı hava koşullarında deneyimlenen bir eser, her seferinde yeni anlamlar üretebilmektedir. Böylece sanat yapıtı tek ve değişmez bir görüntü yerine sürekli dönüşen bir deneyim alanına dönüşmektedir.

Bu bağlamda geçicilik, Arazi Sanatı'nın doğayla kurduğu ilişkinin temel unsurlarından biridir. Geleneksel heykel sanatında eserlerin kalıcı olması önemliyken ,arazi sanatında sanatçılar, eserlerini koruma altına almak yerine doğanın etkilerine teslim ederek zamanın yaratıcı bir unsur olarak sürece katılmasını sağlamışlardır. Böylece Land Art, sanat yapıtını tamamlanmış bir nesne olarak değil, değişim içerisinde var olan bir süreç olarak ele alan yenilikçi bir yaklaşım geliştirmiştir.

Mekâna Özgülük ve Geçiciliğin Kesişiminde Arazi Sanatı

Arazi Sanatı'nı çağdaş sanat tarihi içerisinde özgün kılan temel özelliklerden biri, mekân ve zaman kavramlarını birlikte ele almasıdır. Land Art eserleri yalnızca belirli bir coğrafi alana bağlı olarak üretilmekle kalmaz, aynı zamanda

zamanın etkilerine açık bir şekilde varlıklarını sürdürürler. Bu nedenle mekâna özgünlük ve geçicilik kavramları birbirinden bağımsız değil, aksine birbirini tamamlayan iki temel unsur olarak değerlendirilebilir.

Geleneksel sanat yapıtları çoğunlukla belirli bir fiziksel bütünlüğe sahip, korunması gereken nesneler olarak kabul edilir. Müze ve galeriler bu koruma işlevini üstlenirken, sanat eserinin değişmeden gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanır. Arazi Sanatı ise bu anlayışa karşı alternatif bir yaklaşım geliştirmiştir. Land Art sanatçıları için yapıtın korunması kadar, hatta bazı durumlarda ondan daha önemli olan unsur, eserin çevresiyle kurduğu ilişkidir. Bu

nedenle bir Land Art çalışmasının zamanla değişmesi, aşınması ya da kısmen yok olması eserin başarısızlığı olarak değil, doğayla kurduğu ilişkinin doğal sonucu olarak görülmektedir.

Mekâna özgünlük ve geçiciliğin kesiştiği noktada, sanat yapıtı sabit bir nesne olmaktan çıkarak sürekli dönüşen bir deneyime dönüşmektedir. Örneğin Robert Smithson'un Spiral Jetty adlı çalışması yalnızca Büyük Tuz Gölü kıyısında anlam kazanmakla kalmaz; aynı zamanda gölün değişen su seviyeleri, iklim koşulları ve doğal süreçleri tarafından sürekli yeniden şekillendirilir. Bu nedenle yapıtın hiçbir zaman tek ve kesin bir görüntüsü yoktur. Her ziyaret, her mevsim ve her yıl eserin farklı bir görünümünü ortaya çıkarır.

Benzer biçimde Nancy Holt'un Sun Tunnels adlı çalışması da güneşin hareketlerine bağlı olarak farklı deneyimler üretmektedir. Eserin anlamı yalnızca beton tünellerin fiziksel varlığında değil, ışığın gün boyunca değişen hareketinde ve izleyicinin bu değişimi deneyimlemesinde ortaya çıkmaktadır. Böylece zaman, eserin dışındaki bir unsur olmaktan çıkarak yapıtın aktif bir bileşeni hâline gelir.

Bu durum, sanat eserinin belgelenmesi konusunu da tartışmalı hâle getirmektedir. Arazi Sanatı eserlerinin büyük bölümü uzak coğrafyalarda bulunduğu için izleyiciler çoğunlukla bu yapıtları fotoğraflar aracılığıyla tanımaktadır. Ancak fotoğraf yalnızca belirli bir ana ait görüntüyü kayıt altına alabilir. Oysa Land Art eserleri, zaman içerisinde sürekli değişen yapıları nedeniyle tek bir görüntüye indirgenemeyecek kadar dinamik üretimlerdir. Bu nedenle belge ile eser arasında her zaman belirli bir mesafe bulunmaktadır.

Arazi Sanatı'nın ortaya koyduğu bu yaklaşım, daha sonraki yıllarda gelişen çevresel sanat ve ekolojik sanat pratikleri üzerinde de etkili olmuştur. Günümüzde birçok sanatçı, doğayı yalnızca temsil edilen bir konu olarak değil, üretimin aktif bir ortağı olarak değerlendirmektedir. Böylece Land Art'ın mekân ve zaman ekseninde geliştirdiği düşünsel çerçeve, çağdaş sanatın doğa ile kurduğu

ilişkiyi yeniden şekillendiren önemli bir miras bırakmıştır.

Sonuç olarak Arazi Sanatı'nda mekâna özgülük ve geçicilik kavramları birbirinden ayrı düşünülemez. Eserin belirli bir yere bağlı olması, onun zaman içerisinde değişime açık

olmasını da beraberinde getirmektedir. Bu durum sanat yapıtını tamamlanmış ve değişmez bir nesne olmaktan çıkararak doğanın sürekli dönüşen süreçlerinin bir parçası hâline getirmektedir.

Türkiye’de Arazi Sanatı ve Güncel Yaklaşımlar

Arazi Sanatı, 1960 larda Amerika’da ortaya çıkmış 70’ lerde tüm batı ülkelerine yayılmıştır.

Ancak Türkiye’de Land Art’ın Batı’daki örneklerinde olduğu gibi büyük ölçekli arazi müdahaleleri şeklinde geliştiğini söylemek güçtür. Bunun başlıca nedenleri arasında yoğun kentleşme, kamusal alan kullanımına ilişkin sınırlılıklar, büyük ölçekli sanat projeleri için gerekli ekonomik desteklerin yetersizliği ve sanat üretiminin daha çok galeri merkezli ilerlemesi sayılabilir.

Buna karşın Türkiye’de doğa, çevre, mekân ve yerleştirme ilişkisi üzerinden çalışan sanatçılar, Arazi Sanatı’nın temel yaklaşımlarına yakın üretimler gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalar doğrudan Land Art olarak tanımlanmasa da mekâna özgülük, çevresel farkındalık ve doğal çevreyle kurulan ilişki bakımından arazi sanatıyla ortak özellikler taşımaktadır.

Türkiye’de land art (Arazi sanatı) alanında ilk kez eser veren sanatçı olan Yücel Dönmez 1975 yılında Uludağ’da 300 metrekaarelik bir alanda kar resmi yaparak dünya sanat tarihine geçer. Sonraki yıllarda da Amerika’da ve Erzurum Palandöken Dağlarında başka projelerde kar resimleri yapmıştır.

Mehmet Ali Uysal’ın çalışmaları da dikkat çekmektedir. Sanatçının özellikle “Skin” adlı yerleştirmesi, toprağın dev bir mandalla tutuluyormuş izlenimi yaratan müdahalesiyle araziye doğrudan sanatın malzemesine dönüştürmektedir. Bu çalışma, doğal yüzeyin yalnızca üzerinde sergilenen bir nesne değil, eserin kendisini oluşturan temel unsur hâline geldiğini göstermektedir. Böylece arazi, pasif bir zemin olmaktan çıkarak sanat yapıtının aktif bileşenlerinden biri hâline gelir.

Ayşe Erkmen’in mekâna özgü yerleştirmeleri de Arazi Sanatı’nın mekânla kurduğu ilişkiyi farklı bir perspektiften sürdürmektedir. Sanatçı, çalışmalarında bulunduğu çevrenin fiziksel ve kültürel özelliklerini dikkate alarak her mekâna

özgü çözümler geliştirmektedir. (şekil 4). Bu yaklaşım, Land Art'ın temel ilkelerinden biri olan mekânın üretim sürecindeki belirleyici rolünü çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlamaktadır.



Görsel 4 Ayşe Erkmen, On Water (Su Üzerinde), 2017, Almanya

Benzer biçimde Hale Tenger'in çalışmaları da doğa, tarih, hafıza ve mekân ilişkileri üzerinden okunabilmektedir. Sanatçının üretimleri çoğu zaman belirli bir coğrafi ve kültürel bağlama gönderme yaparak mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel boyutlarını da görünür kılmaktadır.

Günümüzde çevresel sorunların giderek artması, Arazi Sanatı'nın ortaya koyduğu birçok düşüncenin yeniden değerlendirilmesine neden olmuştur. İklim krizi, doğal kaynakların tükenmesi ve sürdürülebilirlik tartışmaları, sanatçıların doğayla kurdukları ilişkiyi yeniden şekillendirmektedir. Bu bağlamda Land Art'ın doğayı sanatın üretim alanı olarak ele alan yaklaşımı, güncel çevresel sanat ve ekolojik sanat pratiklerinin gelişmesinde önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

Arazi Sanatı'nın günümüzdeki etkisi yalnızca doğrudan arazi müdahalelerinde değil, kamusal sanat, çevresel yerleştirme ve ekolojik sanat uygulamalarında da görülmektedir. Bu durum, hareketin tarihsel bir sanat akımı olmanın ötesine geçerek çağdaş sanatın doğa ve mekân üzerine yürüttüğü tartışmaların temel kaynaklarından biri hâline geldiğini göstermektedir.

Sonuç

Arazi Sanatı, 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkarak sanat üretiminin sınırlarını genişleten ve sanat yapıtı ile doğal çevre arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan önemli bir sanat hareketi olmuştur. Müze ve galeri mekânlarının dışına taşan bu yaklaşım, doğayı yalnızca temsil edilen bir konu olmaktan çıkarak sanatın üretim alanı ve malzemesi hâline getirmiştir.

Bu çalışmada Arazi Sanatı, mekâna özgülük ve geçicilik kavramları çerçevesinde ele alınmıştır. İncelenen örnekler göstermektedir ki Land Art eserleri yalnızca belirli bir coğrafi bağlam içerisinde anlam kazanmakta ve doğal çevrenin etkisiyle sürekli dönüşmektedir. Bu durum, sanat yapıtını tamamlanmış ve değişmez bir nesne olmaktan çıkarak zamanın ve doğanın etkilerine açık bir süreç hâline getirmektedir.

Robert Smithson'un Spiral Jetty, Nancy Holt'un Sun Tunnels ve James Turrell'in Roden Crater gibi çalışmaları, mekânın ve zamanın sanat yapıtının ayrılmaz parçaları olduğunu ortaya koymaktadır. Bu eserlerde çevresel koşullar, ışık, iklim ve doğal süreçler yalnızca dış etkenler değil, üretimin aktif bileşenleri olarak işlev görmektedir.

Arazi Sanatı'nın ortaya koyduğu düşünsel yaklaşım, günümüzde çevresel sanat ve ekolojik sanat uygulamaları için de önemli bir zemin hazırlamıştır. Doğa ile insan arasındaki ilişkinin yeniden tartışıldığı günümüzde, Land Art'ın geliştirdiği mekâna özgülük ve geçicilik kavramları güncelliğini korumakta ve çağdaş sanat pratikleri içerisinde etkisini sürdürmektedir.

Sonuç olarak Arazi Sanatı, sanat nesnesini doğanın sürekli değişen yapısıyla ilişkilendirerek mekân, zaman ve çevre kavramlarına yönelik yeni bakış açıları geliştirmiştir. Bu yönüyle hareket, yalnızca sanat tarihinin önemli bir dönüm noktası değil, aynı zamanda günümüz sanatının doğa ile kurduğu ilişkinin anlaşılmasında temel başvuru kaynaklarından biri olmayı sürdürmektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Beardsley, J. (1998). *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape* (3rd ed.). Abbeville Press.
- Germaner, S. (1997). *1Sc0 Sonrası Sanat: Akımlar; Eğilimler; Gruplar; Sanatçılar*. Kabalcı Yayınları.

- Kastner, J. (2004). *Land and Environmental Art*. Phaidon Press. Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30–44. Lailach, M. (2007). *Land Art*. Thames C Hudson.
- Madra, B. (2008). *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları*. Norgunk Yayıncılık.
- Smithson, R. (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press.
- Tiberghien, G. A. (1995). *Land Art*. Princeton Architectural Press.

5. BÖLÜM

KÜLTÜREL AKTARIM VE DÖNÜŞÜM BAĞLAMINDA YEREL KÜLTÜRE AİT SANATLARIN MODA TASARIMI ÜZERİNDEKİ TEMSİLİ

Prof. Dr. Fatma KOÇ

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Moda Tasarımı Bölümü,
f.koc@hbv.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-3267-5366>*

Prof. Dr. Emine KOCA

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Moda Tasarımı Bölümü,
emine.koca@hbv.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-6607-5652>*

Giriş

Geleneksel sanatların moda tasarımı üzerinden yeniden yorumlanması, kültürel mirasın korunması ile modern tüketim dünyasının dinamikleri arasındaki o hassas dengede konumlanır. Bu etkileşim, bir yandan yaratıcı fırsatlar sunar-ken diğer yandan ciddi etik sorumlulukları beraberinde getirir. Zira küreselleş-me, teknolojik sıçramalar, yükselen eğitim düzeyi ve evrilen ihtiyaçlar; yerel değerlerin hızla aşınmasına ve zayıflamasına yol açarak kültürel özgünlüğün kaybını hızlandırmıştır. Bu durum, tasarımcıların kültürel bağlamı koruma ko-nusundaki sorumluluğunu her zamankinden daha kritik bir noktaya taşımıştır. Bu noktada moda tasarımcıları, yalnızca estetik formlar üreten kişiler değil, aynı zamanda kültürel sürdürülebilirliğin koruyucuları olarak karşımıza çıkar. Tasarımcılar, yerel sanatlara ilişkin değerleri küresel bir dille yeniden kurgula-

arak, kültürel özgünlüğün kaybı olarak gördüğümüz kültürel kodları modern podyumlara ve günlük yaşama entegre etme gücüne sahiptir. Dolayısıyla modern moda tasarımı, geçmişin mirasını tüketmek yerine onu geleceğe taşıyan yaşayan bir köprü vazifesi görmelidir.

Yaratıcı bir varlık olarak insan, düşünce ve deneyimlerinden bağımsız bir tasarım eylemi gerçekleştirmemiştir. Tasarımı etkileyen her zaman iç ve dış etkiler olmuştur. Ürün tasarımları kültür ve yaşam hakkında birçok bilgi ve değeri içinde barındıran, olduklarından çok daha fazla şeyi ifade eden (Çakmakçioğlu 2017: 3826) sessiz birer kültür elçisi ve yaşayan hafıza kayıtlarıdır. Dolayısıyla tasarımcılar; farkındalık düzeylerinden bağımsız olarak, kültürel kodların gelecek nesillere transferini ürünleri üzerinden gerçekleştirirken kilit bir rol üstlenirler.

Kültürel nesneler kültürel kimliğin işaretlerini taşıy ve geleneksel olana atıfta bulunur. Kültür, toplum ve gelenek arasında canlı bir ilişki vardır. Bunlar kendi içlerinde değişmekte ve sürekli olarak birbirlerini etkilemektedir (Posner, 1989: 248). Hobsbawm (1997: 18) geleneğin değişmesinin gerekliliğini ve geçmiş ile bugün arasındaki bağın önemini şu şekilde açıklamıştır. *“Gelenek, zaman içinde değişse bile, sürdürülen bir geçmişin yorumunu sağlayan genel bir aktarım sürecidir. Dolayısıyla gelenek, anlamı yaratıldığı bağlamın dışında değişse bile, geçmiş ile bugün arasında bir bağlantı kurmak için meşrulaştırıcı bir geçmişe dayanır. Gelenek, bir kültürün zaman içinde devamlılığının garantisini olmasa da, geçmişte temsil ettikleri nedeniyle değil, bugün temsil ettikleri nedeniyle adil olduğuna inanılan çözümler sunar”* Krenek’e (1962) göre *“Gelenek, doğası gereği, zaman içinde süreklilik gerektirir. Geçmişten günümüze doğru ilerlerken hiçbir kopukluk olmamalıdır”* şeklinde tanımlarken geleneğin sürdürülebilir özelliğinden bahseder.

Sanat, insanlık tarihinin en ilkel evrelerinden itibaren duygu, düşünce ve inançların somutlaştığı bir ifade biçimi olmuştur. Dilin nasıl başladığını bilmediğimiz gibi, sanatın nasıl başladığını da bilmiyoruz. Eğer sanatı tapınaklar ve evler inşa etmek, resim ve heykel yapmak veya desen dokumak gibi faaliyetler olarak ele alırsak, dünyada sanatsız bir halk yoktur (Gombrich, 1958: 19). Modernite ile birlikte sanatın tanımı değişmiş; ancak geleneksel olanın bulunduğu *“otantiklik”* ve *“köklü kimlik”*, tasarım disiplinleri için tükenmez bir ilham kaynağı olmaya devam etmiştir. Yerel sanatlara ilişkin stiller, bir ulusun kültürel geleneğinin, estetik psikolojisinin ve estetik alışkanlıklarının sunumu olarak kabul görür. Geleneksel sanatların ve tasarımların kendine özgü yaratıcı kavramları, yaratım psikolojileri, görsel modları ve kalıplama kuralları vardır. Yaratıcı kavramlara, figürlere ve biçimlere bağımsız olarak vurgu yapar-

lar. Tüm tasarımlar, ait olduğu ırka veya ulusa özgü belirli bir ırksal kültürün veya geleneğin izlerini üzerinde taşırlar (Wang & Wang, 2008: 96). Küresel ölçekte ulusal kültürler, bilgi paylaşımı sayesinde güçlü bir iletişim ve etkileşim ağı kurmuştur. Özellikle 20. yüzyılda Avrupa ve Amerika merkezli gerçekleşen köklü tasarım devrimleri, toplumsal yaşamın her katmanına yayılarak kültürel bir dönüşüm başlatmıştır. Art Nouveau ve Art Deco'dan modernizme, Pop-Art'tan Postmodernizme kadar uzanan bu geniş stil yelpazesi, günümüz tasarımcılarına farklı felsefelerden beslenme ve zengin bir birikimden öğrenme fırsatı sunmuştur (Ruiwen & Dan 2011 :1518).

Teknolojilerin sunduğu yeni olanaklar ve güncel eğilimler, çevremizi kuşatan somut ve soyut katmanları köklü bir dönüşüme uğratmaktadır. Bu değişim yalnızca gündelik hayatla sınırlı kalmayıp, kökleri geçmişe uzanan kültürel ve geleneksel değerlerin hem yapısını hem de bu değerlerin üretim süreçlerini yeniden şekillendirmektedir (Oswell, 2006). Kültürel ve geleneksel değerler tarih boyunca genellikle zanaat yoluyla şekillenirken, günümüzde hızlı prototipleme ve dijital üretim gibi yeni modern tekniklerle üretilmekte ve mevcut koşullara göre yeniden şekillenmektedir. Tasarım nesneleri olarak kültürel nesneler, tasarım özellikleriyle kültür katmanları arasında köprüler kurularak görünür ve anlaşılabilir hale gelebilir (Çakmakçıoğlu 2017: 3824). Gelenek, toplumun kaçamayacağı bir çekim alanıdır. Bir tasarımın başarısı ve gücü, sadece soyut bir yaratıcılığa değil, zamanla damıtılmış bir tecrübe birikimine dayanır. Yeni olan her tasarım, geçmişin hatıralarından beslenen birer yankıdır. İnsanın bildiği ve tanıdığı olanı arama eğilimi (alışkanlık istikrarı), tasarımla kurulan bağı güçlendirir. Bu zihinsel aşinalık, insanda süreklilik arz eden bir tanıdıklık arayışı doğurur; bu arayışın zihnimizde bıraktığı silinmez izler ise geleneğin kendisidir (Sun, 2011, 726).

Çağdaş toplumların sunduğu yaşam tarzı seçenekleri kişileri gelenekten uzaklaştırmaya ve yeni anlamlar yüklenmiş toplumsal kimliklerin oluşmasına yol açmıştır. İletişim ağının sınırları ortadan kaldırıcı özelliği modayı aynı zamanda kültürün önemli bir biçimlendiricisi ve inşa edicisi konumuna getirmiştir (Koç & Koca, 2016: 769). Yerel kültürün ruhu, zengin çağrışımları, özgün estetik duyarlılıkları ve çok çeşitli ifade biçimleriyle sanat tasarımlarına yeni bir derinlik katar. Tasarımcılar, farklı kültürlerin izini sürerek çeşitli coğrafyaların ve toplumların stil kodlarından, desenlerinden, renk paletlerinden ve malzeme dillerinden ilham alırlar ve bu onlar için sınırsız esin kaynaklarıdır (Wang & Wang, 2008: 96). Sonuç olarak ortaya çıkan her tasarım üslubu, yalnızca görsel sanatlar ve moda tasarımı alanı için bir sunum değil, aynı zamanda insan ruhuna dokunan duygu dünyasının, gözün algıladığı

ışık ve form oyunlarının ve tasarımın altında yatan temel düşüncenin iç içe geçtiği çok katmanlı bir sentezin ürünü olarak karşımıza çıkar. Tasarım üslubu, özgünlük ile evrenselliğin bir bileşimidir ve kendine has bir karakter taşır. Bir toplumun geleneksel sanat unsurlarına ait mirası, o halkın kolektif ruhunu ve karakteristik özelliklerini yansıtan, dönemin siyasi yapısından sanat anlayışına, inanç sistemlerinden ahlaki normlara ve köklü halk geleneklerine kadar pek çok toplumsal katmanın izlerini bünyesinde barındıran yaşayan bir ayna olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Modanın sınırlanamayacak kadar geniş yelpazesi içinde birçok kültürden birçok öge barınmakta ve bu öğeler kendi küllerinden doğan efsanevi anka kuşu gibi yeni olarak, yeniden modayı yönlendirmektedirler (Koca & Koç, 2019: 3). Moda, doğası gereği değişim ve yenilik odaklı bir devinim sergilese de en köklü referanslarını ve estetik dayanaklarını tarihsel geçmişten ve kültürel miraslardan alır. Moda tasarımında geleneksel sanatların ve geçmişe ait kültürel birikimlerin kullanımı, salt bir görsel süsleme veya estetik bir faaliyetin ötesinde, stratejik bir “*kültürel aktarım*” mekanizması olarak değerlendirilmelidir. Bourdieu (1984), beğeni algısı üzerine yaptığı çalışmalarda bu olguyu, “*bir toplumun tarihsel süreçte biriktirdiği maddi ve manevi değerlerin kuşaklararası taşınması ve bu süreçte çağın dinamiklerine göre yeniden şekillenmesi olgusudur. Moda, bu aktarımda sadece bir araç değil, aynı zamanda yerel sanatların form değiştirerek küreselleştiği bir dönüşüm alanıdır*” olarak tanımlar. Bu bağlamda moda, söz konusu aktarımda yalnızca pasif bir araç değil; yerel sanatların form değiştirerek küresel ölçekte yeniden anlamlandırıldığı dinamik bir dönüşüm alanı olarak görülebileceğini söyleyebiliriz.

Yerel sanatların moda tasarımı alanında kullanılması, nesnelerin fiziksel formlarının ötesinde, barındırdıkları sembolik anlam katmanlarının da taşınmasını zorunlu kılar. Bu noktada, “*kültürel yağma*” ile “*kültürel esinlenme*” arasındaki o hassas denge, tasarımın etik zeminini oluşturur (Said, 1979). Bu bağlamda; geleneksel sanatlar, bir toplumun tarihsel süreçte damıttığı estetik yargıların, teknik becerilerin ve sembolik değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılan yaşayan hafızaları olarak kabul görmektedir (Gombrich, 1958). Frings’in (1991) belirttiği gibi, tüm sanat disiplinleri; tasarımcıya renk, atmosfer ve zamanın ruhunu yakalayan görsel birer esin kaynağı sunar. Her ne kadar moda doğası gereği ticari bir yapıya sahip olsa da, sanatsal yaratım modeline yaklaşan pek çok deneyimi ve profesyonel üslubu bünyesinde barındırır. Bu bağlamda moda tasarımı, salt bir üretim değil, bir “yaratım” süreci olarak tanımlanır; nitekim çağdaş estetiği dönüştürebilen en yenilikçi temsilcileri, olarak kabul edilir (Crane, 2003). Barnard, (1996:36) moda ve iletişim adlı eserinde modayı

sadece kıyafet seçimi olarak değil, “bireylerin kimliklerini, sosyal statülerini ve değerlerini dış dünyaya aktardığı karmaşık bir göstergeler sistemi olarak ele alır. Modernite ile birlikte giyinme eyleminin ötesine geçerek bir kimlik inşasına dönüşen moda, yerel sanatların ve geleneksel zanaatların küresel ölçekte temsil edildiği en dinamik platformlardan biri haline gelmiştir. Bu bağlamda moda tasarımı, sadece bir estetik arayışı değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunması, dönüştürülmesi ve küresel bir dil aracılığıyla yeniden sunulması sürecidir” şeklinde açıklamıştır.

Bu çalışmanın temel amacı; yerel kültüre ait sanatların çağdaş moda tasarımı içindeki temsil biçimlerinin modern dünyaya nasıl aktarıldığını ve bu süreçte uğradığı anlamsal/biçimsel aktarımı ve dönüşümü incelemektir. Bu bağlamda, yerel motiflerin, tekniklerin ve zanaatların çağdaş moda dilindeki temsiliyet biçimleri analiz edilerek; modanın kültürel sürdürülebilirlik ve mirasın korunması üzerindeki rolü tartışmaya açılacaktır. Çalışma, geleneksel özgün değerlerin moda tasarımı kapsamında sadece bir “süsleme unsuru” olarak mı kullanıldığını ya da bir “kültürel aktarım” aracı olarak mı veya “kültürel dönüşüm” aracı olarak mı kullanıldığını sorgulayarak, geçmişin kültürel estetik değerlerinin modern tasarım diliyle nasıl yeniden kodlandığını belirlemeyi hedeflemektedir.

Çalışmada modanın sadece bir tüketim nesnesi değil, bir “kültürel taşıyıcı” olduğu ve yerel kültüre ait geleneksel sanatların modern ve güncel tasarımlar ile podyuma taşınırken geçirdiği “form değişikliği” makalenin odak noktası olacaktır. Çalışmada, Batılı moda devlerinin Batılı perspektif ile egzotizmden ilham alan tasarımlarında hayranlık uyandıran öteki bakış açısı ile yerel kimliğin küresel temsiliinde içeriden bir bakışla geleneksel sanatların moda tasarımları üzerinde nasıl kullanıldığı iki farklı bakış açısı ile karşılaştırmalı olarak analiz ederek açıklanmaya çalışılacaktır.

Yöntem

Bu çalışma, tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz ve karşılaştırmalı örneklem analizi desenine göre kurgulanmıştır (Yıldırım, & Şimşek, 2013). Veri toplama sürecinde tasarımcıların 2000-2026 yılları arasındaki retrospektif sergileri, defile arşivleri, marka manifestoları ve akademik makaleler temel alınmıştır. Analiz birimi olarak, her tasarımcının yerel kültürü en yoğun temsil ettiği anahtar koleksiyonlar belirlenmiş ve söz konusu koleksiyonlardan esin kaynağını en iyi

yansıtarak öne çıkan bir giysi amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir.

Araştırmada, geleneksel sanat obje ve formlarını tasarımlarına yansıtan küresel ve yerel ölçekte temsil gücü yüksek olan küresel bağlamda moda tasarımcısı olarak kabul gören, gelenekselin teknoloji ile yeniden inşasını gerçekleştiren Japon modacı “*Issey Miyake*” (1938-2022), yerel kültürü maksimalist, görsel ve hikaye odaklı bir şekilde ele alan İtalyan kökenli moda tasarımcıları Domenico Dolce (1958-) ve Stefano Gabbana (1962-) “*Dolce&Gabbana (D&G)*”, yerel moda bağlamında moda kimliğinin küresel temsili olarak kabul gören Türk moda tasarımcısı “*Cemil İpekçi*” (1948-) ile Ece Ege (1963-) ve Ayşe Ege (1961-) tarafından iki Türk kardeşin Türk- Fransız markası olarak kurdukları “*Dice Kayek*” olmak üzere dört moda markasının geleneksel sanatları esin kaynağı olarak nasıl kullandıklarını kültürel aktarım ve dönüşüm bağlamında analiz ederek doküman incelemesi yoluyla çözümlenmiştir. Çalışmada, “*kültürel aktarım*” ve “*dönüşüm*” kavramları çerçevesinde, söz konusu dört tasarımcının yerel kültüre ait sanatları tasarımlarında nasıl konumlandıklarını analiz edilmesi hedeflenmiştir.

Araştırma kapsamına dahil edilen modacıların, yerel kültüre ait geleneksel sanatları esin kaynağı olarak kullandığı koleksiyonlarından öne çıkan bir giysi alanın gerektirdiği bir sistematikte analiz edilerek her modacının tasarımlarını oluştururken kullandığı esin kaynağını temel alarak modern moda tasarımı alanında kültürel aktarımı ve dönüşümü nasıl yansıttığı yorumlanmıştır.

Çalışmanın inceleme evrenini; küresel moda bağlamında, Issey Miyake’nin form devrimi niteliğindeki 1994 tarihli “*Pleats Please*” koleksiyonunda yer alan ikonik “*Flying Saucer (Uçan Daire) elbisesi*” ile yerel İtalyan kültürüne odaklanan Dolce & Gabbana’nın 2013 ilkbahar-yaz sezonu için “*Sicilyalı kadın*” imajından esinlenerek tasarladığı “*The Wicker Cape (Hasır Sepet Giysisi)*” incelenmiştir. Bu örneklere paralel olarak yerel moda tasarım literatüründen; Türk moda tasarımcısı Cemil İpekçi’nin 2002 yılında Dünya Güzellik Yarışması’nda Türkiye’yi temsil eden ve kainat güzeli seçilen Azara Akın için tasarladığı “*Pazen Gece Elbisesi (Pazen Gown)*” ile Ece ve Ayşe Ege kardeşlerin Türk-Fransız markası olarak kurdukları Dice Kayek markası ile 2010 da gerçekleştirdikleri “*Istanbul Contrast*” adlı giysi tasarımı sergisindeki koleksiyonunda yer alan nadide parça “*Ayasofya (Hagia Sophia) Elbisesi*”, çalışmanın temel analiz nesnelerini oluşturmaktadır.

Seçilen tasarımlar, aşağıdaki dört temel kriter üzerinden karşılaştırmalı olarak analiz edilerek yorumlanmıştır.

- **Form ve silüet:** Geleneksel giysi biçimlerinin (kaftan, şalvar, kimono vb.)

korunup korunmadığı veya yapının söküme uğrayıp uğramadığı,

- **Malzeme ve doku :** Geleneksel dokumalar ile modern teknolojik malzemelerin, süsleme unsurlarının kullanımı

- **Renk, motif ve kompozisyon:** Tasarımlarda kullanılan renklerin yerel unsurlarla uyumu ve geleneksel motiflerin yerele ait sembolik anlamları,

- **Yerel kültüre ait sanatların aktarımı ve dönüşüm:** Tasarımın yerel kültürü “*doğrudan bir alıntı (copy-paste)*” olarak mı yoksa “*stilize bir çeviri (re-interpretation)*” olarak mı sunulduğu,

Bulgular ve Yorum

Yirmibirinci yüzyılda moda endüstrisi, hızlı tüketim (fast fashion) ve küreselleşmenin etkisiyle kültürel bir homojenleşme süreci içerisine girmiştir. Bu süreç, yerel toplulukların binlerce yıllık estetik birikimi olan geleneksel sanatların ve yerele ait kültürel unsurların modern tasarım dili karşısında işlevini yitirmesine veya sadece “*etnik bir süsleme*” aracına indirgenmesine yol açmıştır. Ancak bu durum, yalnızca bir form kaybı değil, aynı zamanda nesnelerle kurulan bağın ve kültürel hafızanın da silinmesi ile birlikte teknik özgünlüğü de göz ardı ederek sembolik anlamları ve toplumsal anlatıları bağlamından koparmaktadır. Geleneksel sanatlar ve yerel kültüre ait unsurlar doğru bir aktarım stratejisi ile yorumlandığında, moda tasarımı kültürel sürdürülebilirliğin en güçlü aracı haline gelmektedir.

Moda duyarlılıkları küreseldir ve aynı zamanda küresel trendleri bünyesine katarken, her bölgeye özgü belirli temaları, sembolleri ve kültürel referansları da içerecek şekilde inceliklidir. Bu nedenle, küresel modayı anlamak, melezlik, kültürel ödünç alma, icat ve yeniden icat sergileyen çoklu ve rekabetçi moda sistemlerinin üretiminde küresel ve yerel arasındaki etkileşimi ortaya çıkarmayı içerir (Craik, 2016: 114). Küreselleşme süreci kendi başına modayı yaratmaz. Ve en önemlisi, modernliğin ve küreselleşmenin yolları tek yönlü olarak, Batı’dan Doğu’ya değil, birçok yöne doğru genişleyen karmaşık bir ağıdır (Slade, 2016:25). Moda, doğası gereği değişimi ve yeniliği odağına alsada da, en güçlü referanslarını genellikle geçmişten ve kültürel miraslardan almıştır. Moda tasarımında geleneksel sanatların kullanımı, sadece görsel bir süsleme ve esinlenme alanı olarak kabul edilmemelidir. Söz konusu süreç, aynı zamanda bir “*Kültürel aktarım ve dönüşüm*” mekanizması olarak kabul edilmelidir.

Giyisiler, bireyin ve toplumun kimliğini dış dünyaya sunan en doğru

göstergedir. Geleneksel bir unsurun podyuma taşınması, o motifin ait olduğu coğrafyanın ve tarihin küresel dolaşıma girmesi anlamına gelir (Barnard, 1996: 35). Tasarımcının amacı, dikkat çekme ve hafıza oluşturma yeteneğine sahip bir kimlik yaratmaktır. Yerel kimlik metinler, semboller ve görseller aracılığıyla içinde çok sayıda kimliği birleştirmeye yönelik bir girişimden inşa edilmiş bir temsildir. Bu tür temsilin sorunu, tüm alıcılar tarafından eşit şekilde anlaşılması gerektiğidir ancak aynı durum farklı şekillerde tanımlanabilir veya yorumlanabilir. Bu nedenle, tasarımcının en fazla sayıda insanın da anlayacağı bir mesajı bulabilmesi son derece önemlidir (Rijo, 2013:136). Geleneksel sanatların moda üzerindeki temsili, tasarımcıların kültürel koda olan mesafesine ve benimsedikleri sanatsal yaklaşıma göre farklılık göstermektedir. Moda tasarımında geleneksel sanatların kullanımı iki uçlu bir bıçak gibidir. Bir yanda geleneği olduğu gibi koruyan “*nostaljik yaklaşım*”, diğer yanda ise geleneği bozup yeniden kuran “*dekonstrüktif (yapı sökücü) yaklaşım*” bulunur. Başarılı bir moda tasarımı, geleneksel sanatı sadece bir “*müze objesi*” olarak dondurmamak yerine, onu modern yaşamın dinamiklerine, teknolojisine ve estetik algısına göre “*dönüştürebilen*” tasarım olarak görülmelidir. Bu çalışma geleneksel sanatların moda tasarımındaki bu dinamik konumunu, Issey Miyake, Dolce & Gabbana, Cemil İpekçi ve Dice Kayek gibi küresel dünya ve yerel Türk modasına yön veren isimlerin farklı stratejileri üzerinden sorunsallaştırmaktadır. Bu bölümde, çalışmanın sonuçlarını somutlaştırmak amacıyla; her tasarımcının geleneksel sanat unsurlarını aktarma ve dönüştürme stratejisini en net yansıtan birer anahtar parçası, morfolojik ve sembolik açıdan incelenmiştir.

İkonik Tasarımların Küresel Moda Ölçeğinde Temsilinin Görsel Analizleri

Dolce&Gabbana (Domenico Dolce (1958-) ve Stefano Gabbana (1962-): Akdenizli Bir Estetik Ortaklığı

Dolce & Gabbana markası, iki farklı İtalyan kimliğinin (Kuzey ve Güney) sentezinden doğmuştur. Domenico Dolce, Sicilya’da bir terzinin oğlu olarak doğmuş ve çocukluğunu babasının atölyesinde kumaşlar arasında geçirmiştir. Stefano Gabbana ise Milano doğumludur ve grafik tasarım eğitimi almıştır. İkili, 1980’de Milano’da bir moda evinde yardımcı olarak çalışırken tanışmış ve 1985’te kendi markalarını kurmuşlardır (Sozzani, 1999:13). Dolce & Gabbana koleksiyonlarının ilham kaynağını Sicilya tarihi, kültürü ve mimarisinden

etkilenmiş özellikle Sicilya yerel kültürünü kullanarak Akdeniz kimliğini koleksiyonlarına yansıtmışlardır. Marka, 2012’den itibaren başlattığı Alta Moda (Kadın), Alta Sartoria (Erkek) ve Alta Gioielleria (Mücevher) koleksiyonlarıyla seri üretimden uzaklaşıp tamamen kişiye özel ve sanat eseri niteliğinde parçalar üretmeye odaklanmıştır. Bu çalışmalar, İtalyan zanaatkarlığının (hand-made) korunmasını amaçlar.

Dolce & Gabbana, yerel kültürü moda tasarımlarına entegre etme konusunda “*hikâye anlatıcılığı*” ile “*zanaatı*” birleştiren en ikonik markaların başında gelir. Markanın tasarım dili, köklerini derin bir bağlılıkla bağlı oldukları Sicilya’nın kültürel mirasından alır. Tasarımlarında yerel halk sanatının unsurları olan Carretto Siciliano (Sicilya at arabası) motifleri, el boyaması seramik desenleri, dini ikonografi ve barok estetiği gibi yerel kültüre ait unsurları modern silüetlerle yeniden yorumlanarak küresel bir lüks algısına dönüştürülür. Marka, geleneksel unsurları sadece görsel birer süsleme olarak kullanmak yerine, onları morfolojik açıdan yeniden yapılandırır, örneğin bir balıkçı ağını sofistike bir dantel elbiseye veya yerel bir festival aksesuarını yüksek moda parçasına dönüştürür. Bu “aktarma ve dönüştürme” stratejisi, markanın her koleksiyonunda Akdeniz kimliğini sembolik bir güç odağı haline getirerek, yerel değerlerin küresel moda pazarında nasıl bir prestij nesnesine dönüşebileceğinin en somut örneklerini sunar.



Görsel 1-2. Dolce & Gabbana (D&G) 2013 İlkbahar yaz koleksiyonunda “The Wicker Cape” (<http1>)

Görsel 3. Domenico Dolce ve Stefano Gabbana çalışma ofisinde (<http2>.)

Tasarımcı/lar: Dolce & Gabbana (D&G), (Domenico Dolce (1958-) ve Stefano Gabbana (1962-))

Tasarımın Adı: Hasır Sepet Giysi (The Wicker Cape)

Ait Olduğu Koleksiyon: 2013 ilkbahar-yaz koleksiyonu (koleksiyonun sunumu 23 Eylül 2012), ilk olarak Milano Moda Haftası’nda sergilenmiştir.

Tasarımın Esin (İlham) Kaynağı: Sicilya (İtalya) geleneksel halk sanatı hasır sepet örücülüğü (wicker work)

Görsel Betimleme: Tasarım, geleneksel tekstil kumaşları yerine, doğrudan rafya ve hasırın sepet örücülüğü (wicker work) tekniğiyle örülmesiyle oluşturulmuş heykelsi görünümlü korse ve crinolin etek görünümüne sahiptir. Giysinin formu, eski Sicilya köylerinde kullanılan hasır sepetleri anımsatır. Bazı giysilerin üzerinde yerel at arabalarına ait (carretto Siciliano) parlak renkli püsküller ve metal aksesuarlara da yer verilmiştir. Hasır yapının kenarları, sepetlerin ağzı kısmında kullanılan kalın örgülerle sağlamlaştırılmıştır.

Analiz: Bu tasarım, yerel zanaatın lüks sistemindeki konumu üzerine yapılmış bir manifestodur. D&G, halk tipi görülen sepet örücülüğü zanaatını, podyumun en seçkin materyali haline getirerek kültürel sermaye değerini zirveye taşımıştır. Tasarımcılar, geleneksel zanaatı stilize etmek yerine, onun kaba ve otantik dokusunu olduğu gibi koruyarak; Sicilya’nın geleneksel ve folklorik geçmişini dramatik ve maksimalist bir dille simüle etmişlerdir. Dolce & Gabbana’nın Sicilya kültürüne olan tutkusunu en ikonik şekilde dışa vuran tasarımlarından biri olan **“Wicker Cape” (Hasır Sepet Giysi)**, moda ve zanaatın keşişim noktasında duran bir *“giyilebilir sanat”* örneğidir. Dolce & Gabbana’nın *“Wicker Cape”* tasarımı, modanın sadece kumaştan ibaret olmadığını; malzemenin, yerel hafızanın ve el işçiliğinin birleştiği bir kültürel anlatı olduğunu kanıtlayan ikonik bir tasarımdır.

Form ve silüet: Tasarımcıların Sicilya sepet örücülüğü geleneksel halk sanatını kullanarak tasarlanan *“Hasır Sepet Giysi (The Wicker Cape)”* tasarımları, tarihi krinolin iç eteklerin modern ve cesur bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Bu tasarımda giysi, kumaşın dökümlü yapısından tamamen koparak mimari bir nesneye dönüştürülmüştür. Geleneksel sepet örme tekniği sayesinde kıyafet, vücudu saran bir tekstil ürünü olmaktan çıkıp, vücudun etrafında bağımsız bir hacim oluşturan heykelsi bir formda tasarlanmıştır. Giysi, vücudu saran yumuşak bir kumaş formunda değil, tam aksine, vücudu bir zırh veya bir kafes gibi dışarıdan çevreleyen, ters bir sepet veya çan silüetine sahiptir. Oluşturulan bu form, kadının doğal hatlarını gizleyerek yerine yapay, mimari bir hacim koyar. Silüet, yerçekimine karşı koyan rijit (sert) bir yapıdadır;

hareketle birlikte dalgalanmaz, sabit bir duruş sergiler.

Malzeme ve doku: Tasarımın en çarpıcı yönü, moda dünyasında alışıl-gelmişin dışındaki malzeme seçimidir. Tasarımda hasır, saman ve söğüt dalları gibi tamamen doğal ve kırsal malzemelerden oluşan organik metaryal kullanılmıştır. Tasarımın ana malzemesi, giyimde alışılmadık olan hasır (wicker/rattan) ve bambu lifleridir. Bu malzemeler, geleneksel sepet örme tekniği kullanılarak rijit (sert) bir yapıya sahiptir. Elbise, sepet örgüsü tekniğiyle hazırlanmış hasır veya bükülmüş kamış malzemedan yapılmış bir korse ve heykelsi bir kafes ete-ğ e sahiptir. Bu, lüks moda ile köylü zanaatkarlığı arasında bir kontrast oluşturmaktadır. Tasarımın yüzeyi oldukça pürüzlü ve üç boyutludur. Dokuma sıklığı ve dalların birbirinin altından geçişi, giysiye yoğun bir derinlik ve el yapımı hissi veren kaba ama sanatsal bir doku katmıştır. Görsel olarak ağır ve kaba görünmesine rağmen, kullanılan hasır malzemenin doğası gereği aslında hafif ve havadar bir yapıya sahip olmasıdır.

Renk, motif ve kompozisyon: Tasarımda estetik unsurların oluşturulması için, malzemenin kendi doğallığı ve yerel süslemelerle şekillendirilen tasarım anlayışı, objeye hem zamansız bir kimlik kazandırır hem de geçmişin izlerini modern formlarla buluşturulmuştur. Tasarımın ana gövdesinde hasırın doğal saman sarısı, bej ve toprak tonları hakimdir. Bu monokrom yapı, malzemenin saflığını vurgulamaktadır. Tasarımda oluşturulan kompozisyon genellikle Sicilya'ya yerel kültürüne özgü renkli ponponlar, aynalar, dore (altın rengi) detaylar ve el boyaması seramik figürlerle hareketlendirilmiştir. Hasırın ham ve mat görüntüsü ile üzerine eklenen parlak, lüks ve çok renkli aksesuarlar arasında maksimalist bir denge kurulmuştur.

Yerel kültüre ait sanatların aktarımı ve dönüşüm: D&G, bu tasarımla yerel bir zanaatı podyuma taşıyarak kültürel sürdürülebilirliğ e vurgu yapmıştır. Sicilya'da geleneksel olarak sepet ve mutfak eşyası yapımında kullanılan sepet örücülüğü, işlevsel bir araç olmaktan çıkarılıp bu parçada basit bir sepetçilik işini ele alıp, onu "yüksek moda (*haute couture*)" seviyesinde bir terzilik disipliniyle birleştirmiştir. Dolce & Gabbana, hem zanaatı yüceltmeye çalışmış hem de zanaatın değerini artıran bir soylulaştırma işlemi gerçekleştirmiştir. Bu özgün dil, nesneye hem kültürel bir değer hem de doğal bir zarafet katmıştır. Hasır sepet, Akdeniz'in kırsal yaşamını, hasat kültürünü ve pazar yerlerini simgeler. Tasarımcılar, bu gündelik nesneyi bir giysiye dönüştürerek yerel kimliği küresel bir moda diliyle yeniden inşa etmişlerdir. Bu tür tasarımlar, güncelliğini yitiren bir el sanatını lüks tüketim üzerinden tekrar gündeme getirerek zanaatkarların emeğini ve yerel teknikleri ön plana getirmişlerdir.

Issey Miyake (1938-2022): Teknolojinin ve Felsefenin Mimarı

Miyake'nin moda yolculuğu, Tokyo Tama Sanat Üniversitesi'nde grafik tasarım eğitimi aldıktan sonra 1965'te Paris'e giderek Guy Laroche ve Hubert de Givenchy gibi isimlerin yanında çalışması ile başlamıştır. 1968'deki Paris öğrenci ayaklanmalarına tanıklık etmesi, onun "*elitler için kıyafet*" yerine "*herkes için tasarım*" felsefesine yönelmesini sağlamıştır (Saillard, 2012:48). Miyake hem zanaatkar üretiminden hem de yeni teknolojilerden yararlanır ve süreçte beklenen ve beklenmeyen tüm olasılıkları araştırır. Hem "*Pleats Please*(1993)" hem de "*A-POC (A Piece of Cloth)*(1998)" koleksiyonlarında, yirminci yüzyılın sonları ve yirmi birinci yüzyılın başlarındaki yeni postmodern kadını kucaklamıştır. 1970'te Tokyo'da Miyake Design Studio'yu kurduğunda amacı, Batı terziliğine öykünmek yerine Japonya'nın giyim geleneğini modern tekstil mühendisliğiyle birleştirmek olmuştur (English, 2011:10). Japonya'da üretilen en yeni, teknolojik olarak gelişmiş sentetikler için yaratıcı kullanımlar bulan ilk küresel çapta etkili tasarımcılardandır. Bu tür kumaşların yenilikçi yapım teknikleriyle birleşimi, Miyake'nin en olağanüstü giysilerden bazılarını üretmesine olanak sağlamıştır (Mears, 2008: 98). Issey Miyake 1976 tarihli "*Bir Parça Kumaş*" koleksiyonuyla sadece şaşırtıcı olmakla kalmamış, Batı giyiminde varlığını sürdüren şekillendirilmiş kesim yerine, düz kesim tekniklerini geliştirmiştir. Tekstil üzerine yaptığı araştırmalar, hareketi özgürleştiren ve heykeltıraş olarak yeteneğini geliştiren bir yaklaşıma hizmet etmiştir. Sürekli yeni koleksiyonlar yerine bir sezonda önerilen bir fikri, bir sonraki sezonda devam edebileceği koleksiyonlar geliştirmiştir. Uzun ve istikrarlı yaratıcı döngülere sahip olma hakkını savunarak, moda disiplini için yeni bir kelime dağarcığı icat ederek 1990'ların başlarında, "*Pleats Please*" koleksiyonlar serisini başlatmıştır. Bu onun en özgün ve önemli terzilik icatlarından biri olarak kabul görmüş ve genel olarak giyim endüstrisi üzerindeki etkisi tartışılmazdır (Saillard 2012:48). Miyake, (2012:32) *Pleats Please* adlı kitaptaki "*The Work of Pleats Please*" başlıklı yazısında teknoloji ve japon geleneksel halk sanatını birleştirdiği kumaşlardan oluşturduğu tasarımları şu şekilde açıklamıştır. "*Pleats Please parçaları, hafif, katlandığında kompakt, bakım gerektirmeyen, her türlü iş veya parti ortamının talepleri için mükemmel, ve her giyim tarzına sonsuz derecede uyulanabilir, herkesin moda anlayışına uyum sağlayabilen, akıllı telefonlar değil, akıllı kıyafetlerdir! Artık açıkça görüldüğü ki, Pleats Please, 20. Yüzyıldan 21. yüzyıla giyimde paradigma değişimini temsil ediyor.*"



Görsel 4-5. Issey Miyake 1993 “Pleats Please” koleksiyonundaki “Flying Saucer” (Uçan Daire) Elbisesi (<http3>.)

Görsel 6. Issey Miyake “Flying Saucer” (Uçan Daire) Elbisesi ile (<http4>.)

Tasarımcı: Issey Miyake (1938-2022)

Tasarımın Adı: “*Flying Saucer*” (Uçan Daire) Elbisesi (1994)

Ait Olduğu Koleksiyon: Pleats Please (1993)

Tasarımın Esin (İlham) Kaynağı: Japon geleneksel Origami (kağıt katlama) sanatı ile felsefi “*Ma (boşluk)*” kavramının teknolojik bir sentezinden esinlenmiştir.

Görsel Betimleme: İnce polyester kumaştan üretilen bu giysi, giyilmediğinde tamamen düz, dairesel bir kumaş yığınıdır. Ancak bedene geçirildiğinde, kalıcı pileleme teknolojisi sayesinde akordeon gibi açılarak vücudun etrafında heykelsi, dairesel katmanlar oluşturur. Renk paleti canlı bloklardan oluşur.

Analiz: Issey Miyake’nin 1994 tarihli “*Pleats Please*” koleksiyonlarının ilklerinden birinde Japon halk Japon halk sanatının kökenlerini ve Batı haute couture tasarım anlayışını harmanlayarak tasarladığı “*Flying Saucer*” elbisesi, modanın mühendislik ve kinetik sanatla buluştuğu en radikal örneklerden birisi olarak kabul görmektedir. Bu tasarım, Miyake’nin giysi ve vücut arasındaki boşluğu (Ma kavramı) nasıl kurguladığını kusursuzca özetler. Japon geleneksel Origami (kağıt katlama) sanatı ile felsefi “Ma” (boşluk) kavramının teknolojik

bir sentezi ve yorumlanması olarak kabul edilebilir. Elbisenin origami benzeri katlanabilir yapısı, Japon estetiğinde nesneler arasındaki zamansal ve mekânsal boşluğu ifade eden “Ma” kavramı bağlamında Miyake’nin tasarımlarında kumaş bedene yapışmaz, beden ile kumaş arasındaki boşluk hareketin özgürleştiği yer olarak kabul edilebilecek, yalnızca statik bir form değil, aynı zamanda beden ile kumaş arasında sürekli değişen bir dinamiği olduğunu söyleyebiliriz. Miyake bu elbise ile Japonya’nın yerel kültüre ait sanatlarının geleneğini Batı’nın endüstriyel teknolojisiyle birleştirerek moda tasarımı alanına yeni ve farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

Miyake, bu elbise ile Batı moda tasarımı yapısal özelliğini ve geleneğini bozup yeniden kurarak kumaşa yapısı bozulmayan pililerle hafıza ve giysiyi giyen kişinin hareketine göre şekil alan mimari bir özellik kazandırmıştır. Miyake’nin teknolojik devrim niteliğindeki pili tekniği, kumaşı iki boyutlu bir düzlemde çıkararak kullanıcının hareketleriyle nefes alan üç boyutlu bir heykele dönüştürmüş ve Batı’nın bedeni kalıplarla sınırlayan geleneksel terzilik anlayışını reddederek yerine yeni bir form inşa etmiştir. Miyake’nin “*Flying Saucer*” ikonik elbisesini, yerel zanaatın makineleşme ve mühendislik yoluyla tanınmaz hale gelene dek dönüştürüldüğünün ve evrensel bir konfor objesi yapıldığının radikal bir kanıtı olduğunu söylemek mümkündür. Bu sıra dışı elbise, kağıt fener görünümünde renkli halka katmanlarından oluşan, basitçe giyilmek üzere tasarlanmış ve giyen kişinin bedeni ile kolayca uyum sağlayabilecek, bedenden çıkarıldığında tıpkı bir slinky oyuncak gibi anında katlanarak muhafaza edilebilecek yapıda oluşturulmuştur.

Form ve silüet: Miyake, bu tasarımda geleneksel terzilik kalıplarını tamamen reddederek, giysiyi yaşayan bir mimari objeye dönüştürmüştür. Elbise, ismini aldığı “uçan daire” formunu yansıtan iç içe geçmiş dairesel disklerden oluşur. Askıdayken tamamen iki boyutlu, yassı bir daire gibi görünürken; giyildiğinde vücudun hareketiyle üç boyutlu, akordeon benzeri bir silüete dönüşmüştür. Tasarım sabit bir forma sahip değildir. Kullanıcı hareket ettikçe silüet genişler, daralır ve yaylanır. Bu, giysinin vücuda değil, vücudun giysiye yön verdiği bir form anlayışıdır. Vücut ile kumaş arasında yaratılan o geniş hava boşluğu, Japon estetik felsefesindeki “Ma” (mekânsal boşluk) kavramının fiziksel dışavurumudur. Miyake, (2012: 37) “Pleats please” adlı kitabında bu kumaşlardan hazırlanan giysiler hakkında şu şekilde bilgi vermiştir. “*Kıyafetleri özenle katlayıp pile uyguladığınızda kırışıklıklar oluşur. Kıvrımları oluştururken merkezi biraz kaydırarak eğlenceli varyasyonlar yaratabilirsiniz. Bu şekilde yapılan kıyafetler, kolayca tanımlanamayan şekiller alır. Bu kıyafetler ayrıca, giysinin vücuda yapışması gerektiğini öne süren geleneksel bilgiye*

de meydan okur; giysinin giyenin cildi ile kumaş arasında bol miktarda hava dolaşımına izin vermesi gerekir. Ayrıca, bu temel kıyafet katlama ve pile uygulama sürecinin, giysi şekilleri için sonsuz varyasyonlara olanak sağladığını keşfettim. Geliştirdiğimiz ısıtma işlem sistemi sayesinde, oluşturabildiğimiz pileler sadece işlevsel değil, aynı zamanda kalıcıdır. Sonuç olarak, evde yıkanabilirler, saklamaları kolaydır ve rulo yapıp bavuluza attıktan sonra bile orijinal şekillerini korurlar.”

Malzeme ve doku: Miyake'nin tekstil teknolojisindeki devrimi, bu koleksiyonun kalbini oluşturur. Miyake'nin yeni sentetik elyafların icadına yaptığı katkı küçümsenemez. Simon, (1999). Miyake'nin tasarımlarında kullandığı malzemelerin özelliklerini açıklarken *“Miyake'nin tasarımlarının en dikkat çekici yönlerinden birinin, hem doğal hem de sentetik tekstil elyafları ve hem el dokuması hem de geleneksel olarak boyanmış kumaşlar ile hiç dokunmamış yüksek teknoloji tekstilleri'ne dair bir anlayışla belirlendiğini”* belirtmiştir. Geleneksel pilelemenin aksine, bu giysilerde kullanılan teknolojik pilelemede kumaş önce kesilip dikilir, ardından iki kağıt arasında preslenerek pilelenir. Bu yöntem, kumaşa kalıcı bir hafıza kazandırır. Genellikle yüksek kaliteli polyester kullanılan bu doku, buruşmaz, hafif ve esnektir. *“Flying Saucer”* da kullanılan ince pileler, dairesel formun çökmesini engelleyen strüktürel bir direnç sağlar. Malzeme tamamen endüstriyel ve teknolojik olsa da, yarattığı doku deniz anası veya egzotik bir bitki gibi organik bir canlı hissi verir şekilde görünmektedir. Issey Miyake'nin *“Pleats Please”* serisindeki en büyük inovasyon, kumaş kesilip dikildikten sonra kalıcı olarak preslenen pililerdir. Bu, kumaşın şeklini asla kaybetmemesi, yani bir *“form hafızası”* oluşturmastır.

Renk, motif ve kompozisyon: Miyake'nin görsel dili, hem kaosu hem de mükemmel bir matematiksel düzeni bir arada sunar. Elbisede genellikle parlak birincil renkler veya karmaşık renk geçişleri (degradeler) kullanılır. Pilelerin yarattığı gölgeler, tek bir rengin bile yüzlerce farklı tonda görünmesini sağlar. Elbise üzerindeki motifler, kıvrımlar açıldığında genişleyen, kapandığında gizlenen dinamik bir yapıdadır. Kompozisyon, statik bir desen yerine *“hareket halindeki bir resim”* gibidir. Pilelerin oluşturduğu dikey çizgiler, dairesel formun yataylığıyla birleşerek güçlü bir görsel ritim oluşturur.

Yerel kültüre ait sanatların aktarımı ve dönüşüm: Miyake, bir Japon tasarımcı olarak Batılı formları değil, kendi köklerindeki felsefeyi evrensel bir teknolojiyle dünyaya aktarır. English, (2011:22) Miyake'nin çalışmalarında, geleneksel halk sanatlarını sıklıkla kullandığını ve esin kaynağı olarak bu halk sanatlarının içerikleri olan boyama, drapaj, pileleme, sarma ve üst üste bindirme gibi geleneksel teknikleri tutarlı bir şekilde tasarımlarına yansıttığını belirtir.

miştir. Ayrıca Miyake'nin Japon geleneksel halk sanatı olan shibori (bağlama boyama) ve origami (kağıt katlama) gibi eski sanat formlarını çağdaş giyime yeniden kazandırdığını da eklemiştir.

Miyake, Elbisenin katlanma ve açılma mekanizması, doğrudan Japon kağıt katlama sanatı olan Origami'den ilham alır. Bir kağıt parçasından karmaşık bir form yaratma mantığı, burada bir parça kumaştan karmaşık bir giysi yaratmaya evrilmiştir. Japon tasarım geleneğindeki “*gereksiz olandan arınma*” prensibi, bu elbisenin tek bir parçadan (tek bir daireden) oluşmasıyla kendini gösterir. Miyake, Japonya'nın yerel zanaat disiplini öne çıkartan el işçiliği, üst kalite sentetik kumaşlara uygulanan modern sanayi yöntemleriyle oluşturulan kimyasal pileleme birleştirmiştir. Bunu, geleneksel bir sanatın biçimsel bir kopyası değil, felsefi bir düşüncenin aktarımı olduğunu söylemek mümkündür. Kondo (1997: 58), kültürlerine bakıp ürünlerini egzotik hale getirerek sunan Japon tasarımcılar için “oto-egzotik bakış” kavramını kullanır.

İkonik Tasarımların Yerel (Türk) Moda Ölçeğinde Temsilinin Görsel Analizleri

Cemil İpekçi (1948-): Nostalgik Bir Kimlik Savunucusu

İpekçi, Türk moda tarihinde “*aykırı*” ve “*gelenekçi*” kimliğiyle tanınan, köklü bir aile geçmişine sahip bir tasarımcıdır. Eğitimini Londra'daki Kraliyet Sanat Akademisi'nde (Royal Academy of Fine Arts) moda tasarımı üzerine tamamlamıştır. 1972 ile 1975 yılları arasında Fransa'da hazır giyim tasarımcısı olarak çalıştıktan sonra, 1984'te Türkiye'ye dönmeden önce kendi markası Tzagne'yi kurdu. Osmanlı ve Anadolu sanatlarını birer “*yasaklı hazine*” gibi gören İpekçi, pazen ve şile bezi gibi halk tipi materyalleri haute couture sahnesine taşıyarak modayı bir kültürel savunma alanına dönüştürmüştür. Cemil İpekçi, hem etnik tasarımları hem de haute couture elbiseleriyle tanınan Türk moda tasarımcısıdır (Özüdoğru, 2016:122). Anadolu ve Osmanlı estetiğinden ilham alan koleksiyonlarıyla Türkiye'de tanınan moda tasarımcısı Cemil İpekçi, Güneydoğu Anadolu bölgesinde tekstil el sanatlarını canlandırmak için Mardin'de 2008, (ÇATIOM) Çok Amaçlı Toplum Merkezi) Geleneksel Giyim Üretimi ve Tasarımı Projesi'nde, 2009'da (MAKİDER), Kadınlar İçin Mesleki Eğitim Destekleme Derneği'nde ve 2008'da Diyarbakır'da (Ticaret ve Sanayi Odası) Geleneksel Giyim Üretimi ve Tasarımı Projesi'nde yer alarak yerel kültüre ait geleneksel sanatların yaygınlaşmasında ve yaşatabilirliğinde önemli

görevler almıştır (Girard & Scalbert Yüce, 2015:192). Kendini etnik tasarımcı olarak tanımlayan Cemil İpekçi 2002 yılında Dünya Güzellik yarışmasında birinci olan Azra Akın için tasarladığı Türk-Osmanlı kültürünü yansıtan pazen elbisesiyle hem dünya birinciliğini, hem de en iyi kostüm ödülünü 99 ülkenin en iyi tasarımcıları arasından sıyrılarak ödül almıştır. Ünlü tasarımcılarda gözlenen bu kültürel öğeleri kullanma eğilimi, geleneksel öğelerin başarılı şekilde tasarıma yansıtıldığı koleksiyonların ne denli yaratıcı sonuçlar verdiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir (Koca ve diğ.: 2009: 94).



Görsel 8. 9. Azra Akın Cemil İpekçi tarafından tasarlanan “Pazen Gece Elbisesi” ile (2002) Miss World Dünya Güzellik yarışmasında (<http> 5)

Görsel 10. Cemil İpekçi ile Azra Akın Miss World Dünya Güzellik yarışması bitiminde birlikte (<http> 6)

Tasarımcı: Cemil İpekçi (1948-)

Tasarımın Adı: “Pazen Gece Elbisesi” (Pazen Gown) (2002)

Ait Olduğu Koleksiyon: Cemil İpekçi, bu elbiseyi tek olarak 2002’de Kenya’da Miss World (Dünya Güzellik) yarışmasında giyilmesi için Azra Akın için tasarlanmıştır. Tasarımcı daha sonra pazen tasarımlarından hazırladığı “Bir Doğu Masalı - Dört Mevsim” adlı bir koleksiyon ile 2010’da Mardin’de düzenlediği defilede sunmuştur.

Tasarımın Esin (İlham) Kaynağı: Geleneksel kütür.

Görsel Betimleme: Geleneksel Anadolu pazen kumaşından (pamuklu, çiçek baskılı) üretilen bu tasarım, yerel kıyafetlere (kaftan/üç etek) özgü dökümlü ve görkemli bir silüete sahiptir. Pazenin üzerine sim sırma, tel kırma gibi ağır

el işçilikleri ve yerel oya detayları eklenmiştir. Elbise, halk tipi materyalle saray tipi gösterişi birleştirir.

Analiz: İpekçi'nin pazen elbisesi, kültürel bir "itibar" mücadelesinin görsel kanıtıdır. Tasarımcı, Anadolu kadınının günlük, mütevazı kıyafeti olan pazeni, Batı terziliğinin lüks formuna (gece elbisesi) sokarak; yerel materyale sınıfsal ve estetik bir "direnış" kazandırmıştır. Onun amacı materyali dönüştürmek değil, materyalin altındaki manevi değeri ve nostaljik aidiyeti onurlandırmaktır. Bu parça, "*Nostaljik Doğrudan Alıntı*" stratejisinin en samimi örneğidir. Özellikle iç giyim ve ev giyim ürünleri üreten markaların kış koleksiyonlarında renkler ve desenler farklılaşsa da hala en çok kullanılan kumaş çeşididir. Pazен kumaş çeşidi, basma kumaştан sonra en zengin renk ve desene sahip olan kumaş çeşididir. Bu bağlamda her alanda kullanılma lüksüne sahip olan kumaşlardan biridir. Kumaş üreticileri tarafından en fazla üretilen kumaş çeşitlerinden biri olan pazen pamuklu olduğu için cilt dostudur. İçi havlı dışı perdahlı kumaştан üretilmiş olan bu kumaş iç yüzeyinin özelliğinden dolayı kışın sıcak tutar. Değişik dokuma sıklığına sahip olması kullanılacağı kıyafete göre değişiklik gösterir. Pazен kumaş ile nineden toruna geçen şıklığı yaşamak için kıyafetlerinizde siz de bu kumaşı seçin. Cemil İpekçi'nin 2002 yılında Azra Akın'ın Dünya Güzeli seçildiğı yarışma için tasarladığı bu elbise, Türk moda tarihinde "*pazen*" gibi mütevazı ve yerel bir kumaşın yüksek moda sahnesine yüksek modaya (haute couture) taşındığı en devrimci anlardan biridir.

Form ve silüet: Balık Formu ve Kuyruk: Elbise, vücuda oturan ve dizden aşağısına doğru genişleyen bir deniz kızı (balık etek) silüetine sahiptir. Bu form, Azra Akın'ın fiziğini ön plana çıkarırken, arkadaki uzun kuyruk tasarımı saray ihtişamına gönderme yapar. Elbisenin alt kısmında ve yaka detaylarında kullanılan firfırlar, geleneksel şalvarların veya üç eteklerin yarattığı o hareketli ve hacimli yapıyı modern bir gece elbisesi formunda yeniden kurgular. Üst kısım, vücudu sıkıca saran bir korse yapısındadır; bu da geleneksel pazen kumaşın yumuşaklığını, yapısal ve iddialı bir forma sokar.

Malzeme ve doku : Sümerbank Nazilli pazeninden dikilen geleneksel desenli elbise, Cemil İpekçi tarafından tasarlanmıştır. Tasarımın en büyük başarısı, malzemenin yarattığı sınıfsal ve kültürel tezatlıktır. Normalde Anadolu'da halkın günlük yaşamında kullandığı, ucuz, pamuklu ve sıcak tutan bir kumaş olan "*pazen*", bu tasarımda lüks bir gece elbisesine dönüştürülmüştür. Bu elbisede ipek veya satenin parlaklığı yerine pazenin mat ve samimi dokusu tercih edilmiştir. Bu, "*fakir*" bir malzemenin sanatsal bir dokunuşla nasıl "*asil*" bir dokuya dönüşebileceğinin kanıtı olarak sunulmuş ve podyum ışıkları altında elbiseye derinlik ve yaşanmışlık hissi kazandırılmıştır. Pamuklu pazenin yüzeyine

eklenen boncuk ve taşlarla yapılan parıltılı işlemler ve danteller ile, kaba doku ile ince işçilik arasında görsel bir denge kurması sağlanmıştır.

Renk, motif ve kompozisyon: Görsel anlatım, Anadolu'nun renkli ve çiçekli bahçelerini anımsatır. Kırmızı pazen kumaşın üzerindeki dallı ve iri çiçekli desenler korunmuştur. Bu motifler, Anadolu kadınının estetik anlayışını ve doğayla olan bağını simgeler niteliktedir. Genellikle kırmızı, turuncu ve yeşilin hakim olduğu sıcak renk paleti, Akdeniz ve Anadolu'nun enerjisini yansıtır. Kumaşın üzerindeki baskı motiflerin yanı sıra, yer yer el işlemesi boncuklar ve simler kullanılarak kompozisyona üç boyutlu bir ışıltı katılmıştır.

Yerel kültüre ait sanatların aktarımı ve dönüşüm: Cemil İpekçi, bu tasarımla bir “kimlik” aktarımı yapmıştır. Anadolu insanının gündelik yaşamının bir parçası olan pazen, küresel bir güzellik yarışmasında “milli temsil” aracı olarak kullanılmıştır. Bu, yerel zanaatın ve yaşam biçiminin küresel moda diline tercüme edilmesidir. Elbise, Osmanlı saray giyiminin görkemi (kuyruk ve kesim) ile halk kültürünün mütevazılığı (pazen kumaş) arasında bir köprü kurar. Tasarım, “modern Türkiye” imajını sadece Batılı kıyafetlerle değil, kendi köklerinden gelen değerleri estetik bir süzgeçten geçirerek sunmuştur. Bu, yerel sanatın pasif bir taklidi değil, aktif bir yeniden inşasıdır. Bu elbise, bir moda tasarımının sadece estetik bir obje değil, aynı zamanda sosyolojik bir manifesto olabileceğini göstermiştir. Cemil İpekçi, pazeni “podyuma çıkararak” yerel kültürü en saf ve cesur haliyle dünyaya tanıtmıştır.

Dice Kayek (Ece Ege (1963-) ve Ayşe Ege (1961-): Modernist Bir Mirasın Temsilcileri

Dice Kayek, (Di-cha Kayek) 1992 yılında Paris'te Ece ve Ayşe Ege adlı iki kız kardeş tarafından kurulmuş, Türk kökenli bir Fransız markası olarak literatüre geçmiştir. Bursa doğumlu olan Ece Ege, Paris'te moda eğitimi almış, Ayşe Ege ise Boğaziçi Üniversitesinden mezun olmuştur. Dice Kayek Markası 1992 yılında sadece beyaz gömleklerden oluşan küçük bir koleksiyonla Paris'te büyük ilgi görmüştür. Mimari kesimleri ve heykelsi silüetleri, markanın kısa sürede couture seviyesine yükselmesini sağlamıştır (V&A Museum, 2013). Bursa'nın ipekçilik geleneği ve İstanbul'un uzun yıllara ve uygarlıklara dayanan çok katmanlı mimarisi, Ege kardeşlerin tasarım dilinin yapı taşlarını oluşturmuş ve tasarımlarında bu yapıyı sıklıkla kullanmışlardır. Geleneksel ve yerel sanatları nostaljiyle değil, Minimalist bir yetkinlikle ele almaları onları küresel sanat platformlarında kalıcı kılmıştır.

Dünya üzerinde geçmiş ve bugünün en çarpıcı biçimde harmanlandığı şehirlerden biri olan İstanbul'un görkemli tarihinin yeni yüzü Dice Kayek koleksiyonunda ters açıdan yorumlanarak, İstanbul'u simgeleyen tasarımlarını bir araya getiren "*Istanbul Contrast*" sergisi 2010 yılında İstanbul Modern'de Avrupa Kültür Başkenti Ajansı desteğiyle açılmıştır. Dice Kayek, İstanbul'daki karşıtlıkların yarattığı değeri 26 farklı tasarımla ortaya koyarken, her giysi kentin farklı bir yüzünü simgelemiştir. "Kubbe", "Ayasofya (Hagia Sophia)" "Kumru", "Lokum", "Galata", "Topkapı", "Lale", "Kaftan" ve "Boğaziçi" adlı eserlerin oluşturduğu Sergide, Dolmabahçe Sarayı Kış Bahçesi'nin büyüğü güzelliği, dantellerle bezenmiş bir kıyafette; Galata Köprüsü'nün ferforjeleri ise metal parçalarla işlenmiş bir başka silüette ele alınmıştır (<http> 9). Dice Kayek, 2013 yılında İstanbul Contrast koleksiyonu ile "*Victoria and Albert Museum-Jameel Prize 3*" Ödülü'nü kazanan ilk modaevi unvanını elde etmiş ve 11Aralık 2013 – 27 Nisan 2014 tarihleri arasında Londra'daki Victoria and Albert Müzesi (V&A) bünyesinde düzenlenen Jameel Prize 3 sergisi kapsamında sergilenmiştir. Dice Kayek'in "modern klasik" özellikleri üzerinde taşıyan bu koleksiyonundan seçilen bazı eserler V&A Müzesi'nin müzenin kalıcı envanterine dahil edilmiştir. Bu durum, Türk moda tasarımı açısından küresel ölçekte tarihi bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

Koleksiyon aynı zamanda Paris'te Le Musée des Arts Décoratifs, Los Angeles'ta Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Amsterdam'da Amsterdam Museum'da moda ve sanat severlerle buluştu. Ayrıca seçili tasarımlar, bu yıl Rusya'nın St. Petersburg kentinde yer alan ve dünyanın en prestijli müzeleri arasında bulunan Hermitage Müzesi'nin kalıcı koleksiyonuna kabul edilerek markamızın uluslararası başarı yolculuğunu güçlendirmeye devam ediyor (Badur, 14 Kasım 2025: söyleşi).



Görsel 11. Dice Kayek “İstanbul Contrast” sergisi “Ayasofya” (Hagia Sophia) Elbisesi (2010) (http7)

Görsel 12. “Ayasofya” (Hagia Sophia) Elbisesi (2010) ve Ece-Ayşe Ege kardeşler İstanbul Contrast (2010) sergisinde (http 8)

Tasarımcı/lar : Dice Kayek (Ece Ege (1963-) ve Ayşe Ege (1961-))

Tasarımın Adı : “Ayasofya” (Hagia Sophia) Elbisesi (2010). (Aralık 2013 – 27 Nisan 2014 tarihleri arasında Victoria&Albert Museum’da sergilenmiştir.)

Ait Olduğu Koleksiyon: : İstanbul Contrast (2010)

Tasarımın Esin (İlham) Kaynağı: İstanbul tarihi ve kültürel mimari yapısı ile süsleme özellikleri

Görsel Betimleme: Beyaz, sert poplin kumaştan üretilen bu kısa elbise, bedeni tamamen saran minimalist bir gövdeye sahiptir. En dikkat çekici özelliği, omuzlardan başlayarak dirseklere kadar uzanan muazzam hacimli kol yapısıdır. Bu kollar, yumuşak bir döküm yerine, sanki sert bir malzemedan kalıplanmış gibi dik ve geometrik durmaktadır. “Ayasofya” elbisesi; yapısı, formundaki mimari referanslar ve az önce üzerinde durduğumuz o “minimalist rafine dil” sayesinde geleneksel bir imgeyi modern sanat objesi katmanına taşıdığı için müze standartlarında kabul görmüştür.

Analiz: Bu tasarım, İstanbul mimarisinin “*yapı sökücü (deconstructive)*” bir okumasıdır. Tasarımcı, Ayasofya’nın kubbelerini yüzeysel bir motif olarak basmak yerine, kubbenin hacmini ve eğrisel strüktürünü giysinin “*kol formuna*” aktarmıştır. Sert kumaş seçimi, mimari yapının kalıcılığını ve anıtsallığını vurgularken, monokrom renk kullanımı izleyiciyi sadece “*formun saf yerelliğine*” odaklamaktadır. Dice Kayek, bu parçada geleneği nostaljiden arındırıp,

evrensel bir modernizm diliyle yeniden inşa ederek sunmuştur. Bu tasarımda, Dice Kayek, İstanbul'un Bizans ve Osmanlı mimari hacimlerini yüksek moda (haute couture) disipliniyle harmanladığı oldukça net bir şekilde görülmektedir. Dice Kayek'in (Ece ve Ayşe Ege) İstanbul Contrast koleksiyonu, şehre ait mimari sembollerin kumaşla yeniden inşa edildiği bir başyapıt olarak kabul görmüştür. Bu koleksiyonun en görkemli parçalarından biri olan "*Ayasofya (Hagia Sophia)*" Elbisesi, Bizans ve Osmanlı mirasının kesiştiği o devasa kubbeli yapıyı bir giysi formunda modern moda anlayışında sunmuştur.

Form ve silüet: Tasarım, Ayasofya'nın mimari dehasını insan vücudu üzerinde bir heykel gibi yükseltir. Elbise, Ayasofya'nın ikonik kubbe yapısını ve bu kubbeyi taşıyan pendentifleri (geçiş elemanlarını) referans alır. Etek kısmındaki devasa, sertleşmiş dairesel form, yapının göğe yükselen kubbesini simgeler. Silüet, klasik bir elbise formundan ziyade, giyen kişiyi içine alan bir "mekân" gibidir. Eteklerin sertliği ve duruşu, yapının sarsılmaz ve anıtsal ağırlığını temsil eder. Mimari bir plan titizliğiyle hazırlanan kalıplar, yapının iç mekanındaki o devasa boşluk hissini ve matematiksel mükemmeliyeti yansıtır.

Malzeme ve doku : Heykelsi yapısı ile krem üzerine Aya Sofya'nın iç mimarisinden esinlenen, üzerinde 6622 adet antik üfleme cam boncuk ile işlenmiş kısa elbise Dice Kayek, bu tasarımda kumaşı bir inşaat malzemesi gibi kullanarak tekstil mimarisi yaratır (http10). Yapının içindeki altın mozaiklerin ışık oyunlarını yansıtmak için genellikle metalik ışıltılı, tok duruşlu lüks kumaşlar tercih edilmiştir. Formun bozulmaması için kumaşlar özel işlemlerle (kolalama veya iç strüktürlerle) sertleştirilmiştir. Bu doku, mermer sütunların ve taş duvarların soğuk ama pürüzsüz dokunuşunu anımsatır. Kumaşın üzerindeki katlamalar ve pliler, Ayasofya'nın pencerelerinden süzülen ışığın duvarlarda yarattığı derinlik algısını kumaşın dokusuna taşır.

Renk, motif ve kompozisyon: Görsel anlatım, yapının ruhani atmosferini ve tarihsel katmanlarını yansıtır. Ayasofya'nın meşhur mozaiklerinde kullanılan altın varakları simgeleyen bir renk paleti hakimdir. Bu renk seçimi, tasarıma kutsal ve kraliyetvari (Bizans imparatorluk rengi) bir kimlik kazandırır. Dice Kayek, karmaşık desenler kullanmak yerine "biçimin kendisini" bir motif olarak sunar. Kompozisyon, süslemeden ziyade strüktürel hatların yarattığı grafiksel etkiden güç alır. Kumaşın yüzeyindeki metalik yansımalar, yapının içindeki kandillerin ve gün ışığının mozaiklerle girdiği diyalogu yansıtmaktadır.

Yerel kültüre ait sanatların aktarımı ve dönüşüm: Tasarım, bir şehrin hafızasını modern moda diliyle küresel bir podyuma taşır. Ayasofya, hem Hristiyan hem İslam kültürünün sembolüdür. Elbise, bu iki büyük medeniyetin este-

tik anlayışını tek bir potada eriterek “İstanbul kimliğini” evrenselleştirir. Elbise üzerindeki her bir katlama, bir zanaatkar titizliğiyle elde şekillendirilmiştir. Bu, yerel mirasa duyulan saygının “yüksek terzilik” (haute couture) disipliniyle harmanlanmasıdır. Tasarım, tarihi bir yapıyı olduğu gibi kopyalamak yerine, onun duygusunu ve geometrisini soyutlayarak “çağdaş bir kültürel aktarım” gerçekleştirir. Bu elbise ile geçmişin statik mimarisi, modanın dinamik dünyasında yeniden canlandırılmıştır.

Dice Kayek’in bu tasarımı, “*giysi ve mekân*” ilişkisi üzerine çalışan bir araştırmacı için, mimari unsurların nasıl morfolojik bir moda diline dönüştüğünü gösteren en yetkin örneklerden birisi olarak kabul edilebilir. Victoria&Albert Müzesi direktörü Martin Roth, “*kısa listede yer alan çağdaş tasarımcılar ve sanatçıların çalışmalarının, çeşitlilik arz etmekle beraber istisnasız hepsinin İslam kültür ve geleneklerinden esinlenilmiş modern yorumlar olduklarını belirtmiştir*” (http10).

Bu çalışma kapsamında incelenen dört tasarımcı, yerel kültürü sadece bir “vitrin ögesi” olarak kullanmanın ötesine geçerek, onu modern bir tasarım diline tercüme etmişlerdir. Geleneksel sanatların moda tasarımındaki varlığını, Yüzeysel Taklit ve Yapısal Dönüşüm olmak üzere iki zıt kutupta ele alarak moda tasarımı alanına yeni bir bakış açısı ve kalıcı izler yansıtmışlardır.

Sonuç

Geleneksel sanatların moda koleksiyonlarına entegre edilmesi, yalnızca bir tasarım tercihi değil, bir görsel kopyalamadan ziyade derinlikli bir etik sorumluluk ile birlikte kültürel belleğin modern dünyada yeniden inşa edildiği, stratejik bir aktarım ve dönüşüm sürecidir. Bu bağlamda Issey Miyake, Dolce & Gabbana, Cemil İpekçi ve Dice Kayek’in çalışmaları; geleneksel olanın statik birer müze objesi olmaktan çıkarılıp, yaşayan birer estetik dile nasıl dönüştüğünün somut örneklerindendir.

Miyake’nin teknolojik fütürizmi, Dice Kayek’in mimari disiplini, D&G’nin teatral anlatımı ve İpekçi’nin zanaat odaklı maneviyatı; yerel motiflerin ve el sanatlarının küresel moda sahnesinde nasıl farklı ontolojik anlamlar kazanabileceğini ortaya koymaktadır. Bu tasarımcılar, geleneği yüzeysel bir taklit düzeyinde bırakmak yerine; malzeme, doku ve form senteziyle geçmişin ruhunu çağdaş tasarımın işlevsel kalıplarına eklemişlerdir.

4.1. Küresel Moda Ölçeğinde Temsil: Issey Miyake ve Dolce & Gabbana

Küresel Ölçekte Temsil bağlamında araştırma kapsamına alınan ve geleneği teknolojiye taşıyarak modanın felsefe mimarı olarak kabul gören Issey Miyake'nin modaya yaklaşım biçimi teknik & teknolojiyi birleştirerek japon origami sanatı ile kimono giysi yapısını birleştirerek geleneksel formları ve yapıları yeniden icad ederek çalışmıştır. Japon geleneksel origami sanatını ve “*A-POC (A Piece of Cloth)*” felsefesini teknolojiyle birleştirmiştir (Mendes & Haye, 2010:255). Miyake için gelenek, sadece bir motif değil, bir giyinme biçimi ve formun dönüşümü olarak görülmüş ve uygulanmıştır. Akdeniz kültürünü ve geleneğini tasarımlarına yansıtarak bir estetik ortaklık oluşturan Dolce & Gabbana'nın modaya yaklaşım biçimi görselliği öne çıkartan ve sembolik unsurları ustaca kullandıkları tasarımlarının temel beslenme kaynağı Sicilya halk sanatı ve katolik inancının estetiğini üst düzeyde öne çıkartarak dönüştürmüştür. Sicilya yerel kültürünü, dini sembolleri ve el sanatlarını (Sicilya arabaları, kukla tiyatrosu) “Barok” bir estetikle yeniden üretmiştir. Dolce & Gabbana için gelenek, lüks bir görsel kimlik ögesi olarak dramatize edilmiş ve kullanılmıştır.

4.2. Yerel (Türk Modası) Moda Ölçeğinde Temsil: Cemil İpekçi ve Dice Kayek

Yerel Türk modası ölçeğinde temsil bağlamında araştırma kapsamına dahil edilen Türk moda tasarımcısı nostaljik bir kimlik savunucusu olarak kabul gören Cemil İpekçi'nin yaklaşım biçimi geleneksel ve romantik unsurları birlihte harmanlayarak tasarımlarında Osmanlı-Türk motiflerini temel beslenme kaynağı olarak kullanmış, dönüşüm stratejisi olarak kültürel korumacılık, modernist bir mirasın temsilcisi görevini üstlenmiştir. Osmanlı ve Anadolu motiflerini olduğu gibi koruma veya nostaljik bir romantizmle neo-Osmanlıcılık ve nostalji çerçevesinde sunma eğilimindedir. Yerel sanatların kullanımı, İpekçi'de bir “*kimlik manifestosu*” olarak karşımıza çıkar. Cemil İpekçi, Osmanlı ve Anadolu işlemelerini, motiflerini, kompozisyonlarını, dokumalarını ve kumaşlarını doğrudan ve nostaljik bir bağlamda kullanarak “*kültürel aktarımı*” korumacı bir tavırla sergilemiştir. Ayşe ve Ece Ege kardeşlerin Dice Kayek markası ile oluşturdukları tasarımlardaki yaklaşım biçimi mimari ve heykel etkisini öne çıkartmışlardır. Tasarımlarında temel beslenme kaynağı olarak İstanbul şehrinin, tarihini ve kültürünü kullanarak, “*stilize formlara dönüşümü*” modernist bir bakış açısı ile oluşturmuşlardır. İstanbul Contrast adını verdikleri bu kolek-

siyonda mimari formlar ve yapısal kesimler kullanarak yerel kültürü “*minimalist*” bir dille yeniden kurgulamışlardır. İstanbul Contrast koleksiyonunda görüldüğü üzere, kubbe formları veya kaftan estetiği, doğrudan aktarılmak yerine çağdaş bir silüete dönüştürülmüştür. Ece ve Ayşe Ege, İstanbul’un mimari dokusunu ve geleneksel el sanatlarını kaftan formları, kubbe yapıları ile minimalist ve heykelimsi bir dille sunarak “*yapısal dönüşümü*” gerçekleştirmişlerdir.

4.3. Form ve Silüet

Moda tasarımında form ve silüet, kültürel bir kimliğin bedendeki izdüşümüdür. Bu bağlamda Issey Miyake ve Dice Kayek, tasarımlarını yüzeysel süslemelerden ziyade yapısal bir form disiplini üzerine kurgulayarak gelenekseli modernize etmişlerdir. Miyake, Japon estetiğindeki “*Ma*” (boşluk) kavramından yola çıkarak, kumaşın teknolojiyle kazandığı hareket kabiliyetine ve bedenden bağımsız, akışkan silüetlere odaklanmış ve tasarımlarında kullanmıştır. Onun için kültürel aktarım, bedeni kısıtlamayan “*bir parça kumaş*” felsefesinin fütüristik bir dönüşümüdür. Buna karşılık Dice Kayek, kumaşın sertliğine, heykelimsi duruşuna ve mimari disiplinine odaklanarak Osmanlı yapılarındaki geometrik oranları modern bir silüete giydirmiş ve geçmişin formlarının sert ve keskin hatlarla beden formunda yeniden yapılandırmıştır. Dolce & Gabbana ve Cemil İpekçi’de daha farklı bir kültürel temsiliyet oluşturarak silüet kullanımını öne çıkartmışlardır. D&G, 1950’lerin Sicilya silüetini ve kadınsı hatları ön plana çıkaran korse yapısını kullanarak, Akdenizli kimliğini dişil ve teatral bir form üzerinden küresel bir arzu nesnesine dönüştürmüştür. Cemil İpekçi ise geleneksel şalvar ve üçetek gibi yerel formların dökümlü ve katmanlı yapısını koruyarak, Anadolu’nun bedene yaklaşımındaki o mütevazı ama görkemli silüetinin manevi bir aidiyetle sunumunu gerçekleştirmiştir. Issey Miyake hareketin felsefesiyle, Dice Kayek mimarinin disipliniyle giysilerin formlarını oluştururken, Dolce & Gabbana Sicilya kadınının bedenine vurgu yapmış ve Cemil İpekçi zanaatın sadakatiyle geleneksel formları dönüştürmüştür.

4.4. Renk, Motif ve Kompozisyon

Renk, Motif ve Kompozisyon: Issey Miyake, Japon minimalizmini yansıtan monokromatik veya doğadan ilham alan dingin renk paletlerini, teknolojik kıvrımlarla (pleats) birleştirerek üç boyutlu, heykelsi bir kompozisyon yaratır; burada motif, kumaşın kendi dokusal ritmidir. Dolce & Gabbana ise tam zıttı bir

kutupta, Akdeniz'in canlı ve kontrast renklerini, dini ikonografiyi ve folklorik çiçek motiflerini maksimalist bir kompozisyonla sunar. D&G tasarımlarında, Akdeniz'in folklorik öğelerini görsel zenginlikle sunarak küresel bir *"lüks pazarlama stratejisi"* algısı yaratır. Yerel mirası bir savunuculuk refleksiyle ele alan Cemil İpekçi, Anadolu'nun geleneksel kök boya renklerini ve bin yıllık sembolik motiflerini (eli belinde, hayat ağacı vb.), manevi bir aidiyet duygusu aşıl原因an organik ve akışkan kompozisyonlarla harmanlar. Dice Kayek ise geleneği daha yapısal bir düzlemde ele alarak; siyah, beyaz ve metalik tonların hakimiyetinde, Osmanlı mimarisinden ilham alan geometrik motifleri sert ve keskin hatlı kompozisyonlara dönüştürür. Sonuç olarak; Miyake felsefi bir derinlik, D&G teatral bir gösteriş, İpekçi kültürel bir sadakat ve Dice Kayek ise mimari bir disiplin üzerinden yerel motifi küresel moda diline tercüme eder.

4.5. Malzeme ve Doku

Geleneksel kültür, çağdaş moda tasarımında statik bir miras olmaktan ziyade, doku ve malzeme aracılığıyla sürekli yeniden üretilen yaşayan bir estetik dildir. Bu bağlamda Issey Miyake teknolojiyi, Dolce & Gabbana duyguyu, Cemil İpekçi geleneksel zanaatı, Dice Kayek ise mimari formu referans alarak yerel değerleri küresel bir düzleme taşımışlardır. Pazen, basma ve ipek gibi geleneksel dokulardan ileri teknoloji ürünü kumaşlara ve süsleme unsurlarına uzanan malzeme çeşitliliği, tasarım süreçlerinde sadece birer araç değil, kültürel hafızanın modern dünyaya tercümesini sağlayan temel anlatı birimleri olarak kullanılmıştır. Miyake'nin pileleri veya İpekçi'nin pazeni, materyalin veya formun ruhunu koruduğu için diğer tasarımlardan ayrılmaktadır. Bu ayrışma geleneğin koruyucu ve sürdürülebilir özelliğini öne çıkartır. Sonuç olarak bu tasarımcılar, koleksiyonlarını hazırlarken seçtikleri malzemelerde, geleneği yüzeysel bir taklit düzeyinde bırakmak yerine, malzeme ve doku senteziyle geleneksel sanatların ruhunu çağdaş formlara aktararak kültüre *"yaşayan bir gelecek"* inşa eden stratejik birer *"kültürel aktarım"* öznesi olarak konumlanırlar. Bu perspektifle doku ve malzeme, geçmişin estetik kodlarını geleceğin tasarım diline eklemleyen birer köprü vazifesi görerek, yerel kimliğin küresel moda sahnesinde sürdürülebilir bir varlık göstermesini sağlar.

4.6. Yerel Kültüre Ait Sanatların Aktarımı ve Dönüşüm

Yerel sanatların modern moda diline aktarımında iki temel yaklaşım öne çıkmaktadır: Issey Miyake ve Dice Kayek, yerel kodları o denli yüksek bir soyutlamayla modernize ederler ki ortaya çıkan ürün, küresel bir form arayışıyla yeniden kurgulanarak Doğu-Batı dengesini kusursuzca yansıtan evrensel bir tasarım diline dönüşür. Bu tasarımlarda Doğu'nun gizemli ve özgün ruhu ile Batı'nın rasyonel estetiği iç içe geçmiş haldedir. Diğer taraftan Cemil İpekçi ve Dolce & Gabbana, yerelliğin altını daha belirgin ve sadık çizgilerle çizerler ve tasarımlarında yerellik, çok daha vurgulu ve referansları açık bir biçimde sunulur. Onların koleksiyonlarında kültürel köken, tasarımın ana unsurunu oluşturur ve ilk bakışta kendini belli eden bir kimlik beyanı olarak karşımıza çıkar. Bu yaklaşım sayesinde tasarımlarında “*kültürel kökeni*” ve “*yerel aidiyeti*” doğrudan izlemek mümkün hale gelir.

Sonuç olarak, bu koleksiyonlar aracılığıyla gerçekleştirilen kültürel aktarım, geleneksel sanatların özgün değerlerini korurken onları modern yaşamın bir parçası haline getirerek, yerel kimliğe küresel ölçekte “*yaşayan bir gelecek*” ve sürdürülebilir bir mevcudiyet kazandırmaktadır. Modanın gerçek başı, geçmişin kadim dikişlerini sökmek değil, onları modern formların içinde, kendi özünü kaybetmeden yeniden dikebilme maharetinde saklı olduğu unutulmamalıdır. Geleceğin moda sisteminde, sadece görsel motifleri taklit edenlerin değil, yerel sanatın altındaki felsefe ile modern ihtiyaçlarla modern kalıcı olacağı öngörülebilir.

Kaynakça

- Badur, Ö. (2025) *Vogue Türkiye 15. Yıl Özel: Ayşe & Ece Ege* 14 Kasım 2025 (<https://vogue.com.tr/15-yil-ozel/vogue-turkiye-15-yil-ozel-ayse-ece-ege>) (erişim tarihi 25.03.2026)
- Barnard, M. (1996). *Fashion as Communication*. London and New York. Routledge is an International Thomson Publishing Company.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- Craik, J. (2016). “Exotic Narratives In Fashion: The Impact Of Motifs Of Exotica On Fashion Design And Fashionable Identities”, *Modern Fashion Traditions*, (Editor: Joanne B. Eicher) Bloomsbury Academic An imprint of Bloomsbury Publishing Plc. s. 97-120

- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri: Giyimde sınıf, cinsiyet ve kimlik* (Ö. Çelik, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Çakmakçıoğlu B. A. (2017) “Effect of Digital Age on the Transmission of Cultural Values in Product Design”, *The Design Journal*, 20 (1), s. 3824-S3836.
- English, B. (2011). *Japanese Fashion Designers : The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto, and Rei Kawakubo*. Bloomsbury Publishing Plc, Oxford, Berg.
- Frings, G. S. (1991) *Fashion From Concept To Consumer*, (third ed), New Jersey, Prentice Hall.
- Girard, M. & Scalbert Yüce, S. (2015). “Heritage as a Category of Public Policy in the Southeastern Anatolia Region”, *Order and Compromise: Government Practices in Turkey from the Late Ottoman Empire to the Early 21st Century*, Brill Publication. Chapter 9. s. 192-218.
- Gombrich, E. H. (1958). *The Story of Art with 370 Illustrations*. Phaidon Press.
- Hobsbawm, E. (1997). “Introdução: A Invenção das Tradições”, *A invenção Das tradições*. Ranger T. (Org.). Rio de Janeiro: Paz E Terra, s. 9-23.
- http10) <https://www.yesiltopuklar.com/osmanli-giyim-kulturunun-sembolu-kaftan-victoriaalbert-museumda.html> (erişim tarihi 25.03.2026)
- http 9) <https://www.istanbulmodern.org/sergi/gecmis/istanbul-contrast> (erişim tarihi 25.03.2026)
- Koca, E., & Koç, F. & Çotuk, S. (2009). “Geleneksel Giyim Öğelerinin Esin Kaynağı Olarak Giysi Tasarımına Katkıları”. *Vocational Education Journal*, 4(3), s. 88-103.
- Koca, E., Koç, F. (2019). “Modanın Beslendiği Oryantalist Öğeler: 1910-1920 Yılları Vogue Dergi Kapakları Örneği.” *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 6 (10) , s.1-15 .
- Koç, F. ve Koca, E. (2016). “Halk Giyim Kuşamının Yok Olmasına İlişkin Nedenler ve Koruma Altına Alınması Gerekliliğinin 5N1K Yöntemi İle Analizi, *Turkish Studies -*, (Prof. Dr. Hayati Akyol Armağanı), 11(2), s. 755-778.
- Kondo, D. (1997). *About Face: Performing Race in Fashion and Theatre*. London: Routledge
- Krenek, E.(1962). “Tradition in Perspective”, *Perspectives of New Music* 1:27-38.
- Mears, P. (2008) “Exhibiting Asia: The Global Impact of Japanese Fashion in Museums and Galleries”, *Fashion Theory*, 12 (1), s.95-119.
- Mendes, V., & De La Haye, A. (2010). *Fashion Since 1900*, (second ed.)Thames &

Hudson world of.

- Miyake, I. (2012). "The Work of Pleats Please". *Pleats Please*. Taschen. s. 34-47
- Oswell, D., (2006). *Culture and Society: An Introduction to Cultural Studies*. London: Sage
- Özüdoğru, Ş. (2016). "Ottoman Costume In The Context Of Modern Turkish Fashion Design", *Modern Fashion Traditions*, (Editor: Joanne B. Eicher). Bloomsbury Academic An imprint of Bloomsbury Publishing Plc. s. 121-142
- Posner, R. (1989). "What is culture? Toward a semiotic explication of anthropological concepts". *The nature of culture*, 240-295.
- Rijo, C. (2013). "Diffusion of Culture through Design" *ISDOC'13*, 11-12 Temmuz, Lizbon, Portekiz. s. 135-137
- Ruiwen, Q. ve Dan,Z. (2011). "The Thinking of Ceramic Design to pursue the Traditional Sources under the Environment of Modern Industrial Design" *International Conference on Mechatronic Science, Electric Engineering and Computer* (August 19-22, 2011), Jilin, China, s. 1517-1519
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Pantheon Books. Vintage Books, A Division of Random House, New York
- Saillard, O. (2012) "For Issey Miyake", *Pleats Please*. Taschen. s.48-53.
- Simon, J. (1999). "Miyake Modern", Art in America (NY), 2 February.
- Slade,T. (2016). "Neither East Nor West: Japanese Fashion in Modernity", *Modern Fashion Traditions*, (Editor: Joanne B. Eicher) Bloomsbury Academic An imprint of Bloomsbury Publishing Plc. s. 25-50
- Sozzani, F. (1999). *Dolce & Gabbana*. Thames and Hudson Ltd, London.
- Sun, X. (2011). "Inheriting of Traditional Culture in Design", *Advanced Materials Research*. 189. s. 724-728
- Victoria & Albert Museum (2013). *Jameel Prize 3: Dice Kayek*.
<https://www.vam.ac.uk/articles/jameel-prize3?srsId=AfmBOooYVnblBBMtwuH6u-G4exEFKYU8tl9rSVmpN0RhPPn00YzEOt-68> (erişim tarihi 30.03.2026)
- Wang W. & Wang, F. (2008). "An Application and Study of Chinese Traditional Culture in Modern Art", *Asian Social Science CCSE*, 4 (9), s. 96-98.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1-2.** <https://vogue.com.tr/defile/dolce-gabbana-2013-ilkbaharyaz> (erişim tarihi 25.03.2026)
- Görsel 3.** <https://www.vogue.fr/suzy-menkes/la-chronique-de-suzy-menkes/articles/la-chronique-de-suzy-menkes-dolce-gabbana-double-vision/25946> (erişim tarihi 25.03.2026)
- Görsel 4-5.** <https://www.mywhere.it/105324/issey-miyake-1936-2022.html> (erişim tarihi 25.03.2026)
- Görsel 6.** <https://www.yankodesign.com/2022/08/09/issey-miyake-passes-away-at-84-and-here-are-some-designs-to-commemorate-his-excellence/> (erişim tarihi 25.03.2026)
- Görsel 8. 9.** <https://onedio.com/haber/azra-akin-i-2002-miss-world-guzeli-yapan-elbisenin-etkileyici-hikayesi-1005968> (erişim tarihi 25.03.2026)
- Görsel 10.** <https://www.hurriyet.com.tr/galeri-yillar-sonra-ilk-kez-anlatti-azra-akinin-dunya-guzeli-secildigi-gece-giydigi-o-kostumun-ilginc-hikayesi-41114482/16> (erişim tarihi 25.03.2026)
- Görsel 11.** <https://www.yesiltopuklar.com/osmanli-giyim-kulturunun-sembolu-kaftan-victoriaalbert-museumda.html> (erişim tarihi 25.03.2026)
- Görsel 12.** <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/ayasofya-nin-kanatli-melegi-dice-kayek-e-ilham-oldu-15641929> (erişim tarihi 25.03.2026)

6. BÖLÜM

SÜRREALİZM VE HARUKİ MURAKAMİ’NİN YORUMU: BİLİNÇDİŞİ, ÜSTGERÇEKLİK VE MEKÂNSAL İMGELER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Prof. Ceyhun KONAK

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Heykel Bölümü

ceykonak@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5128-4109>

Yüksek Lisans Öğrencisi Büşra YOLDAŞ

Kocaeli Üniversitesi Heykel ASD

busrayoldas7@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-0497-8766>

Giriş

20. yüzyıl, sanat tarihinde radikal dönüşümlerin yaşandığı ve geleneksel estetik anlayışların yeniden sorgulandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Sanayi Devrimi sonrasında hızlanan toplumsal değişimler, teknolojik gelişmeler ve özellikle Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı yıkım, sanatçıların dünyayı algılama biçimlerinde köklü değişikliklere yol açmıştır. Bu süreç içerisinde ortaya çıkan avangard sanat hareketleri, yalnızca sanatın biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda insanın gerçeklik, bilinç ve varoluş kavramlarına ilişkin düşüncelerini de dönüştürmüştür. Sürrealizm, bu dönüşümün en etkili temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir (Encyclopaedia Britannica, 2024).

Sürrealizm, 1924 yılında André Breton tarafından yayımlanan Birinci Sürrealist Manifesto ile kuramsal çerçevesi belirlenen bir sanat ve düşünce hareketidir. Breton sürrealizmi, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koyan saf psişik

otomatizm olarak tanımlamış ve bilinçli kontrolün sınırlarını aşmayı amaçlamıştır (Breton, 1924/1972). Bu yaklaşım, sanatın yalnızca görünen dünyayı temsil eden bir araç olmaktan çıkarak insan zihninin derinliklerini araştıran bir ifade alanına dönüşmesine katkı sağlamıştır.

Sürrealizmin gelişiminde Sigmund Freud'un psikanalitik kuramları önemli bir rol oynamıştır. Freud'un bilinçdışı, rüya ve bastırılmış arzular üzerine geliştirdiği teoriler, sürrealist sanatçıların yaratım süreçlerini doğrudan etkilemiştir (Freud, 1953). Freud'a göre rüyalar, bilinçdışının sembolik ifadeleridir ve bireyin bastırılmış deneyimlerini görünür kılar. Sürrealistler de bu düşünceden hareketle rüyaları ve bilinçdışını sanatsal üretimin temel kaynakları olarak değerlendirmişlerdir.

Sürrealist sanatçılar için gerçeklik yalnızca fiziksel dünyanın sunduğu verilerden oluşmamaktadır. Onlara göre rüya ile gerçeklik arasında keskin bir ayrım bulunmamakta, aksine bu iki alan birleşerek daha kapsamlı bir gerçeklik düzeyi oluşturmaktadır. Breton bu durumu "üstgerçeklik" (surreality) kavramıyla açıklamıştır (Breton, 1924/1972). Böylece sürrealizm, modern insanın görünür dünyanın ötesindeki deneyimlerini anlamlandırma çabasına dönüşmüştür.

Sürrealist düşünce başlangıçta resim, heykel ve edebiyat alanlarında ortaya çıkmış olsa da zaman içerisinde sinema, fotoğraf ve çağdaş sanat pratiklerine kadar genişleyen bir etki alanı oluşturmıştır. Salvador Dalí, René Magritte ve Max Ernst gibi sanatçılar sürrealist estetiğin görsel sanatlardaki en önemli temsilcileri arasında yer almaktadır (Tate, 2023). Bu sanatçılar, gündelik nesneleri alışılmadık bağlamlarda kullanarak izleyicinin gerçeklik algısını sarsmayı amaçlamışlardır.

Sürrealizmin etkisi yalnızca modern dönemin sanatçılarıyla sınırlı kalmamış, çağdaş edebiyat üzerinde de güçlü bir iz bırakmıştır. Özellikle gerçeklik ile düş arasındaki sınırların belirsizleştiği anlatılar, sürrealist düşüncenin günümüzdeki yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Japon yazar Haruki Murakami'nin eserleri dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır. Murakami'nin romanlarında gündelik yaşamın sıradan yapısı, beklenmedik biçimde doğaüstü olaylarla kesintiye uğramakta; karakterler bilinçdışını çağrıştıran mekânlarla karşılaşmakta ve alternatif gerçeklik katmanlarında hareket etmektedir.

Murakami'nin eserlerinde görülen kuyular, koridorlar, oteller ve boş odalar gibi mekânlar yalnızca fiziksel alanlar değildir. Bu mekânlar aynı zamanda karakterlerin bilinçdışıyla yüzleştiği sembolik geçiş alanları olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle Murakami'nin anlatı dünyası, sürrealizmin temel kavramlarıyla güçlü benzerlikler göstermektedir (Murakami, 1998).

Bu çalışmanın amacı, sürrealizmin tarihsel ve kuramsal çerçevesini ortaya

koymak ve Haruki Murakami'nin eserlerini sürrealist estetik bağlamında incelemektir. Çalışmada öncelikle sürrealizmin ortaya çıkışı ve temel ilkeleri ele alınacak, ardından sürrealist sanatın önemli örnekleri değerlendirilecektir. Son bölümde ise Murakami'nin anlatılarında görülen sürrealist unsurlar incelenecek ve bu unsurların özellikle heykel sanatı açısından sunduğu yorum olanakları tartışılacaktır. Böylece sürrealist düşüncenin çağdaş edebiyattaki yansımaları ortaya konulurken, disiplinlerarası bir değerlendirme yapılması amaçlanmaktadır.

Sürrealizm Akımının Tarihsel ve Kuramsal Çerçevesi

Sürrealizm, 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan ve modern sanat tarihinde önemli bir kırılma noktası oluşturan avangard bir sanat ve düşünce hareketidir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan toplumsal ve psikolojik yıkım atmosferi içinde gelişen bu akım, rasyonel düşünceye ve modernizmin akıl merkezli yapısına karşı bir tepki olarak şekillenmiştir (Encyclopaedia Britannica, 2024). Sürrealizmin temel amacı, insan zihninin yalnızca bilinçli değil, aynı zamanda bilinçdışı katmanlarını da sanatsal üretimin merkezine yerleştirmektir. Sürrealizmin kurucusu kabul edilen André Breton, 1924 tarihli Sürrealist Manifesto'da akımı “düşüncenin gerçek işleyişini ifade eden saf psişik otomatizm” olarak tanımlamıştır (Breton, 1924/1972). Bu tanım, sürrealizmin temel yaklaşımının bilinçli kontrolü ortadan kaldırarak zihnin otomatik ve özgür üretim süreçlerine alan açmak olduğunu göstermektedir. Böylece sanat, akılcı düzenlemelerden bağımsız bir ifade biçimi hâline gelmiştir.

Sürrealizmin teorik altyapısında Sigmund Freud'un psikanalitik kuramı belirleyici bir rol oynamıştır. Freud'a göre bilinçdışı, bireyin bastırılmış arzularını, travmalarını ve unutulmuş deneyimlerini barındıran dinamik bir alandır (Freud, 1953). Rüya ise bu bilinçdışı içeriklerin sembolik biçimde dışa vurumudur. Sürrealistler, bu yaklaşımı benimseyerek rüyaları sanatın temel malzemesi hâline getirmişlerdir.

Sürrealist düşüncede “üstgerçeklik” (surreality) kavramı, gerçeklik ile düşünce arasındaki sınırların ortadan kalktığı bir bilinç düzeyini ifade eder. Bu yaklaşım, yalnızca görünen dünyanın değil, zihinsel süreçlerin de gerçekliğin bir parçası olduğunu savunur. Bu nedenle sürrealizm, yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda varoluşu algılama biçimi olarak da değerlendirilir (Breton, 1924/1972).

Sürrealizm, Dadaizm ile tarihsel bir ilişki içinde gelişmiş olsa da ondan farklı bir yön taşır. Dadaizm daha çok yıkıcı ve nihilist bir tavır sergilerken, sürre-

alizm yeni bir gerçeklik alanı kurmayı hedeflemiştir (History.com Editors, 2023). Bu yönüyle sürrealizm, yıkımın ötesinde üretici bir zihinsel model önerir.

Sürrealist sanatın en temel stratejilerinden biri, gündelik nesnelerin alışılmadık bağlamlarda yeniden düzenlenmesidir. Bu durum izleyicide yabancılaşma etkisi yaratarak gerçeklik algısının kırılmasına neden olur (Tate, 2023). Böylece sanat eseri, sabit anlamlar yerine çok katmanlı yorumlara açık bir yapıya dönüşür.

Sürrealizmde Sanatsal Üretim ve Örnekler

Sürrealizm, yalnızca teorik bir düşünce sistemi değil, aynı zamanda güçlü görsel ve deneysel üretim biçimlerine sahip bir sanat hareketidir. Bu üretimlerin temel amacı, bilinçdışını doğrudan ya da dolaylı olarak görünür kılmaktır.

Sürrealist sanat iki ana yaklaşım üzerinden gelişmiştir. İlk yaklaşım, otomatik yazım ve rastlantısal üretim tekniklerine dayalı soyut bir ifade biçimidir. Jean Arp ve André Masson gibi sanatçılar, bilinçdışının kontrolsüz akışını doğrudan üretim süreçlerine dahil etmişlerdir (Artincontext, 2022). İkinci yaklaşım ise figüratif ancak mantık dışı kompozisyonlar üzerinden ilerler. Salvador Dalí ve René Magritte, son derece gerçekçi bir teknikle çizilmiş nesneleri irrasyonel ilişkiler içinde sunarak sürrealist estetiğin en bilinen örneklerini üretmişlerdir (Tate, 2023).



Görsel 1. “The Persistence of Memory (Belleğin Azmı)”, Salvador Dalí, 1931
(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Persistence_of_Memory#/media/File:The_Persistence_of_Memory.jpg)

Salvador Dalí'nin *The Persistence of Memory* (1931) adlı eseri, sürrealizmin zaman algısını nasıl dönüştürdüğünü gösteren önemli bir örnektir. Eserdeki eriyen saatler, zamanın mutlak ve sabit bir gerçeklik olmadığını, aksine algıya bağlı bir yapı olduğunu ortaya koyar (Artlex, 2022).

Max Ernst'in kolaj ve frottage teknikleri, rastlantısallığı sanatsal üretimin merkezine yerleştirerek bilinçdışı süreçlerin doğrudan ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yöntemler, sanatçının kontrolünü azaltarak üretimi daha sezgisel bir alana taşımıştır (Artlex, 2022).

Sürrealizm yalnızca resim sanatıyla sınırlı kalmamış, fotoğraf, sinema ve heykel gibi farklı disiplinlere de yayılmıştır. Man Ray'in fotoğrafları ve Luis Buñuel'in filmleri, bu genişlemenin önemli örnekleri arasında yer almaktadır (History.com Editors, 2023).



Görsel 2. “Le Déjeuner en fourrure (Kürklü Kahvaltı)”, 1936 (<https://www.moma.org/collection/works/80997>)

Heykel sanatında ise gündelik nesnelerin anlamlarının dönüştürülmesi önemli bir yer tutar. Meret Oppenheim'in *Le Déjeuner en fourrure* (1936) adlı eseri, sıradan bir nesnenin (fincan) işlevinden kopararak yabancı bir malzeme ile kaplanması yoluyla anlam kaymasının nasıl üretildiğini gösterir (MoMA, n.d.).

Sürrealist sanatın en önemli özelliklerinden biri, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak aktif bir yorumlayıcıya dönüştürmesidir. Çünkü bu eserlerde anlam sabit değildir; her izleyici kendi bilinçdışı süreçleriyle eseri yeniden üretir (Tate, 2023).

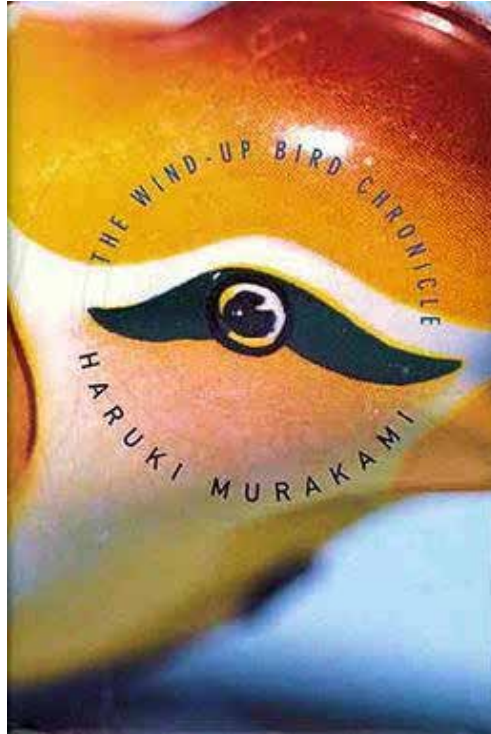
Sonuç olarak sürrealizm, modern sanatın yönünü değiştiren ve bilinçdışını sanatsal üretimin merkezine taşıyan en etkili avangard hareketlerden biri olmuştur.

Haruki Murakami'nin Anlatı Dünyasında Sürrealizm

Haruki Murakami'nin edebiyatı, modern anlatı içinde gerçeklik algısını dönüştüren özgün bir yapı sunar. Onun metinlerinde gündelik hayatın sıradan akışı, beklenmedik anlarda kırılarak yerini açıklanamayan olaylara, rüya benzeri sahnelere ve bilinçdışı imgelere bırakır. Bu yönüyle Murakami'nin anlatısı, sürrealist düşünceyle güçlü bir paralellik taşır. Sürrealizmin temel amacı olan bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınırların ortadan kaldırılması (Breton, 1924), Murakami'nin kurduğu anlatı dünyasında edebi bir karşılık bulur.

Murakami'nin romanlarında gerçeklik çoğu zaman sabit bir yapı değildir; aksine parçalanmış, çoğul ve geçirgendir. *The Wind-Up Bird Chronicle* (Zemberek Kuşunun Güncesi) romanında Toru Okada'nın yaşadığı deneyimler, bu çok katmanlı gerçeklik anlayışını açıkça ortaya koyar. Özellikle kuyu sahneleri, fiziksel bir mekândan çok zihinsel bir derinlik olarak işlev görür. Toru'nun kuyunun içine inmesi, bilinçdışına doğru yapılan bir yolculuk olarak

okunabilir (Murakami, 1998, s. 222). Bu bağlamda kuyu, sürrealist sanatın sıkça kullandığı “eşik mekân” kavramıyla örtüşür.



Görsel 3. “The Wind-Up Bird Chronicle (Zemberek Kuşunun Güncesi), 1997
(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wind-Up_Bird_Chronicle)

Benzer şekilde *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* (Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu) romanında iki ayrı anlatı düzleminin paralel olarak ilerlemesi, gerçekliğin bölünmüş yapısını ortaya koyar. Bir yanda teknolojik ve rasyonel bir dünya, diğer yanda ise neredeyse tamamen bilinç-dışına ait, zamansız ve sessiz bir mekân bulunmaktadır (Murakami, 1993, s. 145). Bu ikili yapı, sürrealizmin gerçeklik ile rüya arasındaki sınırları ortadan kaldırma yaklaşımıyla doğrudan ilişkilidir.

Murakami'nin anlatısında rüya ve gerçeklik arasındaki geçişler son derece akışıktır. *Kafka on the Shore* (Sahilde Kafka) romanında bu durum daha da belirgin hale gelir. Konuşan kediler, metafizik varlıklar ve açıklanamayan doğa olayları, anlatının doğal bir parçası olarak sunulur (Murakami, 2005, s. 173). Bu tür imgeler, sürrealist sanatın gündelik olanı yabancılaştırma ve izleyicinin algısını sarsma stratejisini hatırlatır (Tate, 2023).

Murakami'nin eserlerinde mekân kavramı yalnızca fiziksel bir alan olarak değil, aynı zamanda psikolojik ve varoluşsal bir düzlem olarak ele alınır. *Dance Dance Dance* (Dans Dans Dans) romanında otel, yalnızca bir konaklama mekânı değil, aynı zamanda farklı gerçeklik katmanları arasında bir geçiş alanıdır (Murakami, 1995, s. 98). Bu tür mekânlar, sürrealist sanatın “ara alan” ya da “geçiş mekânı” olarak tanımladığı yapılarla benzerlik gösterir.

Murakami'nin kısa öykülerini içeren *Blind Willow, Sleeping Woman* (Kör Söğüt, Uyuyan Kadın) kitabında da benzer bir atmosfer söz konusudur. Bu öykülerde sıradan olaylar, ani ve açıklanamayan dönüşümlerle farklı bir gerçeklik düzlemine taşınır. Özellikle kimlik, bellek ve kayıp temaları, bilinçdışıyla kurulan ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkar (Murakami, 2007, s. 56).

Bununla birlikte Murakami'nin tüm eserleri doğrudan sürrealist değildir. *Norwegian Wood* (İmkansızın Şarkısı) gibi romanlarında daha gerçekçi bir anlatı söz konusudur. Ancak burada bile karakterlerin iç dünyaları, zaman algıları ve duygusal kırılmaları, gerçekliğin sabit olmadığını gösterir (Murakami, 2010, s. 201). Bu durum, sürrealizmin yalnızca görsel bir estetik değil, aynı zamanda bir düşünme biçimi olduğunu destekler.

Murakami'nin anlatısında nesneler de önemli bir rol oynar. Gündelik hayatta sıradan olan nesneler, onun metinlerinde çoğu zaman metaforik bir anlam kazanır. Telefonlar, plaklar, kuyular ya da otel odaları, yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda bilinçdışına açılan kapılar haline gelir. Bu yaklaşım, sürrealist sanatın nesneleri alışıldık bağlamlarından kopararak yeniden anlamlandırma pratiğiyle örtüşmektedir (Artincontext, 2022).

Bu noktada Murakami'nin anlatısı, heykel sanatı açısından oldukça zengin bir yorum alanı sunar. Özellikle boşluk, derinlik ve geçiş kavramları, heykelde üç boyutlu olarak ifade edilebilir. Örneğin bir kuyu formu, yalnızca fiziksel bir nesne değil, izleyicinin içine bakmak zorunda kaldığı bir “iç mekân” olarak tasarlanabilir. Bu tür bir yaklaşım, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarak deneyimin bir parçası haline getirir.

Ayrıca Murakami'nin dünyasında görülen parçalanmış gerçeklik, heykelde katmanlı yapılarla ifade edilebilir. Farklı gerçeklik düzlemlerini temsil eden formlar, iç içe geçmiş ya da üst üste bindirilmiş yapılar aracılığıyla görselleştirilebilir. Bu durum, edebi bir anlatının mekânsal bir deneyime dönüşmesini sağlar.

Murakami'nin metinlerinde dikkat çeken bir diğer unsur ise sessizliktir. Özellikle kuyu sahnelerinde hissedilen yoğun sessizlik, zamanın askıya alındığı bir atmosfer yaratır. Bu tür bir deneyim, heykelde boşluk ve minimal form kullanımıyla ifade edilebilir. Sessizlik burada yalnızca bir eksiklik değil, aktif bir anlam taşıyan bir varlık haline gelir.

Kendimle konuşur gibi yazıyorum dediği *Kosmasaydım Yazamazdım* kitabında Murakami, yazma sürecinin bilinçdışıyla kurulan bir ilişki olduğunu açıkça ifade eder. Ona göre yazmak, kontrol edilen bir süreçten çok, derinlerde olan bir şeyi ortaya çıkarmaktır (Murakami, 2013, s. 34). Bu yaklaşım, sürrealist sanatın otomatik üretim teknikleriyle doğrudan ilişkilidir.

Sonuç olarak Murakami'nin edebiyatı, sürrealist düşüncenin çağdaş bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Onun metinlerinde yer alan bilinçdışı imgeler, parçalanmış gerçeklikler ve dönüşen nesneler, sürrealist estetiğin edebi bir karşılığını oluşturur. Bu bağlamda Murakami'nin eserleri, özellikle heykel sanatı açısından yeniden yorumlanabilecek güçlü ve çok katmanlı bir imge dünyası sunmaktadır.

Sonuç

Sürrealizm, 20. yüzyıl sanat tarihinde yalnızca estetik bir yönelim değil, aynı zamanda insan zihninin işleyişine dair radikal bir düşünme biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Rasyonel aklın mutlak egemenliğini sorgulayan bu akım, bilinçdışı süreçleri sanatın üretim merkezine yerleştirerek modern sanatın sınırlarını genişletmiştir. André Breton'un teorik çerçevesini oluşturduğu sürrealist yaklaşım, sanatın yalnızca görünen gerçekliği temsil eden bir alan olmadığını, aynı zamanda görünmeyen zihinsel katmanların da ifade alanı olduğunu ortaya koymuştur (Breton, 1924/1972).

Bu çalışmada sürrealizmin tarihsel gelişimi ve kuramsal temelleri ele alınmış, Dadaizm ile ilişkisi ve ondan ayrıldığı noktalar tartışılmıştır. Sürrealizmin Freud'un psikanalitik kuramlarıyla kurduğu bağ, bilinçdışı, rüya ve bastırılmış arzuların sanatsal üretimdeki önemini açıkça göstermektedir (Freud, 1953). Bu bağlamda sürrealizm, yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda insan zihninin derinliklerine yönelik bir araştırma alanı olarak değerlendirilmiştir.

Sürrealist sanatçıların geliştirdiği otomatik yazım, kolaj, frottage ve mantık dışı kompozisyon teknikleri, sanat üretiminde kontrolün azaltılmasını ve bilinçdışı süreçlerin doğrudan ifade edilmesini mümkün kılmıştır. Salvador Dalí, René Magritte ve Max Ernst gibi sanatçılar, bu

yaklaşımı görsel sanatlarda güçlü bir şekilde temsil etmişlerdir (Tate, 2023). Bu üretimler, gerçeklik algısını kırarak izleyiciyi aktif bir yorumlayıcı konumuna taşımıştır.

Çalışmanın temel odağını oluşturan Haruki Murakami ise sürrealist düşüncenin çağdaş edebiyattaki en önemli temsilcilerinden biri olarak değerlendirilebilir. Murakami'nin romanlarında görülen rüya atmosferleri, alternatif gerçeklikler, bilinçdışı imgeler ve dönüşen mekânlar, sürrealist estetikle güçlü bir paralellik göstermektedir. Özellikle *The Wind-Up Bird Chronicle*, *Kafka on the Shore* ve *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* gibi eserlerde gerçeklik ile hayal arasındaki sınırların belirsizleştiği çok katmanlı bir anlatı yapısı dikkat çekmektedir (Murakami, 1998; Murakami, 2005; Murakami, 1993).

Murakami'nin eserlerinde tekrar eden kuyu, otel, koridor ve boşluk gibi mekânsal öğeler, yalnızca anlatısal unsurlar değil, aynı zamanda bilinçdışına açılan sembolik geçiş alanlarıdır. Bu durum, sürrealist sanatın nesneleri bağlamından kopararak yeniden anlamlandırma stratejisiyle doğrudan ilişkilidir. Özellikle heykel sanatı açısından bu mekânsal imgeler, üç boyutlu deneyimlere dönüştürülebilecek güçlü bir potansiyel taşımaktadır.

Sonuç olarak, Haruki Murakami'nin edebiyatı sürrealizmin çağdaş bir devamı olarak değerlendirilebilir. Onun anlatılarında yer alan parçalanmış gerçeklik, rüya benzeri atmosferler ve bilinçdışı geçişler, sürrealist düşüncenin günümüzde farklı disiplinlerde yaşamaya devam ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda sürrealizm, tarihsel bir sanat hareketi olmanın ötesinde, çağdaş sanat ve edebiyat üretimini besleyen dinamik bir düşünce sistemi olarak varlığını sürdürmektedir.

Kaynakça

- Breton, A. (1972). *Manifestoes of surrealism* (R. Seaver & H. R. Lane, Trans.). University of Michigan Press. (Original work published 1924)
- Freud, S. (1953). *The interpretation of dreams* (J. Strachey, Trans.). Basic Books. (Original work published 1900)
- Murakami, H. (1993). *Hard-boiled wonderland and the end of the world*. Vintage International.
- Murakami, H. (1995). *Dance dance dance*. Vintage International. Murakami, H. (1998). *The wind-up bird chronicle*. Vintage International. Murakami, H. (2005). *Kafka on the shore*. Vintage.
- Murakami, H. (2007). *Blind willow, sleeping woman*. Vintage. Murakami, H. (2010). *Norwegian wood*. Vintage.
- Murakami, H. (2013). *Kosmasaydım yazamazdım*. Doğan Kitap. Murakami, H. (2014). *Renksiz Tsukuru Tazaki'nin hac yılları*. Doğan Kitap.
- Artincontext. (2022). *Surrealism art: Exploring the surrealist movement*. <https://artincontext.org/surrealism-art/>
- Artlex. (2022). *Surrealism art movement*. <https://www.artlex.com>
- Encyclopaedia Britannica. (2024). *Surrealism*. <https://www.britannica.com/art/Surrealism>
- History.com Editors. (2023). *Surrealism*. <https://www.history.com/topics/art-history/surrealism>
- Tate. (2023). *Surrealism*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/surrealism>
- Museum of Modern Art (MoMA). (n.d.). *Le Déjeuner en fourrure (Breakfast in Fur) – Meret Oppenheim*. <https://www.moma.org/collection/works/80997>
- Wikipedia contributors. (n.d.). *The persistence of memory*. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Persistence_of_Memory
- Wikipedia contributors. (n.d.). *The wind-up bird chronicle*. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wind-Up_Bird_Chronicle