



**T.C. İSTANBUL T CARET
ÜNİVERSİTESİ**

FEN B LİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**TEMEL TASARIM KAVRAMLARININ TEKST L YÜZEY
TASARIMLARINA ETKİSİ**

Sinem EKİNCİ

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Irmak BAYBURTLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MODA VE TEKST L TASARIMI ANAB LİM DALI
İSTANBUL - 2021**

KABUL VE ONAY SAYFASI

Sinem EKİNCİ tarafından hazırlanan "**Temel Tasarım Kavramlarının Tekstil Yüzey Tasarımlarına Etkisi**" adlı tez çalışması 12/07/2021 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri önünde başarı ile savunularak, İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü **Moda ve Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı**'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Dr. Öğr. Üyesi Irmak BAYBURTLU İstanbul Ticaret Üniversitesi	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Çınar NARTER İstanbul Ticaret Üniversitesi	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Başak ÖZKENDİRCİ Doğuş Üniversitesi	

Onay Tarihi: 29.07.2021

İstanbul Ticaret Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsünün 29.07.2021 tarih ve 2021/317 numaralı Yönetim Kurulu Kararının 2. maddesi gereğince, ders yüklerini ve tez yükümlülüğünü yerine getirdiği belirlenen "Sinem EKİNCİ" adlı öğrencinin mezun olmasına oy birliği ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Necip ŞİMŞEK
Enstitü Müdürü

AKADEMİK VE ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

İstanbul Ticaret Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

29.07.2021

Sinem EKİNCİ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇİNDEKİLER.....	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ŞEKİLLER DİZİNİ	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. LİTERATÜR ÖZETİ.....	3
3. SANAT.....	4
3.1. Sanat Kavramı ve Sanat Eğitimi	4
3.2. Tarihsel Süreçte Sanat.....	7
3.3. Endüstri Devrimi Sonrasında Sanat.....	10
4. TEMEL TASARIM.....	33
4.1. Temel Tasarım Kavramının Ortaya Çıkışı	33
4.2. Türkiye’de Temel Tasarım Eğitimi	45
4.3. Temel Tasarım Kavramları	55
4.3.1. Temel Tasarım öğeleri.....	55
4.3.1.1. Nokta	56
4.3.1.2. Çizgi.....	57
4.3.1.3. Renk.....	58
4.3.1.4. Doku.....	59
4.3.1.5. Form.....	60
4.3.1.6. Yön.....	61
4.3.1.7. Değer	62
4.3.2. Temel Tasarım ilkeleri.....	63
4.3.2.1. Denge	64
4.3.2.2. Birlik.....	65
4.3.2.3. Vurgu.....	66
4.3.2.4. Ritm	67
4.3.2.5. Zıtlık	68
4.3.2.6. Tekrar	69
4.3.2.7. Koram	70
5. TEKSTİL TASARIMI.....	72
5.1. Tekstil Yapıları.....	72
5.1.1. Dokuma yapısı	73
5.1.2. Örme yapısı	76
5.1.3. Dokunmamış tekstil yapısı	78
5.2. Tekstil Yüzey Tasarımı	81
5.2.1. Yapıda meydana gelen görsel etkiler.....	82
5.2.1.1. Dokuma.....	83
5.2.1.2. Örme.....	85
5.2.1.3. Keçeleştirme	87
5.2.2. Yüzeyde meydana gelen görsel etkiler.....	88
5.2.2.1. Baskı.....	89
5.2.2.2. Rezerve boyama	92
5.2.3. Çeşitli manipülasyon yöntemleriyle meydana gelen görsel etkiler	102

5.2.3.1. Nakış.....	102
5.2.3.2. Kırkyama	103
5.2.3.3. Aplike	104
5.2.3.4. Shibori	106
5.2.3.5. Özel baskı stilleri.....	107
6. TEKSTİL YÜZEY TASARIMINDA TEMEL TASARIM KAVRAMLARININ UYGULANMASI.....	111
6.1. Yapısal Yöntemlerle Meydana Getirilen Görsel Etkilerde Temel Tasarım Kavramlarının Uygulanması	111
6.2. Yüzeysel Yöntemlerle Meydana Getirilen Görsel Etkilerde Temel Tasarım Kavramlarının Uygulanması	119
6.3. Çeşitli Manipülasyon Yöntemleriyle Meydana Getirilen Görsel Etkilerde Temel Tasarım Kavramlarının Uygulanması.....	124
7. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	129
KAYNAKLAR	131
ÖZGEÇMİŞ.....	142

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

TEMEL TASARIM KAVRAMLARININ TEKSTİL YÜZEY TASARIMLARINA ETKİSİ

Sinem EKİNCİ

**İstanbul Ticaret Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Moda ve Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı**

**Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Irmak BAYBURTLU
2021, 142 sayfa**

Sanat; bireyin duygu ve düşüncelerini duyuşal bağlamda ifade ediş biçimi olmakla birlikte, günümüzde sanatsal yaratı nesneleri oluşturulurken belirli ölçütlerinden yararlanılmaktadır. Tasarımın da sanatla bağı olan bir kavram olduğı düşünöldüğünde, sanata ait ölçüt ve yöntemlerle şekillendiğı görölmektedir. Temel Tasarıma ait nokta, çizgi, renk, doku, zıtlık, tekrar, vurgu, denge, vb. kavramlar, ilk içgüdüsel sanat örneklerinden günümüz sanat yapıtlarına kadar tüm görsel sanat alanında etkilerini göstermiştir. Bu kavramlar doğrultusunda yapılan uygulamaların, sistematik bir yaklaşımla sanatçı ve tasarımcının ilerlemesine katkı sağladığı bilinmektedir. Günümüzde diğere tasarım dallarında olduğı gibi tekstil yüzey tasarımı alanında da ortaya konulan çalışmalar rastlantısal değıl, bu türden sistemli uygulamaların sonucunda meydana gelmektedir. Söz konusu uygulamalarda yer alan Temel Tasarım kavramlarına ait ölçütlerle, tekstil yüzey tasarımı alanında daha yetkin çalışmalar ortaya konulmaktadır. Tekstil yüzeylerinin oluşturulmasından elde edilen yapıya, renge, desene ve diğere detaylara kadar tüm tasarım aşamalarında Temel Tasarım kavramları önemli rol oynamaktadır. Bu çalışmanın amacı, Temel Tasarım kavramlarını tekstil yüzey tasarımı alanıyla ilişkilendirmek, etkileşim bölümünde yer alan seçili tekstil ürünlerinin yalnızca yüzeyinde meydana gelen görsel izlenimlerini incelemek ve söz konusu kavramların bu alan üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, tasarım, Temel Tasarım, tekstil, yüzey tasarımı.

ABSTRACT

M.Sc. Thesis

EFFECT OF BASIC DESIGN CONCEPTS ON TEXTILE SURFACE DESIGNS

Sinem EKİNCİ

**İstanbul Commerce University
Graduate School of Applied and Natural Sciences
Department of Fashion and Textile Design**

**Supervisor: Assist. Prof. Dr. Irmak BAYBURTLU
2021, 142 pages**

Art is a way of expressing individual feelings as well as thoughts in a sensory context and certain creative criteria are used today when producing artistic creation objects. With the acceptance of design being also a concept related to art, it may be possible to determine that the term is shaped by the criteria and methods related to art. Basic Design elements such as point, line, color, texture, contrast, repetition, emphasis, balance, etc. concepts have demonstrated their presence in the field of visual art, ever since primitive examples until today's artistic productions. Therefore, implementations applied in line with these concepts, contribute to the progress of the artist and designer through a systematic approach. Just as in other fields of design, the studies in the field of textile surface design are not accidental, but are the results of a similar systematic application. Based on the criteria of Basic Design concepts regarding various applications, highly competent studies are put forward recently in the field of textile surface design. Basic Design concepts play an important role in all design stages, beginning from the creation of textile surfaces, to the structure, color, pattern and other related details. The research has been structuralized with the scope of providing an analysis of obtained data, conducted research and visual elements. The primary aim of the study is the association of Basic Design concepts within the field of textile surface design and providing an evaluation of the the visual impressions of selected textile products in order to reveal the effects of the abovementioned concepts related to the field.

Keywords: Art, design, Basic Design, textile, surface design.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmamda bana yön veren, bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan değerli danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Irmak BAYBURTLU'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmama büyük katkılar sağlayan, beni sabırla dinleyen ve değerli görüşleriyle yolumu aydınlatan saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Mehmet ÖZER'e, Prof. Dr. Mümtaz IŞINGÖR'e, Prof. Dr. Zeki ALPAN'a, Prof. Dr. Mehmet SAÇLIOĞLU'na ve Dr. Öğr. Üyesi Gürbüz Doğan EKŞİOĞLU'na en derin şükranlarımı sunarım.

Serüvenim boyunca yardımlarını esirgemeyen, bilgi ve tecrübeleriyle katkı sağlayan kıymetli hocam Doç. Dr. Yavuz IRMAK'a, alan araştırmasında bana tüm olanakları sağlayan, beni akademiye yönlendiren ve her daim desteğini hissettiren değerli hocam Öğr. Gör. Haluk DUĞA'ya, çevirilerde büyük emeği geçen Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sinan YUM'a ve karşılaştığım teknik zorluklarda bana destek sağlayan Fen Bilimleri Enstitü Müdürü Prof. Dr. Necip ŞİMŞEK'e içtenlikle teşekkür ederim.

Bana olan sonsuz inançları ile hayatım boyunca beni destekleyen, tezimin her aşamasında gösterdikleri sabır ve özveriyle heyecanıma ortak olan kıymetli anneme ve babama, dünyanın diğer ucundan sağladıkları teknik ve manevi destekleriyle bana emek veren kıymetli amcam ve yengeme sonsuz şükranlarımı sunarım.

Varlığıyla hayatıma anlam katan yeğenim Asya'ya...

Sinem EKİNCİ
İSTANBUL, 2021

ŞEKİLLER

	Sayfa
Şekil 3.1. L'Atelier du peintre, The Poor, Picking up Pieces of Coal ve The Gleaners.....	11
Şekil 3.2. The Ballet Class, The Bar at Folies Bergere, Impression, Sunrise..	12
Şekil 3.3. The Large Bathers, Tropical Landscape, Starry Night	13
Şekil 3.4. Arts and Crafts mobilya, Arts and Crafts sergi bileti, Arts and Crafts baskı deseni	14
Şekil 3.5. Fatality ve The Peacock Skirt, Art Nouveau mobilya.....	15
Şekil 3.6. A Dancer from the Rat Mort, Bridge over the Riou, Madame Matisse Green Stripe.....	16
Şekil 3.7. Portrait of Picasso, Guernica, The Round Table	17
Şekil 3.8. Speeding Automobile, Tour Eiffel, Dynamism of a Cyclist.....	18
Şekil 3.9. Christ's Entry Into Brussels in 1889, Self-portrait of a Degenerate Artist, The Scream	19
Şekil 3.10. Cossacks, Suprematist Composition: Airplane Flying, Beat the Whites with the Red Wedge.....	20
Şekil 3.11. Caballo y Jinete, Melancholy And Mystery of a Street, The Song of Love	21
Şekil 3.12. Nude Descending a Staircase No. 2, Forest and Dove, Secondo la legge del caso	22
Şekil 3.13. Red and Blue Chair, Construction of Volume Relations, Composition with Red, Yellow and Blue	23
Şekil 3.14. Bauhaus bale kostümleri, Bauhaus sergi afişi, Bauhaus Okulu (Dessau).....	25
Şekil 3.15. The Treachery of Images, Hirondelle Amour, The Persistence of Memory	26
Şekil 3.16. Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, Campbell's Soup Cans, Floor Burger.....	28
Şekil 3.17. Nataraja, Movement in Squares, Firebird.....	29
Şekil 3.18. The Weather Project, Wrapped Reichstag, The Man Who Flew into Space from His Apartment.....	30
Şekil 3.19. Incomplete open cubes, Untitled, The Diagonal of May 25, 1963	31
Şekil 4.1. Şekil 3.1. Dessau Bauhaus binası.....	34
Şekil 4.2. Bauhaus Okulu'nda ders veren sanatçılar	35
Şekil 4.3. Paul Klee ve Wassily Kandinsky	36
Şekil 4.4. Bauhaus Okulu eğitim programı.....	37
Şekil 4.5. Gunta Stölzl ve Bauhaus dokuma atölyesindeki dokumacılar	37
Şekil 4.6. Bauhaus'ta ustalar, genç ustalar ve Bauhaus Dessau'da öğretim etkinliği.....	38
Şekil 4.7. Seramik ve metal atölyeleri, Dokuma atölyesi.....	39
Şekil 4.8. Johannes Itten, ışık değerleri ve renk tonları çalışması	40
Şekil 4.9. Itten'ın Bauhaus'da Ders Öncesi Nefes Egzersizleri	41
Şekil 4.10. Itten'ın temel eğitim dersi çalışmaları.....	42
Şekil 4.11. Bauhaus Okulu Temel Tasarım dersi çalışmaları, Josef Albers ve öğrencileri.....	43

Şekil 4.12. Form ustası Josef Albers'in çalışması ve Bauhaus'taki dersinde oluşturulan 3 boyutlu spiral tasarım.....	44
Şekil 4.13. Gazi Üniversitesi Resim-İş Bölümü 1. sınıf ders programı	46
Şekil 4.14. Köy Enstitüleri'nde uygulanan açık hava resim dersi	47
Şekil 4.15. Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nda Temel Tasarım dersini veren öğretmenler	50
Şekil 4.16. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Grafik Bölümü 1. sınıf ders programı	50
Şekil 4.17. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu öğrenci çalışmaları	51
Şekil 4.18. Marmara Üniversitesi Tekstil Bölümü 1. sınıf ders programı	52
Şekil 4.19. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü 1. sınıf ders programı.....	53
Şekil 4.20. Hacettepe Üniversitesi Grafik Bölümü 1. sınıf ders programı.....	54
Şekil 4.21. Dokuz Eylül Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü 1. sınıf ders programı	54
Şekil 4.22. Nokta örnekleri ve nokta çalışması	56
Şekil 4.23. Marmara Üniversitesi öğrenci nokta çalışmaları	57
Şekil 4.24. Çizgi çeşitleri, Çizgi çalışması	57
Şekil 4.25. Marmara Üniversitesi öğrenci çizgi çalışmaları.....	58
Şekil 4.26. Yalın renklerin kontrastı, Johannes Itten'in renk çemberi	58
Şekil 4.27. Marmara Üniversitesi öğrenci renk çalışmaları	59
Şekil 4.28. Ağaç dokusu, Kozalak dokusu.....	59
Şekil 4.29. Doku çalışmaları.....	60
Şekil 4.30. İki boyutlu formlar, Üç boyutlu formlar.....	60
Şekil 4.31. Marmara Üniversitesi öğrenci form çalışmaları	61
Şekil 4.32. Merkezi yön ve Zıt yön.....	61
Şekil 4.33. Marmara Üniversitesi öğrenci yön çalışmaları	62
Şekil 4.34. Yüzeysel ve hacimsel değer	62
Şekil 4.35. Marmara Üniversitesi öğrenci değer çalışmaları	63
Şekil 4.36. Denge çalışmaları.....	64
Şekil 4.37. Marmara Üniversitesi öğrenci denge çalışmaları.....	64
Şekil 4.38. Birlik çalışmaları	65
Şekil 4.39. Marmara Üniversitesi öğrenci birlik çalışmaları.....	65
Şekil 4.40. Vurgu çalışmaları.....	66
Şekil 4.41. Marmara Üniversitesi öğrenci vurgu çalışmaları.....	66
Şekil 4.42. Ritm çalışmaları.....	67
Şekil 4.43. Marmara Üniversitesi öğrenci ritm çalışmaları	67
Şekil 4.44. Zıtlık çalışmaları.....	68
Şekil 4.45. Marmara Üniversitesi öğrenci zıtlık çalışmaları.....	68
Şekil 4.46. Tekrar çalışmaları.....	69
Şekil 4.47. Marmara Üniversitesi öğrenci tekrar çalışmaları	69
Şekil 4.48. Koram çalışmaları.....	70
Şekil 4.49. Marmara Üniversitesi öğrenci koram çalışmaları.....	71
Şekil 5.1. Dokuma örgü sistemleri	74
Şekil 5.2. Dokuma kumaş.....	75
Şekil 5.3. Endüstriyel örme sistemleri.....	76
Şekil 5.4. Şiş örgü, tığ örgü	77
Şekil 5.5. Keçe yapım aşamaları	78
Şekil 5.6. Keçe.....	79

Şekil 5.7. Dokunmamış (Non-woven) tekstil	80
Şekil 5.8. Yapısal desenlendirmeye örnek dokuma yüzeyler	84
Şekil 5.9. Yapısal desenlendirmeye örnek örme yüzeyler	86
Şekil 5.10. Yapısal desenlendirmeye örnek keçe yüzey	87
Şekil 5.11. Şablon baskı tekniği, Kalıp baskı tekniği	90
Şekil 5.12. Transfer baskı tekniği, dijital baskı tekniği	91
Şekil 5.13. Bağlama rezerve tekniği	93
Şekil 5.14. Dikişli rezerve tekniği	94
Şekil 5.15. Kenetleme rezerve tekniği	95
Şekil 5.16. İkat tekniği	96
Şekil 5.17. Batık rezerve tekniği	98
Şekil 5.18. Adire Eleko tekniği	100
Şekil 5.19. Tsutsugaki tekniği	101
Şekil 5.20. Nakış	103
Şekil 5.21. Kırkyama	104
Şekil 5.22. Aplike	105
Şekil 5.23. Shibori	106
Şekil 5.24. Devore baskı ve varak baskı	108
Şekil 5.25. Flok baskı	109
Şekil 5.26. Aşındırma baskı ve kabaran baskı	110
Şekil 6.1. Bauhaus Okulu'na ait dokuma yüzeyler	111
Şekil 6.2. Bauhaus Okulu'na ait dokuma yüzeyler	112
Şekil 6.3. Bauhaus Okulu'na ait dokuma yüzeyler	113
Şekil 6.4. Dokuma yüzeyler	114
Şekil 6.5. Örme yüzeyler	115
Şekil 6.6. Örme yüzeyler	115
Şekil 6.7. Örme yüzeyler	116
Şekil 6.8. Keçe yüzeyler	117
Şekil 6.9. Keçe yüzeyler	118
Şekil 6.10. Rezerve boyama yüzeyler	119
Şekil 6.11. Rezerve boyama yüzeyler	120
Şekil 6.12. Rezerve boyama ve ikat yüzeyler	120
Şekil 6.13. Baskı yüzeyler	121
Şekil 6.14. Baskı yüzeyler	122
Şekil 6.15. Baskı yüzeyler	123
Şekil 6.16. Nakış yüzeyler	124
Şekil 6.17. Kırkyama yüzeyler	125
Şekil 6.18. Kırkyama yüzeyler	125
Şekil 6.19. Aplike yüzeyler	126
Şekil 6.20. Shibori yüzeyler	127
Şekil 6.21. Özel baskı stillerinden oluşan yüzeyler	128

1. GİRİŞ

Uygarlık tarihi kadar eski olan sanat; birbirlerinden bağımsız olarak her toplumda farklı düşünce ve üsluplarda biçimlenmiş, sahip olduğu evrensel nitelikte birlikte kültürlerin ayrılmaz bir parçası olmuştur. İnsandaki sanata ait dürtünün ilk örnekleri olarak kabul edilen ve tarih öncesi dönemlere kadar uzanan mağara resimleri estetik kaygıyla yapılmamış olsa da sanat olgusu, uygarlık tarihinin gelişimiyle birlikte çeşitli evrelerden geçerek günümüzde birçok farklı yorumla ortaya koyulmaktadır.

Endüstri Devrimiyle birlikte zanaatın sanatla etkileşimi sonucunda doğan tasarım olgusu, Temel Tasarım kavramlarından faydalanmış ve tasarım eğitiminde de bu yöntemler uygulanmaya başlanmıştır. Söz konusu yöntem; nokta, çizgi, renk vb. unsurlar ile zıtlık, ritm, tekrar vb. ilkelerin farklı biçimlerde uygulanmaları neticesinde birbirleriyle bağlantı kurmalarına olanak sağlamaktadır. Temel Tasarım kavramlarının sanatı zanaat ile buluşturan bir yapı içerisinde tüm tasarım dallarında uygulanması, yenilikçi ve yaratıcı üretim alanlarına fayda sağlamaktadır.

Bu alanlardan biri olan tekstil tasarımı; içinde bulunduğu dönemin kültürel, inanca ait, sosyal vb. unsurlarını somut şekilde ortaya koymuştur. Görsel ifade biçiminin Temel Tasarım kavramları aracılığı ile işlenmesi ise, tekstil yüzey tasarımının oluşumuna önemli katkılar sağlamıştır. Bu bağlamda Temel Tasarım kavramları ile tekstil yüzey tasarımı alanı doğrudan ilişkilidir.

Çalışmanın birinci bölümünde sanat olgusu genel anlamda ele alınarak, Temel Tasarım kavramlarının tekstil yüzey tasarımıyla ilişkisi kurulmuştur. İkinci bölümde bağlantılı alanlarla ilgili daha önce yapılmış ve çalışmaya yön verici nitelik taşıyan literatürle ilgili kısaca bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde sanat kavramının tanımı yapılarak sanat eğitiminin önemine değinilmiş ve geçmişten günümüze sanatın tarihsel süreci irdelenmiştir. Dördüncü bölümde öncelikle Temel Tasarım kavramının ortaya çıkışı ele alınmış, ardından geçmişten günümüze Türkiye’de Temel Tasarım Eğitimi uygulayan kurumlara değinilmiş

ve uygulamanın içeriği hakkında bilgi verilmiştir. Beşinci bölümde tekstil kavramı ve tekstil yapıları incelenmiş, yüzey tasarımı kavramı ve tekstil yüzey tasarımı uygulama alanları ele alınmıştır. Son olarak altıncı bölümde tekstil yüzey tasarımı alanının Temel Tasarım kavramlarıyla ilişkisi kurulmuştur.

Söz konusu ders ve yöntem, farklı fakülte ve bölümler uyarınca ‘Temel Sanat’ başlığı adı altında kullanılsa da içerik bakımından herhangi bir fark bulunmamaktadır. Ancak uluslararası literatürde ‘Basic Design’ isminin yer alması nedeniyle, çalışma kapsamında Türkçe karşılığı olarak ‘Temel Tasarım’ ismi kullanılmıştır.

Bu araştırma, tarama modeli ve doküman analizi teknikleri kullanılarak oluşturulmuş; bu bağlamda çizimler, resimler, fotoğraflar ve elde edilen bazı görsel imgeler analiz edilmiştir. Ayrıca tarama modeli örnek alınarak; mevcut yazılı ve görsel ögeler, kitaplar, tezler ve makaleler şeklinde bulunan veriler derlenerek yorumlanmıştır. Alan araştırması kapsamında, çeşitli tekstil yüzey tasarımları analiz edilmiş ve alan içerisindeki yetkin kişilerin görüşlerine yer verilmiştir.

2. LİTERATÜR ÖZETİ

Ergür (bt.) çalışmasında birim ve desen ilişkisini ele almış ve desenin meydana getirilmesine olanak sağlayan Temel Tasarım kavramlarını incelemiştir. Ayrıca görsel algıda belirliliği sağlayan etkenlerden bahsetmiş ve çeşitli formların birbirleriyle ilişkilendirilmesi aracılığıyla, tümevarım yöntemi sonucunda elde edilen desenlerle ilgili tespitlerde bulunmuştur.

Özkendirci (2010); çalışması kapsamında çözgülü örme tekstil yapısını ele almış, ilgili yöntemin makineleri ve bu yöntemle meydana getirilen kumaşları incelemiştir. Buna ek olarak, tasarım kavramını çözgülü örme açısından irdelemiş ve Temel Tasarım kavramlarının çözgülü örme yüzeylerdeki karşılıkları hakkında tespitlerde bulunmuştur.

Gür (2014); çalışmasında tekstil yapısı ve yüzey ilişkisini ele almış, yüzey kavramını meydana getiren yöntemlerin yanı sıra, görsel etkiyi oluşturan desenin meydana getirilmesine olanak sağlayan Temel Tasarım kavramlarını incelemiştir. Buna ek olarak, renk unsuru üzerine yoğunlaşmış ve rengin yaratı sürecindeki konumu ve önemiyle ilgili tespitlerde bulunmuştur.

Özkendirci (2014); bir sonraki çalışması kapsamında tekstil sanatının içeriğini oluşturan malzeme ve tekniklere ait estetik ve sanatsal niteliklerin yanı sıra hacimsel etkilerini de incelemiştir. Buna ek olarak, renklendirme ve desenlendirme yöntemlerinin tek yüzeyli ve çok yüzeyli tekstiller üzerindeki etkilerini ele almıştır. Ayrıca yapısal yöntemlerle desenlendirilen tekstillerde kullanılan malzeme ve teknikler sonucunda yüzey üzerinde meydana gelen görsel etkilerin, Temel Tasarım unsurları olarak değerlendirildiğiyle ilgili tespitlerde bulunmuştur.

Araştırmaya yön veren söz konusu çalışmalarda elde edilen bulgular doğrultusunda; hem tekstil yüzeyi üzerindeki Temel Tasarım kavramlarının alan içerisinde yer alan farklı üretim yöntemleri üzerindeki etkileri, hem de bahsi geçen tüm yöntemlerde kullanılan Temel Tasarım kavramlarının uygulama sonucundaki görsel farklılıklarının gözlemlenmesi hedeflenmektedir.

3. SANAT

“Sanat, dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen bir düşünce çabasıdır.”

Auguste Rodin (Erinç, 1998).

Sanat kavramının daha doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için sanatın tanımı, farklı sanat yaklaşımları ve tarihsel gelişimini irdelemek gerekmektedir.

3.1. Sanatın Tanımı ve Sanat Eğitimi

Sanat, Türk Dil Kurumu (2020) sözlüğünde “bir duygu, tasarı, güzellik vb. nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” olarak ifade edilmiştir. Ancak tarih boyunca sanatın ne olduğuna dair fikirler değişerek farklı sanat tanımları yapılmıştır.

Buna örnek olarak Akdoğan (2001) sanatla ilgili, “sanat kelimesi Arapça bir kelime olup, sana'a kökünden gelen "yapmak, üretmek" anlamında bir mastardır. Bu yapma ve üretme işi sıradan bir eylem değildir. Bu bakımdan Şemseddin Sami sanatı; ihtiyacâtı beşeriyeden birinin îmalı hususunda, mümarese ile öğrenilen ve icra olunan iş diye tarif etmektedir” ifadelerine yer vermiştir.

MEB (2019)'in aktarımıyla Bell; sanaatın çizgi, şekil ve renk ilişkilerinin kendi aralarındaki kombinasyonu olduğundan, Collingwood ise duyguların yaratıcı ifadesi veya dışavurumu olduğundan bahsetmiştir.

Buna benzer bir ifadeyle Hicks (2004); sanatın, bireyin yaşadığı toplumda etrafında olup bitenlere karşı kendini farklı biçimlerde ifade edebildiği dinamik bir süreç olduğundan bahsederken, Mülâyim (1994) ise sanatın bir insan işi, bir insan yaratması olarak, yine insanın kendini ifade etme yollarından biri olduğundan söz etmiştir. Bu bağlamda düşünülürse sanat; duyu organlarına hitap eden, bireyin görsel, ses, hareket vb. öğeleri yaratıcı bir şekilde kullanarak duygu ve düşüncelerini ifade ediş biçimi olarak tanımlanabilir.

Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bazı adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde nerdeyse bir korkuluk veya tapınma aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat'ın var olmadığının bilincinde olunsun (Gombrich, 2007). Gombrich'in bu ifadesiyle; sanatçının duygu ve düşüncelerini aktarmak için ortaya koyduğu çalışmalara sanat denmekte ve sanatın bir duygu aktarımı olması varsayımıyla, sanatçının olmadığı yerde sanatın da olmayacağı anlaşılmaktadır.

Ünlü filozof Kant'a göre sanat bir 'oyun' dur. O, sanatın kaynağı olarak 'iş' i görür. Öte yandan, HEGEL ise sanatı, 'Ruhun madde içindeki görünümü' olarak niteler. Kuşkusuz, sanatın tanımı konusunda daha başka görüşler de sıralamak olasıdır. Nasıl tanımlanırsa tanımlansın, sanatın yalnızca insana özgü, yapay bir olgu, olay olduğudur. Yani sanatın, yalnızca insan tarafından yapılabilen bir iş oluşudur (Türkdoğan, 1984). Bu ifadelerle Türkdoğan, Kant ve Hegel'in sanat ile ilgili görüşlerine dayanarak sanatın insan yapısı bir olgu olduğunu vurgulamış ve bir bakıma Gombrich'i desteklemiştir.

İnsanoğlunun ilk çağlardan bu yana iletişim kurmak için kullandığı etkin yollardan biri olan ve insanlarla ilişkisini sürdüren sanat, toplum ve kültür arasında önemli bir bağ oluşturur. Castells (2001) sanatın; her zaman farklı ülkelerden ve kültürlerden insanların, farklı cinsler, farklı sosyal, etnik ya da güç grupları arasında köprü kurduğundan, insanlar arasındaki farklılıkları, çatışmaları ve baskıları bir tarafa bıraktırdığından ve onların birlikte yaşayabilme becerilerini denemelerini sağladığından bahsetmiştir.

Sanatın doğrudan yaşamın içinde yer alması sebebiyle topluma hitap ettiği ve gücü sınırlar ötesine geçen bir olgu olduğu kabul edilmektedir. Evrensellik niteliğiyle birlikte sanat, kendini her kültürde var etmeyi başarmıştır. Sanat, ait olduğu toplumun değerlerini, bakış açısını dünyaya yansıtırken diğer

kültürlerden de esinlenmekte ve kendini her zaman farklı biçimlerde var ederek tüm toplumu etkilemektedir.

İhsan (1991) konuyla ilgili olarak, sanatın daima insan ruhunun en şiddetli olarak yaşadığı zamanlarda en canlı hale geldiğinden bahsederek, sanatın ve ruhun birbirlerine nüfuz ettiklerini ve karşılıklı geliştiklerini bildirir. Sanat, hitap ettiği kişiye ve topluma göre şekillenerek anlam kazanır. İnsanın sanattan etkilendiği kadar, sanat da insandan etkilenir ve bu noktada bir döngü sağlanarak sanat olgusu sürekli olarak gelişim gösterir. Bu bağlamda sanat eseri, oluşumundan sonra sanatçıdan tamamen ayrılıp kendine özgü bir karakter geliştirerek topluma ait duruma gelmekte ve sanatçısından bağımsız olarak varlığını devam ettirmektedir.

Mercin ve Alakuş (2007); sanatçının, bildiğimiz bir yeri tasvir etmiş veya o yerin resmini yapmışsa çoğu zaman o tasvir edilen ve resmi yapılan yerin gerçekte sürekli gördüğümüz yerden çok daha farklı yönlerini de bize fark ettirdiğini, sanatçının sanat eserinde tasvir ettiği bir mekân ile ilgili, bazen her gün gördüğümüz ama fark edemediğimiz detaylarını bize sunabildiğini, bu gerekçe ile sanatın bireylerin olaylara bakış açısını değiştirebileceğinin de söylenebilir olduğunu bildirerek, sanatın ve sanatçının toplumun farkındalığı konusundaki etkilerini vurgulamıştır.

Bu ifadeye göre günlük hayatta görmeye ya da duymaya alışkın olunan her şeyden, duygular aracılığıyla farklı anlamlar çıkabileceği ve önem verilmeyen küçük detayların fark edilebileceği düşünülebilir. Bununla birlikte, farklı görüş ve anlayışa sahip olan sanatçının bu çizgide ortaya koyduğu sanat ile toplumun önünde olduğu ve içinde bulunduğu kültürün öncülüğünü yaptığı kabul edilebilir. Ait olduğu dönemin sınırlarına karşı gelen sanatçı ve sanatı, olaylara daima farklı açılardan bakılmasını sağlamış, toplumların ilerlemesinde önemli bir rol oynamıştır.

Ancak insanlık için büyük öneme sahip olan sanat kavramının gelişim göstererek geleceğe taşınması, bu alanda aktarılacak sistemli bir eğitimle

mümkündür. Ertürk (1972) eğitimin, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişim meydana getirme süreci olduğundan bahsetmiştir. Bu bağlamda eğitim, kişinin kendi yaşamında sergilediği tutumlarda, genel ya da herhangi bir alan üzerinde hedeflenen sonuca ulaşılmasını sağlayan zaman dilimi olarak düşünülebilir.

San (2004), hayatın her alanına dahil olan eğitimin bütünü oluşturarak en önemli parçalardan biri olan sanat eğitiminin temel amaçlarından birinin de; bireye görmeyi, işitmeyi, dokunmayı, tat almayı öğretmek olduğundan, çevresini hakkıyla algılayıp onu biçimlendirmeye yönelmek için bunun gerekli ilk koşul olduğundan, yalnızca bakmak değil görmenin, yalnızca duymak değil işitmenin, yalnızca elle yoklamak değil dokunulana duyumsamanın yaratıcılık için ilk aşamalar olduğundan bahsederek, bu eğitimin insan yaşamı üzerindeki önemini net bir biçimde vurgulamıştır.

Özsoy (2003) ise sanat eğitiminin; gerek okul öncesinden üniversite düzeyine kadar uygulanan örgün, gerekse boş zamanları değerlendirme, bir hobi alanı olarak ömür boyu sürebilecek niteliğiyle en önemli eğitim alanlarından biri olmaya devam edecek olduğundan bahsederek, sanat eğitiminin bireyin yaşamının her döneminde yer almasını gerektiğini belirtmiştir.

Bu bağlamda sanat ve sanat eğitiminin, bireyin gelişimi açısından önemli gereksinimler arasında yer aldıkları ve toplumların uygarlık çizgisine erişebilme sürecinde etken oldukları görülmektedir. Bu aşamada sanatın oluşumu ve sanat eğitiminin yetkin seviyede verilinceye kadar olan tarihsel sürecini incelemek yerinde olacaktır.

3.2. Tarihsel Süreçte Sanat

İnsanın yaratılmasıyla birlikte tarih öncesi dönemde oluşan ve insanlık tarihi ile sonsuza dek varlığını sürdürecektir olan sanat, oluşumundan bu yana gerek inançsal gerek iletişimsel gerekse estetik amaç doğrultusunda yaratılmış ve zaman içerisinde biçim değiştirerek kendini yenilemiştir.

Sanatsal içgüdünün ilk örnekleri olarak kabul edilen mağara resimleri, sanat veya estetik amaç içermeyerek yalnızca iletişim ve inançsal sebeplerle oluşturulmuş olsalar dahi, yine de günümüz sanatının ilk adımları olarak tarihsel süreçteki yerlerini almışlardır. Mağara resimleri ve heykellerle başlayan sanat, çeşitli kronolojik evrelerden geçerek günümüze gelmiştir.

Paleolitik Çağ'ın mağara resimleri ve gravürlerinin büyük çoğunluğunun konusu hayvanlardır (Şenel, 1982). Mezolitik Çağ insanların en çarpıcı özelliği 'mikrolit' denen, obsidyen, çakmak taşı vb. taşlardan yapılan küçük taş aletleridir (Sevin, 2003). En eski madencilik faaliyetlerinin göstergesi ısıtarak tavllanmış ve dövülmüş doğal bakırdır (DiNocera ve Palmieri, 2003).

İlk Çağ, yazının icadı ile Kavimler Göçü arasındaki süreci kapsamakla birlikte; Mezopotamya, Anadolu, Mısır, Çin, Hint, Roma, İran, Doğu Akdeniz ve Ege uygarlıklarının oluştuğu önemli bir süreç olarak bilinmektedir.

İnsanlığın ilk yazısı olan, çivi yazısı, M.Ö. 3200'lerde Güney Mezopotamya'da oturan Sümerliler tarafından icat edilmiştir (Kılıç, 2009). Frig çanak-çömleği çoğu defa çeşitli boyalar ile süslenmiştir (Yılmaz, 2001). Mısır Uygarlığından günümüze ulaşan heykellerin büyük bölümünü, mezar ve tapınaklara konmak üzere hazırlanmış olan firavun heykelleri oluşturur (Alpman, 1997). Persler, aynı zamanda, fantastik hayvan figürlerinin büyük bir özenle tasvir edildiği metal işleri de yaparlar (Farthing, 2014). Fenikeliler beyaz cam, renkli şeffaf cam ve şeffaf olmayan porselen cam olmak üzere üç çeşit cam yapmışlardır (Girgin, 2006).

Yunan heykelleri Mısır ve Mezopotamya heykellerinde olduğu gibi cepheden ve hareketsizdir (MEB, 2019). Hint resmi, süslemeden zevk alan, rengi seven bir anlayıştadır. En eski yazılı kayıtlar, tasvirlerden ve dekoratif süsten söz etmektedirler (Turani, 2004). Erken dönem Çin resimleri genellikle, görünürde kendiliğinden bir hareket ile düşünceli bir sükûnet arasındaki dengeyi sergilerdi (Dickerson, 2019). Roma sanatı diğer alanlarda olduğu gibi resimde de Yunan sanatından etkilenmiştir. Sonraki dönemlerde savaş, kent, gündelik yaşam,

deniz manzaraları ve mimari tasvirlerle yer verilmiştir (MEB, 2019). Siyah figürlü vazolarda kırmızı satır üzerine, siyah bir boyayla silüetler yapılmıştır (MEB, 2019). Bizans mimarisinin en önemli dinî yapıları kiliselerdir (MEB, 2019).

Orta Çağ'ın, birçok tarihçi tarafından Kavimler Göçü ile İstanbul'un fethi arasındaki dönemi kapsayan önemli bir devir olarak kabul edildiği bilinmektedir. Bu çağın, Müslüman birliği kurularak zaman içerisinde sınırlarının genişlemesi, ayrıca Avrupa'da din ve sanat konusunda oluşan karşıt görüşler sebebiyle çağdaş düşünceye geçiş dönemi olduğu varsayılmaktadır.

Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde büyük gelişme gösteren Türk halılarında ipler çeşitli bitkilerin yapraklarından, meyvelerinden veya köklerinden çıkarılan kök boyalarla boyanmıştır (MEB, 2019). Karahanlı ve Gaznelilerin de mimaride çini kullandıkları kazılarda elde edilen buluntulardan anlaşılmaktadır. Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde ise Türk çini sanatı büyük gelişme göstermiştir (MEB, 2019). Romanesk heykel, yalnız cephelerde değil, iç mekânda da mimari organlara bağlı olarak geniş yer tutar. Kimi sütun başlıkları da neredeyse birer heykele dönüşmüştür (MEB, 2019).

Gotik denildiğinde ise ilk akla gelen sivri çatı ve kuleleriyle göğe doğru yükselen, dev boyutlu katedral yapılarıdır (MEB, 2019). Rönesans'a doğru heykel mimariden kopmaya başlamış, yerini ahşap pano üzerine bitkisel kök boyalarla boyanmış dinî konulu ikon resimleri almıştır (MEB, 2019). Rönesans Dönemi yapılarında Yunan ve Roma mimari öğeleri yeni bir anlayışla kullanılmıştır. Gotik üslubun bazilikal yapısının yerini, kubbeli merkezî yapı, sivri kemerin yerini yuvarlak kemer almıştır. (MEB, 2019).

Rönesans hareketinin, içinde bulunduğu döneme getirdiği kökten değişimlerle birlikte kilisenin oluşturduğu baskı ve içerik kısıtlılığını ortadan kaldırarak sanatçıları bağımsız olmaya yönlendirildiği bilinmektedir. Böylelikle 17. ve 18. yüzyılda ortaya çıkan yeni düşünce ve özgünleşen üslupların, günümüz

sanatının her alanını etkileyen Barok, Rokoko, Neoklasizm ve Romantizm gibi önemli sanat akımlarını ortaya çıkardığı görülmektedir.

Barok devirde heykel, çevresiyle yakın ilgi içindedir. Mimari, resim ve heykel bir bütün olarak düşünülmüş ve birleştirilmiştir (Şişman, 2011). Barok mimaride görülen girinti-çıkıntı, hareket ve ışık-gölge resim sanatına da aynen yansımıştır (MEB, 2019). Rokoko stili mobilyalarda, karışık ve dolambaçlı çizgiler, kabartmalı yüzeyler, derin oymalar, canlı ve kontrast renkler kullanılmıştır (Ateş, 2014).

Biçimlerin düzenlenmesindeki belirginlik ve dış çizgilerdeki akıcılık, Neoklasik Heykel'in en belirgin özellikleridir (Şişman, 2011). Resimlerinde teknik olarak ışığın getirdiği etkilerden uzak, perspektif ve derinlik aramayan, arka plana ağırlık veren ve keskinleşen çizgiler genel özelliklerdir (MEB, 2019). Romantizmle birlikte sanatçılar, işledikleri konularda ne saray ne de din kurumlarının etkisine girmişlerdir. Tam tersine, Fransız gururunun, milli duyguların, heyecanlı tiyatro sahnelerinin doğu ya da uzak ülke egzotizminin, kendi tasarım dünyalarında oluşan görüntülerini yansıtmışlardır (Turani, 1998).

3.3. Endüstri Devrimi Sonrasında Sanat

18. yüzyıl sonrasında Avrupa'nın, ekonomik ve siyasal bakımdan tüm dünyayı etkileyen dalgalanmaları yaşadığı, sanayileşmenin etkisiyle kral ve kilise yetkilerinin azalarak yeni bir devrin başladığı bilinmektedir.

1789 yılında Fransız Devrimi ile gelen yeni devlet ve toplum düzeni, eski değerlerin önemini yitirmesine neden olmuştur. Devrim ile ortaya çıkan demokratik parlamenter yönetim, bireyin kendi iradesini kazanmasını sağlayarak, önemli bir dönemin başlamasını sağlamıştır. Bu dönem sanatta da özgürlük olarak kendisini göstermiştir (Turani, 1998). Fransız devrimiyle ortaya çıkan yeni devrimci siyaset anlayışları eşitlik, özgürlük gibi kavramları

ortaya çıkarmıştır. Bu kavramlar modern sanatın şekillenmesinde sanatçıların toplumsal dönüşümlere öncülük etmesini de sağlamıştır (Kavukçu, 2015).

Bu doğrultuda, yeni düşünce sisteminin çeşitli sanat akımlarının oluşumuna zemin hazırladığı ve tüm sanat dallarının birbirlerinden esinlenme döneminin başladığı kabul edilmektedir. Bunlardan ilki olan Realizm akımı, üslupta önceki dönemlerde uygulanan estetik ve mükemmeliyetçilik temasının aksine, fotoğraf misali gerçeği olduğu gibi yansıtmaya esasına dayanmaktadır (Şekil 3.1).



Şekil 3.1. L'Atelier du peintre, The Poor, Picking up Pieces of Coal, The Gleaners (Farthing, 2014).

Hayatın neşe ile inançla ve eleştirisiz olduğu gibi kabulü, bundan önce hiçbir dönemde görülmemiştir. Realistler genellikle yoksulları, işçileri, köylüleri ve gündelik yaşamın en basit gerçeklerini hiçbir duygusallığa ve yüceltmeye girişmeden olduğu gibi yansıtmaya çalışmışlardır (MEB, 2019). Bu akım gerek Neoklasizm gerekse Romantizm'in biçimsel güzellik anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ressamın nesnel bir tutum içinde olmasını isteyen gerçekçilik, düşsel ve ahlakçı tablolar dışında, uzun süredir resimden uzaklaştırılmış olan köylü, işçi gibi konuları yeniden gündeme getirmiştir (Eroğlu, 2014).

Resimde manzara, artık Romantizm'de olduğu gibi sanatçının ruh halini değil, görünen ne ise onu belirtmeye başlar. Böylece gözleme dayanan bir gerçek ele alınır. 19. yüzyılda eser veren ressamlar, görünenden hareket ederek, resme sanatçının öznel fikirlerini katmamışlardır (Şişman, 2011). Gerçekçi görüntülere yönelen, yaşamdan olabildiğince doğal kesitleri ele alan ve toplumsal koşullarla ilgili mesajlar veren akım, resim yüzeyi bağlamında, renkçi anlayışı ile

Empresyonizm'e giden yolda önemli bir merhale teşkil etmektedir (Beksaç, 2000).

Empresyonizm Fransa'da ortaya çıkan ve sonrasında etkileri tüm dünyaya yayılan bir sanat akımıdır. Adını Claude Monet'nin bir eserinden aldığı bilinen akım, resim alanında yöntem bakımından büyük oranda fark yaratmıştır. Claude Monet, Édouard Manet, Edgar Degas ve Pierre Auguste Renoir akımın başlıca temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.2.).



Şekil 3.2. The Bar at Folies Bergere (Acartürk, 2009), The Ballet Class (Farthing, 2014), Impression, Sunrise (MEB, 2019).

İzlenim, biçimin gözde bıraktığı şekildir. İzlenimciler resmen kendilerinden bir şey katmazlar. Gölgeleleri mavi veya mor renklerle verirler. Eşya, yapısına göre değil, o anda aldığı ışık etkisiyle, gözle görüldüğü şekilde resmedilir. Bu nedenle desen ortadan kalkar. Rönesans'ın biçim ile ilgili perspektifi yerine, renklere dayalı bir perspektif ortaya çıkar (Şişman, 2011). İzlenimci ressamlar, resmin gölgelerinde hiçbir siyahlığın bulunmasını istemiyor ve her gölgeli kısmın da yine rengi ve biçimi olması gerektiğini kabul ederek bu kısımlarda, öteden beri gelenek olarak kullanılan, siyah ve karanlık renkleri kaldırarak ve bunları resmin ışıklı kısımları gibi aydınlık ve şeffaf renklerle ifade etmeye çalışıyorlardı (Eroğlu, 2014). Realistler gibi izlenimciler de görsel gerçekliği yakalamaya çalışmış ama ister doğal olsun ister yapay, ışığın özelliklerine bihassa önem vermişlerdir. Claude Monet gibi ressamlar, güneş gökyüzünde seyrederken atmosferin renklerindeki değişimleri incelemişlerdir (Dickerson, 2019).

Post Empresyonizm kavramı, Empresyonizm akımıyla aynı bakış açısına sahip bir takım sanatçı topluluğunun eserleri için kullanılmıştır. Ancak sanatçılar birbirine tamamen bağlı bir üslup ya da gaye içerisinde olmamış ve tam olarak topluluk oluşturmamışlardır (Şekil 3.3.).

Post-Empresyonist sanatçılar natüralist ve Empresyonist etkilerden sıyrılarak canlı renkler, kalın tabakalar halinde uygulanmış boya, gerçek yaşamdan sahneler ve geometrik yapılara benzeyen dışavurumcu fırça darbeleri kullanmaya başlarlar (Farthing, 2014). Onlar tamamlayıcı renk çiftlerini seçip kullanarak ve renk alanlarını daraltıp noktacılara indirgeyerek kontrastlık etkisini, sanatsal bir tekniği keşfetmişlerdir. Noktacılık diye anılan bu tekniğe göre renkler, optik olarak gözde karışır; parlak renk noktacıları biraz aralıklarla tuval yüzeyinde birleştirilir ve renkler doğada göründükleri değerde oluşturulurdu (Erden, 2012).



Şekil 3.3. The Large Bathers, Tropical Landscape (Farthing, 2014), Starry Night (Yedikardeş, 2018).

Post-Empresyonizmin temsilcileri olan Gauguin, Van Gogh, Cezanne, Lautrec gibi birçok sanatçı bazı durumlarda canlı modelden çalışmak yerine modelin fotoğrafı üzerinden çalışmayı tercih etmiştir. Sanatçıların bu seçimi ister bir çalışma metodu olarak, isterse zorunlu olarak gerçekleşsin; hepsi belirli tekniklerle elde edilmiş görüntünün yeniden yorumunu içermektedir. Sanatçıların gerçekliğe dair getirdiği özgün yorum ve bakış açıları onları fotoğrafçıdan ayıran önemli bir unsur haline gelirken, sanat eserinin biricikliğinin yok olduğuna ilişkin iddialara karşı verilmiş önemli bir cevap niteliğindedir (Karaalioglu, 2018).

Art and Crafts, bir takım sanatçı grubu tarafından Endüstri Devrimiyle birlikte üretilen yapıtların estetiklikten uzaklaşarak tek tip modele dönüşmesinin İngiltere’de endişe yaratması sebebiyle kurulmuştur (Şekil 3.4.).



Şekil 3.4. Arts and Crafts mobilya (Ateş, 2014), Arts and Crafts sergi bileti (Akdere, 2018), Arts and Crafts baskı deseni (Büyüksöfuoğlu, 2019).

Arts and Crafts akımının öncüsü William Morris ve John Ruskin Endüstri Devrimi’nin insanı değersizleştirdiği ve bireyin doğadan uzaklaşarak estetik yoksunluğa sürüklendiği düşüncesinden hareketle, sanat ve zanaatı yakınlaştırarak orta çağ sanat geleneği ile birleştirmeyi önermişlerdir (Caferoğlu, 2016). Sanatın birçok alanında; mimari, mobilya, afiş, mücevher gibi hayatın hemen hemen her alanında sanatsal estetik, gündelik tasarıma uygulanır (Bayburtlu, 2016). Arts and Crafts hareketi ile kurulan atölyelerde mobilya, duvar kağıdı, cam, dokuma gibi zanaatlerle üretimler yapılmıştır. Bu hareketin günümüz tekstil sanatına, tekstil tasarımına, hatta tekstil endüstrisine katkı sağladığı bilinmektedir. (Büyüksöfuoğlu, 2019).

Art Nouveau, sanatta Endüstri Devriminin etkilerini araştırmaya yönelen ve modern mimarlığa zemin hazırlayan önemli bir akımdır. Avrupa’da ortaya çıkan bu sanat hareketi, zaman içerisinde tüm dünyayı etkisi altına almayı başarmıştır (Şekil 3.5.).



Şekil 3.5. Fatality, The Peacock Skirt (Farthing, 2014), Art Nouveau mobilya (Ateş, 2014).

Mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstri tasarımı, grafik gibi tüm tasarım sanatlarını etkilemiştir. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde farklı isimlerle ortaya çıkan, tasarım devrimi niteliğindeki bu akım, her ülkede özgün bir karakter göstermiştir. Fransa'da "Art 15 Nouveau", Almanya'da "Jugendstil", İngiltere'de "Dekorative Stil", Avusturya'da "Sezessionstil" İspanya'da "Modernista" gibi çeşitli adlar almıştır (Bektaş, 2011). Bu hareketin tasarımcıları, organik çiçek ve bitki motiflerini kullanarak, asimetrik ve stilize edilmiş doğal biçimleri ve yuvarlak hatlı çizgileri tercih etmişlerdir ve Arts and Crafts hareketi savunucularına göre yeni malzemelerin ve seri üretimin kullanılmasına çok daha istek duymuşlardır. Geçmişin deneyimiyle gelecek arasında bir köprü oluşturan önemli bir akım olmuştur. Ancak Art Nouveau, genel olarak elit ve zengin bir tabakaya hitap eden, pahalı ve pazara giremeyen bir stil olarak kalmıştır (Caferoğlu, 2016).

Fovizm, Empresyonizm'e karşıt görüşte olan bir sanatçı grubu tarafından kurulan ve genel kuralları olmaksızın, keskin renklerin hırçın biçimlerde kullanıldığı sanat akımıdır. Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen, Henri Manguin ve Charles Camoin bu akımın başlıca temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.6.).



Şekil 3.6. A Dancer from the Rat Mort, Bridge over the Riou (Farthing, 2014), Madame Matisse Green Stripe (MEB, 2019),

Fovizm, öncelikle, her duygu ve düşüncenin, katıksız renklerin, zengin anlatım içinde aktarılmasına yöneldi. Sanatçı, doğa karşısındaki duygu ve düşüncelerini yapıtlarına aktarırken, taklitçilikten kaçınacak ve konuyu ancak renklerle belirtecekti (Eroğlu, 2014). Fovist resimlerin unsurları yüzey, kontur ve renktir. Doğa biçimi soyut olup ikinci derecede rol oynar. Kompozisyon açısından biçim bozulmalarına izin verilmiştir. Ancak biçim elemanı tamamen resmin yüzeyinden de kaldırılmamıştır. Fovizm (Yabanilik) denilen resim anlayışı, biçim ve rengin yanında, optik görüntü ile de ilgilenmez. Derinlik ortadan kalkmıştır. Çiğ renklerin çok kullanıldığı bu anlayışta, ana renkler bir tarafa bırakılarak daha çok, göze batan ara renkler tercih edilmiştir. Rengin etki gücü giderek eşyanın yerini almıştır (Şişman, 2011). Fovistlerin renk ve resimsel mekân üzerine yaptıkları deneysel çalışmalar, Vincent van Gogh, Paul Gauguin ve Paul Cézanne gibi Post-Empresyonistler ile George Seurat, Paul Signac gibi neo-empresyonistlerden esinlenmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır (Farthing, 2014).

Kübizm, Paul Cezanne'ın 'doğada bulunan tüm nesnelerin üç boyutlu geometrik formlardan meydana geldiği' varsayımından yola çıkan bir genç ressam topluluğunun, Fransa'da ortaya çıkardığı bir sanat akımıdır. Pablo Picasso, Georges Braque ve Juan De Gris bu akımın temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.7.).



Şekil 3.7. Portrait of Picasso (Farthing, 2014), Guernica (MEB, 2019), The Round Table (Dickerson, 2019).

Sanatın gelişiminde bir devrim olarak nitelenen kübizm, perspektife, ışık- gölge kullanımlarına ve doğanın taklit edilmesine karşı çıkmıştır. Doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmek yerine, parçalara ayrılmış nesneleri çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirerek yeni bir üslup yaratılmıştır (MEB, 2019). Cézanne, doğadan sıyrılmış renklerin yanında, geometrik biçimleri de resme sokmuştur. Kübistler de buradan hareketle araştırmalarına devam etmişlerdir. Giderek biçimi geometrik parçalara ayırmışlar ve bunları resimlerin yüzeyinde serbestçe uygulamışlardır. Resmin yüzeyindeki üçüncü boyut, perspektif kuralları olmadan uygulanmış ve cisimler parçalanarak, değişik cephelerden aynı anda gösterilmiştir (Şişman, 2011). Kübistler kâğıt ve mürekkep, tuval ve boyanın yanı sıra resme yeni teknik ve malzemeler soktular. Harf ve rakam çıkartmaları yapmak için kalıp kullandılar, resimlerine kâğıt muşamba, karton ve teneke yapıştırdılar. Tüm nesnelerin biçimlerini birbirine benzetmenin yolunu buldular. Tüm biçimleri küplerin ve silindirlerin bileşimine indirgeyerek başarıyorlardı bunu (Eroğlu, 2014).

Fütürizm, resimde kökleşmiş durumda olan görüşlere karşı gelen ve durgun olarak niteledikleri Kübizm'in aksine hareketi savunan sanat akımıdır. Umberto Boccioni, Giacomo Balla ve Luigi Russolo akımın önemli temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.8.).



Şekil 3.8. Speeding Automobile, Tour Eiffel (Farthing, 2014), Dynamism of a Cyclist (MEB, 2019),

Güzel sanatlarda mekansal birlik ile zamansal birliği yan yana getirmişlerdir. Fütürist resimde amaç obje değil, insanın iç yaşantısını ele alarak bir ruhsal durum resimlemektir. Ressamın ruhsal durumu, kafasındaki anılarını ve çeşitli heyecanlarını birleştirerek bir çıkış noktası kabul eder. Ayrıca bir dördüncü boyuttan söz ederler. Bununla neyi anlatmak istedikleri belirsizdir. Bu dördüncü boyut, izleyicinin de resme dahil edilmesi fikri olarak kabul edilmiştir (Şişman, 2011). Bu akıma göre her şey hareket hâlinindedir ve değişmektedir. Hareket hâlindeki varlıkların gözde bıraktıkları etki algılanıncaya kadar hareket yeniden değişir. Sanatçılar statik bir nesneyi betimlemek yerine hareketi, dünyayı, geçmişi ve geleceği resimde birleştirmişlerdir (MEB, 2019). “Koşan bir atın dört değil, yirmi ayağı vardır” diyen Fütüristler, pencereden bakan bir kimsenin bakış açısını pencere ile sınırlamazlar. Bakan kişinin duygularını da çevresi ile birlikte vermeye çalışırlar. Bu anlayış, modern yaşamın süratliliğini ve makinenin modern yaşama getirdiği yenilikleri över ve bunların insanın iç dünyasına etkilerini ifade eder. İnsanın iç dünyasını eserlere aktarır. Endişeler, korkular figürlerde canlı biçimde ifade edilir. Savaş, isyan ve adaletsizliği göklere çıkarır (Şişman, 2011).

Ekspresyonizm, ‘ifade etme’ anlamı içeren ve Empresyonizme tepki olarak Avrupa’da ortaya çıkan sanat akımıdır. Oskar Kokoschka, Ferdinand Hodler, James Ensor ve Edvard Munch akımın önemli temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.9.).



Şekil 3.9. Christ's Entry Into Brussels in 1889 (Dinçer, 2014), Self-portrait of a Degenerate Artist (Yaprakkıran, 2015), The Scream (MEB, 2019).

Gelişmekte olan mekanize çağa ve kapitalist düzene bir başkaldırı niteliğinde olan Ekspresyonizm akımı ise; I. Dünya Savaşı öncesi yıllarda, Almanya'da doğmuş, savaş yıllarında gelişip diğer ülkelere yayılmış ve bunalan Avrupa'nın yeni arayışlarından biri olmuştur. Bu sebeple akımın temelinde, huzursuzluğun ve tedirginliğin yarattığı, başta "yeni insan" olmak üzere, yeni bir dünya, yeni bir sosyal yapı, yeni bir gerçek, yeni bir sanat bir arayışı veya özlemi vardır. Dolayısıyla, ekspresyonist sanatçı, içinde bulunduğu bu korkulu, istikrarsızlık ortamından kaynaklanan ruh hallerini resimlerine yansıtmıştır (Kısaogulları, 2015). Ekspresyonist sanat, belli başlı temel öğeler içeren temsili bir sanat formuydu: Çizgisel biçim bozma, güzellik kavramının yeniden değerlendirilmesi, ayrıntıların ve koyu renk kullanımının radikal derecede sadeleştirilmesi. Ekspresyonist sanatçılar, doğal olmayan renkler ve abartılı, uzatılmış formlar kullanarak çarpıcı, olağandışı bir etki elde ettiler (Farthing, 2014). Ekspresyonistlerde önemli olan, çevrelerindeki olayların ve nesnelerin arkasındaki görünmeyen gizemlerdir. Ekspresyonist sanatçı, çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sorunlarını, insanın yaşam dramını, kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı saymaksızın dile getirme çabasıdadır (MEB, 2019).

Soyut sanat, alışlagelmiş resim anlayışının dışına çıkılarak tüm nesnelerin doğal görünüşlerinin tersine çeşitli renk ve şekil düzenlemeleriyle ifade edilmesini amaç edinen bir sanat hareketidir. Wassily Kandinsky, Kazimir Maleviç, El Lissitzky, Lyubov Popova ve Paul Klee bu akımın önemli temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.10.).



Şekil 3.10. Cossacks (Şişman, 2011), Suprematist Composition: Airplane Flying, Beat the Whites with the Red Wedge (Farthing, 2014).

Bu sanat akımı aynı zamanda renk, kütle, ton, çizgi, şekil gibi çeşitli biçim öğelerinin nesnelere benzemeyecek bir biçimde kullanımı sonucunda ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler olarak da tanımlanmıştır. Soyut sanat, Non figüratif sanat terimiyle değişmeli olarak kullanılmıştır (Özen, 1989). Non-figüratif, Abstre, Non-objektif isimlerle de ifade edilir. Resimde, renklerin herhangi birşeyi yansıtmaksızın, coşkusal bir çekicilik uyandırarak hareketli ya da duran, çizgisel ya da biçimsel etkileri üzerinde durarak çalışılmasını gerçekleştirmiştir (Şişman, 2011). Soyut anlatım 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuştur. İzlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Bir resmin soyut olabilmesi için doğa gerçeği ile tüm ilişkilerini kesmiş olması şarttır. Uygulama alanı resim sanatıyla beraber heykeltıraşlık, mimarlık, süsleme, dekor ve kostüm gibi sanatları da etkilemiştir. Günlük eşyaların biçim ve renkleri bile soyut sanatın etkisi altında kalmıştır. Wassily Kandinsky (1866-1944), soyut ifadenin yolunu açan ilk sanatçı olarak değerlendirilir. Sanatı ve doğayı birbirinden ayıran Kandinsky, sanatın da doğa gibi kendine özgü bir gerçekliği olduğuna inanmıştır (MEB, 2019).

Metafizik, kelime anlamı 'doğa ve fizik ötesi' olan, fütürizme karşı İtalyan ressamlar Giorgio de Chirico ile Carlo Carra tarafından ortaya çıktığı kabul edilen sanat hareketidir. Bu akıma ait resimlerde, genellikle yoğun perspektif

aracılığıyla sonsuzluk ve durağan figürler eşliğinde yalnızlık temaları dikkat çekmektedir (Şekil 3.11.).



Şekil 3.11. Caballo y Jinete (Gezen, 2016), Melancholy And Mystery of a Street (Soylu, 2018), The Song of Love (MEB, 2019).

Düş ve bilinçaltı izlenimleri yansıtan Metafizik Resim, savaşın getirdiği yalnızlık ve huzursuzluk ortamının etkilerini Sürrealist bir anlayışla yansıtır. Metafizik Resim genel anlamda mistik ve düşsel kavramlar üzerinde durmaktadır (Atan, 2006). Metafizik dış dünyanın somutluğunu reddeder ve duyularla algılanamayan, varlığı düşüncede kabul edilen konuları işler. Metafizik sanat anlayışı da tamamıyla düşlerden oluşan, akılcılık ve mantık süzgecinden geçmeyen kompozisyonların oluşturulmasını sağlamıştır (MEB, 2019). Metafizik resimlerde, solgun bir ışık, soğuk, gri ve kahverengi renkler melankolik bir görünüm verilirken, yalnızlık, sonsuzluk, sınırsızlık duyguları da uyandırılır. Metafizik akım, arkaik ve primitif öğeleri de resimlerde kullanarak düş dünyasını resimlerde yansıtır (Soylu, 2018).

Dadaizm, kelime anlamı 'tahta at' olan ve Kübistler'in uyguladıkları kâğıt yapıştırma yöntemlerinden esinlenilerek ortaya çıktığı bilinen bir sanat hareketidir. André Breton, Jean Arp, Marcel Duchamp ve Man Ray akımın önemli temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.12.).



Şekil 3.12. Nude Descending a Staircase No. 2 (Kaplanoğlu, 2008), Forest and Dove (Şişman, 2011), Secondo la legge del caso (Kınay Gör, 2013).

Dadaizm'in oluşmasına, I. ve II. Dünya savaşlarının ortaya çıkışı, insanlığı karamsarlığa, ümitsizliğe iten işsizlik, enflasyon ve politik sorunların yarattığı sıkıntılar büyük ölçüde neden olmuştur (Şişman, 2011). Dada özgürlüktür, çarpışan renklerin, zıtların birliğinin grotesk şeylerin tutarsızlıklarının ifadesi kısaca yaşamın kendisidir. Dadacıların en büyük özelliği sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavırlardır. Sanatı değiştirmek değil, yok etmek isteyen Dada'nın yadsımacı tavrı özünde dünyanın gidişatına ilişkin derin bir çılgınlığın ifadesidir (Özderin, 2011). Dadacılar, yeni estetik değerler getirmek yerine, var olan sanat akımları ve yöntemleriyle hesaplaşmayı yeğlemişler ve bu nedenle belli bir ekol yaratmamışlardır. Onlara göre sanatın biçimi, içeriği ve konusu ne olursa olsun, sanatçının, yaptığı şeye inanması ve ona sanat demesi önemliydi (Kaplanoğlu, 2008). Dadaistler, estetik olmayan, mantık dışı, kendisini yanlışlayan ve çöp niteliğindeki her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilirlerdi (Farthing, 2014). Dadacı sanat'ın ilkeleri, edebiyat, resim ve diğer sanatlarda, yarı alaycı bir tutumla yansıtılmıştır. Bu olgunun kökeninde dadacı kuşku, ya da güvensizliğin yer aldığı kesindir (Kaplanoğlu, 2008).

De Stijl, bir sanat dergisinin ismi kullanılarak çeşitli sanatçılar tarafından Hollanda'da ortaya çıkarılan bir sanat hareketidir. Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Gerrit Rietveld, Bart van der Leek, Georges Vantongerloo, Jacobus Oud ve Vilmos Huszár bu akımın önemli temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.13.).



Şekil 3.13. Red and Blue Chair, Construction of Volume Relations (Yılmaz, 2009),
Composition with Red, Yellow and Blue (Dickerson, 2019),

Bülten, soyut estetik anlayışı paylaşan mimarlar, tasarımcılar ve ressamılar için ortak bir forum yaratmak isteyen ressam Piet Mondrian (1872-1944) ve çok yönlü sanatçı, şair Theo van Doesburg'un (1883-1931) teorilerini içeriyordu. Bu ortak anlayış, düz renkli düzlemlerle ve ince, siyah çizgilerle hazırlanan dekoratif vitraylar ve tasarımları 1910'da düzenlenen bir gezici sergide gösterilen modernist mimar Frank Lloyd Wright'ın (1867-1959) da aralarında olduğu çok sayıda kaynaktan üretilmişti (Farthing, 2014).

Görsel duruluk ve matamatiksel yalınlık peşindeki bu akım, düz renkler ve yalın doğrusal formlarla nitelendirilir. Akım, görsel karmaşıklık ancak ve ancak en saf ve anlamlı unsurlara indirgendiği için "indirgeyici" olarak değerlendirilir. Sözgelimi bu akımın ressamı krmızı, sarı ve mavi gibi ana renkleri veya siyah, beyaz ve gri gibi nötr renkleri tercih ederler. De Stijl terimi resim, mobilya tasarımı ve mimari eserleri nitelendirmek için kullanılabilir (Dickerson, 2019). De Stijl'in üç önemli ressamı -van Doesburg, Mondrian ve Bart van der Leek (1876—1958) empresyonizmin ve fovizmin etkisiyle dünyayı olduğu gibi betimledikleri uzun senelerden sonra kolektif soyut üsluplarına ulaştılar. Örneğin van Doesburg, çeşitli geometrik şekiller kullanarak bir ineğin soyut imgesini elde edebilmek için yaptığı bir dizi eskiz sayesinde, inek formunu bir hayli basitleştirmeyi başardı (Farthing, 2014).

Endüstri Devrimi ve I. Dünya Savaşı'nın etkileriyle birlikte Avrupa'da toplumsal sorunların meydana gelerek ekonominin ağır darbe aldığı bilinmektedir. Bu nedenler doğrultusunda başlayan değişim süreci birçok alanda olduğu gibi sanat ve tasarım alanlarında da etkili olmuş, böylelikle sanat eğitimi de önceki dönemlerden farklı bir düzeye ulaşmıştır.

Bu dönemlerde ortaya çıkan çeşitli sanat okullarından biri olan ve 1906'da Henry van de Velde tarafından 'Grossherzoglich- Sächsische Kunstbewerbe' okulu kurulmuş, ayrıca bir süre müdürlüğünü yapan kurucu ilerde Bauhaus'un eğitim vereceği binaları da inşa etmiştir. Ancak Henry van de Velde'nin savaş nedeniyle şehirden ayrılması üzerine, yerine geçmesi için bu kurumdan gelen Walter Gropius'u önermiş ve böylelikle Bauhaus Okulu'nun temelleri atılmıştır.

20. yüzyıla gelindiğinde ise bu eğitimleri uygulamak için 1919'da Almanya'nın Weimar kentinde kurulan Bauhaus Okulu, sanat eğitime karşı farklı bir bakış açısı kazandırmakla birlikte, dönemin yaşantısına aykırı bir misyon ve vizyona sahip olmuştur (Şekil 3.14.).

Bauhaus; bauen (inşa etmek) ve haus (ev) sözcüklerinden oluşmuştur. "Ev yapmak" anlamına gelen Bauhaus, eğitimde reform yaparak sanat dallarında birlik sağlamayı amaçlamıştır (Özkaraman Şen, 2014). Bauhaus adını sadece 'bauen' e, yani binaya gönderme yaptığı için değil aynı zamanda 'bauhütte' kelimesine benzerliğinden ötürü seçilmiştir. Bu kelime orta çağda inşaat ve duvar ustaları loncasının ismidir. Dolayısıyla Gropius, Bauhaus'u içerisinde zanaatçıların ortak projeler üretecekleri ve en önemlisi de kendi bünyesinde zanaat ve sanatı buluşturan binalar yapan bir tür modern zanaatçı loncası olarak düşünmüştür (Baktır, 2006).



Şekil 3.14. Bauhaus bale kostümleri (Gürcüm ve Kartal, 2017), Bauhaus sergi afişi, Bauhaus Okulu (Dessau) (Akdere, 2018).

Bauhaus üretimi endüstri ya da zanaat ile herhangi bir yarışma içinde olmadığı gibi, onlara gelişmeleri için güç sağlamıştır. Bauhaus'un geliştirdiği prototiplerden çoğaltılan ürünlerin uygun fiyata satılabilmesi ancak tüm modern ve ekonomik standartlaşma yöntemlerinin kullanılması ve toptan satışlar yoluyla mümkündür. Bunun yanı sıra Bauhaus ucuz taklitler, kötü işçilik ve el zanaatlarının yüzeyselliğine karşı, yeni bir nitelikli ürün standardı için savaşımıştır (Wingler, 1962).

Bauhaus'un sanayileşme ile birlikte başlayan tasarım ihtiyacını karşılayabilecek avangart bir yaklaşım taşıdığı söylenebilir. Bauhaus'un sanat eğitiminde geliştirdiği temel sanat eğitimi fikri zamanla bütün dünyada güzel sanatlar eğitimi veren kurumların temel eğitimini teşkil etmiştir. Endüstri ve sanayinin gelişmesinde tasarımın önemi zamanla daha iyi anlaşıldıkça Bauhaus eğitim sisteminin başarısı da ortaya çıkmaktadır. Bauhaus' da her öğrenci atölyelerde uygulamalı olarak bir zanaat ile uğraşmak zorundadır. Bu Bauhaus' daki eğitimin en önemli kısımlarından birisini oluşturur (Çomak, 2015). Bauhaus'da ünlü sanatçıların (Paul Klee, Wassily Kandinsky v.b.) da yer alması, okulun yeniliğe ve modern akımlara açık olmasını sağlamıştır. Fakat okulun yeniliklere açık olması Naziler tarafından kapatılmasına neden olmuş daha sonra Bestaus ve Berlin'e taşınsa da tekrar kapatılan okul 1937 yılında Chicago'da açılrsa da eski günlerindeki gibi olamamıştır (Aydoğan, 2010).

Sürrealizm, yazar André Breton'ın, Sigmund Freud'un görüşlerinden etkilenerkek topluma bir manifesto yayınlamasıyla birlikte edebiyat alanında ortaya çıkan ve

zaman içerisinde yayılarak tüm sanat dallarını etkileyen bir akımdır. Salvador Dali, René Magritte, Max Ernst, Roberto Matta ve Yves Tanguy bu sanat hareketinin öncüleri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.15.).

Fransızca *sur-réalisme* -yani "üst-gerçeklik"- kelimesi ilk kez 1917'de şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire tarafından kullanılmışsa da ancak Andréa Breton (1896-1966) ve Louis Aragon'un (1897-1982) terimi benimseyip ona teorik ve pratik anlamlar yüklemelerinin ardından sürrealist çağ başlamış oldu (Farthing, 2014). Bu akım biçim ile ilgilenmez. Resimde içeriğe önem verir. Aklın kurduğu evren yanında, hayalgücü ve iç duyuş birleştirilerek çalışılır. En yabancı şeylerin, bir yer ve zaman içinde bir araya getirilmesi ile acayip bütünler, kendine özgü bağlantılar doğar. Mantıksızlık önemli rol oynar (Şişman, 2011).



Şekil 3.15. The Treachery of Images (Sungurlar, 2013), Hirondelle Amour, The Persistence of Memory (Farthing, 2014).

Önceleri edebiyatta görülen sürrealist akımı daha sonraları resim sanatında da etkili olmuştur. Sürrealist ressamlar; doğanın görünüşünü değil, insanın bilinçaltında ve rüyalarındaki âlemi göstermek istemişlerdir. Onlara göre gerçek, beş duyu ile algılanan şeylerden başkadır. Aklın değerlendirmesi dışında kalan, bilinmeyen güçler vardır. Bu güçler insana baskı yapmakta, insanlar da bu bilinmeyen güçleri etkilemeye çalışmaktadır. Yapılacak şey, bu gizli güçleri bulup ortaya çıkarmaktır (MEB, 2019). Bir anlamda gerçekler dünyasından düşlerin dünyasına bir yolculuktur. Temel özellikleri düş gerçeği, erotizm, saçmanın görünüşü, ruhsal deneyin anlatımı olan Sürrealizm'e göre, tüm

değerler yıkılmalı, mantığın yerini bilinçaltı-düş ve sayıklamalar almaktadır (Şişman, 2011).

Pop Art, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte, büyüyen ekonomi etkisinin ortaya çıkardığı tüketim anlayışını yansıtan bir sanat hareketidir. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, John Clem Clarke ve Robert Combas bu akımın öncüleri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.16.).

İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway tarafından üretilen bir terim olan pop art Britanya'da 1950'lerde başladı ve 20. Yüzyılın ortalarında özellikle Britanya ve ABD'de en etkili sanat akımlarından biri oldu. Pop art sanatçıları, sanat eserleri yaratmak için reklamlar ve popüler kültür gibi kitlesel mecralardaki imgeleri kullanarak güzel sanatların statüsüne meydan okudular. Pop art, iyi beğeni ile kötü beğeni arasındaki farklılığı sorgulamış ve günlük hayatın nesnelere ve kültürüne de kucak açarak güzel sanatların muhtemel konularının kapsamını genişletmiştir (Dickerson, 2019).

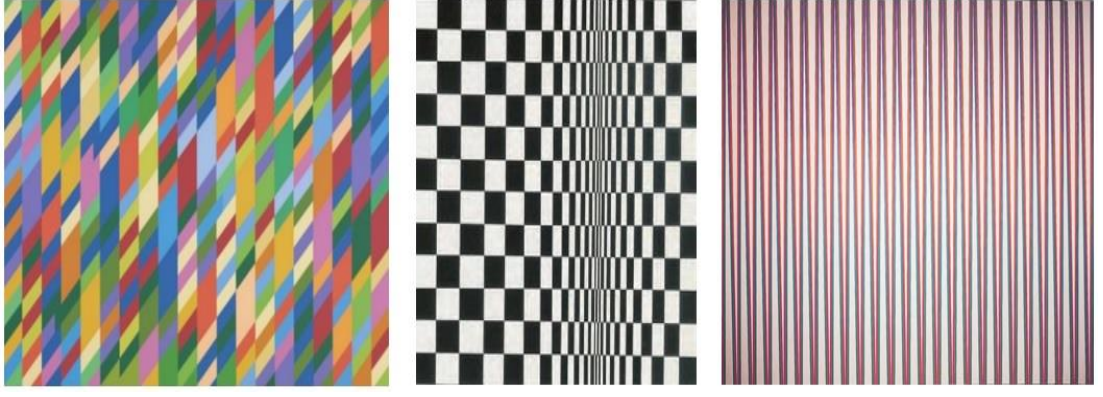
Postmodern sanat akımlarının ilk örneklerinden biri olan Pop Art, sanatçı ve ürününün -eşsiz ve bir sahibi olan sanat eserinin- medyanın güdümündeki modern tüketim dünyasında nereye yerleştiği sorunuyla yüzleşmeye yönelik ciddi bir girişimdi (Farthing, 2014). Pop 1960'lı yılların modası olan yaşam biçimidir. Bu dönemde, reklam fotoğrafları, gece kulüplerindeki çalınan müzik, değişik giyim tarzları ve televizyon reklamları hepsi Pop'u vurgular (Çubukçu, 2012).



Şekil 3.16. Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?, Campbell's Soup Cans, Floor Burger (Farthing, 2014).

Tüketim toplumunun gündelik hayatının vazgeçilmez sıradan malzemeleri, sanat nesnesi halini almış, Pop Sanat'la birlikte, çağdaş nesnenin hakikatinin artık işe yaramak değil, göstermek olduğu, araç değil ama gösterge olarak güdümlene olduğu düşüncesi kabul görmüştür. Pop, nesneleri gerçek görünüşlerine göre resmeder, çünkü nesneler ancak böyle, tümüyle üretilmiş, montajdan yeni çıkmış olarak söylencesel bir işlev görür. Bu nedenle Pop, bu nesnelerin taşıdığı kısaltmaları, markaları, sloganları resmeder, aslına bakılırsa ancak bunları resmedebilir. Bu ne oyunla ne de gerçeklikle ilgilidir. Bu tüketim toplumunun gerçekliğini, yani nesnelerin ve ürünlerin hakikatinin onların markaları olduğunu kabul etmektir (Baudrillard, 1997).

Op Art, 1960'lı yıllarda birkaç sanatçının geometrik biçimler kullanarak gözde illüzyon etkisi yaratan yapıtlar oluşturmalarıyla ortaya çıkan bir sanat hareketidir. Bridget Riley, Nicolas Schöffer ve Victor Vasarely bu akımın önemli temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.17.).



Şekil 3.17. Nataraja (Yılmaz, 2019), Movement in Squares (MEB, 2019), Firebird (Dickerson, 2019).

'Op art' terimindeki 'op', optik yanılsamaya gönderme yapar ve Bridget Riley'in Metamorfoz'u (1964) gibi op art resimler kusursuz geometrik soyutlamalardan oluşur. Renk ve biçimlerin hesaplı kitaplı düzenlenişinin yarattığı enerjiyle dolu olan op art resimler, parlak bir ışığa uzun süre bakma veya sihirli bir aynaya bakma deneyiminde olduğu gibi bulanık bir imge kalıntısı yaratır (Dickerson, 2019). Renk, biçim, çizgi gibi öğeleri ritmik bir biçimde düzenleyerek, görüntüde beklenmedik kamaşmalar ve titremeler oluşturarak optik etki bırakmayı amaçlanmıştır (MEB, 2019). Optik sanatın titreşen optik güçleri üreten görsel öğeleri, resim düzleminin sınırlarından kurtulmak için sürekli mücadele ederek izleyiciyi huzursuz eder ve bu durum Cyrill Barrett tarafından izleyicinin algılaması olarak tanımlanır. Optik sanat izleyiciyi duygusal ve fiziksel anlamda hareketlendirir, sürekli titreşimleriyle onu şaşırtır (Karaçalı, 2008:30). Kökeni, Joseph Albers'in Bauhaus'da verdiği derslere dayanır. Albers, renk kuramları geliştiriyor ve optik deneyler tasarlıyordu. Optik sanat, kısa sürede mobilya kumaşları ve dekoratif panolar için motif yaratımı etkinliğine indirgenmiştir (Eroğlu, 2014).

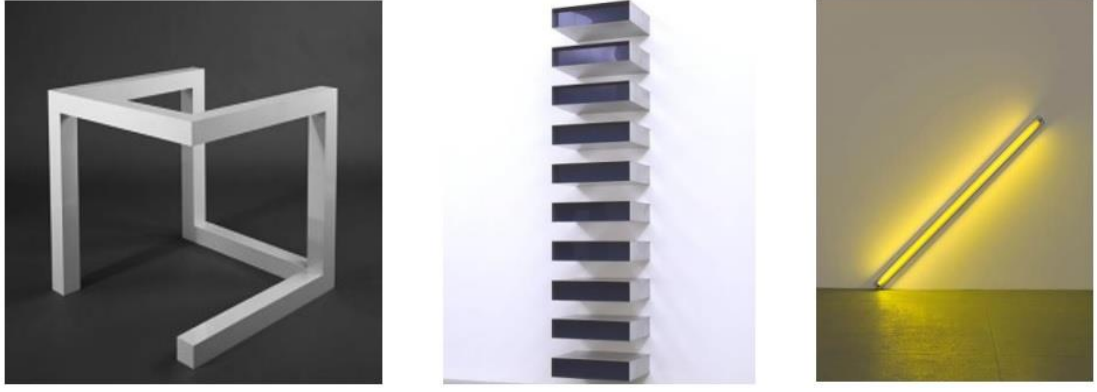
Enstalasyon, alışlagelmiş sanat eserlerinin dışına çıkılarak bir iç ya da dış mekâna yerleştirilen sanat olarak nitelendirilmektedir. Bu sanatta yerleştirilen mekânın özelliklerinin kullanılması ve seyircinin katılımı gereklidir (Şekil 3.18.).



Şekil 3.18. The Weather Project (Poroy, 2014), Wrapped Reichstag, The Man Who Flew into Space from His Apartment (Farthing, 2014).

‘Enstalâsyon’ kavramı bir sanatsal açılımın öncesinde, temelinde bir yeri ve onun şekillendirilmesini anlatmaktadır. Terim, İngilizce kaynaklarda, ‘installation’ adıyla, teknik yaklaşımla ‘kurulum’, eylemin tam karşılığı olarak ‘yerleştirme’ olarak geçmektedir (Yeşiloğlu, 2009). Enstalasyon sanatı ile mekânın kullanım şekli sanat içerisinde ayrı bir anlam bulmuştur. Sanat eseri, galerinin dışına çıkmış, sanatçının özgür düşüncesi etrafında izleyicisi ile birlikte şekillenmiştir. Galeri dışına çıkan sanat eseri kimi zaman kamusal mekân içerisinde kimi zaman da kamuya açık herhangi bir alanda sergilenmiş, sergilendiği mekânda bir anlam kazanmıştır (Güzelgün, 2013).

Minimalizm, çağdaş sanatta sadeliği ön planda tutan bir akımdır. Barnett Newman, Ad Reinhardt, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris ve Richard Serra bu sanat hareketinin başlıca temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Şekil 3.19).



Şekil 3.19. Incomplete open cubes, Untitled (Özen, 2007), The Diagonal of May 25, 1963 (Farthing, 2014).

Basitleştiricilik anlamındadır. Temel olan bir nesne aracılığıyla, izleyici ve onu çevreleyen mekân arasında yeni bir ilişkiyi başlatmak amacıyla oluşur (Şişman, 2011). 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan akım, bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeyerek vurgulamak olarak tanımlanabilir. Minimalist eserler temelde yalın ifade dilleriyle, sade ve geometrik biçimleriyle ön plana çıkmaktadır (MEB, 2019). Minimalistler, iki boyutluluğu vurgulamak ve görsel izlenim uyandırmak için sert kenarlar, basit biçimler ve çizgisel bir anlatım geliştirmişlerdir. Minimal sanatın en önemli ilkesi, eserdeki geometrik biçimin kendisini düzenli olarak her yerde tekrarlamasıdır. Nötr bir zevki geliştirmeye yönelik bu sanat hareketi, sembollere önem vermez ve sanatsızlığa doğru yönelir (Şişman, 2011).

Tüm bu ifadelerle birlikte sanat olgusu; bireyin duygularının dışavurumunu sağlayan iletişim aracı niteliği taşımakla birlikte, geçmişte belirli bir zümrenin hizmetinde yer alsa da zaman içerisinde gelişerek sistemli bir eğitim sonucunda ortaya çıkan bir öğreti durumuna gelmiştir. Bu olguyu aktarmak için geçmişte sanat atölyelerinde uygulanan sanat eğitiminin, 19. yüzyıla gelindiğinde kurulan çeşitli kurumlar çerçevesinde varlığını sürdürdüğü bilinmektedir.

Sonuç olarak sanatın içgüdüsel gelişimiyle birlikte, Bauhaus'a kadar gelen sanatsal yönelimlerin birbirini etkileyen bir süreç oluşturduğu kanısına varılmaktadır. Söz konusu yönelimlerin bir kısmının da etkisiyle Bauhaus Okulu'nun faaliyete geçtiği görülmektedir.

Sanatın, tasarım olgusuyla bütünleştirilmesi sonucunda bireysellikten çıkması ve Bauhaus Okulu ilkeleri doğrultusunda aynı zamanda toplum için de yapılabilir olmasıyla, sanat ve tasarım eğitiminin ilk evresi olarak kabul edilen ‘Temel Tasarım Eğitimi’ ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sanat ile zanaat birlikteliğinin, toplum için işlevselliğin ön plana çıktığı uygulamalarla günümüz sanat ve tasarım yapıtlarına etki ettiği kabul edilmektedir. Söz konusu dersin Bauhaus Okulu ile ilişkisini ele almak ve içeriğini ayrıntılı bir biçimde incelemek gerekmektedir.

4. TEMEL TASARIM

“Temel Tasarım Eğitimi hiçbir disipline dönük değildir, fakat bütün disiplinlerin sorunları Temel Tasarımın içindedir.”

Mehmet Özer (Kişisel görüşme, 24.11.2020)

Uygarlık tarihinin gelişimiyle birlikte sanat ve sanat eğitimi çeşitli evrelerden geçerek günümüze gelmiştir. Rönesans döneminde uygulanmaya başlanan sanat eğitimi, el işçileri olarak tabir edilen ustaların zaman içerisinde ünlenerek sanatçı olarak kabul edilmeleri ve öğrencilerine kendi üsluplarını öğretmeleriyle mümkün olmuştur.

Bu sistemde henüz beş yaşında olan öğrenciler, sanat okuluna gönderilmeyip (çünkü o zamanlar sanat okulu diye bir şey yoktu) usta bir sanatçının kılavuzluğunda çırak olarak çalışsın diye bir atölyeye gönderilir ve eğitilirdi. Ünlü sanatçıların pek çok eseri genç çıraklar da dahil birçok sanatçının çalıştığı bir atölyenin ürünüydü (Dickerson, 2019).

Ancak önceki dönemlerde usta çırak ilişkisi seviyesinde verilen sanat eğitimi, Endüstri Devriminin tüm dünyada yankı uyandıran değişimlerinden etkilenen birçok alan gibi farklı boyuta ulaşmış ve açılan çeşitli sanat okulları aracılığıyla daha sistemli programlarla uygulanmaya başlanmıştır. Söz konusu kurumlardan biri olan Bauhaus, köklü bir değişiklik yaparak daha önce uygulanan sanat ve tasarım yöntemlerine aykırı bir tutum sergilemiştir. Bu ileri görüşlü yapılanmanın önemli bir parçası olarak, müfredatın ilk basamağına eklenen ‘Temel Tasarım’ dersiyle birlikte sanat ve tasarım eğitimine farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

4.1. Temel Tasarım Kavramının Ortaya Çıkışı

Gönülkırılmaz (2012)’ın aktarımıyla Bauhaus ilkeleri arasında sanat ve zanaatla ilgili “sanat öğrenilmez, o yaratıcı bir kuvvettir; öğrenilen tekniklerdir. Sanat

bütün metotların üstündedir. Yalnız el sanatlarını öğretebiliriz. Bu bakımdan mimar, heykeltıraş ve ressam olacak öğrenciler, yaratıcı özlerini geliştirmeleri için atölyelerde el sanatlarının tekniklerini öğreneceklerdir. Sanatla birleşen makine ruhsuzluktan, sanatkâr da gayesizlikten kurtulur. Bu suretle sanat sosyal bir değer kazanır, bir din gibi kutsallaşır” ifadeleri yer almaktadır.

Söz konusu ilkelerle bağlantılı bir misyon izleyen Bauhaus; sanat, el işçiliği ve tasarım kavramlarını tek bir noktada birleştirerek sinerji yaratmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda kuram destekli modern usta-çırak eğitim modeli aracılığıyla, öğrencilerin doğru teknik öğrenerek işlev ve estetik kavramlarını bir araya getirmelerini istemiştir. Ayrıca döneme yön veren sanayi ürünlerinin de karakter kazanarak toplumun gözünde değerli konuma gelmelerini amaçlamıştır.



Şekil 4.1. Dessau Bauhaus binası (Sarıkavak, 2019).

Bauhaus, her düzeyden mimarları, ressamı ve heykeltıraşları yeteneklerine göre eğiterek bunların usta zanaatçı ya da bağımsız yaratıcı sanatçı olmalarını ve geleceğin önde gelen sanatçı- zanaatçılarından oluşan bir çalışma topluluğu kurmalarını istemiştir (Droste, 1998). Bu ileri görüşlü fikirler doğrultusunda ilerleyen Bauhaus, dönemin önemli sanatçıları davet ederek bünyesine almış ve kapsamlı bir eğitim imkânı sunmuştur (Şekil 4.2.).

İlk öğretmenler; okulda 1922’den 1933 yılına kadar bulunan Wassily Kandinsky (1866-1944), Oscar Schlemmer (1888-1943), Paul Klee (1879-1940) ve

Johannes Itten (1888-1967) gibi soyut sanat akımının öncüleridir (Gür Üstüner, 2018). Bu ressamlardan Paul Klee, Münih'te kendisi gibi Franz von Stuck'un öğrencisi olan Kandinsky ile tanışmış ve dost olmuştur. 1921-1931 yılları arasında Bauhaus'ta eğitmen olarak görev almış, serbest boyama, yüzey tasarımı gibi kuramsal dersler vermiştir. Baskın bir karaktere ve sevilen bir kişiliğe sahip olan Klee, nakış atölyesinin kimliğinin oluşturulmasında katkı sağlamıştır (Gürcüm ve Kartal, 2017) (Şekil 4.3.).

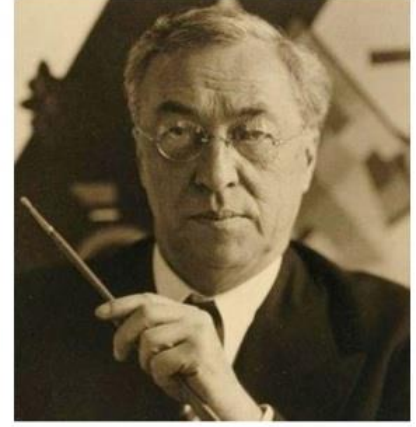


Şekil 4.2. Bauhaus Okulu'nda ders veren sanatçılar (Erden, 2019).

Stuttgart akademisinde resim eğitimi alan Schlemmer, aynı zamanda Adolf Hoelzel'in öğrencisi olmuştur. 1921-1929 yılları arasında Bauhaus'ta bulunan sanatçı, duvar resmi, taş heykel, tahta- oyma atölyelerinde eğitim vermiş, ardından tiyatro atölyesinin başına geçmiştir (Alpar, 2006). Wassily Kandinsky 1896'da Münih'e gelerek sanat eğitimi aldıktan sonra soyut resimler üretmeye başlamıştır. Bauhaus'a ise 1922'de gelen ressam, okulun faaliyeti son bulana kadar burada bulunmuş, 'Analitik Çizim' ve 'Soyut Biçim Elemanları' gibi teorik derslerle eğitime büyük katkıda bulunmuştur.

Alman sanatçı bir ailenin oğlu olan Josef Albers, (1888-1976) 25 yaşına geldiğinde halihazırda ilkokul öğretmenliği yaptığı okulundan izin alarak Berlin Kraliyet Sanat Akademisinde iki yıl sanat eğitimi aldıktan sonra sanat öğretmenliğine geçiş yapmıştır (Akdere, 2018). İki yıl Münih Akademisi'nde çalıştıktan sonra 1920'de Bauhaus'da Johannes Itten'in derslerine kayıt olur ve

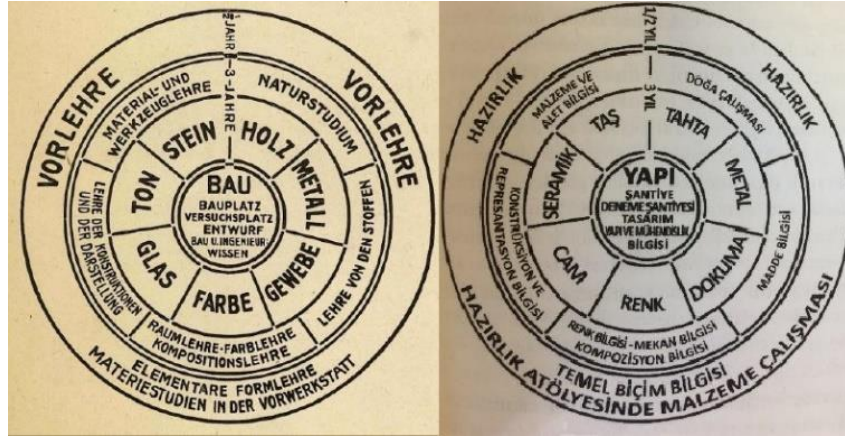
1923'te ilk mezun öğrenci olarak "kalfa" ünvanıyla vitray atölyesinin başına geçer. 1928'de marangozluk atölyesinin başına geçen Albers, Itten ve Moholy-Nagy'nin ardından temel eğitim dersini verir. Bauhaus'da bulunduğu süre boyunca vitray çalışmaları, cam ve metalden mobilya ve ev eşyaları yapmıştır (Alpar, 2006).



Şekil 4.3. Paul Klee ve Wassily Kandinsky (Akdere, 2018).

Münih "Werkbund"da aldığı eğitimin ardından 1919- 1925 yılları arasında Bauhaus'da öğrenci olan Stölzl, eğitimini tamamladıktan sonra dokuma atölyesinin başına geçmiştir (Alpar, 2006). László Moholy-Nagy ise Budapeşte'de resim dersleri aldıktan sonra kişisel sergisini açmış ve 1923 yılında Bauhaus'da öğretmenliğe başlamıştır. İlk zamanlar metal atölyesinde ders veren sanatçı, daha sonra temel eğitim derslerine yoğunlaşmıştır.

Sanat kuramcısı ve ressam olan Itten, 1904-1908 yılları arasında öğretmenlik eğitimi almış, ardından bir süre ilkökul öğretmenliği yapmıştır. Berlin'de matematik ve fizik eğitimi alan sanatçı, 1913'den itibaren Stuttgart Akademisi'nde Adolf Hoelzel'in stüdyosunda resim çalışmaları yapmıştır. Viyana'da kendi sanat okulunu kuran Itten, doğu felsefesine ilgi duymaya başlamış, bu eğilim onun mistik olarak nitelendirilmesini sağlamıştır. 1919-1923 arasında Bauhaus'da "Vorkurs" temel sanat eğitimi ilkelerini ortaya koymuş ve bu kurumda popülarlığı uzun süre devam etmiştir (Alpar, 2006) (Şekil 4.8).



Bauhaus'daki eğitim ve öğretim üç ana bölümden oluşuyordu: Hazırlayıcı öğretim (Temel sanat eğitimi), teknik öğretim (Mesleki temel sanat eğitimi), strüktürel öğretim (mesleğe yönelik çalışmalar, proje çalışmaları) (Budumlu, 2018). Bu eğitim programına göre öğrenciler ilk basamakta sürecin en önemli parçası olan Temel Tasarım Eğitimi'ni almakta, sonrasında ise gruplara ayrılarak farklı alanlar doğrultusunda ilerlemekteydi (Şekil 4.4.).

Mimarlık, resim ve heykelden oluşan bu grup diğer bütün sanatların temelini oluşturmaktaydı. Dersler sanatsal, tasarım ve teorik açıdan ele alınırdı (Alpar, 2006). Kısacası altı ay sonunda vorkursdan başarıyla geçen öğrenciler; taş, seramik, cam, renk, dokuma, metal ve ahşap atölyelerinde 3 yıl eğitim

görüyorlar ve bu eğitim sonucunda ustalık diploması alıyorlardı. Daha sonra kuramsal yapı tasarım mühendislik bilgisi dersleri ile eğitimlerini tamamlıyorlardı (Akdere, 2018) (Şekil 4.7.).



Şekil 4.6. Bauhaus'ta ustalar, genç ustalar ve Bauhaus Dessau'da öğretim etkinliği (Gürcüm ve Kartal, 2017).

Bauhaus'taki eğitim öğretimin esası öğrencilerin becerilerini geliştirmek üzere atölye sistemine dayandırılmasına rağmen amaç hiçbir zaman zanaatkar yetiştirmek olmamıştır. Bauhaus atölyeleri endüstrinin ihtiyacı olan modellerin hazırlanması için araştırma laboratuvarları gibi kullanılmaktaydı (Kaplan, 2003). Zamanla çıraklıktan kalfalığa ve ardından ustalığa terfi ederek mezun olduklarında hem uygulamaya hem de sanata hâkim bireyler olarak tüm insanlığı eğitmeleri hedeflenmiştir (Alpar, 2006).



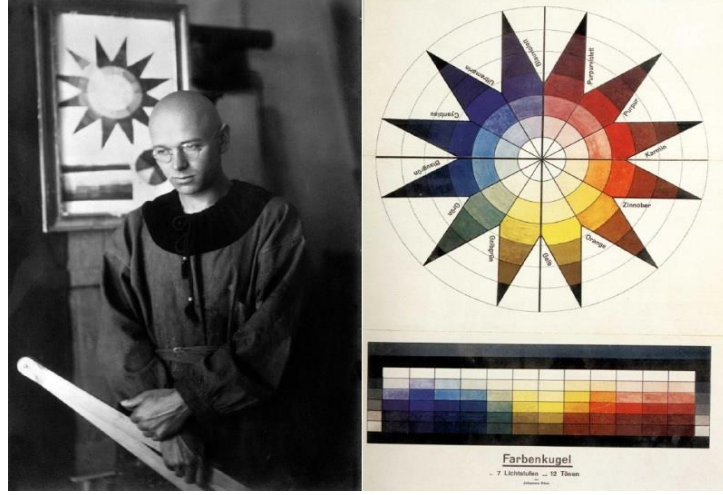
Şekil 4.7. Seramik ve metal atölyeleri (Gürcüm ve Kartal, 2017), Dokuma atölyesi (Akdere, 2018).

Bauhaus'un tasarım anlayışının biçimlendiği yer; temel el becerileri ile renk, form, doku ve kompozisyon gibi tüm sanatsal yaratıcılığın temel konularını içeren 'Vorkurs' adı verilen temel eğitim dersidir (Gür Üstüner, 2018). Temel Sanat Eğitimi dersi Bauhaus'da ilk olarak "Hazırlayıcı Öğretim" ismi ile verilmeye başlatılmış, zamanla gelişip tüm dünyaya yayılan bu derse, sanat eğitimi yapan kurumlarda "Temel Sanat Eğitimi", mimarlık eğitimi veren kurumlarda ise "Temel Tasarı" dersi olarak nitelendirilmiştir (Gönülkırılmaz, 2012). Söz konusu Temel Tasarım Eğitimi dersi, ilk olarak Bauhaus Okulu'nun programında yer almakta ve içinde bulunduğu döneme aykırı bakış açısının yapı taşı kabul edilerek, sanat ve tasarım eğitimini farklı bir konuma taşımaktadır.

Başlangıçta teknik ve eğitim kadrosunda oluşan eksiklikler, enflasyon ve buna bağlı olarak parasızlık önemli bir sorun teşkil etmekteydi. Gropius'un dayanağı ise ortaya koyduğu "Temel Eğitim" yöntemi idi (Alpar, 2006). Gropius'un bildirisinde yer alan mimarlık ve görsel sanatları tek bir yapıda bütünleştirme hedefine uygun olarak tüm öğrencilere ortak olan Temel Tasarım dersi eğitim programına konmuştu (Gürcüm ve Kartal, 2017).

Temel eğitim dersi Johannes Itten'e üç görev halinde verilmiştir; (i) Öğrencilerin yaratıcı güçlerinin yanı sıra sanatsal becerilerini özgür kılmak, (ii) Öğrencilerin kariyer kararını kolaylaştırmak, en çok sevdiği malzemeyi bulmasını sağlamak, (iii) gelecekteki sanat kariyerleri için öğrencilere yaratıcı kompozisyonun temellerini göstermek (Gürcüm ve Kartal, 2017). Bu hazırlık kursunun amacı

farklı kaynak ve eğitim düzeylerinden gelen farklı özellikteki öğrenci adaylarını daha sonraki sanat ve tasarım eğitimi aşamalarına hazırlamaktır (Sarıkavak, 2019).



Şekil 4.8. Johannes Itten, ışık değerleri ve renk tonları çalışması (Akdere, 2018).

Itten'e göre, eğitimin başlangıcındaki Temel Kurs bir dönem olmalıdır. Temel Kurs'un başarıyla tamamlanmasından sonra, öğrenciler Bauhaus atölyelerinde bir zanaat öğreneceklerdir ve aynı zamanda gelecekte sanayi ile iş birliği yapmak için eğitileceklerdir. (Sarıkavak, 2019). Bu ifadeler doğrultusunda, eğitim içeriğinde öğrencilerin o güne kadar edindiği tüm bilgilerin yok sayılarak, programa sistemin bakış açısından dahil edilmeleri misyonunun yer aldığı görülmektedir. Böylelikle öğrenciler sanatı temelinden deney ve gözlemle öğrenmekte, sonraki eğitim aşamalarında daha akıcı bir biçimde ilerlemektedirler.

Hazırlayıcı öğretimin temelini Itten'in Bauhaus'a gelmeden önce Viyana'da özel okulunda verdiği sanat eğitiminde hazırlık dersleri oluşturmuştur (Kaplan, 2003). Bauhaus'un ilk senelerinde Johannes Itten pedagojisi etkindir. Itten'in en önemli tekniği, resim düzleminde yaptığı çalışmalarla öğrenciye resmi, geometrik şekiller aracılığıyla saptadığı anlamlarla öğretmektir. Bu teknikle soyut düşünmeyi öğretmeyi amaçlamaktadır (Beyazova, 2012). Itten'in eğitim içeriğinde yer alan mistik Uzakdoğu etkileri, ders başlangıcında öğrencilerin

yaratıcılığını arttırmak amacıyla uygulattığı nefes egzersizlerinde görülmektedir (Şekil 4.9.).



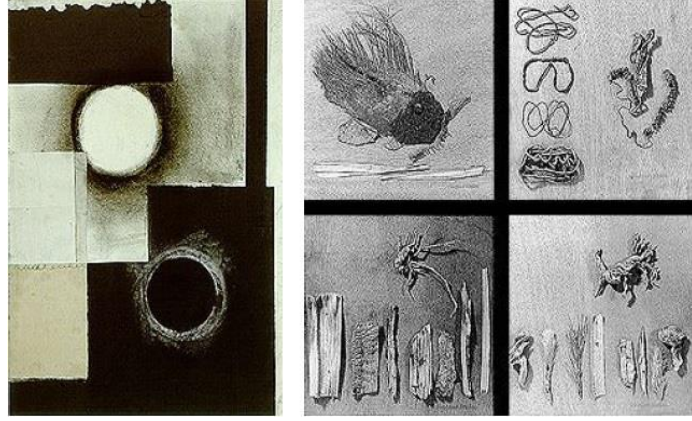
Şekil 4.9. Itten'in Bauhaus'da ders öncesi nefes egzersizleri (Bilirdönmez, 2014).

Itten'in başlattığı Hazırlayıcı Eğitim daha sonraları, Moholy-Nagy ve Josef Albers tarafından da geliştirilmiştir. Bu üç ismin hazırlayıcı eğitim veren atölyelerinin yanında Wassily Kandinsky'nin 'Analitik Çizim' ve 'Temel Sanat' Eğitimi, Paul Klee'nin 'Temel Tasarım Teorisi' Eğitimi Oscar Schlemmer'in 'Canlı Çizim' Eğitimi atölyeleri de Hazırlayıcı Öğretim atölyelerindendir (Usluca, 2011).

Itten, Kandinsky ve Klee'nin biçimlendirmeye yönelik kursları zorunlu, yazı, desen çalışmaları ise öğrencilerin isteklerine bırakılmış tamamlayıcı kurslardı. Atölye çalışmalarına geçmeden önce verilen hazırlık dersleri daha sonraki tasarım ve sanat çalışmalarına temel oluşturacağından çok önemli olarak görülüyordu. Doğrudan atölyelerde çalışmasına izin verilen öğrencilerin sadece zayıf sonuçlara ulaşan yoğun malzeme tüketimi ile karşılaşıldı. Bunun üzerine Ekim 1920'de Itten'in altı aylık hazırlık kursu zorunlu hale getirildi (Kaplan, 2003).

Sanat eğitiminde karşılaşılan problemleri gidermek amacıyla oluşturulan bu eğitimde, öğrencilerin doğal obje ve malzemelerle çalışarak büyük ustaları inceleyerek kendi ritimlerini bulmaları sağlanmıştır (Gürcüm ve Kartal, 2017).

Günümüzde de önemini koruyan, psikolojik ve fizik kurallarına dayanan, renklerin bütünleyici ve zıtlık etkileri üzerine kurulmuş olan Itten'in renk kuramı, bu dersler sırasında ortaya çıkmıştır (Alpar, 2006) (Şekil 4.10.).

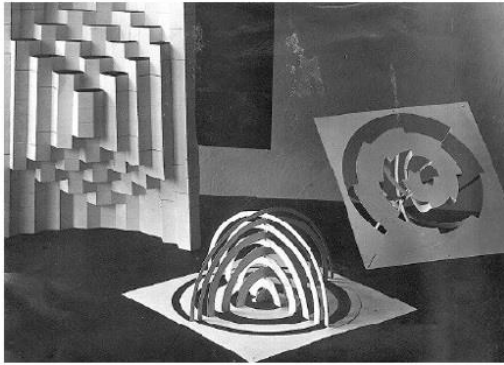


Şekil 4.10. Itten'in temel eğitim dersi çalışmaları (Alpar, 2006).

Itten'e göre üç boyutlu formların çalışılıp resmedilmesi çok önemlidir. Üç boyutlu formlar algıyı geliştirerek üç boyutlu düşünmeyi sağlar. Itten derslerde öğrencilerden temel geometrik formları kendi üç boyutlulukları içinde hissetmeleri için kilden küreler, küpler, piramitler, koni ve silindirler oluşturmalarını istiyordu (Gürcüm ve Kartal, 2018). Ona göre iyi bir tasarım yapmanın temelinde form ve renk birlikteliği üzerine odaklanılması şarttır. Bu yolla eğitim gören Bauhaus tasarımcıları, yalın, saf ve süslemeden uzak biçimleri, canlı ana renklerle birleştiren geometrik formlar yaratmışlardır (Baktır, 2006).

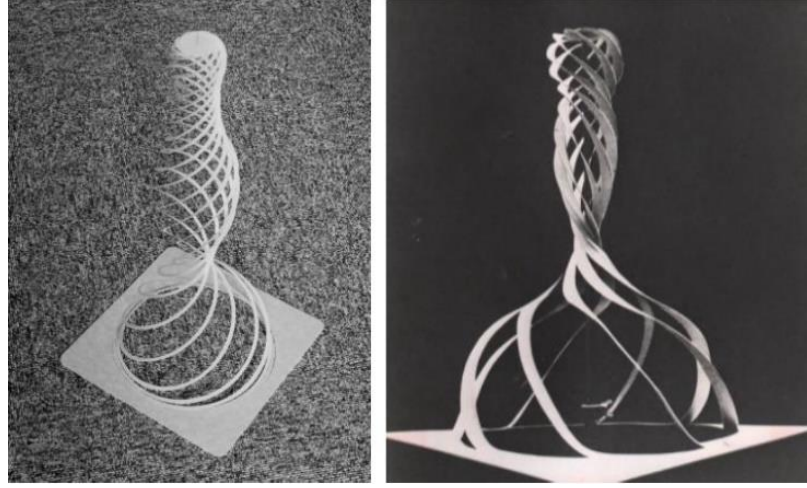
Akdere (2018)'nin aktarımıyla Magdalena Droste'ye göre; Itten, ilk yıllarında Bauhaus'un karakterini etkilemiş dominant bir figürdür. Bauhaus yıllarında ortaya koyduğu vorkurs, sanat eğitiminin temeli olarak kabul görmüştür. Form oluşturma üzerine geliştirdiği eğitim modeli ise sanat eğitiminde hayati bir önem taşır. Itten Bauhaus'tan ayrıldığında hazırlık eğitimi değişerek teorik ve pratik olarak biçimlenmiştir. László Moholy-Nagy teorik kısımdan, öğrencisi Josef Albers ise pratik kısımdan sorumlu olmuştur.

Maholy-Nagy'nin derslerinin en bilinen parçası hacim duygusunu keskinleştirmeye ve konstrüktif çözümleri detaylandırmaya kılavuzluk edecek üç boyutlu tasarım çalışmaları olarak kabul edilmektedir. Burada denge üzerine çalışmalar özel bir öneme sahipti: basit elemanlar ve malzemelerle görsel ve gerçek anlamda dengeli nesneler inşa edilmekteydi. Bu çalışmalar öğrenciye oran, ölçü, statik ve dinamik gibi görsel estetiğin temellerini kazandırmayı amaçlıyordu. Ayrıca malzemelerin ağırlık, esneklik ve yoğunluk gibi nitelikleri üzerine de çalışmaktaydılar (Usluca, 2011). Maholy-Nagy okuldan ayrıldıktan sonra, yerine öğrencisi Josef Albers gelerek hazırlık eğitimi yönetiminin başına geçmiştir (Şekil 4.11.).



Şekil 4.11. Bauhaus Okulu Temel Tasarım dersi çalışmaları (Kanmaz, 2015), Josef Albers ve öğrencileri (Gürcüm ve Kartal, 2017).

Albers, Itten'in dersini sürdürmüş, ancak malzeme ve strüktür sorununu daha ileri götürmüştür. Derslerin ilk yılı makine ve aletlerin kullanımı hakkında bilgi vermiştir. Kağıtla yapılan bükme, katlama, strüktür ödevlerinde başarı sağlamış, bu açıdan diğer okullarda uygulanan "temel dersleri" büyük ölçüde etkilemiştir (Gürcüm ve Kartal, 2017) (Şekil 4.12.). Çöpten topladığı malzemelerle yaptığı soyut cam çalışmalarıyla dikkat çeken Albers, Bauhaus'un Dessau'ya taşınmasıyla birlikte cam atölyesinin ustası olmuştur (Akdere, 2018).



Şekil 4.12. Form ustası Josef Albers'in çalışması ve Bauhaus'taki dersinde oluşturulan 3 boyutlu spiral tasarım (Gürcüm ve Kartal, 2017).

Magdalena Droste (1998)'nin aktarımıyla ressam Hannes Beckman, Temel Tasarım eğitiminde malzeme deneylerine odaklanan hocası Josef Albers'in ilk dersiyle ilgili anısını şu ifadelerle açıklamıştır:

"Okulumdaki ilk günümü çok iyi hatırlayabiliyorum. Josef Albers kolunun altında bir gazeteyle içeri girdi ve bunu öğrencilerine uzattı. Daha sonra bize dönerek konuşmaya başladı. 'Baylar ve bayanlar. Biz fakiriz, zengin değil, kullanabileceğimiz malzemeleri çöpe göndermek gibi bir lüksümüz yok. Biz en kötü malzemelerden en iyi yaratımları ortaya koymalıyız. Bütün derslerimiz spesifik bir malzemeyle sanat çalışması yaparak başlayacak. Ve ilk çalışmamız bu malzemeyi nasıl değerlendirebileceğimize ilişkin olmalı. Ve son olarak bir şey üretmeye başlamadan önce denemeler yapmalıyız. Şimdi güzelliğe değil ustalığa odaklanmalıyız... Bizim çalışmalarımız konstrüktif düşünceleri içermeli. Kendimi nasıl aydınlatabilirim? Şimdi size bir gazete veriyorum ve ondan herhangi bir şey yapmanızı istiyorum. Malzemenin anlamlı bir şekilde ve karakteristiğine uygun kullanılmasını tercih ederim. Bıçak, makas, yapıştırıcı gibi yardımcı malzemeler kullanmazsanız çok daha iyi olur. İyi şanslar.' Bir saat sonra döndü ve bizim yere koyduğumuz çalışmalara bakmaya başladı. Bunların içinde; masklar, kayıklar, uçaklar, hayvanlar ve küçük figürler vardı. Bunlara bir süre baktıktan sonra diğer malzemeleri de kullanmamızın iyi olacağını söyledi. Daha sonra genç bir Macar mimarın çalışmasını kaldırdı, bu yukarıdan aşağı uzanan bir biçimleme değildi,

daha çok bir çift kanat gibi görünüyordu. Albers bu anda malzemeyi anlamak ve doğru kullanmak üzerine uzun bir konuşma yaptı. Gazetenin bir şeyin üzerine serildiğinde yalnızca bir yüzünün görüldüğünden diğer yüzünün ise görünemediğinden, fakat kâğıt ayağa kaldırıldığında her iki tarafının da görünür kılınabileceğinden söz etti.”

Bu bağlamda, Josef Albers'in Temel Tasarım dersiyle ilgili eğitim görünüşünün altında Bauhaus'un temel felsefesi ve ekonomik sıkıntılar yaşanan dönemde elde bulunan malzemelerin israf edilmesini önlemenin yer aldığı kanısına varılmaktadır. Okulun yazılı ilkelerinde bahsedilen el sanatlarıyla ilgili belirli tekniklerin öğrenilebileceği ve bu yöntemle izlenilen yörüngede malzemelerin doğru kullanılarak daha iyi sonuçların alınacağı düşünülmektedir. Eğitimin ilk basamağı olan Temel Tasarım dersiyle birlikte ise söz konusu misyonun, sürecin başlangıcında öğrencilere kuramsal ve uygulamalı biçimde aktarıldığı görülmektedir. Bu dersin ilk adımlarının Bauhaus Okulu'nda atılmasıyla birlikte tasarım eğitimi olumlu biçimde etkilenmiş ve zaman içerisinde yayılarak diğer ülkelerde de uygulamaya geçilmiştir.

4.2. Türkiye'de Temel Tasarım Eğitimi

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte, sanayi ve ekonomik şartların elverişli hale getirilerek toplumun refah içerisinde yaşayabilmesi adına atılımların bulunduğu bir sürecin başladığı bilinmektedir. Sanayi alanındaki ilerlemenin hızlandığı, tasarımcı ve kalifiye işçilerin bu alan için yeni bir gereksinim haline geldiği görülmüştür. Dolayısıyla, çağdaş bir toplum oluşturma amacıyla başlayan değişim süreci, her alanda olduğu gibi sanat ve tasarım eğitimi alanında da etkisini göstermiştir. Türkiye'nin sanayi ve toplum odaklı kalkınma atılımları için gerekli olan adım ise bu köprüyü oluşturacak uygulamalı eğitim kurumları olmuştur.

Türkiye'deki erken dönem sanat eğitimi yapılanmasının nasıl bir sisteme sahip olması gerektiği, ciddi bir problem olarak görülmüştür. Bundan dolayı, Almanya'ya dönemin ünlü okulu olan Bauhaus'u incelemesi için İsmail Hakkı

Baltacıoğlu gönderilmiştir. Aynı zamanda ülkeye davet edilen yabancı hocalar eşliğinde yürütülen atölye dersleri de sanat eğitimi sisteminin disiplinize edilmesine olanak sağlamıştır (Kanmaz, 2015). Bauhaus'un "kullanışlılık ve güzellik" önerileri doğrultusunda estetize edilmiş mimari ve tasarımları, modernleşen ülkeleri etkilemiş ve bunlardan biri olan Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınları ve devlet adamları Bauhaus öğretisini önemsemiştir (Erden, 2019).

Bauhaus'un yarattığı etki alanı, sanat eğitimi kurumları açısından bakıldığında da aynı derecede önem taşımaktadır. Bugün sanat eğitiminde pek çok okul için Bauhaus'un bir model olduğunu söylemek mümkündür (Usluca, 2011). Bauhaus'u temel olarak alan okullardan birisi Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'dür. Hazırlanan raporlar dâhilinde 1932 yılında enstitü bünyesinde Resim-İş Bölümü'nün açılması kararlaştırılmış, atölye ve işlikler kurulmuştur (Kanmaz, 2015).

Malzemeyi ve kullanılacak yardımcı elemanları tanıma, tanımlama ve yaratım sürecinde içselleştirilmesi durumu, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün yapısı itibariyle bir Bauhaus anlayışında olduğunu göstermiştir (Kanmaz, 2015). Günümüzde Gazi Üniversitesi Resim-İş Bölümü 1. sınıf ders programında halen Temel Tasarım dersinin uygulandığı görülmektedir (Şekil 4.13).

Ders kodu	Ders Adı	Ders Durum	Lab+Uyg+Teo(Saat)	AKTS
BİL101	BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ	Zorunlu	0+0+3	5
EB101	EĞİTİME GİRİŞ	Zorunlu	0+0+2	3
EB104	EĞİTİM FELSEFESİ	Zorunlu	0+0+2	3
RESÖ101	TEMEL TASARIM-1	Zorunlu	0+4+2	5
RESÖ103	DESEN-1	Zorunlu	0+2+1	3
TAR103	ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ-1	Zorunlu	0+0+2	3
TD103	TÜRK DİLİ-1	Zorunlu	0+0+3	5
YAD103	YABANCI DİL-1 (İNGİLİZCE)	Zorunlu	0+0+2	3
AKTS Kredi Toplamı:				30

Şekil 4.13. Gazi Üniversitesi Resim-İş Bölümü 1. sınıf ders programı (Gazi Üniversitesi, 2020).

Bu öğretinin yorumlanması ve uyarlanmasıyla birlikte; Gazi Eğitim Enstisüsü, yine eğitim hareketlerinden biri olan Halkevleri-Halk Odaları çalışmaları, akabinde "iş içinde, iş vasıtası ile eğitim" esasıyla kurulan Köy Enstitüleri buna örnek verilebilir (Erden, 2019).

Ülkemizde Bauhaus modeli ile ortaklaşan bir uygulama olarak kabul edilen ve 1940 yılında kurulan Köy Enstitüleri, modernleşme bağlamında önemli bir yere ve etkiye sahiptir. 1919 yılında kurulan Bauhaus Okulu'nun eğitim ve prensipleri olarak sanat ve zanaatın bütünsel bir eğitim modeli ile kurgulanması ile Köy Enstitüleri yapılandırılmıştır (Erden, 2019). Köy Enstitüleri, 17 Nisan 1940 tarihli 3803 sayılı kanunla kurulmuştur. "İş içinde, iş aracılığıyla, iş için öğretme", bir başka deyişle "üretim içinde eğitim" esasıyla köylere öğretmen, eğitimci ve sağlık memuru yetiştirmek amacıyla, köyleri kalkındırmak ve geliştirmek için kurulmuştur (Başaran, 1999).



Şekil 4.14. Köy Enstitüleri'nde uygulanan açık hava resim dersi (Erden, 2019).

Bauhaus ile Köy Enstitüleri'nin birleştiği odak nokta "iş içinde" eğitimin gerçekleşmesidir, eğitimin uygulanmaya konulmasındadır. Böylece kişi becerilerine göre yön bulacaktır. Öğrenciler, yeteneğine göre ve yeteneğince eğitim göreceklidir. Bauhaus Okulu'nda da Köy Enstitüleri'nde de kişiye öğrenmeyi öğretmek öğretilmiştir (Erden, 2019).

1940'lı yıllarda Resim-İş dersi, "özgür anlatım" amacına yönelmiştir. Öğrencinin yaratıcı çabası yalnız sanat yönünden değildir, zihinsel yeteneklerini geliştirme düşüncesi yaygındır (Karabıyıkoglu Boduroğlu, 2010) (Şekil 4.14.). Köy Enstitüleri Resim-iş dersinde öğrenciler istediği malzeme ve teknikle resim yapabiliyordu. Okulun herhangi bir köşesine, duvarına yine öğrenciler tasarlar resim yaparlardı. Ayrıca Resim-iş dersinde güzel yazma dersleri de vardı. İş Bilgisi dersinde, köy okullarında kullanılacak araç gereçler yine öğrencilerin tasarımlarıyla yapılırdı (Erden, 2019).

İstanbul'da Bauhaus ekolünü izleyerek, işlevsel sanat üretimini de gerçekleştirebilecek sanatçılar, tasarımcılar yetiştirmek isteyen 'İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu' 1957 yılında kurulmuştur (Özsoy, 2003). Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu; tatbiki güzel sanatlar alanında artistik, teknik ve bilimsel öğretim ve eğitim veren; yeni buluşlar yapmaya yetkili, endüstri ve el sanatlarımızın muhtaç olduğu yaratıcı ve yapıcı sanatçıları yetiştiren yüksek dereceli bir öğretim ve araştırma kurumudur. Okul, bu görevini; gündüz öğretimi, gündüz ve gece kursları, sergiler, konferans ve yayınlar yaparak gerçekleştirir (Karabıyıkoglu Boduroğlu, 2010).

Almanya'da sanatçı- tasarımcı eğitiminde çağdaş yöntemler uygulamış olan Bauhaus Okulu'nu çok iyi tanıyan ve benzeri okulların başta Almanya olmak üzere birçok ülkede kurulmasında görev almış olan Prof. Schneck, Türkiye'deki durumu inceledikten sonra Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nda beş bölümün açılmasını önermiştir. Bu bölümler Dekoratif resim, Grafik Sanatlar, Tekstil Sanatları, Seramik Sanatları, Mobilya ve İç Mimarlık alanlarıdır (Karabıyıkoglu Boduroğlu, 2010).

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu yukarıdaki beş temel bölümden oluşmuştur. Birinci sınıfta öğrencilerin tümü başta Temel Sanat Eğitimi Dersi olmak kaydıyla bütün dersleri ortak alırlar. İkinci sınıftan itibaren ise bölüm derslerine başlarlar. Ders programları; okulun genel ilkeleri doğrultusunda tüm bölümün kendi amaçlarına yönelik kendi program ve çalışma yöntemlerine göre hazırlanır.

Bauhaus Okulu'na göre biçimlendirilmiş olan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda tüm bölümlerin çalışma programı aşağıdaki gibi üç grupta toplanır:

1. Malzemeyi Şekillendirme: Malzeme yardımı ile form araştırmaları yapmak.
2. Teknik ile Form Güzelliğini Birleştirme: Konstrüksiyon formları, yeniden şekil verme.
3. Endüstriyel Şekillendirme: Çoğaltma (röprodüksiyon), uygulama.

Bu üçlü programın yanında Tatbiki geleneğinin oluşmasında en önemli yenilik 'Temel Sanat Eğitimi'dir. Sait Yada, Bauhaus'dan kalan bu mirasın Tatbiki Sanatlar Okulu'nun ruhu olduğunu belirtir (Karabıyıkoglu Boduroğlu, 2010).

Bauhaus ve sonrasının Tatbiki Güzel Sanatlar Okullarında, üzerinde en çok durulan konulardan biri Temel Sanat Eğitimi (TSE) olarak gelmiştir. Genel bir deyiş ile akademik eğitimin dışında alışlagelmiş metotların, yönlendirmelerin ve formüle edilmiş becerilerin ötesinde bir yeni sanat eğitimi tarzıdır (Işingör vd., 1986).

Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu için en büyük etki, Alman okullarının deneyimlerini bizim ülkemizde yaşatan, Temel Sanat Eğitim ilkelerini burada da uygulayan Almanya'dan gelen öğretim elemanlarının katkılarıyla olmuştur. Schneck, Temel Sanat Eğitimi için öğretim elemanlarının çekirdek kadrosunu Almanya'dan seçmiştir. Türk çekirdek kadro ise bu okulun açılmasını öneren; Hayrullah Örs, Hakkı İzet ve Sait Yada'dır (Erden, 2019).

1957 - Frank Metzger

1964 - Karl Schlaminger
Elizabeth Berger

1965 - Mütmtaz İşingör (Güzel Sanatlar Akademisi mezunu)

1968 - Ludwig von Winterfeld
Mustafa Pilevneli
Ali İsmail Türemen (1987 yılında ayrılmıştır.)

1971 - Abdullah Demir (1987 yılında ayrılmıştır.)

1973 - Balkan Naci İslimyeli
Mehmet Uyanık (Anadolu Üniversitesi, Almanya)

1975 - Mehmet Özer
Gülşüm Karamustafa (Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, asistanlık döneminden sonra kurumdan ayrılmıştır.)

1979 - Ahmet Ümit Kuseyrioğlu (Grafik Bölümü)
Hakan Ezer (İçmimarlık Bölümü)

1980 - Gürbüz Doğan Ekşioğlu (Grafik Bölümü)
Canip Bakır

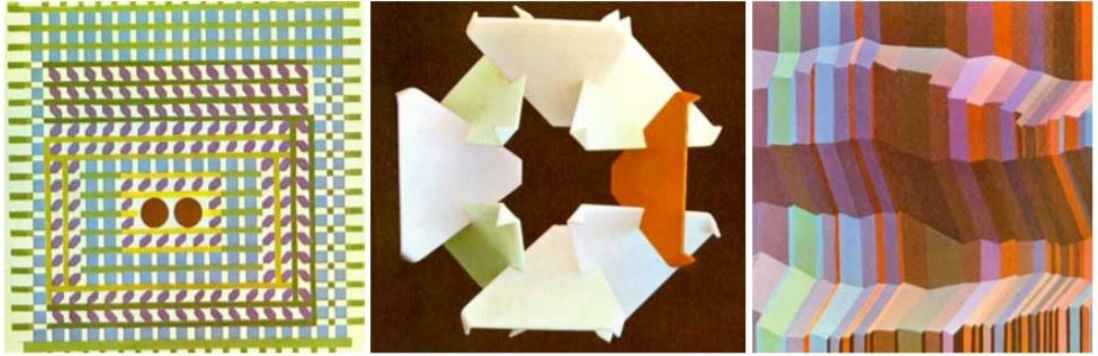
Şekil 4.15. Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nda TSE dersini veren öğretmenler (Ak, 2008).

Bauhaus ile Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun birbirine paralel olan en önemli unsuru, Temel Eğitim sürecinde bir yıl boyunca haftada üç gün tüm bölümlerde uygulanmasıdır (Karabıyıkoglu Boduroğlu, 2010) (Şekil 4.16.). TSE, öğrencileri yeni çıkışlara, yeni deneyişlere ve olanaklara yönelten; onlara yeni bir bakış ve görüş açısı sağlayan, onların her çeşit yaratıcı ve yapıcı güçlerini geliştiren, kişisel sanat yeteneklerinin yön ve gücünü ortaya çıkaran bir temel eğitim olarak bütün bölümlerde uygulanıyordu (Ak, 2008).

GRAFİK SANATLAR BÖLÜMÜ I. SINIF HAFTALIK DERS DAĞITIM ÇİZELGESİ		
I. Grup Dersler	1. Yarıyıl	2. Yarıyıl
Temel Sanat Eğitimi	24	20
Yazı	4	4
Teknik Resim	4	-
Mesleğe Hazırlık Dersleri		
Grafik Teknikleri	4	8
Grafik Teknolojisi	-	4
II. Grup Dersler		
III. Grup Dersler		
Sanat Tarihi	2	2
Yabancı Dil	2	2
Toplam	40	40

Şekil 4.16. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Grafik Bölümü 1. sınıf ders programı (Ak, 2008).

Temel Sanat Eğitimi sınıfı iki gruba ayrılır. A Grubunda Dekoratif Sanatlar Bölümü ile Mobilya ve İç Mimarlık Bölümü'ne devam edecekler bulunurlar. Öğrenciler, yaratıcılığın gelişimine katkıda bulunan, teorik ve pratik çalışmalarla yönlendirilirler. Mesleki dersler arasında yapı ve inşaat bilgisi, malzeme bilgisi, eşyanın perspektif ve projeksiyon çizimi öğretilir. Yazı dersleri oldukça önemlidir. Ağaç, çamur, cam, plastik, maden, yün vs. malzeme ile pratik kompozisyonlar oluşturulur. B Grubunda Grafik Sanatlar, Tekstil, Seramik ve Çinicilik Bölümleri'ne geçecekler bulunur. Bu kısımdaki öğrencilerin programında serbest çizim, tabiattan ve modelden renkli ve renksiz çalışmalar, süsleme işleri ve yazı mühim bir yer tutar. Bu suretle meslekleri için lüzumlu olan esasları ve yaratıcı kabiliyetleri kazandıracak şekilde çalışmaya başlarlar. Yine aynı şekilde çeşitli malzemelerle, çeşitli konularda pratik ve yaratıcı çalışmalarla, öğrenciler yönlendirilir (Ak, 2008) (Şekil 4.17.).



Şekil 4.17. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu öğrenci çalışmaları (Ak, 2008).

Birinci yarıylda bölüm farkı gözetmeden, haftada 12 saat resim, 12 saat serbest şekillendirme çalışması şeklinde uygulanıyordu. İkinci yarıylda bölümlerin özelliklerine göre resim, renk veya şekillendirme çalışmalarına ağırlık verilirdi. Bu durum, her yıl, ilgili Bölüm Başkanı ve TSE öğretim üyeleri tarafından tespit edilirdi. TSE çalışmalarında yeni malzemelerin, yeni tekniklerin ve yeni metotların temel eğitimindeki yeri devamlı olarak araştırılır ve denenirdi (Ak, 2008). Bauhaus Okulu ilkeleri doğrultusunda hazırlanmış olan programlar zaman içinde bu ilkeleri koruyarak, gelişen koşullara uymayı başarmıştır (Ertosun, 2006).

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, 20 Temmuz 1982 tarihli 41 sayılı Yüksek Öğretim Kurumları Teşkilatı hakkında kanun hükmündeki kararnamenin YÖK yasasının 14. maddesi uyarınca, Güzel Sanatlar Fakültesi adını alarak Marmara Üniversitesine bağlanır (Karabıyıkoglu Boduroğlu, 2010). Fakülte Tatbikiden alınan mirasın temelleri üzerinde yükselir. Temel amaç Tatbiki geleneğini gününün verileri ile yorumlayarak sürdürmektir (Ekren, 2006).

Yirmi beş yılın ardından Üniversite bünyesinde yeniden yapılanma gerçekleşmiş yeni birimler ve bölümler açılmıştır. Bu bölümler 1986 yılında Sinema-Tv, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Heykel, Geleneksel Türk El Sanatları, Fotoğraf ve Temel Eğitim bölümleridir (Karabıyıkoglu Boduroğlu, 2010).

1. YARIYIL							2. YARIYIL						
No	Ders Kodu	Ders Adı	T	U	Kredi	ECTS	No	Ders Kodu	Ders Adı	T	U	Kredi	ECTS
1	ATA121	Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi I	2	0	2	2	1	ATA122	Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi II	2	0	2	2
2	TME111	Temel Sanat Eğitimi I	6	8	10	10	2	TME112	Temel Sanat Eğitimi II	6	8	10	10
3	TME131	Temel Eğitim Modelden Resim I	2	2	3	3	3	TME132	Temel Eğitim Modelden Resim II	2	2	3	3
4	TME151	Genel Sanat Tarihi I	2	0	2	2	4	TME152	Genel Sanat Tarihi II	2	0	2	2
5	TME153	Uygarlık Tarihi I	2	0	2	2	5	TME154	Uygarlık Tarihi II	2	0	2	2
6	TRD121	Türk Dili I	2	0	2	2	6	TRD122	Türk Dili II	2	0	2	2
7	TS111	Buluş Kompozisyon I	2	2	3	3	7	TS112	Buluş Kompozisyon II	2	2	3	3
8	TS151	Kumaş Yapı Bilgisi I	2	0	2	2	8	TS152	Kumaş Yapı Bilgisi II	2	0	2	2
9	TS153	Genel Tekstil Teknolojisi	2	0	2	2	9	TS154	Tekstil Elyaf Bilgisi I	2	0	2	2
10	YDZx121	Yabancı Dil I	2	0	2	2	10	YDZx122	Yabancı Dil II	2	0	2	2
TOPLAM			24	12	30	30	TOPLAM			24	12	30	30

Şekil 4.18. Marmara Üniversitesi Tekstil Bölümü 1. sınıf ders programı (Marmara Üniversitesi, 2020).

1.yılda; öğrencilerin üst sınıflarda geliştireceği değişik ihtisaslara, sağlam bir taban teşkil edecek temel sanat eğitimi yapılır (Usluca, 2011). Daha sonra tıpkı Bauhaus Okulu'nun eğitim sistemindeki gibi mesleki derslere yönlendirilirler.

Kurum, kuruluş aşamasından günümüze taşıdığı özgün yapısı ve birikimleri ile Türkiye'deki güzel sanatlar eğitiminde önemli bir merkez olma özelliğini sürdürmektedir (Usluca, 2011). Günümüzde Marmara Üniversitesi Tekstil Bölümü 1. sınıf ders programında halen Temel Tasarım dersinin uygulandığı görülmektedir (Şekil 4.18).

Tatbiki örneğinden sonra ilk olarak 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümünde “Temel Sanat Eğitimi Kursüsü” kurulmuştur (Ekren, 2006). Günümüzdeki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü 1. sınıf ders programında halen Temel Tasarım dersinin uygulandığı görülmektedir (Şekil 4.19).

DERSİN KODU	DERSİN ADI	T*	U*	AKTS	DERSİN KODU	DERSİN ADI	T*	U*	AKTS
TKS 101	Temel Tasarım I	5	2	8	TKS 102	Temel Tasarım II	5	2	8
TKS 103	Çizim Anlatım Yöntemleri I	2	1	3	TKS 104	Çizim Anlatım Yöntemleri II	2	1	3
TKS 105	Tekstil Tasarımına Giriş I	3	1	4	TKS 106	Tekstil Tasarımına Giriş II	3	1	4
TKS 107	Kumaş Yapı Bilgisi I	2	0	3	TKS 108	Kumaş Yapı Bilgisi II	2	0	3
TKS 119	Elyaf ve Malzeme Bilgisi	2	0	3	TKS 110	Baskı Teknikleri I	2	0	3
STA 181	Genel Sanat Tarihi: Tarih Öncesi ve İlk Çağ	2	0	3	STA 182	Genel Sanat Tarihi: Yunan Roma Sanatı	2	0	3
ING001 ALM001 FRA001	Yabancı Dil I	2	0	2	ING002 ALM002 FRA002	Yabancı Dil II	2	0	2
TUR001	Türk Dili I	2	0	2	TUR002	Türk Dili II	2	0	2
INK001	Atatürk İlk. Ve İnkılap T. I	2	0	2	INK002	Atatürk İlk. Ve İnkılap T. II	2	0	2
Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				6	Ortak zorunlu ders kredi toplamı :				6
Zorunlu ders kredi toplamı :				24	Zorunlu ders kredi toplamı :				24

Şekil 4.19. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü 1. sınıf ders programı (Mimar Sinan Üniversitesi, 2020).

İlerleyen yıllarda Temel Sanat Eğitiminin önemi daha iyi anlaşılacak şekilde sanat eğitimi veren okulların tümünün eğitim programında yer almaya başlamıştır (Ekren, 2006). Bu üniversitelerden; Marmara Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi gibi üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerinin temeli Güzel Sanatlar Yüksekokulu’na dayanır ve bu temele dayalı şekilde kurulmuşlardır (Karabıyıkoglu Boduroğlu, 2010).

KODU	DERSİN ADI	Z/S	T	P	K	AKTS	KODU	DERSİN ADI	Z/S	T	P	K	AKTS
GRA105	TEMEL FOTOĞRAF	Z	1	2	2	4	BEB650	TEMEL BİLGİ ve İLETİŞİM TEKN. KULLANIMI	Z	0	2	1	2
GRA115	TEMEL TASARIM EĞİTİMİ I	Z	4	2	5	8	GRA110	GÖRSEL İLETİŞİM	Z	2	1	3	4
GRA123	DESEN I	Z	2	2	3	5	GRA116	TEMEL TASARIM EĞİTİMİ II	Z	4	2	5	8
İNG127	TEMEL İNGİLİZCE I	Z	3	0	3	3	GRA124	DESEN II	Z	2	2	3	5
TKD103	TÜRK DİLİ I	Z	2	0	2	2	İNG128	TEMEL İNGİLİZCE II	Z	3	0	3	3
							TKD104	TÜRK DİLİ II	Z	2	0	2	2
Zorunlu Olarak Alınması Gereken AKTS Toplamı			12	6	15	22	Zorunlu Olarak Alınması Gereken AKTS Toplamı			13	7	17	24
KODU	DERSİN ADI	Z/S	T	P	K	AKTS	KODU	DERSİN ADI	Z/S	T	P	K	AKTS
GSF151	GENEL SANAT TARİHİ I	S	3	0	3	4	GSF106	MODELAJ	S	2	2	3	4
GSF154	KÜLTÜR TARİHİ I	S	3	0	3	4	GSF152	GENEL SANAT TARİHİ II	S	3	0	3	4

Şekil 4.20. Hacettepe Üniversitesi Grafik Bölümü 1. sınıf ders programı (Hacettepe Üniversitesi, 2020).

Günümüzde Hacettepe Üniversitesi Grafik Bölümü ve Dokuz Eylül Üniversitesi Türk Sanatları Bölümü 1. sınıf ders programlarında halen Temel Tasarım dersinin uygulandığı görülmektedir (Şekil 4.20. ve Şekil 4.21.).

BİRİNCİ YARIYIL					İKİNCİ YARIYIL				
Kod	Ders Adı	T	U	AKTS Süresi	Kod	Ders Adı	T	U	AKTS Süresi
GEÇ 1001	Çini Teknolojisi I	2	0	2 1 Yarıyıl	GEÇ 1002	Çini Teknolojisi II	2	0	3 1 Yarıyıl
GEÇ 1003	Mesleki Şekillendirme I	2	0	2 1 Yarıyıl	GEÇ 1004	Mesleki Şekillendirme II	2	2	5 1 Yarıyıl
GTB 1001	Geleneksel Sanatlarda Dijital Belgeleme Teknikleri I	2	0	2 1 Yarıyıl	GTB 1002	Geleneksel Sanatlarda Dijital Belgeleme Teknikleri II	2	0	2 1 Yarıyıl
TEM 1007	Teknik Çizim Perspektifi	2	2	4 1 Yarıyıl	TEM 1020	Genel Sanat Tarihi II	2	0	2 1 Yarıyıl
TEM 1015	Genel Sanat Tarihi I	2	0	2 1 Yarıyıl	TEM 1102	Temel Tasarım II	6	6	12 1 Yarıyıl
TEM 1101	Temel Tasarım I	6	6	12 1 Yarıyıl	TEM 1202	Temel Desen II	2	2	4 1 Yarıyıl
TEM 1201	Temel Desen I	2	2	4 1 Yarıyıl	YDA 1014	Yabancı Dil II (Almanca)	2	0	2 1 Yarıyıl
YDA 1001	Yabancı Dil I (Almanca)	2	0	2 1 Yarıyıl	YDF 1014	Yabancı Dil II (Fransızca)	2	0	2 1 Yarıyıl
YDF 1001	Yabancı Dil I (Fransızca)	2	0	2 1 Yarıyıl	YDI 1014	Yabancı Dil II (İngilizce)	2	0	2 1 Yarıyıl
YDI 1001	Yabancı Dil I (İngilizce)	2	0	2 1 Yarıyıl					
ZORUNLU AKTS TOPLAMI : 30					ZORUNLU AKTS TOPLAMI : 30				
SEÇMELİ AKTS TOPLAMI : 0					SEÇMELİ AKTS TOPLAMI : 0				

Şekil 4.21. Dokuz Eylül Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü 1. sınıf ders programı (Dokuz Eylül Üniversitesi, 2020).

Bugün güzel sanatlar, tasarım, sanat eğitimi ve pedagojik eğitim veren tüm yüksek öğrenim kurumlarında farklı ağırlıklarda da olsa Temel Sanat Eğitimi verilmektedir. Ayrıca yüksek öğrenim kurumlarının yanı sıra orta öğretimde görsel sanatlar eğitimi veren okulların bünyesinde de temel sanat dersi uygulamaları yaptırılmaktadır (Ekren, 2006). Bauhaus öğretisi görüldüğü üzere, Türkiye'de önemli eğitim hareketlerinin başlamasında, olgunlaşmasında ve yorumlanmasında örnek teşkil etmiştir (Erden, 2019).

Sanat ile Temel Tasarım kavramları iç içe olmuş, yer yer eğitim mantığı içerisinde birbirlerine ters düşmeyen bir bütünlük oluşturmuştur. Eğitim alanında her konudaki yenilenme kişiye yeni çıkışlar, yeni bakış açıları ve yeni eleştiri biçimleri getirmektedir. Temel Tasarım kavramlarının eğitim çerçevesinde öğretilerek bilinçli kullanılması ise hedef kitleyi doğru yerlere götürmektedir (Mümtaz Işingör, kişisel görüşme, 08.12.2020).

Söz konusu Temel Tasarım dersi, genel hatlarıyla kuramsal ve uygulamalı olarak geniş bir yelpazeye sahiptir. Bu bağlamda, konunun daha net anlaşılabilmesi

açısından içerdiği kavramların ve uygulamalarla desteklenmiş görsel bilgilerin ayrıntılı bir biçimde irdelenmesi gerekmektedir.

4.3. Temel Tasarım Kavramları

Görsel sanatlarda bir iş üretilirken temel ge ve ilkeler kullanılmakta, bu kavramlar olmadan hiçbir şey ifade edilememektedir (Mehmet zer, kişisel görüşme, 24.11.2020). Bu bağlamda Temel Tasarım kavramları; bir tasarım meydana getirilirken insan belleğinde oluşan düşüncelerin, belirli bir sistem doğrultusunda ve somut bir biçimde tasvir edilmesine olanak sağlayan etkenlerdir. Günümüzde çeşitli sanat ve tasarım dallarına göre sınıflandırmaların değişim göstermesi sebebiyle, sözü edilen kavramlar bu çalışmada genelgeçer hatlarıyla; "nokta, çizgi, renk, doku, form, yn, değer" unsurlarını içeren Temel Tasarım geleri ve "denge, birlik, vurgu, ritim, zıtlık, tekrar, koram" unsurlarını içeren Temel Tasarım ilkeleri olmak üzere iki ana başlık altında incelenmektedir.

4.3.1. Temel Tasarım geleri

Sanat ve tasarım yapıtları meydana getirilirken, öncelikle çeşitli parçalar aracılığıyla bir bütün oluşturmanın gerekliliği bilinmektedir. Sözü edilen kompozisyonun yapı taşlarını ise, Temel Tasarım geleri oluşturur. Özer (1981), görsel anlatımda tespit edilen fikrin, tasarım süreci içinde biçimlenip üçüncü boyuta geçerken pek çok görsel ögeye dayandığını bildirir. Bu bağlamda Temel Tasarım geleri; zihinde oluşan ideayı ifade etmek amacıyla meydana getirilecek olan görsel bütüne aracılık eden somut unsurlar olarak tanımlanabilir. Buna ek olarak zer (1981), en gelişigüzel serbest oluşumların bile bazı somut görsel temel ögelerle maddeleştiklerinden bahsederek, rastgele ortaya çıkan yapıtların dahi tesadüf eseri meydana gelen biçimler olmamakla birlikte, her birinin temelde bu unsurlara dayandığını vurgulamıştır.

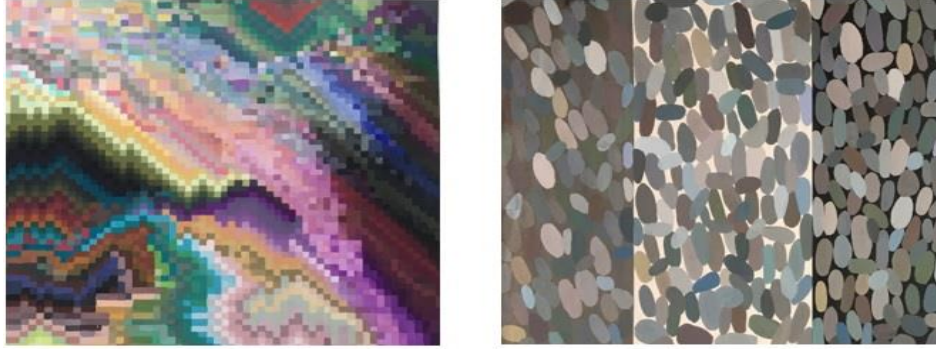
4.3.1.1. Nokta

Söz konusu unsurların en küçük birimi olan nokta, Çınar ve Çınar (2018)'a göre "uzayda bir konuma vurgu yapar kavramsal açıdan bir derinliği, genişliği ve kalınlığı yoktur. Merkezsiz, yönsüz ve statiktir. Formu meydana getiren öncelikli ve temel eleman" olarak tanımlanmıştır (Şekil 4.22. ve Şekil 4.23.).



Şekil 4.22. Nokta örnekleri ve nokta çalışması (De Sausmarez, 2009).

Özer (1981) ise kendisinin durgun ama bütün dinamik imkânlarla da açık olduğundan bahsetmiştir. Işingör (1986) ise bu bağlam doğrultusunda; noktanın büyüyen, küçülen, çeşitlenebilen, dinamizmi olan ve düzen içerisinde sözü bulunan bir eleman olduğundan söz etmiştir.

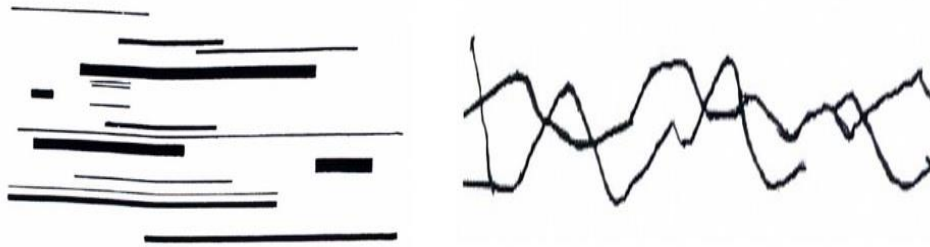


Şekil 4.23. Marmara Üniversitesi öğrenci nokta çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu ilkelere dayanarak nokta; görsel oluşturmak amacıyla yararlanılan, soyut düşünce açısından belirli nitelikleri ve kendine özgü istikameti olmasa dahi dış etkenler aracılığıyla harekete açık biçime dönüşebilen, durağan konumdaki ana öge olarak tanımlanabilir.

4.3.1.2. Çizgi

Bir diğer öge olan çizgi, pek çok noktanın bir düzey üzerinde birleşmesinden oluşur. Sanatçı Paul Klee'ye göre 'çizgi', yürüyüşe çıkmış bir noktadır (Özkartal, 2009) (Şekil 4.24. ve Şekil 4.25.).



Şekil 4.24. Çizgi çeşitleri (De Sausmarez, 2009), Çizgi çalışması (Gökaydın, 2010).

Buna ek olarak Gökaydın (2010), çizginin boyuna göre eninden bahsedilse de çizgi tek boyutlu eleman olarak kabul edildiğinden, tüm biçimlerde çizginin fiziksel ve psikolojik etkinliğe sahip bir eleman olduğundan bahsetmiştir.

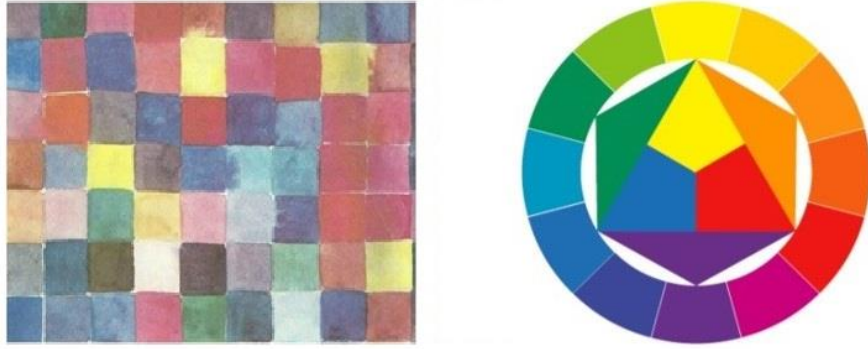


Şekil 4.25. Marmara Üniversitesi öğrenci çizgi çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu ilkeler doğrultusunda çizgi; noktaların dinamik hale gelerek birleşmesi sonucunda meydana gelen bir bütün olarak tanımlanabilir.

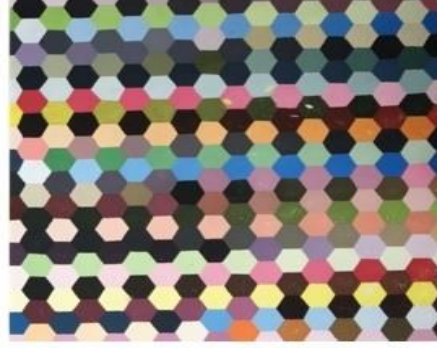
4.3.1.3. Renk

Renk, ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir (Sözen ve Tanyeli, 1986) (Şekil 4.26. ve Şekil 4.27.). Nesnenin üzerinde yansıyan ışınların yoğunluğu ışık ve gölgeyi, içeriği ise rengi ortaya çıkarır (Özkendirci, 2014).



Şekil 4.26. Yalın renklerin kontrastı (Işingör vd., 1986), Johannes Itten'ın renk çemberi (Koloğlu, 2013).

Işığın olmadığı yerde renk mevcut değildir. Her nesne, kendisine gelen ışıktaki mevcut olan renklerden bir kısmını emerek, bir kısmını yansıtmakta, bu duyarlılığına göre de şu veya bu renkte görünmektedir (Erdem, 2005).

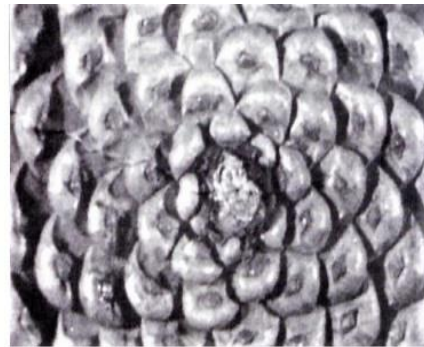


Şekil 4.27. Marmara Üniversitesi öğrenci renk çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Tüm bu ilkeler doğrultusunda renk; ışığın karakterine ve dağılımına uygun biçimde değişkenlik göstererek, cisimler üzerinden yansıma aracılığıyla görsel algıya hitap eden izlenim olarak tanımlanabilir.

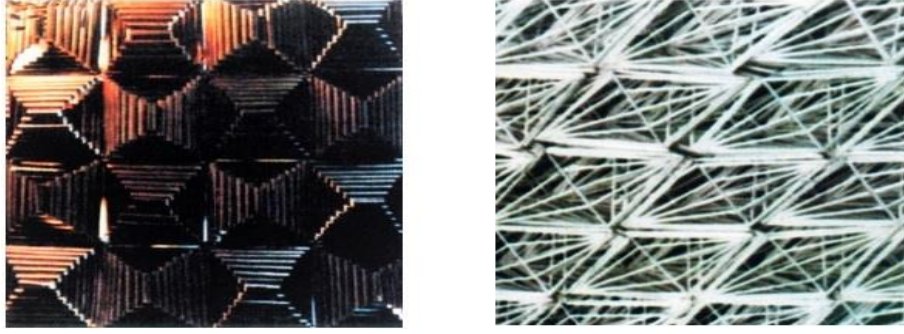
4.3.1.4. Doku

Bir diğer öge olan doku Gökaydın (2010) tarafından; “bir düzenin bir araya gelen elemanlarının kendi kişiliklerini yitirip, topyekûn bir etki uyandırmaları durumudur. Her malzemenin kendi özelliğini gösteren bir dokusu vardır. Doku (structure) temel anlamı ile parçaların birliğinden, varlıkların birleşmesinden meydana gelmiş bir bütünlük” olarak tanımlanmıştır (Şekil 4.28. ve Şekil 4.29.).



Şekil 4.28. Ağaç dokusu (Demir, bt.), Kozalak dokusu (Gökaydın, 2010).

Başka bir deyişle, doğadaki tüm nesnelerin ve varlıkların iç yapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel tesirlerine “doku” denilmektedir (Özer, 1981).

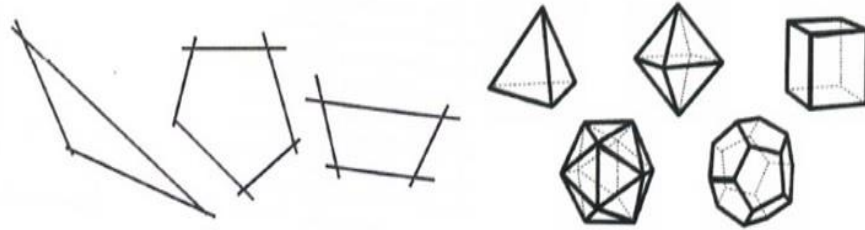


Şekil 4.29. Doku çalışmaları (Gökaydın, 2010).

Bu bağlamda doku; birden fazla parçanın kendi niteliklerinden ayrılması ve bir araya gelerek bir bütünü oluşturması sonucunda meydana gelen, özgün ve duyu organlarıyla algılanan sistemin izlenimi olarak tanımlanabilir.

4.3.1.5. Form

Yazıcıoğlu (2017) formun algılanabilen ve soyut olan herşeyin dışsal görüntüsü olduğundan bahsetmiştir (Şekil 4.30. ve Şekil 4.31.).



Şekil 4.30. İki boyutlu formlar (Gürer, 2004), Üç boyutlu formlar (Yazıcıoğlu, 2017).

Bununla birlikte; canlı cansız tüm nesne ve olguların (doğal organizmalar, boyutlar, nesneler, yeryüzü, su, hava vb. kavramlar) dinamizmiyle ilgili ayırt edici özelliklerine değinerek ışık, gölge, oran-orantı ve denge gibi kavramlar doğrultusundaki ilişkilerini irdeleyen Klee (1972), biçimi dinamik, buna karşılık formu ise durağan olarak ele almış ve günümüzde sıkça aynı olarak bilinen iki olgunun ufak bir ayrıntıyla farklı anlamlar içerdiklerinin altını çizmiştir.



Şekil 4.31. Marmara Üniversitesi öğrenci form çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu ilkeler doğrultusunda form; herhangi bir varlığın kendisine sağlanan koşullar doğrultusunda boşlukta oluşturduğu kütsel durumu olarak tanımlanabilir.

4.3.1.6. Yön

Bir diğr unsur olan yönle ilgili Çınar ve Çınar (2018); “bir nevi bir dizilim, bir işarettir. Yüzey ve çizgilerin yöneldiği doğrulara da yön denilmektedir. Cisimler ve nesneler (çizgi, nokta, yüzey ve üç boyutlu hacimler) doğada karmaşık veya düzgün-düzenli olmak üzere, göze çeşitli doğrultularda görünürler. Hareketli veya hareketsiz ancak belli hacimleri olan şeyler, bazı doğrular ile kesiştiklerinde yön oluşur” ifadelerine yer vermişlerdir (Şekil 4.32. ve Şekil 4.33.).



Şekil 4.32. Merkezi yön ve Zıt yön (Çınar ve Çınar 2018).

Klee'nin ifade ettiği gibi hareket ve yön birbirlerine bağlı, birbirlerini belirleyen iki ayrı gerçektir (Özer, 1981). Özer bu ifadesiyle, yönün dinamiklik içererek hareketin etkisiyle var olduğuna dikkat çekmiştir.

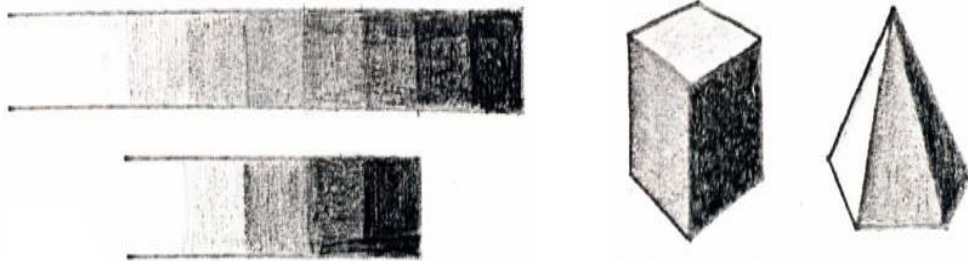


Şekil 4.33. Marmara Üniversitesi öğrenci yön çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu bağlamda yön; birden fazla parçanın farklı açılarda ve konumlarda sıralanması sonucunda meydana gelen dinamiklik etkisinin oluşturduğu işaret izlenimi olarak tanımlanabilir.

4.3.1.7. Değer

Son olarak değer ögesiyle ilgili Çınar ve Çınar (2018), "bir rengin açık-koyu olma keyfiyetidir. Bir renk valöründeki ışıklılık veya ışıksızlık durumudur. Kırmızı ile pembe renk arasındaki fark, ton-değer farkıdır" ifadelerine yer vermişlerdir (Şekil 4.34. ve Şekil 4.35.).



Şekil 4.34. Yüzeysel ve hacimsel değer (Özer, 1981).

Renkler açıldıkça parlaklığı ve ışık değeri artar. Koyulaştıkça karanlığı ve ışık değeri düşük olur (Yılmaz, 2010). Söz konusu ilkeler doğrultusunda değer; renklerin aldıkları ışık dereceleri doğrultusunda sahip oldukları ve görsel etki oluşturan nicelik olarak tanımlanabilir.



Şekil 4.35. Marmara Üniversitesi öğrenci değer çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Tüm bu öğeler tek olarak kullanılabildiği gibi, birbirleriyle ilişkilendirilerek de çeşitli kompozisyonlar oluşturulabilir. Ancak zihinde meydana gelen bir ideanın dışa vurumu, başlangıçta rastlantı gibi görünse de kurulan tüm bağlantıların belirli prensiplere dayanmakta olduğu anlaşılmaktadır.

4.3.2. Temel Tasarım ilkeleri

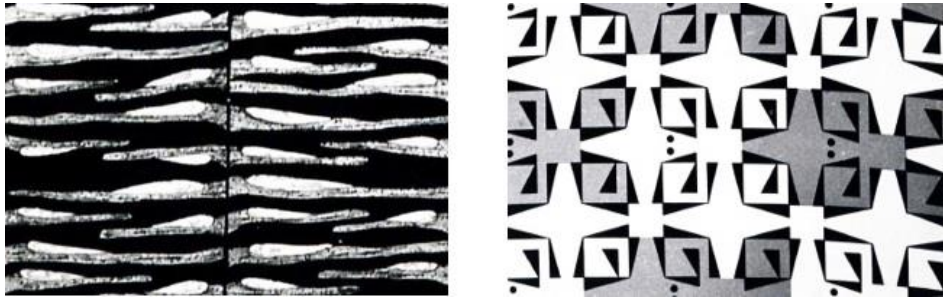
Temel Tasarım öğelerinin bir ya da birden fazla çeşidinin birbirleriyle kurallar çerçevesinde ilişkilendirilmesi, Temel Tasarım ilkeleri sayesinde mümkün olmaktadır. Ergür (bt.) söz konusu ilkelerin, öğelerin düzenli olarak, birbirlerinin (biçim ve öz olarak) işlevini yok etmeden bir bütün oluşturmalarını sağlayan özgün yaratma yöntemleri olduğundan söz etmiştir.

Öğeler zorunlu olarak yerleşme ve düzeni gerektirir. Yerleşmenin, düzenin (kendiliğinden gelme) karakteri rastlantıdır. Rastlantının dışında, düşünsel olarak düzen için önerilmiş somut yollardır tasar ilkeleri (Ergür, bt.). Bu ilkelere göre öğeler belirli bir düzen içerisinde olmalı, birbirleriyle ve harici etkenlerle bağlantı kurmalıdır. Bu bağlamda sözü edilen öğeler, etkileşimde bulunduğu materyallere bağlı olarak görev yüklenir ve bu birliktelikle kendilerini yeniden

şekillendirirler. Tüm bu ifadelerle birlikte; Temel Tasarım öğelerinin çeşitli biçimlerde uygulanmalarının, durumla bağlantılı olarak farklı Temel Tasarım ilkelerini meydana getirdiği bir gerçektir.

4.3.2.1. Denge

Bunlardan biri olan denge, biçimsel bir değerlendirme ilkesidir. Dengeli bir tasarımda, biçim, ölçü, yön, yakınlık, ağırlık gibi unsurların aralarındaki ilişkiler kesinleşir (Ergür, bt.) (Şekil 4.36. ve Şekil 4.37.).



Şekil 4.36. Denge çalışmaları (Demir, bt.).

Tasarımı bir düzene sokarken, dokuların, renklerin ve aralıkların vb. değerlerin birbiriyle kıyaslanması gerekir. Bu şekilde tasarımı meydana getiren öğeler birbirleriyle bir denge meydana getirirler (Çınar ve Çınar, 2018).

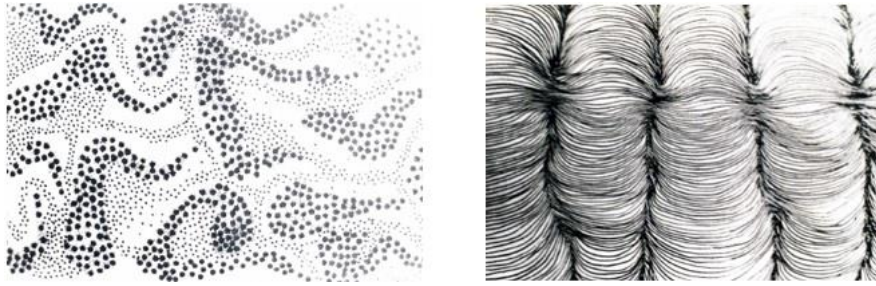


Şekil 4.37. Marmara Üniversitesi öğrenci denge çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu bağlamda denge; öğelerin belirli düzen doğrultusunda bir araya gelerek bir bütün oluşturması sonucunda, zihinde meydana gelen görsel uyum olarak tanımlanabilir.

4.3.2.2. Birlik

Birlik, çeşitli öğelerin bir araya gelerek, dengeli ve düzenli bir bütün oluşturmasıdır. Tüm canlı organizmalar ve insan vücudu birlik için örnek gösterilebilir (Ergür, bt.) (Şekil 4.38. ve Şekil 4.39.).



Şekil 4.38. Birlik çalışmaları (Demir, bt.).

Konuyla ilgili olarak Özkartal (2000); biçimleri oluşturan öğeler arasındaki birliğin ve uyumun (biçimlerin birbirleriyle olan geçişlerini sağlayan bağlar, ilişkiler, ölçülendirmeler vs.), görsel idrakin belirginliğini sağladığından söz ederek, bir araya gelen unsurların oluşturduğu uyum etkisinin algılamayı netleştirdiğini vurgulamıştır.

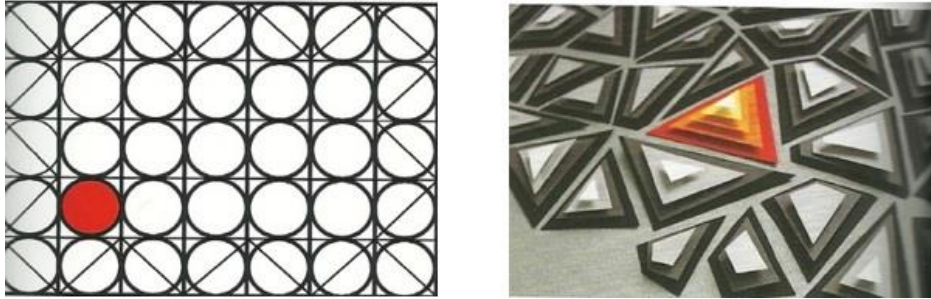


Şekil 4.39. Marmara Üniversitesi öğrenci birlik çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu ilkeler doğrultusunda birlik; ögelerin bir düzen içerisinde yerleşerek meydana getirdikleri görsel uyum etkisiyle algılanan bütünlük izlenimi olarak tanımlanabilir.

4.3.2.3. Vurgu

Yazıcıoğlu (2017), bir tasarımda kullanılan öğelerden birinin ya da bir grubun fark edilecek şekilde ön plana çıkması ile ortaya çıkan durumun vurgu, öne çıkan eleman da vurgu elementi olarak adlandırıldığından bahsetmiştir (Şekil 4.40. ve Şekil 4.41.).



Şekil 4.40. Vurgu çalışmaları (Çınar ve Çınar, 2018).

Buna ek olarak Güngör (1983); ister ölçü ister değer ister doku ister denge bakımından olsun, her türlü egemenlikte bir zıtlık bulunduğunu ifade ederek, vurgunun yer aldığı kompozisyon içerisindeki konumunun zıtlıkla var olduğunun altını çizmiştir.

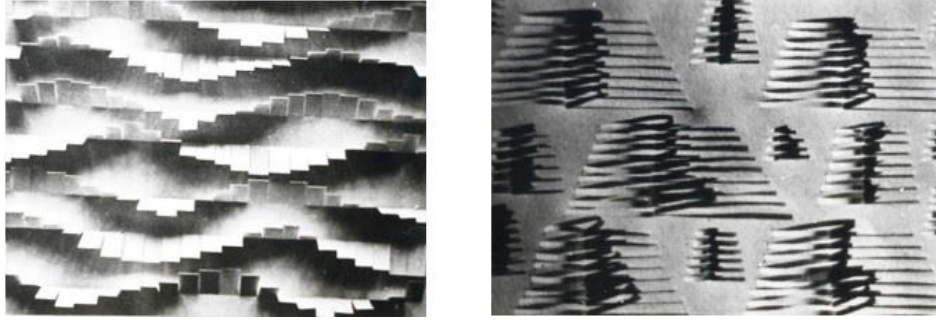


Şekil 4.41. Marmara Üniversitesi öğrenci vurgu çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu bağlamda vurgu; kompozisyon oluşturulurken bir ögenin içinde bulunduğu kümeden, sahip olduğu herhangi bir zıt nitelikle ayrılması sonucunda, algıda meydana gelen göze çarpma izlenimi olarak tanımlanabilir.

4.3.2.4. Ritm

Atalayer (1994), bir diğer ilke olan ritimle ilgili “öğelerin bir sistem, bir işlev, bir anlam dahilinde, kendi kendini tekrar eden, gruplaşmaları, azlık-çokluk oranları, etkililik derecelenmeleri gibi bir bütün içindeki, uyumlu-akıcı hareket etkilerinin, tekrarlı düzenliliğidir” ifadelerine yer vermiştir (Şekil 4.42. ve Şekil 4.43.).



Şekil 4.42. Ritm çalışmaları (Özol, 1974).

Konuyla ilgili olarak Demir (1993); ritmin seste, harekette, biçimde, renkte, konumda, yaşantıda, doğada, düzenli, sistemli tekrarlar, yinelenmeler olduğundan söz ederek, ritm unsurunun görsel sınırlar bulunmadan, yaşam içerisindeki çeşitli alanlarda var olduğunun altını çizmiştir.

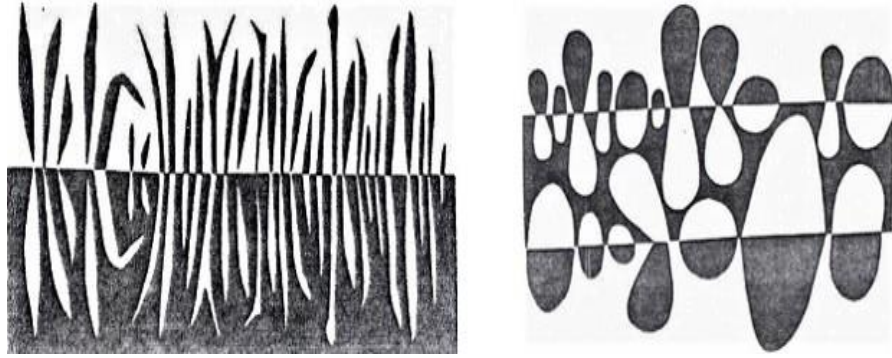


Şekil 4.43. Marmara Üniversitesi öğrenci ritm çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu ilkeler doğrultusunda ritm; yaşama dair tüm alanlarda birden fazla ögenin anlam bütünlüğü çerçevesinde benzer ya da yinelenerek kullanılmalarının sonucunda ortaya çıkan ahenk izlenimi olarak tanımlanabilir.

4.3.2.5. Zıtlık

Kelime anlamıyla “zıtlık” karşıtlık, karşıt olma, çelişki olarak ele alınır (Özer, 1981) (Şekil 4.44. ve Şekil 4.45.).



Şekil 4.44. Zıtlık çalışmaları (Özol, 1974).

Buna ek olarak Demir (1993); görsel uyarıcılığın etkinliğini belirleyen en önemli etkenin zıtlık olduğundan, göz ve beynin zıtlıkla uyarıldığından söz ederek, zıtlık ilkesinin siyah-beyaz ya da dolu-boş gibi uygulamalarla elde edilen dinamikliğin etkisiyle, görsel vurgu sağladığına değinmiştir.

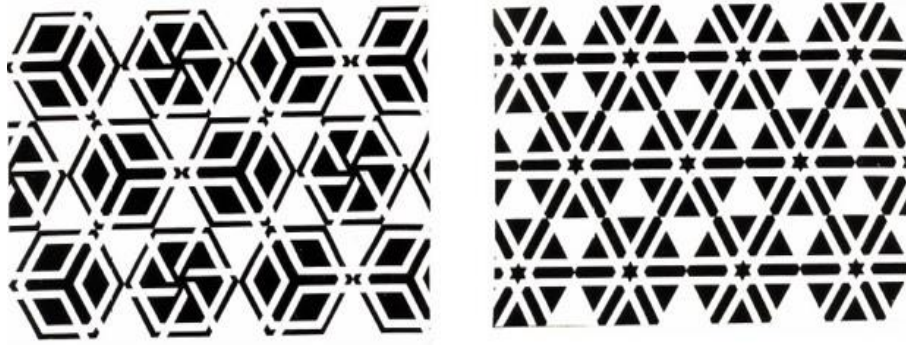


Şekil 4.45. Marmara Üniversitesi öğrenci zıtlık çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu bağlamda zıtlık; öğelerin birbirlerine aykırı nitelikler taşıması sonucunda meydana gelen ve güçlü görsel algı uyandıran izlenim olarak tanımlanabilir.

4.3.2.6. Tekrar

Bir diğer kural olan tekrar, birimin veya birimi oluşturan öğelerin aynen ya da yakın değerde birden fazla kullanılmasıdır. Benzerlik tekrar ilkesinin birleştirici olmasını ve anlaşılabilirlik (algılama kolaylığı) kazanmasını sağlar (Ergür, bt.) (Şekil 4.46. ve Şekil 4.47.).



Şekil 4.46. Tekrar çalışmaları (Ergür, bt.).

Eserin sistemli ve düzenlenmiş, ritm kazanmış tekrarlılığı, dikkati üstünde toplar. Tekrarlar izleyiciyi duyarlı kılar (Atalayer, 1995). Atalayer bu ifadesiyle, tekrarın aralıklı veya değişken bir biçimde sistematik uygulanarak ritm ilkesinin ortaya çıkmasına imkân sağladığını ve böylelikle tekrar ilkesinin dinamik izlenim yarattığını vurgulamıştır.

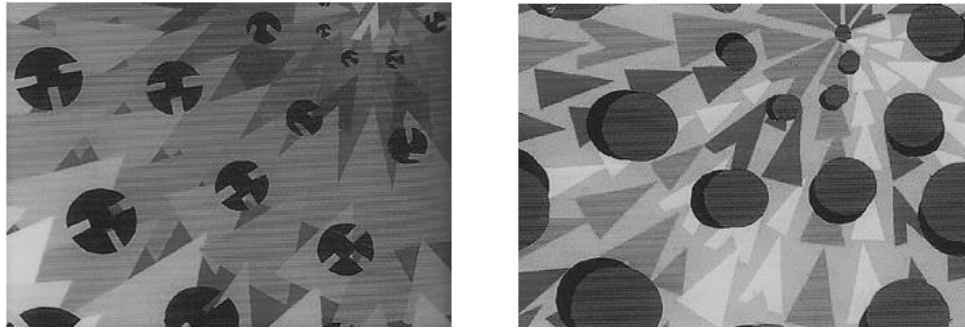


Şekil 4.47. Marmara Üniversitesi öğrenci tekrar çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bu bağlamda tekrar; kompozisyon içerisindeki elemanların birbirini aynı ya da benzer biçimlerde takip etmesi sonucunda meydana gelen örüntü olarak tanımlanabilir.

4.3.2.7. Koram

Son olarak koram (hiyerarşi) ilkesiyle ilgili Ergür (bt.), “iki karşıt ucu, aşamalarla birbirine bağlayan köprüye koram denir. Koram, sistemli olarak karşıtlığa ulaşma yoludur. Başlangıç ve bitim noktalarında öğelerin karşıtlığı ve bu karşıtlığa uyumla ulaşım ilkesidir” ifadelerine yer vermiştir (Şekil 4.48. ve Şekil 4.49.).



Şekil 4.48. Koram çalışmaları (Çınar ve Çınar, 2018).

Öte yandan Güngör (1983); bu diziliş esnasında ölçü bakımından dizilme koşulu bulunduğu için biçim, renk, doku, değer bakımından muntazam bir dizilmenin söz konusu olmadığını belirterek, koram etkisinin oluşumu için diğer tüm kavramlardan bağımsız olarak yalnızca ölçülü sıralamanın yeterli olduğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda koram; nicelik bakımından birbirleriyle zıt oranlar oluşturan öğelerin, birbirleriyle ölçülü evreler aracılığıyla bağ kurularak dizilmesi sonucunda ortaya çıkan izlenim olarak tanımlanabilir.



Şekil 4.49. Marmara Üniversitesi öğrenci koram çalışmaları (Mehmet Özer arşivi).

Bahsi geçen tüm kavramların birbirleriyle geniş yelpazede ilişkilendirilerek, zihindeki ideaların görsel dışa vurumu oldukları ve her alanda birçok tasarıma öncülük ettikleri görülmektedir. Tekstil yüzey tasarımı ise bu alanlar arasında önemli bir konuma sahip olmakta, söz konusu kavramların etkisiyle sayısız tekstil yüzeyleri elde edilmektedir. Bu aşamada konunun anlaşılabilirliği açısından, tekstil ve tekstil yüzey tasarımı kavramlarını ayrıntılı biçimde irdelemek gerekmektedir.

5. TEKSTİL TASARIMI

İlk çağlardan itibaren var olduğu bilinen tekstil, insanın yaşam boyunca şartlara uyum sağlamak ve korunmak amacıyla duyduğu en önemli ihtiyaçlardan biri olmuştur. Ancak uygarlık tarihinin gelişimiyle birlikte tekstil; yalnızca ihtiyaç olmaktan çıkarak içinde bulunduğu dönemin niteliklerini taşıyan, toplumun çeşitli sosyal mertebelerini ve aynı zamanda insanların duygu ve düşüncelerini ifade etme gibi farklı gereksinimlere de aracılık eden estetik bir olgu haline gelmiştir.

Öte yandan Bayazıt (2008) tasarım sözcüğüyle ilgili, İngilizcedeki 'design' ve Fransızcadaki 'projeter' sözcükleri karşılığı olarak kullanıldığından, 'Design' sözcüğünün Latince'den gelip 'signare' köklerinden oluştuğundan ve signare=işaret etmek olup, signum=işaret kökünden türetildiğinden bahsetmiştir. Kelime anlamı olarak Türk Dil Kurumu (2020) sözlüğünde ise 'bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn' olarak tanımlanmıştır.

Endüstri Devrimi sonrasında gelişen süreçle birlikte tekstil, söz konusu tasarım kavramıyla ilişkilendirilerek sanatsal kaygıyla üretilen yapıtların oluşumuna zemin hazırlamış ve farklı bir konuma yerleşmiştir. Tüm bunların sonucu olarak tekstil sektörü; kapsadığı alan itibarıyla hem korunma ve örtünme gibi bir amaca hizmet etmekte, hem de yaşam içerisinde estetik bir alan açmaktadır.

5.1. Tekstil Yapıları

Tekstil kelimesi bir Latin sözcüğü olan ve 'dokuma' anlamına gelen 'texere'den türetilmiştir (Akbostancı, 1999). Tekstil terimi, dar anlamda dokuma ve dokumacılık, mensucat anlamında kullanılır. Geniş anlamda doğal veya da yapay liflerden değişik teknik ve yöntemlerle iplik yapımı, dokuma, örme ya da her tipte dokusuz yüzey elde etme süreci ile bu ürünlere uygulanan boyama, baskı, dikiş gibi işlemleri ve bu alandaki her türlü sanatsal çalışmaları içerir (Büyüksöfoğlu, 2019).

Bahriyeli ve Özkendirci (2009) ise bir başka deyişle, çeşitli tekniklerle oluşturulmuş dokuların yanı sıra, kullanılan hammaddelerden başlayarak, kullanım alanına uygun nihai ürüne varıncaya kadar yapılan her işlemin tekstil başlığı altında toplandığından söz etmişlerdir.

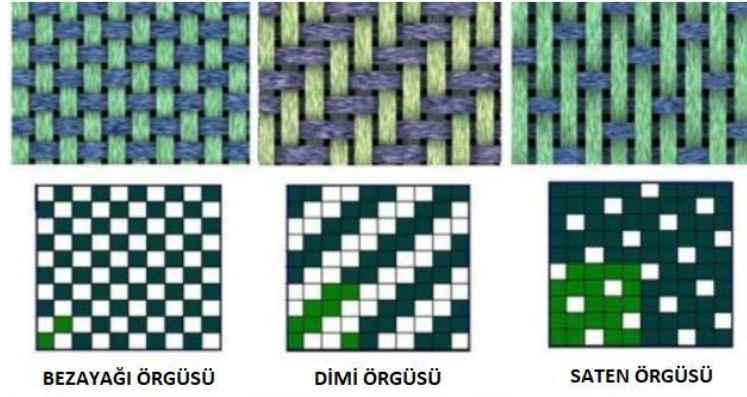
Tekstillerin yapısal olarak; ‘dokuma, örme ve dokunmamış tekstiller’ olarak üçe ayrıldığı kabul edilmektedir. Sözü edilen işlemler, liflerin ve ipliklerin birbirleriyle ilişkilendirilerek tekstil ürünü oluşturulması için uygulanan üretim yöntemleridir.

5.1.1. Dokuma yapısı

Dokuma, Ergür (2002)’e göre çözgü ve atkı ipliklerinin 90 derecelik açı oluşturarak, belirli düzende kesişmeleri yoluyla, çift iplik sistemiyle kumaş oluşturma yöntemi ve bu sistemle oluşturulan nesnedir.

Dokuma birçok toplumun gelişimi için çok önemli olmuştur. Medeniyete kaynak arayan tarihçilere göre; başlangıcı ister Mısır ister Mezopotamya isterse Orta Asya olsun, dokumacılık sanatının insanlık tarihi kadar eski olduğu muhakkaktır (Büyüksöfuğlu, 2019).

Günümüzde dokunarak oluşturulan tekstiller giyim, endüstriyel, ev tekstili ve tasarım gibi alanları kapsayarak geniş yelpazede kullanılmaktadır (Şekil 5.2.). Dokuma tekniği temelde bezayağı, dimi ve saten olarak bilinen üç ana örgü sistemi ve çeşitlerine dayanmaktadır (Şekil 5.1.).



Şekil 5.1. Dokuma örgü sistemleri (Tekstil Bilgi, 2021).

Bezayağı; en basit örgüdür en az iki çözgü ve iki atkıyla gerçekleştirilebilir. Panama, rips gibi örgüler bezayağından türemektedir.

Dimi; birçok türevi olan bu örgüde çözgü veya atkı ipliklerinin oluşturduğu bağlantılarla diyagonal doku efektleri oluşmaktadır. Kadın ve erkek dış giyimliklerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Flanel kumaşlar, gabardinler, paltoluklar, pardesülükler v.b. birçok endüstriyel kumaşta uygulanan bir örgü raporu olmakla birlikte sanatsal tekstillerde de yer almaktadır. Yüzeyde oluşan bu diyagonal görüntülerin yönüne göre sağ veya sol yollu dimi çeşitleri bulunmaktadır.

Saten; bir grup ipliğin kumaşın üzerinde belirlenmiş atlama sayılarıyla yüzdürülmesi ve belirli noktalarda bağlanmasıyla, pürüzsüz kaygan bir görünümün oluşmasının sağlandığı örgü raporudur. En küçük raporu beş çözgü beş atkı ipliğinden meydana gelmektedir. Eğer kumaşın yüzeyinde çözgü iplikleri yüzüyorsa çözgü sateni, atkı iplikleri yüzüyorsa atkı sateni olarak adlandırılmaktadırlar (Bayburtlu, 2015).



Şekil 5.2. Dokuma kumaş (Milltekstil, 2020).

Ayrıca dokuma tekstiller oluşturma yöntemlerine göre de dar dokumalar, kirkitli dokumalar ve mekikli dokumalar olarak üç ayrı grupta ele alınabilirler.

Dar dokumalar; (çarpana, bant dokumalar olarak da bilinir) ilkel uygulamalarında çözgü ipliklerinin bir ucunun herhangi bir yere diğer uçların ise dokuyanın beline bağlanmasıyla oluşturulmakla birlikte günümüzde endüstride teknolojik olarak çeşitli bantlar, kuşaklar, kurdeleler gibi birçok türde üretilmektedir.

Kirkitli dokumalar; sabit duran çözgü ipliklerinin arasına kirkit, tarak gibi araçlarla atkı ipliklerinin sıkıştırılmasıyla oluşturulan halı, kilim, cicim, sumak, sili gibi daha çok mekanlarda kullanılan tekstilleri kapsamaktadır.

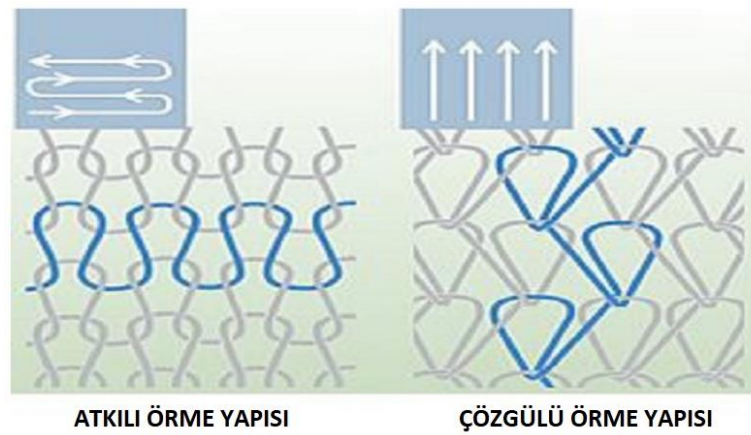
Mekikli dokumalar; belirli bir sistemle (tahar) gücülerden geçirilmiş çözgü ipliklerinin gücülere verilen hareketler sonucu açılan ağızlıktan, atkı ipliğinin mekik yardımıyla geçirilmesi yöntemidir. Düz dokumalar, şal dokumalar, kadife ve havlu gibi havlı dokumalar bu gruba girmektedir. Ayrıca her türlü resimsel etkinin gerçekleştirildiği jakarlı, goblen dokumalar da bu sistemle oluşturulmaktadır (Bayburtlu, 2015).

5.1.2. Örme yapısı

Örme, Bayburtlu (2015)'un ifadesiyle “dokumadaki atkı ve çözgü ipliklerinin aksine tek iplik sistemiyle oluşturulan ilmeklerin birbirleriyle bağlantı kurması” ile bir tekstil yüzeyi elde etme işlemidir.

İngilizce literatürde, elde şiş, iğne veya makinayla yapılan kumaş oluşturma tekniği örme (knitting), tığ ile yapılan ise kroşe (crochet) sözcükleriyle birbirinden ayrılmaktadır. Örme tekstiller, iç çamaşırlık, çorap, ev tekstili, iç ve dış giyimlik gibi endüstriyel alanda, tasarım çalışmalarında ve sanatsal tekstillerde sıklıkla kullanılmaktadırlar (Bayburtlu, 2015).

Örüldükten sonra farklı bir işleme gerek kalmadan, hemen giyilebilen bir ürün olduğu için, dokumaya göre daha kişisel bir yanı vardır. Genellikle örme, tek ip ilmek sistemi uygulanarak üretim yapılabilen bir tekniktir. Bu teknikte kullanılan el aletlerinin ve malzemelerin kendi yapısal özelliklerini içinde barındırmaktadır. Teknik kendi içinde şiş, tığ, iğne, mekik işi olarak sınıflandırılmaktadır. Kullanılan bu tekniklerin zamanla gösterdiği gelişim sayesinde endüstriyel üretilere de dönüştürülebilmektedir (Büyüksofuoğlu, 2019).



Şekil 5.3. Endüstriyel örme sistemleri (Tekstil Sayfası, 2020).

En yaygın olarak bilinen el örgüsü türü şiş örgü tekniğidir. Yaygın anlamda bilinen şiş, el örgü aletlerinden biridir. Şiş kullanılarak üretilen yüzeylerde esas alınan, bir şiş üzerinde oluşturulan ilmeklerdir ve ikinci şiş ile yeni bir ilmek oluşturularak üst sıranın meydana getirilmesi sağlanmasındır. Bu hareketle üst sıraya geçilerek istenilen boyutun oluşturulması sağlanır. İlmek sayıları ve ilmek arttırma, eksiltme teknikleriyle yüzeyde motifler oluşturulabilmektedir.

Örme tekniklerinden bir diğeri olan tığ işi, ucu kıvrık kanca gibi bir alet ile ipliğin ilmeğe dönüştürülmesi ile oluşturulur. Tığ işi diye nitelendirilen danteller, oyalar, giysi, dekorasyon ve süslemelerde kullanılan tekniklerdir. Tığ işi üretimlerin diğr örgü çeşitlerinden farkı; yüzeyi oluştururken sadece yana doğru bir hareket değil üstte doğru da hareket edilebilmektedir. Hatta motifler meydana getirilerek birbirine birleştirilip daha büyük yüzeyler oluşturulabilmektedir (Büyüksofuoğlu, 2019) (Şekil 5.4.).



Şekil 5.4. Şiş örgü (Büyüksofuoğlu, 2019), tığ örgü (M-Visible, 2020).

Bu teknik ilk olarak elde uygulanmaya başlasa da zaman içerisinde sanayinin gelişimiyle birlikte çeşitli makinelerde üretilmeye başlanmıştır. Bu endüstriyel sistemler, en basit biçimde atkılı örme ve çözgülü örme yöntemleri olarak sınıflandırılmaktadır (Şekil 5.3.).

Tekstil literatüründe atkılı örme olarak adlandırılan örme sisteminde, iğneler tek tek hareket eder ve ilmeği oluşturacak iplik, iğnelere yatay bir düzlemde taşınır. Bu makinelerde iğneler, kilit sisteminden veya diğr desen iletim

sistemlerinden aldıkları hareket doğrultusunda, birbirlerinden bağımsız olarak aşağı- yukarı doğru ivmeli bir hareket gerçekleştir (Özkendirci, 2010). Özel renk efektleri islenmedikçe bir sıradaki bütün ilmekler tek bir iplikten oluşur (Dilber, 2010).

Çözümlü örme sisteminde iğnelerin hepsi birlikte hareket eder. Her bir iğne, makineye dikey olarak gelen ayrı bir iplikle beslenir. Dokumadaki çözgüye benzeyen iplik besleme sistemi nedeniyle çözgülü örme olarak adlandırılan bu sistemle çalışan makineler dikey iplik beslemeli örme makineleri olarak da adlandırılabilir (Özkendirci, 2010).

5.1.3. Dokunmamış tekstil yapısı

Dokunmamış tekstillerin üretim tekniği olan keçeleştirme Ergür (2002) tarafından, hayvansal elyafı (yün, her tür kıl ve tüyler) bükme ve dokuma işlemi yapmaksızın birbirine bağlayan, bükülebilir, sağlam bir yüzey elde etme işlemi olarak tanımlanmıştır.

Geleneksel olarak yün elyaftan üretilmesinin nedeni; yün lifinin dış çeperini oluşturan pulcuklu tabakanın tutunabilme özelliğidir (Özkendirci, 2010). Keçe yapımında dokuma ya da örme tekniğindeki gibi elyaf eğrilmez, lifler olduğu gibi kullanılır (Büyüksofuoğlu, 2019).



Şekil 5.5. Keçe yapım aşamaları (Büyüksofuoğlu, 2019).

Özkendirci (2010) keçeleştirme yöntemi işlem basamaklarının; yn elyafın taranarak, hasır yüzey üzerine önce deseni oluşturacak renkli elyafın, ardından zemini oluşturacak elyafın kalıba serilmesi, sabunlu suyla nemlendirilmesi ve rulo halinde sarılarak tepme (araç kullanmadan ayak veya vücut ağırlığıyla sıkıştırma) işleminin uygulanması olduğundan söz etmiştir (şekil 5.5.).

Keçe, tasarımsal yn ve kullanım alanının genişliği ile geleneksel el sanatları ürünü olmaktan çıkmış; tekniği, dokusu ve form alabilme ve verilen formda kalabilme özelliği ile sanatçının, tasarımcının hatta zanaatçının vazgeçemediği bir malzeme ve teknik olmuştur (Gr, 2008).



şekil 5.6. Keçe (Hasei, 2020).

Ayrıca gelişen tekstil teknolojisiyle birlikte, zaman içerisinde endüstriyel tekniklerle oluşturulan dokunmamış tekstiller üretilmeye başlanmıştır. Ancak keçeler, dokunmamış tekstillerin ilk rneği konumunda olsa da bu tekstiller ‘geleneksel keçe’ ile karıştırılmaktadır. Buradaki önemli nokta, ‘Non-woven’ adı verilen tekstillerin ‘keçeleştirme’ tekniğiyle benzerlik göstermesidir (şekil 5.7.).



Şekil 5.7. Dokunmamış (Non-woven) tekstil (Mühendis Beyinler, 2020).

Dokusuz yüzeyler, tekstil sanayinde direkt olarak elyaflardan yapılan ve yapıştırıcılarla bağlama, eritme ile yapıştırma (termoplastik elyaf kullanılıyorsa) ya da mekanik olarak iğneleme işlemi ile birbirine geçmek suretiyle kumaş olarak bir arada tutulan tekstil materyallerdir (Yakartepe, 1995). Konuyla ilgili olarak Gür (2008), Non-woven fabrics'is Türkçe karşılığı olarak kullanılan 'dokusuz yüzeyler' tanımının doğru karşılığı vermediğinden ve her yüzeyin kendine has bir dokusu olduğu düşünülürse 'dokunmamış kumaşlar ya da tekstiller' olarak çevirmenin teknik açıdan yerinde olacağından söz etmiştir.

Yünün keçeleşme özelliği başka hiçbir lif grubunda olmayıp sadece hayvansal liflerde -ki bu da sadece belirli yün lif tiplerinde- olan fiziksel bir özelliktir. Dokunmamış tekstillerde ise lifler; çözü ve atkı iplik sistemi kullanılmadan çeşitli yöntemlerle tülbent halinde birbirlerine tutturulurlar; birbirleri içine geçmesi çeşitli kimyasal yollarla sağlanmaktadır. Dokunmuş tekstillere göre dokunmadan elde edildiği için keçeler ve dokunmamış tekstiller aynı kategoride düşünülebilir, fakat keçede yünün fiziksel özelliği keçeleşmeyi sağlarken, dokunmamış tekstillerde lifler yapıştırıcılarla ya da termal yöntemlerle birbirlerine tutturulurlar (Gür, 2008).

İfadelerde belirtildiği gibi, geleneksel keçe için gerekli olan materyal belirli hayvansal liflerin sahip olduğu fiziksel özellikler ve uygulama esnasındaki dış etkenlerdir. Bu bağlamda, 'keçe' geleneksel koşullar sağlandığında meydana gelen ürün, 'keçeleştirme' ise uygulanan tekniğin ismi olmaktadır.

Bahsi geçen tüm yapı oluşturma yöntemleri, bir tekstil ürününü meydana getirmek için uygulanan tekniklerdir. Ancak ortaya çıkan bu tekstil ürününün strüktürel biçimlenmesi sonucunda meydana gelen bir diğer oluşum ise o ürünün yüzeyidir. Bu noktada söz konusu yüzey kavramı ve tekstil yüzey tasarımı alanını ayrıntılı olarak ele almak gerekmektedir.

5.2. Tekstil Yüzey Tasarımı

Yüzey kavramıyla ilgili olarak Gür (2014), “bir şeyin en üst katmanının dış görünüşü” olarak tanımlandığından söz etmiştir. Bu doğrultuda tekstil materyali gerek yüzeyinde gerekse yapısında barındırdığı çeşitli görsel unsurlarla birlikte yalnızca gereksinim olmaktan çıkarak, görsel ve estetik bir materyale de dönüşebilmektedir.

Bu alanı kapsayan yüzey tasarımının tanımıyla ilgili ise Yüzey Tasarım Birliği'nin ifadelerine yer veren Gür (2014) yüzey tasarımının; lifin, kumaşın renklendirilmesi, desenlendirilmesi ve yapılandırılmasıyla boyama, renklendirme, baskı, dikiş, süsleme, dokuma, örme, keçeleştirme ve kâğıt yapımı gibi işlemlerin yaratıcı keşiflerini kapsadığından söz ederek, uygulama tekniklerinin çeşitliliğine dikkat çekmiştir.

Tekstil yüzey tasarımı, tasarım öge ve ilkelerine göre; giyim tasarımında, iç mekân tekstil yüzeylerinde, plastik sanatlarda, tekstilin yaratıcı ve estetik bir şekilde ifade edildiği tüm alanlarda yer almaktadır (Öpöz, 2018). Tekstil üretim yöntemleri ile elde edilmiş ürünün yüzeyinin dekore edilmesi olarak nitelendirilebilecek olan tekstil yüzey tasarımı, desen ya da görsel doku oluşturmak için biçim ve renklerin düzenlenmesidir (Gür Üstüner, 2019).

Desenin sözlük anlamı tahta, çini, kumaş, kâğıt vb. yüzeylerin üzerine yapılan çizimdir. Fransızca "dessin" kelimesinden dilimize giren desen, tahta, çini, kumaş, kâğıt vb. yüzeylerin üzerinde varlıkları, nesneleri belirli çizgilerle gösterme, tasvir etme anlamına gelmektedir. Başka bir manada görsel bir etki yaratmak amacıyla yapılmış çizgi resimlerin hepsine desen denilmektedir

(Abanoz, 2016). Tekstil tasarımı alanındaki her düzenleme çizgi-biçim-doku-renk vb. tasarım öğeleri ile meydana getirilmektedir. Tüm sanat dalları için de geçerli olan bu öğeler tasarlayıcısının düşünce ve üslubuna göre farklılık gösterir (Gür Üstüner, 2019).

Öte yandan tekstil yüzey tasarımlarını, tekstil yüzeyler üzerine uygulanan serbest resimlemelerden ayırmak gerekmektedir. Zira 'tekstil tasarımı' serbest resimleme olmayıp, endüstriyel olarak makinalar ve kendine özgü üretim sistemleri aracılığıyla toplu üretiminin yapılabilmesine olanak sağlayan, özgün bir düşünceden üretilmiş ürüne kadar geçecek tüm uygulama, üretim aşamaları ve süreçlerini içermektedir. Tekstil tasarımı disiplinler arası bir etkinliktir. Kısaca söylemek gerekirse; kâğıt üzerindeki görselden başlayarak kumaş üzerindeki görsele kadar geçireceği aşamaların tümü 'tekstil tasarımı' olarak adlandırılmalıdır (Zeki Alpan, kişisel görüşme, 03.05.2021).

Tekstil yüzeylerin desen tasarımları yapılırken; desenin tekstil yüzeye uygulama yöntem ve teknikleri, tekstil yüzeylerin yapıları, incelikleri, kalınlıkları, sıklıkları, seyreklikleri, parlaklık, matlık, doğal veya yapay liflerden yapılmış olmaları, baskı yöntem ve teknikleriyle mi, dokuma konstrüksiyonu ve dokuma tezgahlarının yapıları ve özellikleri ile mi veya tekstil yüzeylere, işleme, nakış veya aplike vb. yöntemlerle mi uygulanacağı göz önüne alınmak zorundadır (Zeki Alpan, kişisel görüşme, 03.05.2021).

Sonuç olarak, tekstil yapılarının yüzey etkisiyle birlikte estetik birer değer kazanarak görsel tasarıma dönüşebilmeleri için, desen uygulamasıyla dekore edilmeleri gerekmektedir. Bu bağlamda tekstil yüzeylerine uygulanan çeşitli desenlendirme yöntemleri bulunmaktadır. Bunlar 'yapısal, yüzeysel ve çeşitli manipülasyonlar ile' meydana gelen desenlendirmeler olarak sınıflandırılabilir.

5.2.1. Yapıda meydana gelen görsel etkiler

Dokuma ve örmede ipliklerle, dokunmamış tekstillerdeyse elyafla elde edilen bir yapı ve bu yapının bir yüzeyi vardır. Tekstil üretim yöntemlerinde

desenlendirme yapı ve yüzey ilişkisi birlikteliği sonucunda elde edilir (Gür Üstüner, 2019).

Bu bağlamda yapısal desenlendirme, renkli ipliklerin veya lif kümelerinin dokuma, örme ve keçeleştirme gibi yöntemler kullanılarak birbirleriyle bağlantı kurmasına imkân sağlayan yüzey değerlendirmeleridir.

Tekstil yüzeylerin üretim şekilleri; tekstil yüzeylerin yapılarına, malzemelerine, üretim kapasitelerine, makina boyutlarına vb. farklılıklar göstermektedir. Tekstil yüzeyine uygulanacak herhangi bir özgün desen düşünüldüğünde; ilk başta 'nokta, çizgi, soyut, somut, figüratif, boşluk, doluluk, açıklık, koyuluk, doğal, geometrik, ışık, renk, renk sayısı (dijital baskı haricinde) tema, hikâye' gibi temel resimsel veya görsel elemanlar kullanılmak zorundadır. Ancak serbest resimden farklı olarak, önce kumaşın sonra da kullanılacak makinaların boyutları, kumaşın kullanım yeri ve şekli tasarımcıyı sınırlamaya başlamaktadır. Tüm bu nedenler ise Temel Tasarıma ait görsel eleman kullanımının, serbest resimlemeye göre bazı farklılıklar ve sınırlamalar getirdiğini göstermektedir. (Zeki Alpan, kişisel görüşme, 03.05.2021).

Yüzey tasarımı, tekstilin üretim yöntemlerinden dokuma ve örmenin yapıyı oluşturacak olan örgü türü, iplik kalınlığı gibi etmenlerine göre boyut, renk gibi değişimlerle kullanım alanına uygun hale getirilebilir (Gür Üstüner, 2019).

Bu doğrultuda yapısal desenlendirme yöntemleri; 'dokuma, örme ve keçeleştirme' başlıkları altında sınıflandırılabilir. Söz konusu yöntemlerle oluşturulan tekstil materyalleri, aynı zamanda diğer desenlendirme teknikleri için zemin olarak kullanılmaktadır.

5.2.1.1. Dokuma

Dokumayla desenlendirme, bilindiği üzere bir tekstil yüzeyini meydana getirmek amacıyla çift iplik sistemi doğrultusunda atkı ve çözgü ipliklerinin

birbirleriyle ilişkilendirilmeleri aracılığıyla oluşturulan desenlendirme yöntemidir (Şekil 5.8.).

Dokuma dizaynı yüzeysel olmayıp yapısaldır ve estetik tasarımın teknik açıdan çözülmesi ile oluşmaktadır. Bu nedenle estetik tasarımın yanında teknik tasarım da söz konusudur (Gür Üstüner, 2019). Bu noktada desenlendirme, yapısal biçimlenme aşamasında kullanılan farklı boyut ve renklerdeki ipliklerin, yüzeyde bıraktığı görsel etkisi neticesinde elde edilmektedir.

Dokumada kullanılan çözgü ve atkı ipliklerinin hammaddeleri, kalınlıkları, büküm yoğunlukları, dokunsal özellikleri, renkleri, oluşturulan yapının karakterini doğrudan etkileyen değişkenlerdir (Özkendirci, 2014). Bu bağlamda bir desen oluşturmak için kullanılan iplik, yüzeyde görsel olarak çizgisel birim izlenimi oluşturmakta ve bu birimin farklı boyutlarda kullanılması, bu tür desenlendirme için oldukça büyük önem arz etmektedir.



Şekil 5.8. Yapısal desenlendirmeye örnek dokuma yüzeyler (Duğa, 2015).

Dokumacılıkta renk, resim sanatındaki boyanın işlevinden farklı bir durum sergiler. Farklı renklere sahip ipliklerin, örgü yapısına uygun olarak kumaşın her iki yüzünde hatta farklı kumaş katları arasında gezinmesi rengin üç boyutlu olarak algılanmasını sağlar. Daha doğru bir tanımla; renk yüzeyden kurtulup boyutlanır. Dokumada renk; tasarımın yalnızca yüzeyde görülen bir ögesi değil aynı zamanda kumaşın yapısına derinlemesine işleyen, durağan olmayan bir ögesidir (Özkendirci, 2014).

Böylelikle renk, ışığın değişimi ve farklı boyutta kullanılan ipliklerin örgü yapısı aracılığıyla yüzeyde oluşturduğu izlenim bakımından, yapısal desenlendirme için önem arz eden bir diğer etken konumundadır. Bu noktada söz konusu etkenler tasarımcıya geniş yelpazede görsel ve dokunsal içerik sunmaktadır.

Ayrıca gelişen teknolojiyle birlikte önceki dönemlerde uygulanan geleneksel yöntemlerle kısıtlı biçim içeriği çerçevesinde oluşturulan desenler, günümüzde jakar dokuma tezgahında dokumacıya ihtiyaç duyulmadan, yalnızca bilgisayarlı tasarım sistemi aracılığıyla daha karmaşık biçimde oluşturulabilmektedir.

Dokuma tekstil yüzeylerdeki desenin ve dolayısıyla raportun boyutu dokuma makinesinin armürlü ve jakarlı olmasına göre değişmektedir. Armürlü makinalarda çerçeve sayısına göre, jakarlı makinalarda da hareket (maylon) sayısına göre desen büyüklüğü, geometrik ve organik olması belirlenmektedir. Uygulanacak desenlerin renk sayıları da genellikle dokuma makinalarının mekik sayılarına bağlı olmaktadır (Zeki Alpan, kişisel görüşme, 03.05.2021).

5.2.1.2. Örme

Örmeyle desenlendirme, tıpkı dokumada olduğu gibi bir tekstil yüzeyini meydana getirmek amacıyla oluşturulan, ancak dokumadan farklı olarak tek iplik sistemi doğrultusunda ipliklerinin birbirleriyle ilişkilendirilmeleri aracılığıyla uygulanan desenlendirme yöntemidir (Şekil 5.9.).

Örme tekniği ile uygulanan desenler, genelde sayıca fazla renkte iplik ve tekniğin kullanımıyla elde edilmektedir. Desen oluşturmak için kullanılan iplik, görsel olarak dokuma tekniğine benzer biçimde yüzeyde çizgisel etkiler bırakmakta ve kullanılan ipliklerin fiziksel özellikleri ise ortaya çıkan yüzeyin yapısına etken olmaktadır.

Kumaşta tasarım, zemin, desen, kontur, motif, renk gibi kullanıcının doğrudan algıladığı görsel elemanlar ve bu elemanların taşıdığı ışık-gölge, ton, hareket gibi görselliklerini sağlayan temel sanat öğeleri ile oluşturulmaktadır (Abanoz,

2016). Örme kumaş ve ürün tasarımında kullanılan ipliklerin fiziksel özellikleri ve yapıyı meydana getirirken gerçekleştirdikleri, yatay, dikey, çapraz ve kavisli hareketlerin görsel ve dokunsal etkileri, temel tasarım unsurları olarak değerlendirilir. Örmeye renk unsuru dokumada olduğu gibi kullanım şekline bağlı olarak üç boyutlu bir yapı sergilemektedir (Özkendirci, 2014). Bu doğrultuda kullanılan ipliğin özelliği ile birlikte birimin boyutu ve renk faktörü, sayısız özgün yüzey elde edilmesi bakımından bu tür desenlendirme için büyük önem arz etmektedir.

Gelişen teknoloji dokumada olduğu gibi örme alanında da etkili olmuş ve bu alanda desen kolaylığı ve yaratıcılığını etkileyen bilgisayarlı tasarım sistemleri türemiştir. Bu doğrultuda örme yüzeylere çizgisellik dışında, yeni ifade biçimleri ve teknikleri kazandırılmaya başlanmıştır.

Tasarımcılar ve sanatçılar teknoloji ile yeteneğin birleşmesiyle tasarlanan desenlerde tasarım ilke ve elemanlarından da faydalanarak istedikleri desenleri rahatlıkla oluşturmakta ve çeşitlendirebilmektedir (Abanoz, 2016).



Şekil 5.9. Yapısal desenlendirmeye örnek örme yüzeyler (Baçan, 2010).

Makine örme tekniği kullanılarak görsel açıdan etkileyici renk ve desende örme giysiler tasarlanabilmektedir. İstenilen büyüklükte desenler oluşturulurken aynı zamanda kalıp ve form oluşturularak giysiye model verilebilmektedir. Tasarım imkânı sonsuz olan bu teknik tasarımcıya sonsuz seçenekler sunmaktadır (Abanoz, 2016).

Örme tekniği, uygulama kolaylığı ve sanatsal yaklaşıma sunduğu zengin görsel ve dokunsal değeri sayesinde, gün geğtikçe sanatçıların daha fazla ilgi gösterdiği bir sanat aracı haline gelmektedir (Özkendirci, 2014). Günümüzde tekstil tasarımcıları söz konusu yöntemle sınırsız sayıda örme deseni üretmekte ve farklı teknikleri birleştirerek göz alıcı yüzeyler elde etmektedirler.

5.2.1.3. Keçeleştirme

Bunlara ek olarak dokunmamış tekstillerin üretim tekniği olan keçeleştirme, hayvansal elyafa uygulanan çeşitli fiziksel işlemler aracılığıyla elde edilen sağlam yapıdaki yüzey üzerine, uygulama aşamasında çeşitli renklerde boyanmış lifler ya da farklı tekstil malzemelerinin eklenmesiyle uygulanan bir diğer desenlendirme türüdür (Şekil 5.10.). Keçeleştirme yöntemiyle desenlendirilen yüzeyler, her ne kadar yapılanma gereği birden fazla katmanın üst üste eklenmesiyle elde edilmesinden dolayı hacimsel olarak algılansa da işlem sonucunda yüzeysel bir etki oluşturmurlar.

Bu farklı tekniklerden biri olan keçe tekniğini diğer zanaatlardan ayıran özelliği, yüzeyin ya da formun oluşmasında, yünün fiziksel yapısının verdiği imkânların dışında bir el aleti kullanılmasına ihtiyaç duyulmadan elle oluşabilmesidir (Büyüksöfuğlu, 2019). Desenlendirme işlemi, yünün serilme aşamasında ve üzerine çeşitli malzemelerin eklenmesiyle oluşturmaktadır.



Şekil 5.10. Yapısal desenlendirmeye örnek keçe yüzey (Chapman, 2020).

Uygulama esnasında, tasarıma göre çeşitli ipler, tekstiller, farklı keçe parçaları ya da tekstil olmayan materyaller yapıya ilave edilebilir. Üretim sırasında ilave edilen renkli liflerle suluboya etkileri, iplik ve kumaş gibi materyallerle de daha net konturlar elde etmek mümkündür. Keçeleştirme işleminden sonra, yünün bağlayıcı özelliği bu materyalleri tekstilin yapısıyla birleştirerek taşır. Boyama ve baskı gibi yöntemler tasarımı zenginleştiren diğer unsurlardır (Akbostancı, 1999).

Sanatçılar hazır keçe kumaşa şekil vererek, elyafı tasarlanan forma uygun olacak şekilde keçeleştirerek veya farklı renklerdeki liflerle resimsel keçe panolar oluşturarak çeşitli eserler üretmektedirler (Özkendirci, 2014).

Söz konusu yöntemler aracılığıyla meydana gelen yüzeyler, her ne kadar yapılanma gereği hacimsel bir forma sahip olsalar da görsel olarak yüzeysel bir etki oluştururlar.

5.2.2. Yüzeyde meydana gelen görsel etkiler

Bir diğer tür olan yüzeysel desenlendirme; yapısal üretim teknikleriyle biçimlenen materyal üzerine uygulanan ve herhangi bir hacim kazandırmayarak, yalnızca üst katmana estetik amaçla etki eden yüzey değerlendirmeleridir.

Tüm bu tanımlamalar doğrultusunda tekstil yüzey tasarımı; biçim ve malzemenin kullanışlılığı göz önünde bulundurularak, yaratı gücü ile estetik kurallar ekseninde, tekstil üretim yöntemleri tamamlanmış bir ürün yüzeyinin, çeşitli dekore etme işlemleri ile tasarlanmasıdır (Öpöz, 2018). Bu doğrultuda yüzeysel desenlendirme yöntemleri; 'baskı ve rezerve boyama' başlıkları altında sınıflandırılabilir.

5.2.2.1. Baskı

Baskı, Bahriyeli ve Özkendirici (2009)'ye göre "boyar maddelerin belirli bir desen doğrultusunda tek renk veya çok renkli olarak kumaşa aktarılması işlemi" olarak tanımlanmıştır.

Tekstil baskıcılığı desenlerin elyaf ya da ipliklerle oluşturduğu keçe, dokuma, örme gibi tekniklerden farklı olarak üretimi tamamlanmış tekstil yapılarının üzerine estetik anlatımların geleneksel ya da endüstriyel yöntemlerle aktarıldığı yüzeysel bir uygulamadır (Akbostancı, 2014). Baskı tekniğinde oluşturulan motif ya da desen bir kumaş yüzeyini süsleyen ona albeni kazandıran en önemli unsurlardan biridir ve tarih boyu birçok tekstil alanında kullanılmıştır (Büyüksöfuğlu, 2019).

Tekstil yüzeylere uygulanmak istenen desenlendirme, üretim şeklini de belirleyebilmektedir. Ancak üretim şekilleri de sınırlıdır. Sonsuz renk sayısı olan bir desen veya görsel ancak dijital baskı yöntemiyle basılabilmektedir. Burada da diğer baskı teknikleri ve yöntemlerinde olduğu gibi, kumaşı oluşturan lifin veya liflerin kimyasal yapısı, kullanım alanı vb. de üretim ve uygulama makinalarını, fiziksel ve kimyasal süreçleri de belirlemektedir. Yine desendeki sınırlı renk sayısını belirleyen faktörler de üretim ve uygulama düzeneklerine ve makinalarına bağlıdır. Sonsuz metraj olarak basılacak desenlerin bir raport sistemi içinde yan yana geldiklerinde sürekliliği, akıcılığı ve tüm kumaş yüzeyinin desen bütünlüğü sağlanmak zorundadır. Yani ilk yapılan görsel karo seramikler gibi dizilemez. Tüm bu nedenler, Temel Tasarıma ait görsel eleman kullanımının serbest resimlemeye göre bazı farklılıklar ve sınırlamalar getirdiğini göstermektedir. (Zeki Alpan, kişisel görüşme, 03.05.2021).

Tekstil baskı yöntemleri geçmişte 'kalıp baskı' ile uygulanmaya başlanmış ancak zaman içerisinde teknoloji ve endüstrinin de etkisiyle birlikte 'şablon baskı, dijital baskı, transfer baskı, silindir baskı ve film baskı' gibi çeşitler türemiştir.

Kalıp baskı yöntemi; ahşap, pişmiş toprak veya metal kalıplarla boyanın yüzeye basılması ile elde edilen desenlendirme yöntemidir. Kalıplar; boyandıktan sonra direkt kumaşa basılabildiği gibi, boyanmadan mum ya da vaks ile kaplanarak da basılabilmektedir. Mum ya da vaks, kumaşın rengini saklamakta kullanılmaktadır. Kalıp baskıcılığı el ile yapıldığından yüzeyde; basılan desenlerin arasında basınç, boya yoğunluğu, desenin netliği, çizgilerin inceliği-kalınlığı gibi farkları görülebilmektedir (Öpöz, 2018).

Şablon baskı tekniği; metalik levhalar, kalın kartonlar gibi yüzeylerde desenin kesilmesi ile yapılır. Üzerine baskı patı dökülür ve rakle ile çekilerek patın altta serilen kumaşa aktarılması sağlanır. Yine aynı şablon püskürtme baskılar için de kullanılabilir. İlerleyen tekstil baskı endüstrisinde şablon baskı da kalıp baskı gibi tercih edilmemekte ve sadece el sanatları çalışmalarında kullanılmaktadır (Yüksel, 2009) (Şekil 5.11.).



Şekil 5.11. Şablon baskı tekniği (Büyüksofuoğlu, 2019), Kalıp baskı tekniği (Koçak, 2020).

Dijital baskı, mürekkep püskürtmeli bir baskı işlemi ile doğrudan kumaş üzerine baskıyı tanımlamak için kullanılan bir terimdir; bu şekilde bilgisayar veya manuel yöntemler yardımı ile oluşturulan desen basılmaktadır. CAD-CAM (Computer Aided Design-Computer Aided Manufacturing) adı verilen bilgisayar destekli tasarımların bilgisayar destekli üretim aşamalarını kapsayan işlem sayesinde tasarım ile üretim aşaması arasındaki basamaklar azaldığı için süreç kısalmış, maliyet azalmıştır (Öpöz, 2018).



Şekil 5.12. Transfer baskı tekniği (Uğur, 2019), dijital baskı tekniği (Büyüksofuoğlu, 2019).

Transfer baskıda desen önce uygun boyalarla kâğıda daha sonra ısı yardımı ile kumaşa basılır. Transfer baskı kendi içinde süblimasyon, eriyik, film çıkartma ve yaş transfer baskı olmak üzere dörde ayrılır (Öpöz, 2018) (Şekil 5.12.).

Silindir (rulo) baskı tekniği, baskı teknikleri arasında endüstriyel anlamda uygulanan ilk baskı yöntemidir. Bu yöntem Sanayi Devrimi ile de yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. İsminden de anlaşılacağı gibi bu teknik, desenler bakır silindir üzerine oyularak ya da kabartılarak kullanılır. Silindir üzerine oyulan desenlerin içinden boyanın akması için açılan boşluklardan, boyanın kumaşa aktarılması sağlanır (Büyüksofuoğlu, 2019). Silindir baskı tekniğinin, gravür baskı ve rölyef baskı olmak üzere iki çeşidi mevcuttur.

Film baskı yönteminde, baskı kalıbı olarak, çerçevelere gerilmiş olan gaze bezlerinde bulunan desenler kullanılmaktadır. Gaze bezi olarak da adlandırılan ipek veya sentetik bezlerin üzerine istenilen desenin negatifi, lak ile kaplanarak istenilen kısımlardan boya geçişi sağlanacak şekilde açıkta bırakılmaktadır. Her bir desen için ayrı hazırlanan bu şablonlar üzerine, boya raklenin bastırılması suretiyle yüzeye aktarılır (Öpöz, 2018). Film baskı tekniğinin, rotasyon film baskı ve düz film baskı olmak üzere iki çeşidi mevcuttur.

5.2.2.2. Rezerve boyama

Yüzeysel desenlendirmede sıkça tercih edilen yöntemlerden biri olan rezerve boyama teknikleri, ilke olarak kumaşın boyar madde alabilirliğine karşı direnç oluşturmaya içermektedir. Bu doğrultuda, yüzeyin belirli bölgelerinin çeşitli tekniklerle örtülmesi sağlanarak boyama işlemi yapılmaktadır. Sonuç olarak, kumaşa her defasında özgün biçimde oluşan renk ve şekillerle desenlendirme işlemi uygulanmaktadır.

Birçok kültürün kumaş yüzeylerini sıkça bu yöntemlerle desenlendirmeyi tercih etmesi nedeniyle, özünde aynı ilkelere dayanan bu teknikler bulundukları ülkelere, işlem sırasında kullanılan materyallere ve uygulama biçimlerine göre farklı isimlere sahip olmaktadır. Söz konusu boyama teknikleri, 'fiziksel rezerve boyama ve doğal maddelerle rezerve boyama' olarak sınıflandırılmaktadır.

Bunlardan ilki olan fiziksel rezerve boyama, kumaşa renklendirme işleminden önce bağlama, sıkıştırma ve dikme gibi çeşitli fiziksel yöntemler aracılığıyla yüzeyin anlık biçimini değiştirerek uygulanan tekniklerdir.

Bağlama boyama tekniğinde, temel olarak uygulanacak desene göre kumaş yüzeyinin istenilen bölgeleri mukavemeti yüksek bir iplikle sıkıca bağlanarak boyama işlemi yapılır. Daha sonra bağlanan bölgelerdeki iplikler çözülür. Bağlama işleminin amacı, kumaşı sıkıca bağlayarak kumaşa fiziksel bir işlem uygulamak ve kumaşın iç kısım katmanlarına boya emilimini azaltmak ve direnç sağlayarak engellemektir (Ercivan, 2017) (Şekil 5.13.).



Şekil 5.13. Bağlama rezerve tekniği (Rikumo, 2020).

Kumaş yüzeyindeki renk geçişlerinin oluşturduğu desenleme, bağlama yönüne ve bağlama şekline göre değişiklik göstermektedir. Bunlar, halka efekti, düz çizgili ya da diyagonal çizgili efektleridir. Çizgi ve halka efektleri, kumaşa uygulanan bağlama yöntemiyle ilişkilidir (Ercivan, 2017).

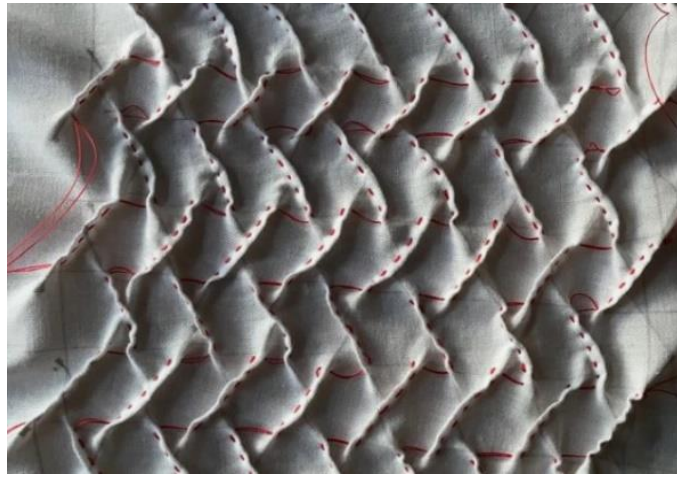
Endonezya’da rezerve alanların oluşturulduğu ve boyandığı bağlama boyama tekniği “Pelangi/Plangi” ismi ile bilinmektedir (Teker, 2016). Endonezya’da Plangi kelimesi, “gökkuşağı” anlamına gelmektedir ve rengarenk kumaşlara bu ad verilmektedir (Amanjani, 2006). Bu bağlama biçimiyle kumaş üzerinde çember biçimleri oluşturulmaktadır.

‘Adire Oniko’ Nijerya’da bağlama boyama rezerve yöntemidir. Uygulama açısından bu teknik, plangi tekniğiyle benzerlik göstermektedir. Adire Onika tekniği hem bağlama boyama hem de çeşitli küçük çakıl taşları ya da tohum gibi küçük cisimler bağlanarak uygulanmaktadır (Ercivan, 2017). İndigo rezerve boyama olarak da isimlendirilen bu tekniklerde, mavi ve beyaz temel renklerdir (Teker, 2016).

Dikişli rezerve tekniği, el ya da teyel dikişi gibi farklı dikiş teknikleri kullanılarak, kumaşın sıkıştırılması, bağlanması ve boyanması işlemidir. Amaç dikişle rezerve edilen kumaşın iç kıvrımlarına boyarmaddenin girmesini

önleyerek desenlendirilmesidir. Bu teknik ile farklı efektler elde etmek için dikiş makinesi gibi yardımcı aletler de kullanılabilir (Ercivan, 2017) (Şekil 5.14.).

Dikme işleminin özenle yapılması, kumaşa uygun iplik ve iğne seçimi oldukça önemlidir. Önce kumaşlar için kalın iplik ve iğne kullanımı boyama sonrasında kumaş üzerinde belirginleşen deliklerin oluşmasına neden olmaktadır. Boyama işleminden sonra ipler dikkatli bir şekilde sökülmelidir. Özellikle ince ipekli kumaşlarda bu tekniğin uygulanması oldukça zorlaşmaktadır (Tekler, 2016).



Şekil 5.14. Dikişli rezerve tekniği (Shibori Girl, 2020).

Endonezya'da 'Tritik' adını alan bu teknik, Nijerya'da 'Adire Alabera' olarak bilinmektedir. Dikişli rezerve tekniği Japonya, Endonezya ve Batı Afrika'da Senegal, Mali, Gambiya, Sierra Leone, Burkina Faso, Nijerya ve Kamerun'da yaygın şekilde uygulanmaktadır (Ercivan, 2017).

Adire Alabera dikişli rezerve yönteminde genelde, adire oniko (bağlama-boyama tekniği Nijerya'da yerel adı) tekniğiyle oluşturulan ana zemin üzerine el dikiş ya da makine dikişi uygulayarak rezerve edilir ve kumaş boyanır. El dikişinde Afrika'ya özgü palmiye lifinden elde edilen rafya (raphia) iplikler kullanılmaktadır. Dikiş türü ise düz dikiş ya da teyel dikişidir (Gunner, 2006).

Kenetleme Rezerve tekniği uygulama süreci açısından en basit yöntem olarak kabul edilmektedir. Japon dilinde “itajame” olarak adlandırılmaktadır. ‘Clamp’ kelimesinin Türkçe karşılığı “kenetleme, mengeneyle sıkıştırma” anlamına gelmektedir. Bu teknik, diğer fiziksel rezerve tekniklerinin tersine kumaş yüzeyinde herhangi bir fiziksel işlem uygulanmamasıdır. Sadece kumaş sıkıştırılarak boyama işlemi yapılmaktadır (Ercivan, 2017). Boyama sonrasında herhangi bir işleme gerek duyulmaması (düğümelerin açılması gibi) uygulama süresini oldukça kısaltmaktadır (Teker, 2016) (Şekil 5.15.).

Uygulama prensibi ise, kumaş sistematik bir şekilde iki ya da daha fazla olmak üzere aynı yöne katlanır. Katlama işleminin düzgün yapılması için ütü kullanılmalıdır. Katlanan kumaş daha sonra iki tahta blok arasına mengene yardımıyla sıkıştırılarak boya banyosuna daldırılır. Son aşamada mengeneyle sıkıştırılan ahşap kalıplar açılır (Ercivan, 2017). Kumaş yüzeyinde kullanılan ahşap bloğun formuna, katlama şekline ve yönüne göre birbirini takip eden, birbiri içerisine geçmiş yumuşak kenarlı geometrik efektler elde edilir (Wells, 2013).



Şekil 5.15. Kenetleme rezerve tekniği (Heines, 2020).

Kullanılan plakalar düz olabileceği gibi tahta bloklar üzerine desenlerin oyulmasıyla da oluşturulabilmektedir. Simetrik desenlerin elde edilmesine oldukça uygun olan bu yöntem, bölgelerin desen özelliklerine göre farklı şekillerde uygulanmaktadır (Teker, 2016).

Burada dikkat edilmesi gereken temel fark desenlendirilen veya düz plakalar arasında sıkıştırılan kumaşların rezerve işlemleridir. Düz plakalar ile rezerve işleminde kumaş istenilen şekilde ve sayıda yalnızca iki adet blok arasına sıkıştırılmaktadır. Ancak desenlendirilmiş blokların kullanımında, plaka sayısı kumaşın özelliklerine göre değişmektedir. İstenilen desenlerin rezerve edilmesi için kat sayısı kadar plaka kullanılması gerekebilmektedir (Teker, 2016).

Son olarak İkat ise, diğer rezerve boyama tekniklerinden farklı olarak boyama işleminin kumaş yerine ipliğe uygulanması yöntemidir. Demetler halindeki çözgü, atkı ya da her iki türdeki ipliklerin rezerve edilmek istenen bölgeleri, dokuma işlemi başlamadan önce bağlama işlemiyle kapatılmaktadır. Boyama işleminden sonra ise bu yöntemle renklenen iplikler ile dokunan kumaşta yer yer yumuşak leke ve renk geçişleri elde edilmektedir (Şekil 5.16).

İkat kelimesi Malay-Endonezya dilinde 'bağlama' anlamına gelen 'Mengikat' kelimesinden türetilmiştir. Bilinen en eski örnekleri İ.S. 7-8. yüzyıla tarihlenmektedir (Wilson, 2013). İkat dokumalar, ipek ve pamuk iplikten bez ayağı, saten, kırık dimi ile dokunmaktadır (Ercivan, 2017).



Şekil 5.16. İkat tekniği (Rare & Fair, 2020).

Bu teknikte iki yöntem ile rezerve tekniği uygulanmaktadır. Bunlardan ilki, hazırlanan çözgü ya da atkılar belirlenen desene göre, bağlama boyama tekniği

(tie-dye) ile bağlanarak hazırlanır ve boyama işlemi yapılır. İkincisi ise, yine planlanan desene göre çözgü veya atkı ipliklerin üzeri doğal bir rezerve maddesi ile kapama işlemi yapılır ve boyanır. Daha sonra iplikler üzerindeki rezerve maddesi arındırılarak dokunur. İkat'ların en karakteristik özelliği, bağlama boyama işlemiyle hazırlanan atkı ve çözgü ipliklerinin oluşturduğu birbiri içine giren renk geçişidir. İkat dokumalarda geleneksel olarak ipliklerin cinsi ve bağlama işlemi uygulanan coğrafi bölgeye göre değişiklik gösterse de genellikle palmiye, bambu lifi kullanılmaktadır. Ancak son yıllarda sentetik esaslı malzemeler kullanılmaya başlanmıştır (Ercivan, 2017).

Ayrıca tüm bu fiziksel rezerve boyama yöntemlerinden farklı olarak, yüzeyde herhangi bir biçim değişikliği olmaksızın uygulanan boyama işlemleri de mevcuttur. Söz konusu doğal maddelerle rezerve boyama tekniği, kumaş üzerinde istenilen desene göre belirli bölgelerin doğal bir rezerve maddesiyle kapatılması işlemidir. Bu doğrultuda kumaş üzerine aktarılan sıvı ve neme karşı dirençli kapatıcı madde, seçili alanların boya alabilirliğine engel oluşturmaktadır. Bu tekniklerden biri olan batik, Güneydoğu Asya kökenli doğal rezerve boyama türüdür (Şekil 5.17.).

Batik kelimesinin kökeni ile ilgili olarak iki farklı görüş mevcuttur. İlki, Malay dilinde "tik / titik" nokta, küçük damla anlamına gelen heceden türetildiği yönündedir. İkinci görüş ise, Java dilinde literatür anlamı çizmek, boyamak, yazmak olan "mbatik / ambatik" fiilinden türetildiği yönündedir (Legino, 2012).

Günümüzde birçok kavram kargaşası ile birlikte batik, vaks / mum ile rezerve alanlarının oluşturulması, boyanması ve çıkan ürünler anlamına gelmektedir. Türkçede de batik ile ilgili yanlış kullanımlar mevcuttur. Örneğin "bağlama batik" tekniğinde, şekillendirilmiş rezerve teknikleri kullanılmakta olup işlemin batik ile ilgisi bulunmamaktadır. Aynı şekilde "mumlu batik" sözcüğü de batığın temel malzemesi olan mum için yanlış bir tekrara neden olmaktadır (Teker, 2016).

Batiğin en büyük özelliği, kapatıcı maddenin boya banyosuna batırılması sırasında kırılması ile ortaya çıkan çatlaklardan sızan boyanın renkler üzerinde mermerimsi bir görünüm meydana getirmesidir. İşte bu özellik nedeniyle her çalışma kendine özgüdür. Kompozisyon ve renkler aynı olsa da aynı şekilde kırılma imkânsız olduğundan her parça ayrı bir orijinal desen olmaktadır (Ercivan, 2017). Söz konusu nitelik, batığı günümüzün gözde tekstil yüzey tasarım yöntemlerinden biri konumuna taşımaktadır.



Şekil 5.17. Batik rezerve tekniği (Teker, 2016).

Batik uygulamalarında rezerve maddesini kumaşa aktarmak için 'Canting' adı verilen bir alet kullanılmaktadır (Ercivan, 2017). Bakırdan yapılmış, uç kısmı farklı genişliklerde haznesi ve bambudan ya da ahşaptan yapılmış sap kısmı ile kapatma maddesinin uygulanmasını kolaylaştırmaktadır (Teker, 2016). Eritilmiş mum mutlaka çok sıcak olarak kullanılmalıdır, çünkü kumaşa aktarılan mum kumaşın arka yüzüne de geçmelidir. Bu da ancak mum çok sıcak kullanılırsa mümkün olur. Mum kumaşın arka yüzüne geçmezse boyayı önleme işlevini yerine getiremez (Amanjani, 2006).

Batiğin uygulama aşamaları ele alındığında, öncelikle yüzey üzerinde istenilen bölgelerin kapatma işlemi gerçekleştirilerek desen uygulaması yapılır. Bu doğrultuda mumla kapatılan bölgeler, boyama sırasında kumaşın kendine ait rengini korumaktadır.

Desen mumlama işlemi bittikten sonra kumaş boyanır. Kullanılacak boyanın çeşidine göre, boyama işlemi gerçekleşir. Desen istek ve tasarıma göre fırçayla tek tek bölgesel, dehydrate (açıktan, koyuya geçiş) veya boyarmaddeye daldırarak boyanır. Eğer mumlanmış kumaş boyaya daldırarak boyanacaksa, boyama işlemi en açık renkten başlayarak sırayla en koyu rengi takip eder. Her rengin boyama işlemi bittikten sonra, yeni renk için tekrar mum ile örtülür (Amanjani, 2006).

Boyama işleminden sonra her bir renk için uygulanan rezerve maddesi eritilerek kumaş üzerinden uzaklaştırılır. Bu işlem ile rezerve maddesi kumaş üzerinden kaynatılarak, ütüleyerek ya da bir takım yağ eritici kimyasal maddeler yardımıyla uzaklaştırılabilir (Ercivan, 2017).

Bir diğer doğal kapama yöntemi olan kolalı rezerve tekniğinde ise doğal kökenli tahıl nişastaları aracılığıyla kapama işlemi uygulanmakta ve kullanılan tahıllar, rezerve boyamanın yapılacağı ülkelerin coğrafi koşullarına göre değişim göstermektedir.

Nijerya'da Yoruba halkı tarafından pamuklu kumaşlara yapılan nişasta ile rezerve boyama işlemi 1910 yılından beri uygulanmakta ve "adire eleko" olarak isimlendirilmektedir (Teker, 2016). Bu rezerve tekniğinin uygulanma yönteminde boyanacak kumaş karelere bölünür ve desenler her bir kare içerisinde oluşturulur. (Ercivan, 2017) (Şekil 5.18).

Nişastanın içerisine çeşitli yöresel doğal kıvamlaştırıcı maddeler eklenerek macun kıvamına getirilerek rezerve maddesi hazırlanır. Kumaş yüzeyinde planlanan desene göre, kolalı rezerve maddesi ile kapatılarak boyama işlemi yapılır (Ercivan, 2017).



Şekil 5.18. Adire Eleko tekniği (Hiraeth, 2020).

Rezerve patı kumaşa, palmye yaprağının kaburga kısmı, tüy ya da şablonlar vasıtası ile uygulanmaktadır (Teker, 2016). Senegal’de rezerve patı ahşap bloklar ile de kumaşa aktarılmaktadır. Şablonlar çinkodan yapılmakta olup, kumaş üzerine düzgün, sıkı bir şekilde yerleştirilmekte ve rezerve patı uygulanmaktadır (Gillow, 2009). Üzeri rezerve maddesiyle kapatılarak oluşturulan kumaş dış mekânda güneş altında kurutulur. Daha sonra kumaş, rezerve maddesinden yıkanarak arındırılır (Ercivan, 2017).

Adire kumaşları indigo ile boyanmaktadır. Kumaşın tek yüzüne uygulanan rezerve işlemi nedeni ile boyamalar sonucunda, kumaş tam olarak kapatılmadığından desenlerin açık maviden koyu maviye kadar farklı tonlar aldığı görülmektedir. Boyama işlemleri “aloro” denilen boya ustaları tarafından yapılmaktadır. İstenilen mavi renk elde edildiğinde, rezerve patı kumaştan kazınarak uzaklaştırılmaktadır (Teker, 2016).

Tsutsugaki, geleneksel Japon doğal maddelerle kapatma işlemi uygulanarak yapılan bir rezerve boyama yöntemidir. Rezerve maddesi olarak pirinç nişastası kullanılmaktadır (Ercivan, 2017) (Şekil 5.19.). Tsutsugaki-zome (ya da diğer adlarıyla tsutsugaki, noribiki, norigaki veya tenori) katazome ve batik ile kardeşir (Kırmızı, 2009).

Kumaş yüzeyine yapılması planlanan desen ‘tsusu’ adı verilen konik biçiminde tüpün içerisine, pirinç nişastasından oluşan rezerve maddesi doldurularak kumaşın her iki yüzeyine uygulanır. Bu aletin uç kısmında metal bir başlık bulunmaktadır ve bu başlıkların çeşitli incelikte türleri mevcuttur, diğer ucunda ise kâğıttan bir huni bulunmaktadır. İşlem sırasında huni rezerve maddesiyle doldurulur ve huni sıkıştırılarak metal başlıktan kontrollü bir şekilde çıkması sağlanarak kumaş yüzeyindeki tüm desen kapatılır. Daha sonra kumaş yüzeyindeki rezerve edilmiş desenin üzerine kum ya da talaş serperek rezerve maddesinin nemini alması ve kuruması sağlanır (Ercivan, 2017).



Şekil 5.19. Tsutsugaki tekniği (Garg, 2020).

Macunu sadece el veya spatula kullanarak uygulamak da mümkündür. Bu usulde herhangi bir şablon veya tüp gerekmez. Macunun kendisi de renkli olabilir, nazome adı verilen bu usulde boyama renkli macunla (ironori) ile yapılır. Macunu şablon üzerinden uygulamak yerine oyularak işlenmiş tahta bloklarla baskılamak da mümkündür. Bu teknikte bazen renkli macun uygulaması da yapılabilir (Kırmızı, 2009).

Boyama işlemine geçmeden önce soya fasulyesi ve sönmüş kireçten (Kalsiyum Hidroksit) oluşan bir eriyik hazırlanır yumuşak bir fırça yardımıyla kumaş yüzeyine sürülür. Bu işlemin amacı; kumaş yüzeyindeki rezerve maddesinin dayanıklılığını artırmak ve boyama işlemi sırasında boya pigmentlerinin rezerve maddesi altından sızmasını, yayılmasını önlemektir. Bu işlemden sonra boyama

işlemi yapılır, kuruması beklenerek kumaş yüzeyindeki rezerve maddelerinden arındırılır (Murashima, 1993).

Son olarak Japonlara ait geleneksel rezerve boyama tekniği olan Shibori'yi, uygulama sonucunda yüzeyde hacimsel etkiler oluşturmaları nedeniyle 'çeşitli manipülasyonlar ile desenlendirme' bölümünde ele almak daha uygun olacaktır.

5.2.3. Çeşitli manipülasyon yöntemleriyle meydana gelen görsel etkiler

Son olarak çeşitli manipülasyon yöntemleriyle desenlendirme, üretim teknikleri dolayısıyla iki boyutlu görsel etki oluşturan yüzeylerin, uygulanan fiziksel işlemler aracılığıyla hacim kazanmasına imkân sağlayan değerlendirmelerdir. Bu doğrultuda çeşitli manipülasyon yöntemleriyle desenlendirme; 'nakış, kırkyama, aplike, Shibori ve özel baskı stilleri' başlıkları altında sınıflandırılabilir.

5.2.3.1. Nakış

Geçmişten günümüze kültürlerin vazgeçilmez parçası olan nakış, bulunduğu coğrafyanın etkisiyle biçimlenen yöresel bezemeler olsa da zaman içerisinde geleneksel uygulanış biçimine ek olarak farklı tekniklerle birlikte de kullanılmaya başlanmıştır.

Nakış kelimesi Arapçadan türeyen nakşetmek kelimesiyle eşanlamlı olup, 'zemin üzerine süsleme yapmak' anlamına gelmektedir (Büyüksofuoğlu, 2019). Nakış, kumaş üzerine pamuk, keten, ipek ya da metal iplik kullanılarak iğneyle yapılan bir süsleme sanatıdır (Britannica, 2003) (Şekil 5.20.).



Şekil 5.20. Nakış (Özkendirci, 2014).

Bu işlem genellikle ipek, kadife, keten, havlu gibi kumaşlar üzerine uygulanmaktadır. Özellikle ipek ve kadife kumaşlar üzerine yapılan ‘Türk işlemleri’ bu alanda önemli örneklerdir (Büyüksofuoğlu, 2019).

Nakış tekniğinde yüzey üzerine işlenecek motifin oluşturulmasında çeşitli yöntemler vardır. Bu yöntemler iğnenin kumaşa batıp çıkışı ve iplikle oluşturulacak hareketlere göre değişiklik göstermektedir. Günümüzde gerek el nakışı gerekse makine nakışı olarak varlığını sürdürmektedir. Çok çeşitli nakış teknikleri bulunmaktadır, her birinin seçilen iplikle birlikte yüzeyde oluşturduğu etkiler farklıdır (Büyüksofuoğlu, 2019).

5.2.3.2. Kırkyama

Göksel (2010)’in tanımıyla ‘‘Anadolu’ da kırkyama, kırkpare ve yamalı bohça gibi isimlerle anılan ve tüm dünya çapında tanınan patchwork; kare, üçgen vb. geometrik biçimlerde kesilmiş çeşitli renk ve desende kumaş parçalarının belirli bir düzene göre yan yana getirilip dikilmesi tekniği ve bu teknikle oluşan’’ bir çeşit desenlendirme yöntemidir (Şekil 5.21.).

Kırkpare sanatında kullanılan desenler çok geniştir, en çok kullanılan tasarımlar madalyonlar ve geometrik düzenli anlatımlardır. Mozaik anlatımlı yapılarla açık

koyu renklerin doğru kullanımı sayesinde çok zengin etkiler elde edilebilmektedir (Dilber, 2010).



Şekil 5.21. Kırkyama (Blake, 2020).

Kırkyama tekniği yoksullukla da ilişkilendirilmektedir. Tekstillerin zamanla aşınması sonucu kullanılabilirliklerinin azalmasına engel olmak amacı ile de kullanılmıştır. Aşınan alanlar kesilip yeni bir parçanın kesilen bölgeye uygun bir şekilde monte edilmesi ile ürünün kullanım süresi uzatılabilmektedir (Büyüksofuoğlu, 2019).

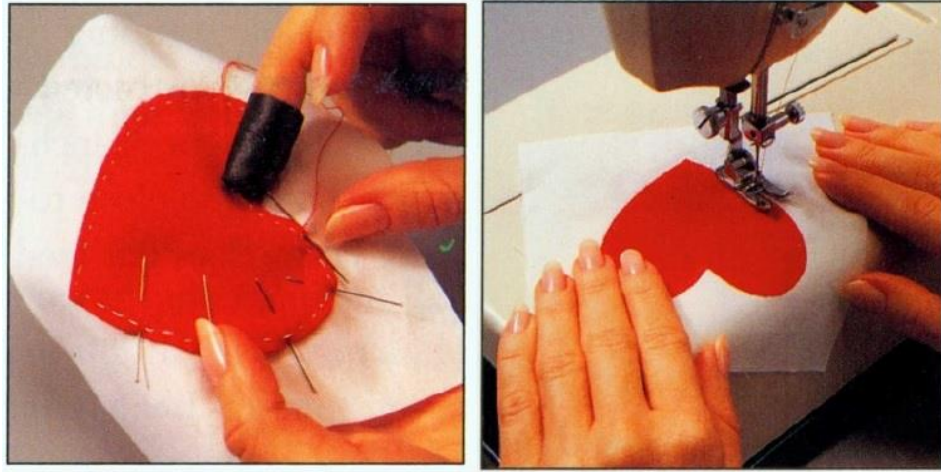
Kırkyamanın ortaya çıkışı bu durumla ilişkilendirilse de günümüzde bir tasarım tekniğine dönüşmüş; kullanılan renk, biçim ve motif zenginliğiyle birlikte estetik bir olgu haline gelerek tekstil tasarımı alanında önemli bir konuma yerleşmiştir.

5.2.3.3. Aplike

Aplike, Ana Britannica (2000)'ya göre "(Fransızca applique: üstüne uygulama), dokumanın üstü kapatılarak yapılan" bir tür nakış yöntemidir (Şekil 5.22.). Bu teknik, geçmişte kumaş yüzeyinde bulunan herhangi bir kusuru örtmek amacıyla ortaya çıkmış olsa da zamanla süsleme sanatında kullanılan estetik bir uygulama haline gelmiştir.

Kumaşa bağı bir sanat olan aplikenin uygulama tekniğı; düz bir zemin kumaşı üzerine kumaş, deri, keçe vb. gibi malzemelerden kesilmiş motiflerin ya da boncuk, ayna gibi dekoratif objelerin dikilmesine dayanır (Akbostancı, 1999).

Günümüzde applike sanatı hem elde hem de makinede yapılabilmektedir. Elde yapılan applike açık ve kapalı olmak üzere iki çeşide ayrılır. Açık applike, küçük ve girintili desenlerde uygulanır. Applike kumasının kenarları içe doğru kıvrılmadan desen hattının üzerinden ince sarma, risliyö gibi çeşitli iğne teknikleri ile tutturularak yapılır. Kapalı aplikenin açık aplikeden farkı; az girintili, büyük desenlerde uygulanır. Diğer farkı ise kapalı aplikede kenar payı içeriye kıvrılarak tutturulur. Makinede yapılan applike uygulamasında, tutturma işlemine kadar elde yapılan aplikenin işlem basamakları uygulanır. Yalnız burada tutturma işlemi makinede yapılır. Makinede applike ince sarma ile yapılacaksa makinenin nakışa ayarlanması gerekir (Dilber, 2010).



Şekil 5.22. Applike (Dilber, 2010).

Applike, işleme, patchwork ve yorgan sanatı birbirlerinin olanaklarını kullanan sanatlardır. Applike tekniğı ile beraber çeşitli dolgu malzemeleri, uygun materyaller ve farklı işleme teknikleri kullanılarak yapı üzerinde üç boyutlu etkiler elde etmek mümkündür (Akbostancı, 1999).

Patchwork ile applikeyi birbirinden ayıran en önemli özellik; patchworkte değişik renk ve ebatlardaki kumaş parçaları birbirine eklenmektedir. Aplikede

ise applike yapılacak kumaş, zemini oluşturan kumaş üzerine dikilmekte ya da yapııştırılmaktadır (Tunçok, 2015).

Söz konusu tekniklerle meydana gelen bu yüzeyler hem uygulanan işlem alanı bakımından hem de görsel izlenim olarak yalnızca iki boyutlu etki oluşturmurlar.

5.2.3.4. Shibori

Fiziksel rezerve boyama tekniği olan Shibori ise Ercivan (2017)'ın ifadeleriyle, "kumaş yüzeyini sıkıştırma, bükme, ilmikleme, katlama, pililime, gibi rezerve boyama tekniklerinden (resist dyeing) biri ya da birkaçı bir arada kullanılarak uygulanan üç boyutlu kumaş desenlendirme yöntemi" olarak tanımlanmıştır (Şekil 5.23).

Shibori kumaşı dikkatlice sabitlemeye ve şekilli boyamayı gerektiren bir resist-boyama tekniğidir. Bu resistler, bağlama, ilmikleme, sıkıştırma ve diğer yöntemler gibi farklı işlemler yoluyla elde edilir. Kumaş boyandıktan sonra resistler çıkarılır. Her desen için farklı bir "resist/boyama" işlemi gerekebilir. Shibori resistlerden kalan negatif boyanmamış boşlukta meydana gelir. Desen kontrollü bir işlemin ürünü değildir, aksine bu işlemin cazibesi rengin kendi kendine yayılma özelliğinden gelir (Fıçıoğlu, 2015).



Şekil 5.23. Shibori (Pia Best, 2020).

Shibori, kumaşın renklendirilmesi yanında kumaş yüzeyinin üç boyutlu bir görünüme sahip olmasını da sağlamaktadır (Halaçeli, 2011). Bu yönüyle, mum, sakız ve diğer maddeleri uygulayabilmek için yüzeyin mümkün mertebe düz olmasını gerektiren batik gibi diğer resist işlemlerden farklı bir işlemdir (Fıçıcıoğlu, 2015).

Shibori'yi diğer fiziksel rezerve boyamalardan ayıran nitelik, yüzeyde boyanması istenmeyen alanların çeşitli fiziksel yöntemlerle biçim verilerek renklendirilmesinin ardından, uygulanan ısı işlem aracılığıyla kumaşa biçim kazandırılmasıdır. Söz konusu biçim, sanatçının özgün estetik üslubuna bağlı olarak hem hacimsel hem de üç boyutlu heykelsi formlarda oluşturulabilmektedir.

Bu yöntemlerle uygulanan fiziksel resist hem şeklin hem de basıncın kumaşa kaydedilmesini sağlar. Bir başka deyişle, kumaşta işlem sonrası kalan şey, fiziksel resistin sonucunda meydana gelen şekildir (Fıçıcıoğlu, 2015). Yüzeye uygulanan katlama, bükme, bağlama vb. devinimlerle meydana getirilen hacmin sabitlenmesini sağlamak içinse, renklendirme işleminden sonra kurumaya alınan kumaşın bir süre sıcak buharda bekletilmesi gerekmektedir.

Geleneksel olarak Shibori uygulamalarında boyama kalitesinin yüksekliği, katlama, bağlama ve büzüldükten sonra yapılan işlem sonunda kumaşın üç boyutluluğunu koruması açısından ipek, yün gibi protein esaslı liflerle, pamuk, keten gibi protein içeren selüloz lifler tercih edilmektedir (Fıçıcıoğlu, 2015).

5.2.3.5. Özel baskı stilleri

Yüzeysel etki oluşturan baskı yöntemi, gelişen endüstri ve teknolojiyle birlikte kumaş üzerine uygulanan çeşitli boyar maddeler ve manipülasyonlar sayesinde, görsel etkinin yanı sıra dokunsal etki de kazandırabilen bir teknik haline gelmiştir.

Hem fiziksel hem de kimyasal olanaklar kapsamında uygulanan söz konusu özel baskı stilleri, 'aşındırma baskı, kabaran baskı, gofraj baskı, flok baskı, varak baskı ve devore (yakma) baskı' başlıkları altında sınıflandırılabilir.

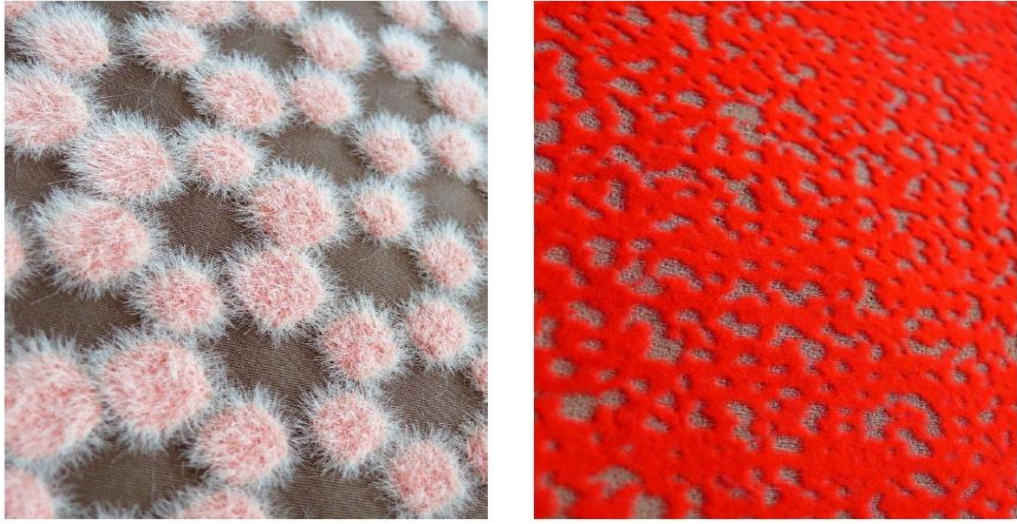
Devore (yakma) baskı, yüzeyde dokulu, şeffaf, yarı şeffaf desenler elde etme olanağı sağlayan, elyaf ile kimyasallar arasında oluşan tepkimeler sonucu ortaya çıkan bir baskı yöntemidir. Bu yöntem, farklı elyaf gruplarından oluşturulan kumaşın, elyaf türüne göre seçilen kimyasal maddelerin bulunduğu yakıcı işleminden geçirilmesi ile istenen desenin ortaya çıkmasıdır (Öpöz, 2018). Genellikle perdelik ve şeffaf görünümlü kadın tişörtleri ile abiye giysilerin kumaşlarında kullanılmaktadır (Kurt, 2019).



Şekil 5.24. Devore baskı ve varak baskı (Yörük, 2019).

Varak baskı, yüzeyde renk ve parlaklıkla da farklı etkilerin yaratılmasına olanak sağlayan, yapılacak desen şeklinde kumaşın yüzeyine sürülen yapıştırıcı tutkalın üzerine ayna etkisi oluşturacak parlaklıktaki varak malzemesinin ısı ve basınç yolu ile yapıştırılması işlemidir (Öpöz, 2018). Her çeşit elyaf üzerine (polyester, naylon, pamuk, gerçek deri, PVC) uygulanabilir (Yüksel, 2009). Günümüzde tekstil varakları altın, gümüş ve bakır renginin dışında farklı renkte de üretilmektedir. Bu varaklar ayrıca parlak, mat ve yarı mat gibi özelliklere sahiptir (Kurt, 2019) (Şekil 5.24.).

Gofraj baskı, kalıcı bir şekil verme yöntemi olarak da tanımlayabileceğimiz bu baskı stili, kabartmalı olarak desenin işlendiği silindirlerin arasından kumaşın geçirilmesi sonucu ısı ve basınçla kumaş yüzeyinde rölyef etkiler bırakan baskı işlemidir (Öpöz, 2018). Gofraj baskı yapılacak kumaşın lif içeriği termoplastik yani sentetik (polyester, polyamid veya asetat vb.) ise yapılacak baskı kalıcı olur. Termoplastik olmayan ve hafif nemli bir kumaşa uygulanmış gofraj işlemi, kumaşta kalıcı bir görünüm yaratmaz, yıkamayla bozulurlar, uzun süreli baskılar olarak kalmazlar (Yüksel, 2009). Gofraj baskı ile metraj baskının yanı sıra parça baskıda yapılabilmektedir (Kurt, 2019).



Şekil 5.25. Flok baskı (Yörük, 2019).

Flok baskı, kumaş yüzeyine istenen desen şeklinde sürülen tutkala elyaf ya da elyaf tozlarının yapıştırılması işlemidir. Yüzeyde kadife veya nubuk deri etkisi taşıyan yumuşak bir doku oluşmaktadır (Öpöz, 2018). Flok baskı, bir yüzey kaplama tekniğidir. Sadece desenli kısımlara veya bütün yüzeye uygulanır. Serigrafi baskının yapılabildiği tüm ürünlere flok baskı yapılabilir. Giyim tasarımlarında ve endüstriyel ürün bazında çok yaygın kullanımı olduğunu görülmektedir (Kurt, 2019) (Şekil 5.25.).

Aşındırma baskı, uzun yıllardır bilinen baskı stillerinden biridir. Kumaş yüzeyinin fiziksel veya kimyasal yöntemler ile istenilen estetik görsel doğrultusunda tahrip edilmesi yöntemidir. Kimyasal aşındırmada boyanmış

yüzeyin boyarmaddesine yönelik bir tahribat söz konusuysen, fiziksel aşındırmada kum püskürtme taş yıkama ve lazer ışını ile kumaş yüzeyi tahrip edilmektedir (Öpöz, 2018).

Kabaran baskı; baskı patının, kumaşa verilen 90–150°C'lik ısı ile kabarıp, genişerek üç boyutlu desenler ve görüntü etkileri vermesi ile oluşan bir baskı stilidir. Bu yöntem ile yapılan baskılar yıkamaya ve sürtmeye karşı dayanıklılığı pigment baskı kadardır. Parça baskı ve tüm sürekli baskı teknolojilerinde uygulanabilir (Yüksel, 2009). Özel atölye koşulları gerektirmeden yüzeyde rölyefsi etkiler sağlayan bu baskı yöntemi, tasarımcılar tarafından üç boyutlu etkiler yakalamakta kullanılan yöntemlerden biridir (Öpöz, 2018) (Şekil 5.26.).



Şekil 5.26. Aşındırma baskı ve kabaran baskı (Varlık, 2019).

Söz konusu üretim teknikleri, çeşitli renk ve desenlendirme aşamalarının yanı sıra, farklı malzemelerin birbirleriyle geniş yelpazede ilişkilendirilmesi sonucunda meydana gelen sayısız tekstil yüzeyleri, yaşamın sürdürülebilirliği ve estetik değer açısından birçok farklı sektörde kullanılarak hem işlevsel hem de sanatsal gereksinimleri karşılamaktadır.

6. TEKSTİL YÜZEY TASARIMINDA TEMEL TASARIM KAVRAMLARININ UYGULANMASI

Yüzey tasarımı genel olarak ele alındığında, Temel Tasarım kavramlarına ait tek bir öge ya da ilkeyi içerdiğini söylemek mümkün değildir (Mehmet Özer, kişisel görüşme, 24.11.2020). Tekstil yüzeyleri üzerinde uygulanan desenlendirme yöntemleri aracılığıyla, tercihlere bağlı olarak herhangi bir öge ya da ilkenin diğerlerine oranla daha hâkim uygulandığı söylenebilir. Ancak ortaya konulan çalışmalarda görsel açıdan böyle bir izlenim oluşsa da detaya inildiğinde birden fazla Temel Tasarım kavramının birbirleriyle ilişki içerisinde oldukları sonucuna varılmaktadır. Temel Tasarıma ait öge ve ilkelerden oluşan kuramsal ve uygulamalı kavramların tekstil yüzey tasarımı alanıyla etkileşimi, uygulanan görsel çalışmalar üzerinden incelendiğinde sözü edilen kavramların etkisi somut biçimde görülmektedir.

6.1. Yapısal Yöntemlerle Meydana Getirilen Görsel Etkilerde Temel Tasarım Kavramlarının Uygulanması



Şekil 6.1. Bauhaus Okulu'na ait dokuma yüzeyler (Baktır, 2006; Alpar, 2006; Akdere, 2018),

Şekil 6.1.'deki (solda) yüzeyde, çizgi ögesinin yatay ve dikey kullanımlarıyla oluşturulan çerçeve biçimi, merkezde bulunan açık renge görsel algıda vurgu ilkesini meydana getirmektedir. Ayrıca renk ögesine ait tonların değer ögesini oluşturduğu ve böylece yüzeyin bütününde denge ilkesini ortaya çıkardığı görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), çizgi ögesinin farklı kalınlıklarda kullanılmasının form ögesini, buna ek olarak kullanılan sıcak ve soğuk renk

ögesi ile farklı boyutlardaki formların birlikteliği zıtlık ilkesini oluşturmaktadır. Son örnekte (sağda) ise siyah ve beyaz renkteki iplikler yüzeyde nokta ve çizgi ögelerini oluşturmaktadır. Ayrıca kontrast renklerin Temel Tasarıma ait zıtlık ilkesini ve renklere ait tonların değer ögesini, koyudan açığa doğru kademeli olarak kullanımının ise koram ilkesini meydana getirdiği görülmektedir.



Şekil 6.2. Bauhaus Okulu'na ait dokuma yüzeyler (Alpar, 2006; Arslan, 2007; Gürcüm ve Kartal, 2017),

Şekil 6.2.'de (solda) farklı kalınlıklarda kullanılan yatay çizgi ögesi yer yer lekelere dönüştürerek fon oluşturmaktadır. Ayrıca bazı alanlarda kontrast renk ögesini içeren dikey çizgiler yatay kısımları keserek zıtlık ilkesini ortaya çıkarmakta ve yüzeyin bütününde denge ilkesini meydana getirmektedir. Diğer örnekte (ortada), çizgi ögesinin sadece yatay olarak farklı kalınlıklarda kullanılmasıyla form ögesi meydana gelmektedir. Buna ek olarak kontrast renk ögesinin dolu ve boş olarak kullanılmasıyla meydana gelen zıtlık ilkesinin, algıda optik illüzyon etkisi yaratarak fonu hangi alanın oluşturduğu konusunda ikilem yaşattığı görülmektedir. Son yüzey örneğinde ise (sağda), çizgi ögesinin yatay-dikey, dolu-boş kullanımıyla ortaya çıkan Temel Tasarıma ait zıtlık ilkesinin yanı sıra, kullanılan renk ögesi tonlarının meydana getirdiği değer ögesi dinginlik yaratmakta ve bütündeki keskinliğe denge ilkesini oluşturmaktadır. Ayrıca aralıklı olarak uygulanan tekrar ve ritm ilkeleriyle bütünde homojen bir etkinin sağlandığı görülmektedir.



Şekil 6.3. Bauhaus Okulu'na ait dokuma yüzeyler (Alpar, 2006; Gürcüm ve Kartal, 2017; Akdere, 2018).

Şekil 6.3.'deki (solda) nokta ve çizgi öğeleri form ögesini, formların farklı istikamette kullanılmaları ise yön ögesini oluşturmaktadır. Ortaya çıkan hareketin etkisiyle ritm ilkesi meydana gelmekte ve bu durum görsel algıda birden fazla yüzey etkisi yaratmaktadır. Ayrıca kullanılan kontrast renk ögesi zıtlık ilkesini ortaya çıkarsa da değer ögesinin etkisiyle bütüne birlik ilkesi hâkim olmaktadır. Diğer örnekteki (ortada) yüzeyde, bütüne aykırı üslupta kullanılan kırmızı formlar vurgu ilkesini yaratmakta, nokta ve çizgi öğelerinin farklı boyutlarda kullanımı ise form ögesini oluşturmaktadır. Ayrıca değişken açılarda kullanılan çizgilerin yön ögesini meydana getirdiği ve buna ek olarak bütüne renk ve form öğeleri bağlamında zıtlık ilkesinin hâkim olduğu görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise çizgilerin diyagonal istikamette kullanılmasıyla yön ögesi ve birbirlerini farklı renklerde kesmeleri sonucunda form ögesi meydana gelmektedir. Ayrıca yuvarlak çizgilerin keskinliği yumuşatarak bütünde denge ilkesini ortaya çıkardığı ve merkez noktada yüzeyi ikiye bölen çizginin optik illüzyon etkisi yaratarak vurgu ilkesini ortaya çıkardığı görülmektedir.



Şekil 6.4. Dokuma yüzeyler (Haluk Duğa arşivi).

Şekil 6.4.'deki (solda) yüzeyde nokta ögesi form ögesini, formların içerisine yerleştirilen kontrast renk ögesi ise zıtlık ilkesini oluşturmaktadır. Ayrıca fonda kullanılan renk ögesinin değer ögesiyle kurduğu bağlantı sonucunda, yüzeyde hacim etkisinin meydana getirdiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), nokta ögesinin çizgi ögesine dönüşmesiyle form ögesi, oluşan formun yatay ve dikey kullanımıyla yön ögesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bazı alanlarda farklı yoğunluklarda kullanılan sarı renk ögesinin, yüzeyin bütününde vurgu ilkesini meydana getirdiği ve fonda kullanılan birimlerin benzer renk ögesiyle kullanılmasının, yüzeyde birlik ilkesini oluşturarak doku ögesini meydana getirdiği görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise küçük birimdeki yatay çizgi ögesinin diyagonal istikamette yerleştirilmesiyle yön ögesi ortaya çıkmakta ve bunun sonucunda büyük çizgiler oluşmaktadır. Ayrıca oluşan çizgi ögesinde kullanılan renk ögesinin, fondakine kontrast tonda seçilmesiyle zıtlık ögesi ortaya çıkmakta ve bu durum vurgu ilkesini meydana getirmektedir.



Şekil 6.5. Örme yüzeyler (Haluk Duğa arşivi).

Şekil 6.5.'deki (solda) yüzeyde çizgi ögesinin farklı istikametlerde yerleştirilmesiyle yön ögesi oluşmaktadır. Bunun sonucunda ortaya çıkan hareketle birlikte ritm ilkesi, kullanılan renk ögesi seçimiyle zıtlık ilkesi ve oluşan birimin sürekliliğiyle ise aralıklı tekrar ilkesi meydana gelmektedir. Diğer örnekte (ortada), nokta ögesi bazı alanlarda çizgi ögesine dönüşerek form ögesini, oluşan formların yatay ve diyagonal istikametlerde kullanılmaları yön ögesini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca formun renk ögesi aracılığıyla fona kontrast oluşturarak zıtlık ilkesini meydana getirdiği görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise nokta ögesi form ögesine dönüşmekte ve formlara ait renk ögesinin fona kontrast oluşturmasıyla zıtlık ilkesi meydana gelmektedir. Ayrıca ortaya çıkan birimin benzer süreklilikte kullanılmasıyla tekrar ilkesinin ve bunun sonucu olarak bütünde denge ilkesinin ortaya çıktığı görülmektedir.



Şekil 6.6. Örme yüzeyler (Haluk Duğa arşivi).

Şekil 6.6'da (solda), nokta ve çizgi ögeleri form ögesini oluşturmakta, çizgi ögelerindeki hareketle birlikte ritm ilkesi ve benzer düzende yerleştirilmeleriyle tekrar ilkesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yüzeydeki renk ögesinin dağılımıyla değer ögesinin oluştuğu ve bütünde zıtlık ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), nokta ögesi çizgi ögesine dönüşerek form ögesini, oluşan formların yatay istikametlerde kullanılmaları yön ögesini ortaya çıkarmaktadır. Buna ek olarak renk ögesi seçimiyle birlikte yüzeyin bütününde zıtlık ilkesinin ve nokta ögesinin bazı alanlarda yoğun olarak beyaz renk ögesiyle desteklenmesi sonucunda ise vurgu ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise çizgi ögesi farklı açılarda kullanılmasıyla form ögesi, oluşan birimin sürekliliğiyle ise aralıklı tekrar ilkesi ortaya çıkmaktadır. Buna ek olarak yön ögesinin etkisiyle oluşan hareket sonucunda ritm ilkesinin ve kullanılan renk ögesi seçimiyle birlikte zıtlık ilkesinin meydana geldiği görülmektedir.



Şekil 6.7.Örme yüzeyler (Haluk Duğa arşivi).

Şekil 6.7'de (solda), çizgi ögesinin diyagonal istikametlerde yerleştirilmesiyle yön ögesi oluşmakta, renk ve yön ögesi seçimiyle bütünde zıtlık ilkesi ortaya çıkmaktadır. Bu hareketin etkisiyle ritm ilkesi oluşmakta ve benzer yerleştirilmeyle tekrar ilkesi meydana gelmektedir. Ayrıca tüm bunların sonucu olarak, yüzeydeki formun görsel algıda hacimsel bir etki oluşturduğu görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), çizgi ögesi form ögesine dönüşmekte, dikey ve diyagonal istikametlerde yerleştirilmesiyle yön ögesini oluşturmaktadır. Ayrıca gerek yön gerekse renk ögeleri bakımından bütüne

zıtlık ilkesinin hâkim olduğu ve görsel algıda optik illüzyon etkisinin meydana geldiği görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise çizgi ögesinin karşıt istikametlerde yerleştirilmesiyle yön ögesi ve zıtlık ilkesi oluşmaktadır. Ayrıca çizgi ögesinin orta alanda renk ögesi bakımından yoğun kullanılması sonucunda vurgu ilkesinin meydana geldiği görülmektedir.



Şekil 6.8. Keçe yüzeyler (Arslan, 2007; Atış Özhekim, 2019; Haluk Duğa arşivi).

Şekil 6.8’de (solda), çizgi ögesinin farklı istikametlerde kullanılmasıyla yön ögesi, bu hareketin etkisiyle ritm ilkesi oluşmaktadır. Renk ögesi bakımından benzer tonların kullanılmasıyla değer ögesi ortaya çıkmakta ve bu durum yüzeyde hacim etkisi yaratmaktadır. Ayrıca yüzeyin dış kısımlarında boş alanların bırakılmasıyla, merkezde vurgu ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), nokta ve çizgi öğeleri form ögesine dönüşmekte, birbirinin içine yerleştirilen formlar yüzeyde hacim etkisi yaratmaktadır. Oluşan birimlerin karşıt istikametlerde yerleştirilmeleriyle yön ögesi, bu hareketin etkisiyle ritm ilkesi ve benzer yinelenmelerle birlikte aralıklı tekrar ilkesi oluşmaktadır. Ayrıca bütüne zıtlık ilkesinin hâkim olduğu görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise çizgi ögesinin yatay ve dikey olarak kullanılmasıyla yön ögesi, hareketin etkisiyle ritm ilkesi oluşmaktadır. Ayrıca gerek renk ögesi gerekse yön ögesi bakımından zıtlık ilkesinin meydana geldiği görülmektedir.



Şekil 6.9. Keçe yüzeyler (Genç, 2020; Irmak Bayburtlu arşivi).

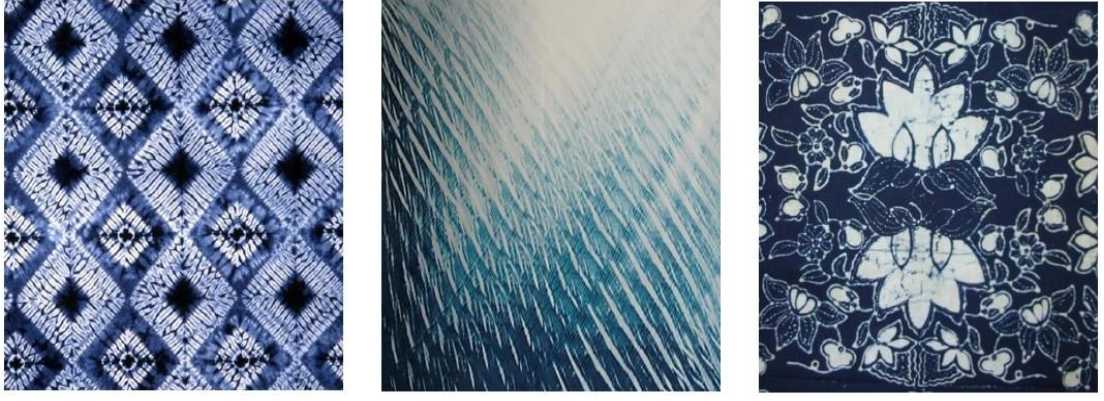
Şekil 6.9'da (solda) çizgi ögesi, yön ögesi etkisiyle form ögesine dönüşerek bir birim oluşturmaktadır. Ortaya çıkan birimin benzer düzende yerleştirilmesiyle tekrar ilkesi ve kontrast renk ögesi seçimiyle zıtlık ilkesi meydana gelmektedir. Diğer örnekte (ortada), nokta ve çizgi ögeleri boyut bakımından form ögesini oluşturmakta, çizgi ögesinin farklı istikamette yerleştirilmesiyle ise yön ögesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca ortada kullanılan dikey çizginin simetrik bir algı oluşturması sonucunda merkezde vurgu ilkesi meydana gelmektedir. Son örnekte (sağda) ise çizgi ögesinin farklı istikamette kullanılmasının yön ögesini oluşturduğu, yüzeydeki tüm renk ve form birlikteliğinin zıtlık ilkesini meydana getirdiği, ayrıca mavi rengin vurgu ilkesini yarattığı görülmektedir.

6.2. Yüzeysel Yöntemlerle Meydana Getirilen Görsel Etkilerde Temel Tasarım Kavramlarının Uygulanması



Şekil 6.10. Rezerve boyama yüzeyler (Akbostancı, 1999; Dilber, 2010).

Şekil 6.10'da (solda) nokta ögesinin birbirini takip etmesi tekrar ilkesini ve boyut bakımından kademeli yerleştirilmesi ise koram ilkesini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca bazı alanlarda uygulanan renk geçişleriyle oluşan doku ögesi, görsel algıda hacimsel bir etki meydana getirmektedir. Diğer örnekte (ortada), nokta ögelerinin sıralanmasıyla çizgi ögesi oluşmakta, formun farklı açılarda yerleştirilmesiyle yön ögesi ortaya çıkmaktadır. Bu hareketle ritm ilkesinin ve uygulanan süreklilikle tekrar ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise çizgi ögesinin serbest kullanımıyla form ögesi oluşmakta, formlara uygulanan kontrast renk ögesiyle zıtlık ilkesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca renk ve yön ögelerinin etkisiyle ritm ilkesinin ve bütünde denge ilkesinin meydana geldiği görülmektedir.



Şekil 6.11. Rezerve boyama yüzeyler (Teker, 2016).

Şekil 6.11’de (solda) çizgi ögesiyle oluşturulan form ögesinin sürekli kullanımıyla tekrar ilkesi, bazı alanlarda birimlerin ortasına uygulanan kontrast renk ögesiyle vurgu ilkesi oluşmaktadır. Ayrıca renk ögesinin dolu-boş biçimde kullanılmasıyla ise bütünde zıtlık ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), çizgi ögesinin diyanonal istikamette yerleştirilmesiyle yön ögesi oluşmaktadır. Ayrıca renk ögesinin koydan açığa doğru kademeli kullanılmasının koram ilkesini ortaya çıkardığı görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise form ögesinin farklı açılarda yerleştirilmesiyle yön ögesi oluşmakta, gerek boyut gerekse renk ögesi bakımından bütüne zıtlık ilkesinin hâkim olduğu görülmektedir. Ayrıca orta alanda kullanılan formun simetrik bir algı oluşturması sonucunda merkezde vurgu ilkesi meydana gelmektedir.



Şekil 6.12. Rezerve boyama ve ikat yüzeyler (Teker, 2016).

Şekil 6.12’de (solda) nokta ögesinin sıralanmasıyla çizgi ögesi, forma spiral istikamet verilmesiyle yön ögesi ve renk ögesi bakımından zıtlık ilkesi oluşmaktadır. Bu hareketin etkisiyle ritm ilkesinin, orta alanda ise vurgu ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), çizgi ögesinin farklı boyutlarda kullanımı form ögesini ve dikey olarak yerleştirilmesi ise yön ögesini oluşturmaktadır. Ayrıca bazı alanlarda kontrast renk ögesinin yoğun kullanılmasıyla vurgu ilkesinin meydana geldiği ve bütüne zıtlık ilkesinin hâkim olduğu görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise nokta ögesinin farklı boyutlarda kullanımı form ögesini, oluşan birimlere yatay, dikey ve diyagonal istikamet verilmesi ise yön ögesini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca üst kısımdaki formun büyük boyutta kullanılmasıyla vurgu ilkesinin, boyut ve renk ögesi bakımından ise zıtlık ilkesinin meydana geldiği görülmektedir.



Şekil 6.13. Baskı yüzeyler (Haluk Duğa arşivi).

Şekil 6.13’de (solda) keskin ve yumuşak hatlara sahip formların farklı istikamette yerleştirilmesiyle yön ögesi oluşmakta, bazı alanlarda dikey ve diyagonal açılarda kullanılan çizgi ögesi algıda optik illüzyon etkisi yaratarak birden fazla yüzey görüntüsünü ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca üst kısımda uygulanan renk ve form farklılıkları vurgu ilkesini oluştururken, yüzeye gerek renk gerekse boyut bakımından zıtlık ilkesinin hâkim olduğu görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), sayıca fazla form ögesinin yatay ve yer yer diyagonal istikamette yerleştirilmesi yön ögesini, kontrast renk ögesi seçimi ise zıtlık ilkesini ortaya çıkarmaktadır. Bu hareketlerin ritm ilkesini ve benzer süreklilikte kullanılmasının ise aralıklı tekrar ilkesini meydana geldiği

görülmektedir. Son örnekte (sağda) çizgi ögelerinin yatay ve dikey istikamette yerleştirilmeleri yön ögesini, çizgi ögelerinde kullanılan kontrast renk ögesi zıtlık ilkesini oluşturmaktadır. Ayrıca yüzeyin sol alt kısmında kullanılan kırmızı renkteki form ögesinin bütünde vurgu ilkesini ortaya çıkardığı görülmektedir.



Şekil 6.14. Baskı yüzeyler (Haluk Duğa arşivi).

Şekil 6.14’de (solda) çizgi ögesine yatay istikamet verilmesi yön ögesini oluştururken, aynı zamanda renk ögesinin dolu-boş biçimde kullanılması ise zıtlık ilkesiyle birlikte form ögesini ortaya çıkarmaktadır. Bu hareketin etkisiyle ritim ilkesinin, benzer süreklilikte kullanılmasıyla aralıklı tekrar ilkesinin, boyut ve renk ögesi bakımından denge ilkesinin ve formlarda oluşan optik illüzyon sonucunda ise yüzeyde hacim etkisinin meydana geldiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), çizgi ögesinden türeyen form ögesine diyagonal istikamet verilmesi yön ögesini oluşturmaktadır. Buna ek olarak, birim yüzeyde hacim etkisi meydana getirirken, yinelenmesiyle tekrar ilkesi ve bütünde birlik ilkesi ortaya çıkmaktadır. Son örnekte (sağda) nokta ögesinin renk ögesi bakımından gerek dolu-boş biçimiyle kendi formuna, gerekse yüzeye kontrast uygulanmasıyla bütünde zıtlık ilkesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca oluşan bu karşıtlığın yinelenmesiyle tekrar ilkesinin ve bunun sonucunda ise yüzeyde denge ilkesinin meydana geldiği görülmektedir.



Şekil 6.15. Baskı yüzeyler (Haluk Duğa arşivi).

Şekil 6.15’de (solda) nokta ve çizgi ögesine yatay, dikey ve diyagonal istikamet verilmesiyle yön ögesi ortaya çıkmaktadır. Bu hareket sonucunda optik illüzyon meydana gelmesiyle, algıda birden fazla yüzey oluşmaktadır. Ayrıca gerek yüzeyin orta kısmına yerleştirilen yumuşak formun keskinliğe karşıtlığı gerek renk ögesi gerekse boyut bakımından yüzeyin bütününde zıtlık ilkesinin ortaya çıktığı görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), çizgi ögesine istikamet verilmesiyle yön ögesi oluşmaktadır. Ayrıca kontrast renk kullanımıyla ortaya çıkan zıtlık ilkesi form ögesini oluşturmakta ve algıda yaratılan hacimsel etki sonucunda soyut olmayan, özdeşleyimsel bir insan yüzünün resimsel ifadesi görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise nokta ve çizgi ögesinin farklı istikametlerde yerleştirilmesi yön ögesini oluşturmaktadır. Buna ek olarak ortaya çıkan hareketin etkisiyle ritm ögesinin, sürekli kullanımla tekrar ilkesinin, fona karşıt seçilen renk ögesiyle ise zıtlık ilkesinin meydana geldiği görülmektedir.

6.3. Çeşitli Manipülasyon Yöntemleriyle Meydana Getirilen Görsel Etkilerde Temel Tasarım Kavramlarının Uygulanması



Şekil 6.16. Nakış yüzeyler (Tunçok, 2015; Teker, 2016).

Şekil 6.16'da (solda) form öğelerinin benzer renk ögesi tonlarında kullanılmasıyla değer ögesi, yer yer kontrast renk yerleştirilmesiyle denge ilkesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yön ögesinin hareketiyle ritm ilkesi oluşmakta ve tüm bunların sonucunda ise bütünde birlik ilkesi meydana gelmektedir. Diğer örnekte (ortada), form öğelerinin renk ögesi bakımında fona kontrast seçilmesiyle zıtlık ilkesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca formlara ait boyut oranlarının değişkenliği ve üst kısımda daha yoğun kullanılmasıyla yüzeyin bütününde denge ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Son örnekte (sağda) nokta ve çizgi öğelerinin farklı istikametlerde kullanılması ve fona kontrast seçilen renk ögesiyle bütünde zıtlık ilkesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca çizgi ögesinin orta alanda çerçeve oluşturması sonucunda vurgu ilkesi meydana gelmektedir.



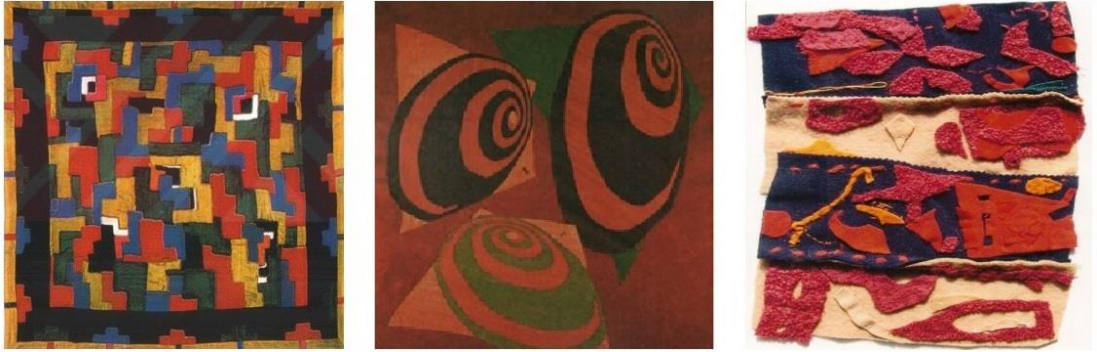
Şekil 6.17. Kırkyama yüzeyler (Büyüksofuoğlu, 2019).

Şekil 6.17’de (solda) kontrast renk kullanımıyla zıtlık ilkesi, birleştirilen kumaş parçalarının lekelerle dönüşmesiyle form ögesi ortaya çıkmaktadır. Bu durumun parça ve bütün ilişkisi oluşturarak, genel görüntüde birlik ilkesini meydana getirmesiyle soyut bir resmin ortaya çıktığı görülmektedir. Diğer örnekte (ortada) çizgi ögesinin form ögesini, farklı istikamette yerleştirilmesi ise yön ögesini oluşturmaktadır. Bu hareketle birlikte ritm ilkesinin, kontrast renk ögesi seçiminin zıtlık ilkesini oluşturması sonucunda ise bütünde vurgu ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Son örnekte (sağda) ise, dikilen kumaş parçalarında kullanılan renk tonlarıyla değer ilkesi ortaya çıkmakta ve bu durum bütünde birlik ilkesini meydana getirmektedir. Ayrıca kontrast renk kullanımıyla ortaya çıkan zıtlık ilkesinin form ögesini oluşturduğu ve algıda yaratılan hacimsel etki sonucunda ise soyut olmayan, özdeşleyimsel bir manzaranın resimsel ifadesi görülmektedir.



Şekil 6.18. Kırkyama yüzeyler (Akbaş ve İmre, 2019).

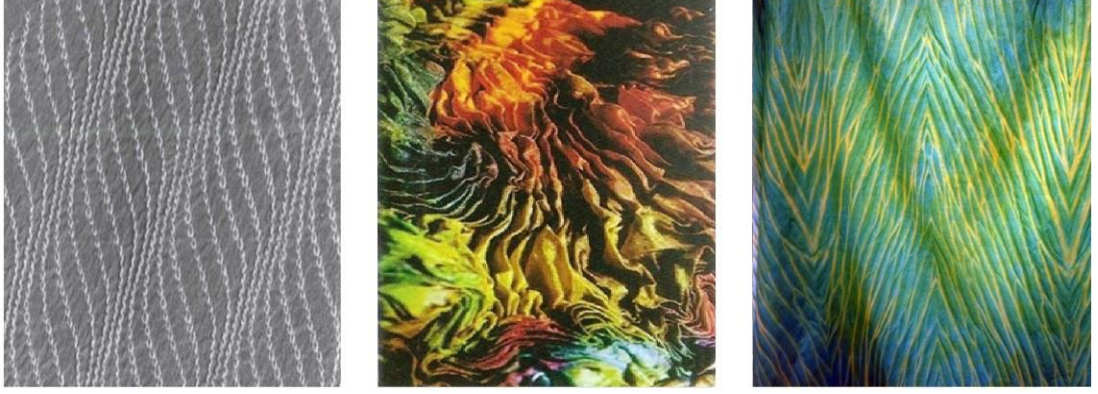
Şekil 6.18’de (solda) çizgi ögesinin kontrast renklerde kullanılmasıyla zıtlık ilkesi, ortaya çıkan birimin farklı ve benzer boyutlarda kullanılmasıyla ise ritm ilkesi oluşmaktadır. Seçili renk tonları değer ilkesini ve dıştan içe doğru koyuluk derecesinin azalması ise koram ilkesini ortaya çıkarmaktadır. Buna ek olarak merkezde bulunan ışığın vurgu ilkesini meydana getirdiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), çizgi ögesinin yatay, dikey ve diyagonal istikamette kullanılmasıyla yön ögesi oluşmaktadır. Ayrıca ortaya çıkan hareketle birlikte ritm ilkesinin, renk ögesine ait tonlarla değer ögesinin ve sonuç olarak yüzeyin bütününde birlik ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Son örnekte (sağda) çizgi ögesinin farklı açı ve renklerde yerleştirilmesiyle yön ve değer ögeleri meydana gelmekte, bu durumda hacim etkisi yaratan form ögesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca kullanılan sıcak ve soğuk renklerin zıtlık ilkesini oluşturduğu, ancak buna rağmen tonlar arasındaki kontrollü geçişle birlikte koram ilkesinin meydana geldiği görülmektedir.



Şekil 6.19. Aplike yüzeyler (Akboşancı, 1999; Gür, 2008; Irmak Bayburtlu arşivi).

Şekil 6.19’da (solda) form ögesinin karşıt yön ve renk ögesi bakımından kullanılmasıyla bütünde zıtlık ilkesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu hareketin etkisiyle ritm ilkesinin, benzer süreklilikte kullanılmasıyla tekrar ilkesinin, bunun sonucunda bütünde denge ve birlik ilkesinin, siyah renkte oluşturulan çerçeve etkisiyle ise merkezde vurgu ilkesinin meydana geldiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), nokta ögesi form ögesini, formlara istikamet verilmesi ise yön ögesini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca formların içerisine kontrast tonda spiral yerleştirilmesiyle açığa çıkan zıtlık ilkesiyle algıda optik illüzyon oluşturmakta ve yüzeyde hacim etkisi meydana gelmektedir. Son örnekte

(sağda) kullanılan kumaş parçaları nokta ve çizgi öğeleri aracılığıyla form ögesini oluşturmakta ve fonda kullanılan kumaş renklerinin meydana getirdiği vurgu ilkesiyle birlikte bütünde zıtlık ilkesinin hâkim olduğu görülmektedir.



Şekil 6.20. Shibori yüzeyler (Fıçıoğlu, 2015; Teker, 2016).

Şekil 6.20’de (solda) nokta öğeleri birbirlerini takip ederek çizgi ögesini oluşturmakta, açığa çıkan form ögesine dikey ve diyagonal istikamet verilmesiyle ise yön ögesi ortaya çıkmaktadır. Bu hareketin etkisiyle ritm ilkesi, aynı birimin birden fazla kullanılmasıyla tekrar ilkesi ve fona kontrast seçilen renk ögesiyle bütünde zıtlık ilkesi açığa çıkmaktadır. Ayrıca çizgi ögesinin sık ve seyrek kullanılması sonucunda, yüzeyde hacim etkisinin meydan geldiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), yüzeydeki hacim görsel algıda çizgi ögesini oluşturmakta, çizgilerin farklı açılara döndürülmesiyle yön ögesi, bu hareketin etkisiyle ritm ilkesi ve sonuç olarak yüzeyde doku ögesi ortaya çıkmaktadır. Buna ek olarak renk ögesinin benzer tonları değer ögesini, koyudan açığa doğru kademeli uygulanması ise koram ilkesini meydana getirmektedir. Son örnekte (sağda) çizgi ögesinin diyagonal konumlanması yön ögesi oluşmaktadır. Buna ek olarak sarı renk ögesinin orta alanda yoğun kullanılmasıyla vurgu ilkesi, çizgi ögesinin sık ve seyrek kullanılmasıyla ise yüzeyde hacim etkisi meydana gelmektedir.



Şekil 6.21. Özel baskı stillerinden oluşan yüzeyler (Haluk Duğa arşivi).

Şekil 6.21’de (solda) çizgi ögesiyle oluşan form ögesinin yüzeyde yinelenerek kullanılmasıyla tekrar ilkesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca birimde kullanılan renk ögesinin fondakine kontrast tonda seçilmesiyle zıtlık ilkesinin ve nokta ögesinin birimlere çerçeve oluşturmasıyla ise yüzeyde hacim etkisinin meydana geldiği görülmektedir. Diğer örnekte (ortada), çizgi ögesinin farklı boyutlarda kullanılmasıyla form ögesi ve bu formun yüzeye farklı istikamette yerleştirilmesiyle yön ögesi oluşmaktadır. Buna ek olarak, ortaya çıkan hareketle birlikte ritm ilkesinin, benzer kullanımlarıyla aralıklı tekrar ilkesinin ve kontrast renk seçimiyle ise zıtlık ilkesinin meydana getirdiği görülmektedir. Son örnekte (sağda) çizgi ögesiyle form ögesi oluşmakta ve yatay istikamette yerleştirilmesiyle ise yön ögesi ortaya çıkmaktadır. Ayrıca kontrast renk kullanımıyla zıtlık ilkesi meydana gelmekte ve algıda yaratılan hacimsel etki sonucunda ise yüzeyde harf formlarının resimsel ifadesi görülmektedir.

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

Duygu ve idea aktarımına duyusal bağlamda imkân sağlayan sanat, sahip olduğu evrensel nitelikte birlikte toplumlar arasında köprü kuran bağımsız bir iletişim aracı konumundadır. Sanat olgusunun gelişimine zemin hazırlanması ve gelecek nesillere taşınması ise yetkin düzeyde aktarılacak sistematik ölçütlerin uygulanmasıyla mümkün olmuştur. Bu sistematik ölçütlerin uygulanmasını olanaklı kılan Temel Tasarım kavramlarının, bir tasarım nesnesinin görsel yönünü meydana getirme sürecinde yol gösterici oldukları anlaşılmıştır.

Bu üretim dallarından biri olan tekstil alanı, insanların yaşam şartlarına uyum sağlamak amacıyla duyduğu önemli gereksinimlerden biriyken, zaman içerisinde sanat ve tasarım kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Söz konusu kavramlar doğrultusunda tekstil; yalnızca ihtiyaç olmaktan çıkarak içinde bulunduğu toplumun duygu ve düşüncelerini, sosyal konumlarını, kültürel ve inançsal unsurlarını somut biçimlerde ortaya koyan yaratıcı, düşünsel, estetik bir olgu haline gelmiş ve sanatsal kaygıyla sayısız çalışma üretilmiştir.

Tekstil tasarımlarına ait yüzeylerin, estetik değer kazanarak sanatsal nitelik taşıyan ürünlere dönüşebilmeleri için görsel bir etki ifade etmeleri gerekmektedir. Ortaya çıkan tüm tekstil yüzey tasarımlarında uygulanan çeşitli renklendirme ve desenlendirme yöntemlerinin ise rastlantısal değil, uygulama aşamasında imgesellikten çıkarak duyusal olgulara dönüşen Temel Tasarım kavramlarının birlikteliğiyle meydana geldiği ve alan içerisinde tüm öğelerle uygulanan farklı kombinasyonlar sonucunda sayısız tekstil yüzeyine görsel katkı sağladığı görülmüştür.

Desenlendirme yöntemlerinin tekstil yüzeyleri üzerindeki görsel etkileri ele alındığında, endüstriyel (çoklu üretim) ve sanatsal tekstillere (tekil üretim) uygulanan tekniklerin, elde edilen özgün estetik değerlerin oluşumuna zemin hazırladığı bilinmektedir. Bu doğrultuda söz konusu yöntemlerin, ürünün oluşum sürecinde kullanılan malzemenin üretim şekliyle doğru orantılı olarak,

sanatçı veya tasarımcıya ait biçimin de yansımasıyla birlikte, meydana gelen ürünün görselliği üzerinde belirleyici etkileri olduğu kanısına varılmıştır.

Diğer yandan yapısal olarak desenlendirilen tekstil yüzeylerine estetik açıdan katkı sağlayan etkenlerin, üretim aşamaları sırasında kullanılan iplikler olduğu bilinmekle birlikte, bu ipliklerin çeşitli boyut ve renklerde kullanımlarının, farklı kombinasyonlarla yüzeye özgün bir görsellik kazandırdığı görülmüştür.

Ancak bahsi geçen tekniklerle oluşturulan desenlendirme ile diğer desenlendirme seçenekleri arasında üretim yöntemleri açısından farklılıklar oluşmaktadır. Dokuma veya örme tezgâhındaki teknik sınırlılıktan kaynaklanan, dolayısıyla atkı ve çözgü yapısına uygun olma zorunluluğu sonucunda görsel olarak ortogonal ve diyagonal çizgi biçiminde algılanan bir desen kurgulanabilirken, rezerve boyama ve baskı tekniği gibi yalnızca yüzeye etki eden yöntemlerle herhangi bir sınırlama olmadan sayısız desenlendirme yapılabilmektedir.

Bir diğer desenlendirme yöntemi olarak çeşitli manipülasyonlar sonucunda elde edilen yüzeylerde ise, endüstriyel üretim alanına katkı sağlayan tekniklerin yanı sıra tasarımcının biçimiyle doğru orantılı olarak sanatsal tekstiller alanına dahil olan çok sayıda hacimsel yüzeyin üretildiği görülmüştür.

Sonuç olarak etkileşim bölümünde ele alınan yüzey tasarımlarında, tüm bu etkenler doğrultusunda Temel Tasarım kavramlarının söz konusu tekstil yüzeyleri üzerindeki etkilerinin, birbirlerinden oldukça farklı sonuçlar içermekte olduğu kanısına varılmıştır. Ancak yüzey üzerinde elde edilen görsel sonuç her ne olursa olsun; duysal ifade yönünün Temel Tasarım kavramları aracılığı ile işlenmesinin, tekstil yüzey tasarımlarının oluşturulma sürecinde elde edilen yapıya, renge, desene ve diğer detaylara kadar tüm kompozisyonda önemli rol oynayarak tekstil tasarımı alanına estetik ve görsel yetkinlik sağladığı kanısına varılmıştır. Çalışmada incelenen yüzey tasarımları, Temel Tasarım kavramlarının tekstil yüzey tasarımı alanıyla doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

- Abanoz, E. Y. (2016). Örme Tasarımında Form ve Desen. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 352, İstanbul.
- Acartürk, B. (2009). Popüler Kültürde Kitsch Olgusu ve Seramik Sanatına Yansımaları, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 175, İzmir.
- Ak, B. (2008). Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Gerçeği. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 423, İstanbul.
- Akbostancı, İ. (1999). Plastik Sanatlarda Tekstil Yeri. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 308, İstanbul.
- Akbostancı, İ. (2014). 20. ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı ve Üretiminin Değişen Tanımı. Sanat Tasarım Dergisi, (5), 31-41.
- Akdere, A. (2018). Bauhaus Felsefesi ve Mobilya Tasarımı. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 196, İstanbul.
- Akdoğan, B. (2001). Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 42(1), 213-245.
- Alpar, S. (2006). Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, 118, İzmir.
- Alpman, G. (1997). Mısır Çamuru ve Günümüzde Yapılan Bazı Örnekleri, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 119, Eskişehir.
- Amanjani, S. (2006). Tarihsel Süreç İçinde Batik. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 188, İstanbul.
- Atalayer, F. (1994). Temel Sanat Öğeleri. Eskişehir, 215, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Atalayer, F. (1995). Temel Sanat Eğitimi Ders Notları. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.
- Atan, A. (2006). Resimli Resim Sözlüğü. Asil Yayınları, 376, Ankara.
- Ateş, Y. (2014). Konut İç Mekân Mobilyasının Gelişim Sürecini Etkileyen Faktörlerin İrdelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, 70, İstanbul.

- Baçan, V. (2010). Endüstriyel Örme Giyim Ürünlerinin Teknolojik Özelliklerinin Belirlenmesi. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. 210, Ankara.
- Bahriyeli, B., Özkendirci B. (2009). Tekstil Teknolojisi Ders Notları. Süvari Matbaa, 175, İstanbul.
- Baktır, Ö., (2006.). Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyutu. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 100, Antalya.
- Balcıoğlu, T. (2009). İçimizdeki Bauhaus: İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Eğitim Programları. Artun, A., Aliçavuşoğlu, E. (Ed.). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. (393-417), İletişim Yayınları, 587, İstanbul.
- Başaran, M. (1999). Devrimci Eğitim Köy Enstitüleri (Tonguç Yolu). Papirüs Yayınları, 167, İstanbul.
- Baudrillard, J. (1997). Tüketim Toplumu. Ayrıntı Yayınları, 272, İstanbul.
- Bayazıt, N. (2008). Tasarımı Anlamak. İdeal Kültür Yayınları, 379, İstanbul.
- Bayburtlu, Ç. (2016). Metal Tekstil Yöntemlerinin Takı ve Tasarım Uygulamaları. Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 395, İstanbul.
- Bayburtlu, I. (2015). Giyilebilir Sanatta Örme ve Dokuma Yapıların Estetik Yeri. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 198, İstanbul.
- Beksaç, E. (2000). Avrupa Sanatı'na Giriş. Engin Yayıncılık, 146, İstanbul.
- Bektaş, D. (2011). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. Yapı Kredi Yayınları, 196, İstanbul.
- Beyazova, P. (2012). Bauhaus Geleneğine Bakış. Sosyoloji Notları Dergisi, (9), 33-39.
- Bilirdönmez, T., (2014). Bauhaus Tasarım Okulu ve Günümüze Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 117, Erzurum.
- Blake, R. 2020. Kırkyama. Erişim tarihi: 20.03.2020. <https://blog.rileyblakedesigns.com/its-time-to-meet-the-makers/>
- Bolat Aydoğan, K. E. (2010). Sanat Eğitimi ve Sanat Eleştirisi: Türkiye'de Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Örneği. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 258, Eskişehir.

- Britannica, A. (2000). Ana Yayıncılık A.Ş, İstanbul.
- Britannica, T. (2003). Ana Yayıncılık A.Ş, İstanbul.
- Budumlu, G. (2018). Bauhaus Ekolü; Sanat Eğitime Katkıları, Etkileri ve Temel Sanat Eğitiminde Yansımaları. Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal Of Social Science, 5(27), 322-329.
- Büyüksöfoğlu, F. (2019). Tekstil Sanatında Zanaatın Yeri. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 206, İstanbul.
- Caferoğlu, M. (2016). Grafik Tasarımda 'Kendin Yap/ Tasarla' (Diy) Yaklaşımı ve Geleneksel Yöntemlerle Post Dijital Arayışlar. Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 256, Eskişehir.
- Castells, Manuel (2001). Museums in the Information Era. Icom News (Newsletter Of The International Council Of Museums). Volume 54, No:3. 19 General Conference, Barcelona.
- Chapman, G. 2020. Yapısal Desenlendirmeye Örnek Keçe Yüzey. Erişim tarihi: 15.03.2020. <http://www.gillianchapmanfelts.info/>
- Çınar, K., Çınar, S. (2018). Temel Tasarım. Kto Karatay Yayınları, 224, Konya.
- Çomak, N. (2015). Temel Tasarım Eğitimi Bağlamında Paul Klee'nin Ders Notlarının Çözümlemesi. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 164, İstanbul.
- Çubukçu, E. (2012). Pop Art Akımının Mobilya Tasarımıyla İlişkisi ve Etkisi. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 261, İstanbul.
- De Saumarez, M. (2009). Basic Design: The Dynamics of Visual Form. 128, Herbert Press.
- Demir, A. (bt: bilinmeyen tarih). Temel Sanat Eğitiminde Öğretim Yolları ve Amaçları. Asistanlık Tezi, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, 91, İstanbul.
- Demir, A. (1993). Temel Plastik Sanatlar Eğitimi. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Di Nocera, G. M., Palmieri, A. (2003). Doğu Anadolu Madenciliği, Arkeo Atlas (2), 36-39.
- Dickerson, M. (2019). A'dan Z'ye Sanat Tarihi: Tarihöncesinden Postmodern Zamanlara Görsel Sanatlar. (Çev: Orhan Düz), Say Yayınları, 356, İstanbul.

- Dilber, F. (2010). Sanatsal Tekstillere Endüstriyel Tekstil Tasarımında Uygulanışı. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 315, İstanbul.
- Dinçer, B. (2014). Soyut Resimde Suje ve Obje. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 105, Erzurum.
- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2020. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü 1. Sınıf Ders Programı. Erişim 15.03.2020. <https://gsf.deu.edu.tr/wp-content/uploads/2018/05/GELENEKSEL.pdf> (Erişim tarihi:15.03.2020)
- Droste, M. (1998). Bauhaus. Benedikt Taschen Verlag, 256, Berlin.
- Duğa, H. (2015). Fantezi İplikler ve Fantezi İpliklerle Dokunmuş Kumaşlar. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 164, İstanbul.
- Engin, U. (2019). Transfer Baskı Tekniğinin Basım Yayın Teknolojileri Programlarında Okutulan Baskı Teknikleri Dersine Entegrasyonu. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD), 4(2), 253-266.
- Ekren, S. E. (2006). Türkiye’de Bir Eğitim Modeli “Bauhaus”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 118, İstanbul.
- Erdem, M. (2005). Resim Tekniği. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 99, İstanbul.
- Erden, E. (2019). Bauhaus Ekolü’nün Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşmesi Üzerine Etkileri: 1933’te Almanya’dan Göç Eden Bilim İnsanlarının Türkiye Sanat Eğitimine Katkıları. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 115, Sakarya.
- Erden, O. (2012). Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey. Tempo Dergisi, Boyut Matbaacılık, 146, İstanbul.
- Ercivan, G. B. (2017). Rezerve Boyalı Tekstillere Gelenekten Modern Tekstil Tasarımları ve Uygulamalarına Dönüşüm Süreci. Yedi, (17), 87-101.
- Ergür, A. (bt: bilinmeyen tarih). Yüzeysel Tasarımda Birim. Asistanlık Tezi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, 46, İstanbul.
- Ergür, A. (2002). Tekstil Terimleri Sözlüğü. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 320, İstanbul.
- Erinç, S. M. (1998). Sanat Psikolojisi'ne Giriş. Ayraç Yayınevi, 156, Ankara.
- Eroğlu, Ö. (2014). Sanatın Tarihi. Tekhne Yayınları, 400, İstanbul.

- Ertosun, A. (2006). Türkiye'deki Grafik Sanat Eğitimi ile Amerika'daki Grafik Sanat Eğitiminin Karşılaştırılması., Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 145, İzmir.
- Ertürk, S. (1972). Eğitimde Program Geliştirme. Yelkentepe Yayınları, 164, Ankara.
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınevi, 576, İstanbul.
- Fıçıoğlu, A. (2015). Tokat Yazmacılığı ve Shibori Sentezi ile Çağdaş Uygulamalar. Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 430, İstanbul.
- Garg, V. 2017. Tsutsugaki Tekniği. Erişim tarihi: 20.03.2020. <https://resistdyeing.blogspot.com/2017/02/tsutsugaki.html>
- Gazi Üniversitesi, 2020. Resim-İş Bölümü 1. Sınıf Ders Programı. Erişim tarihi: 20.03.2020. <http://gef-guzelsanatlar-resimis.gazi.edu.tr/posts/view/title/lisans-dersleri-15897>
- Gezen, M. C. (2016). Cumhuriyetten Günümüze Türk Resminde Eşzamanlı Devinim. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 101, Konya.
- Gillow, J. (2009). African Textiles. Thames & Hudson, 240, Londra.
- Girgin, G. (2006). Fenikeliler'de Akdeniz Ticareti. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 134, Konya.
- Gombrich, E. H. (2007). Sanatın Öyküsü. Remzi Kitabevi Yayınları, 688, İstanbul.
- Gökaydın, N. (2010). Temel Sanat Eğitimi. Moss Yayınları, 360, İstanbul.
- Gunner, Janice (2006). Shibori for Textile Artist. Basford Ltd. 128, London.
- Güngör, H. (1983). Temel Tasar. Alfa Matbaası, 110, İstanbul.
- Gür, S. (2008). Tekstilde Yüzey ve Yapı Oluşturma Yöntemi Olarak; Keçeleştirme. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 124, İstanbul.
- Gür, S. (2014). Tekstil Yüzey Tasarımı Yaratı Sürecinde Renk. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Gür Üstüner, S. (2018). Tekstilde Sanat ve Tasarımın Endüstri ile Buluşması: Bauhaus Dokuma Atölyesi. Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal Of Social Science, 5(19), 235-252.

- Gür Üstüner, S. (2019). Tekstil Yüzey Tasarımında Deneysellik. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(8), 139-151.
- Gürer, L. (2004). *Temel Tasarım*. Birsen Yayınevi, 248, İstanbul.
- Gürcüm, B. H., Kartal, S. (2017). Bauhaus ile Tasarıma Dönüşen Zanaat. *İdil Dergisi*, 6(34), 1767-1798.
- Güzelgün, P. (2013). 1960 Sonrası Mekan Algısı: Enstalasyon Sanatı ve Kaarina Kaikonnen Örneği. *Sanat Tasarım ve Manipülasyon Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s. 293-298, 21-23 Kasım, Sakarya.
- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2020. Grafik Bölümü 1. Sınıf Ders Programı. Erişim 20.03.2020. http://akts.hacettepe.edu.tr/ders_listesi.php?prg_ref=PRGRAM_000000000000000000000000037&birim_kod=462&submenuheader=2&prg_kod=462
- Halaçeli, H. (2011). Dokuma-Sıkıştırma-Rezerve Boyama Tekniği ile Kumaş Yüzeylerinde Üç Boyutluluk Araştırmaları. *Tekstil ve Mühendis*, 18(84), 32-34.
- Hasei, 2020. Keçe. Erişim tarihi: 15.03.2020. <https://haseifoam.com/urun-yUn-keCe-1625.html>
- Heines, L. 2014. Kenetleme Rezerve Tekniği. Erişim 20.03.2020. <https://lyndaheines.blog/2014/07/16/folding-and-clamping-itajime/>
- Hicks, L. E. (2004). Infinite and finite games: Play and visual culture. *Studies in Art Education*, 45(4), 281-376.
- Hiraeth, 2013. Adire Eleko Tekniği. Erişim 20.03.2020. <https://go2net.wordpress.com/2013/03/30/batik-nigerian-style/#jp-carousel-1279>
- Işingör, M., Eti, E., Asher, M. (1986). *Resim 1: Temel Sanat Eğitimi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 193, Ankara.
- İhsan, T. (1991). *Sanat Felsefesi*. Bilgehan Matbaası, 234, İzmir.
- İspirli Gönülkırılmaz, Y. (2012). Bauhaus'un Türkiye'de Ki İç Mekan Tasarımına Yansımaları. *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 176, İstanbul.
- Kanmaz, E. (2015). Bir Eğitim Kurumu Olarak Bauhaus'un Günümüz Görsel Tasarım Eğitimine Getirileri. *Journal of Educational Sciences Dergisi*, 3(4), 117-136.

- Kaplan, S. (2003). Gestalt Görsel Algı Teorilerinin Bauhaus Ekolü İçinde Seramik Temel Teknikleriyle Uygulanması, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 88, Eskişehir.
- Kaplanoğlu, L. (2008). Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 304, Erzurum.
- Karaalioğlu, O. (2018). Fotoğrafın Empresyonist ve Post-Empresyonist Sanat Üzerindeki Etkileri. Sosyal Bilimler Dergisi, (27), 344-360.
- Karabıyıkoglu Boduroğlu, S. K. (2010). Türk Sanat Eğitiminin Tarihsel Gelişimi ve Bauhaus Ekolünün Türk Sanat Eğitimine Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 58, Eskişehir.
- Karaçalı, B. (2008). 1960 Sonrası Avrupa Kadın Giyiminde Op Art Etkileri. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 159, İstanbul.
- Kavukçu, E. (2015). Ütopya ve Sanat. Sanat Dergisi, (27), 29-37.
- Kılıç, Y. (2009). Eski Ön Asya Toplamları Arasında Yazı ve Dil Etkileşimi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (4), 122-151.
- Kırmızı, G. M. (2009). Japon Tekstil Boyama ve Desenlendirme Teknikleri Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 123, İzmir.
- Kınay Gör, T. (2013). Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Resimde Otomatizmin Etkileri. Sanatta Yeterlik Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 168, Erzurum.
- Kısaogulları, A. (2015). Çağdaş Resim Sanatı'nın Yeni Yüzey Uygulamalarının Işığında Sanat Eğitimi. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 396, İstanbul.
- Klee, P. (1972). Pedagogical Sketchbook. (Translation: Sibyl Moholy-Nagy), Seventh Printing, Praeger Publishers, 61, New York.
- Koçak, S. Ç. (2020). Tekstil Baskı ve Boyamacılığına Bağlı El Sanatlarının Baskı Tarihindeki Yeri. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 7(5), 464-482.
- Koloğlu, D. (2013). Günümüz Sanatında Renk ve Işığın Dramatik Etkileşimi. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 174, İstanbul.

- Kurt, V. T. (2019). Günümüzde Tekstil Baskı Tasarımlarının Bebek Giysilerinde Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 85, İstanbul.
- Legino, R. (2012). Malaysian Batik Sarongs: A Study of Tradition and Change. Doctor of Philosophy, School of Art RMIT University, 221, Australia.
- Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2020. Tekstil Bölümü 1. Sınıf Ders Programı. Erişim tarihi: 20.03.2020. http://dosya.marmara.edu.tr/gsf/ts/2013/belgeler/mu_f-tekstil.pdf
- Mercin, L., & Alakuş, A. O. (2007). Birey ve Toplum İçin Sanat Eğitiminin Gerekliiği. Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi, (9), 14-20.
- MEB, (2019). Ortaöğretim Sanat Tarihi. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 280, Ankara.
- Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2020. Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü 1. Sınıf Ders Programı. Erişim 20.03.2020. <https://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/tekstil-ve-moda-tasarimi-bolumu>
- Murashima, K. (1993). Katazome Japanese Paste- Resist Dyeing For Contemporary Use. Lark Books, 104, United States of America.
- Mühendis Beyinler, 2017. Dokunmamış (Non-woven) Tekstil. Erişim tarihi: 15.03.2020. <https://www.muhendisbeyinler.net/dokusuz-yuzeyler/>
- Mülayim, S. (1994), Sanata Giriş. Bilim Teknik Yayınevi, 176, İstanbul.
- M-Visible, 2017. Tığ Örgü. Erişim:15.03.2020. <https://m-visible.com/yaprakli-yelpaze-tig-oyasi-yapimi.html>
- Öpöz, N. (2018). 20. Yüzyıldan Günümüze Tekstil Yüzey Tasarımının Giyim Tasarımına Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 197, İstanbul.
- Özderin, S. (2011). Çağdaş Soyut Sanatta Ontolojik Temeller. Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 362, Ankara.
- Özen, S. (2007). Günümüz Sanatında İndirgeyici Tavrı ve Kavramsal Bileşenleri. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 121, İzmir.
- Özen, Y. (1989). Soyut Resimde İfade. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 13, İstanbul.

- Özer, M. (1981). Temel Tasarımda Zıtlık İlkesi. Asistanlık Tezi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, 78, İstanbul.
- Özkaraman Şen, M. (2014). Endüstriyel Ürünleri Biçimlendiren Tasarım Akımları 1850- 1950. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 207, İstanbul.
- Özkartal, M. (2000). Plastik Sanatlar Eğitiminde (Resim) Tasarım Öğeleri ve İlkelerinde Ritm Konusuna Kuramsal Bir Yaklaşım. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 119, Isparta.
- Özkartal, M. (2009). Resim Sanatında Çizgi ve Çizgi Ritmi Üzerine. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(4), 55-72.
- Özkendirci, B. (2010). Tasarım Yöntemleri Açısından Çözümlü Örme. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 223, İstanbul.
- Özkendirci, B. (2014). Tekstil Sanatında Çok Yüzeylelilik ve Heykel İlişkisi. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 189, İstanbul.
- Özol, A. (1974). Sanat Eğitiminde Mukavva-İş ve Form (Biçim). Asistanlık Tezi, İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü, 210, İstanbul.
- Özsoy, V. (2003). Görsel Sanatlar Eğitimi: Resim-İş Eğitiminin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 220, Ankara.
- Pia Best, 2020. Shibori. Erişim tarihi: 20.03.2020. <http://www.piabest.de/index.php/galerie/shiborigalerie>
- Poroy, A. (2014). Sanat ve Bilimin Kesişiminde Bir Yerleştirme Sanatçısı: James Turrell. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(6), 212-223.
- Rare & Fair, 2020. İkat Tekniği. Erişim tarihi: 20.03.2020. <https://rareandfair.com/blogs/the-slow-scoop/behind-the-seams-of-slow-fashion-the-ikat-silk-chermark-mini-dress>
- Rikumo, 2014. Bağlama Rezerve Tekniği. Erişim 20.03.2020. <https://journal.rikumo.com/journal/2014/7/14/make-shibori>
- San, İnci (2004). Sanat ve Eğitim. Ütopya Yayıncılık, 160, Ankara.
- Sarıkavak, N. K. (2019). 20. Yüzyıl Sanat ve Tasarım Eğitiminde Bauhaus'un Önemi. TMMBO Mimarlar Odası Dergisi, (44), 63-81.
- Sevin, V. (2003). Anadolu Arkeolojisi. Der Yayınları, 308, İstanbul.

- Shibori Girl, 2020. Dikişli Rezerve Tekniği. Erişim 20.03.2020. <https://shiborigirl.wordpress.com/2020/08/23/landmarks-and-roadmaps/>
- Soylu, R. (2018). Chirico ve Metafizik Resim. Sanat Eğitimi Dergisi, 6(1), 67-82.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (1986). Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi Yayınları, 291, İstanbul.
- Sungurlar, I. (2013). Bir Arketip Olarak Gölge. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 180, İstanbul.
- Şenel, A. (1982). İlkel Topluluklardan Uygar Topluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 324, Ankara.
- Şişman, A. (2011). Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş. Literatür Yayınları, 232, İstanbul.
- Teker, M. S. (2016). Rezerve Boyama Tekniği ile İndigo, Kökboya, Kekik Posasının Giysi Koleksiyonunda Kullanılması. Sanatta Yeterlik Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 167, Antalya.
- Tekstil Bilgi, 2016. Dokuma Örgü Sistemleri. Erişim:15.03.2020. <https://tekstilbilgi.net/dokuma-kumas-orgu-cesitleri.html>
- Tekstil Sayfası, 2020. Endüstriyel Örme Sistemleri. Erişim:15.03.2020. <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2017/08/orme-kumaslarin-genel-ozellikleri.html>
- Tunçok, Ş. P. (2015). Lif Sanatında Üçüncü Boyut. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 144, İstanbul.
- Turani, A. (1998). Çağdaş Sanat Felsefesi. Remzi Kitabevi Yayınları, 126, İstanbul.
- Turani, A. (2004). Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi Yayınları, 702, İstanbul.
- Türkdoğan, G. (1984). Sanat Eğitimi Yöntemleri. Kadıoğlu Matbaası, 134, Ankara.
- Türk Dil Kurumu (TDK), 2020. Erişim Tarihi: 14.01.2020. <https://sozluk.gov.tr/>
- Usluca, Ö. (2011). Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne Arşivdeki El Sanatlarından Sanatsal Tekstillere. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 260, İstanbul.

- Varlık, M. Ö. (2019). Düz Örme Makinelerinde Üretilen Kumaşlara Uygulanan Baskı Teknikleri. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 209, İstanbul.
- Wells, K. (2013). Invent – Reinvent Itajame Digital Created Board Clamping, The 2rd. International Textiles and Custome Congress, Bangkok/Thailand.
- Wingler, H. M. (1962). Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago. Verlag Gebr. Rasch & Co. DuMont Schauberg, 556, Köln.
- Yakartepe, M., Yakartepe, Z. (1995). Tekstil Teknolojisi Elyaf'tan-Kumaş'a. T.K.A.M Tekstil ve Konfeksiyon Araştırma Merkezi Ltd. Şirketi, İstanbul.
- Yaprakkıran, E. (2015). Türkiye’de Yeni Ekspresyonist Resimde Beden İmgesi. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 118, İstanbul.
- Yazıcıoğlu, Y. (2017). Temel Tasarım. İdeal Kültür Yayıncılık, 296, İstanbul.
- Yedikardeş, C. (2018). Plastik Sanatlar Özelinde Beynin İşleyişi Üzerine Figüratif Çözümler. Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 166, Ankara.
- Yeşiloğlu, D. (2009). Türk Seramiğinde Enstalasyon. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 242, İstanbul.
- Yılmaz, E. (2009). Mondrian ve Maleviç’in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 365, İstanbul.
- Yılmaz, N. (2010). Temel Sanat Eğitiminde Fotoğraf İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 131, Ankara.
- Yılmaz, N. Ç. (2019). 21. Yüzyıl Sokaklarında Optik Yansımalar. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 7(32), 35-51.
- Yılmaz, Z. (2001). Anadolu Uygarlıkları’nda Seramik Formlarda Kulp-Emzik İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 162, İstanbul.
- Yörük, E. Y. (2019). Tekstil Baskıcılığında Teknolojiye Bağlı Değişen Tasarım Anlayışı. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 114, İstanbul.
- Yüksel, D. (2009). Farklı Özelliklerdeki Tekstil Desenlerinin Günümüzdeki Baskı Stilleri ile Basılması. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 200, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Sinem EKİNCİ

Eğitim Durumu

Lise : Disk Anadolu Tekstil Meslek Lisesi, 2008

Lisans : İstanbul Ticaret Üniversitesi, Mühendislik ve Tasarım Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, 2015

Yüksek Lisans : İstanbul Ticaret Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, 2021

Yayınları

Ekinci, S., Bayburtlu, İ. (2021). Temel Tasarım Kavramlarının Tekstil Yüzey Tasarımlarına Etkisi. İstanbul Ticaret Üniversitesi Teknoloji ve Uygulamalı Bilimler Dergisi (Basımda).