

TEKSTİL VE MODA TASARIMI

ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE DEĞERLENDİRMELER



EDİTÖR

Doç. Dr. Mine CERANOĞLU TERECE

ARALIK 2025

YAYLIK 3032

gece
kitaplığı

İmtiyaz Sahibi / Yaşar Hız
Yayına Hazırlayan / Gece Kitaplığı

Birinci Basım / Aralık 2025 - Ankara
ISBN / 978-625-388-999-9

© copyright

Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
0312 384 80 40
www.gecekitapligi.com / gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt

Bizim Büro
Sertifika No: 42488

**TEKSTİL VE MODA TASARIMI
ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE
DEĞERLENDİRMELER**

ARALIK 2025

EDİTÖR

Doç. Dr. Mine CERANOĞLU TERECE

gece
kitaplığı

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

MODA TASARIMINDA ESTETİK DEĞER VE ÖLÇÜLEBİLİRLİK

Kartal Murat AYVAZ 7

BÖLÜM 2

ÇAĞDAŞ SANATTA İSTANBUL’UN KÜLTÜR MERKEZİ KİMLİĞİ: TÜRK TEKSTİL SANATÇILARI

Feyza Nur KURAN 19

BÖLÜM 3

GİYİLEBİLİR SANAT BAĞLAMINDA KASNAKTA BONCUKTAN GİYSİ TASARIMI UYGULAMALARI

Ebru ÇORUH, Yeter AKMEŞE 39

BÖLÜM 1

MODA TASARIMINDA ESTETİK DEĞER VE ÖLÇÜLEBİLİRLİK

Kartal Murat AYVAZ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, <https://orcid.org/0000-0001-8914-098X>

Giriş

İnsan yaşamı için sistematik ve hiyerarşik bir ihtiyaçlar üçlüsü belirlenmek istendiğinde *hayati, zaruri ve keyfi olan* kategorilerinin kullanılması uygun bir sınıflandırma olarak kabul edilebilir. Ayrıca yaşam, bu üç gözlükle görülmeye başlandığında karar alma süreçleri çok daha isabetli olacaktır. *Beslenme, barınma ve bürünme* (3B) ise *hayati* kategorisi içerisinde yer almaktadır. Bürünme, yani giyim ve giysi, insanın ilk çağlardan itibaren aşına olduğu ve birden fazla amaca hizmet eden temel hayati ihtiyaçlardan biridir. Giysi, tekstil sektörünün varlık sebebidir.

Tekstil sektörü oldukça kompleks bir süreçler silsilesinden oluşur. Tekstil kısaca; hammadde, iplik, dokuma-örme-dokusuz yüzey, renklendirme (boya-baskı), hazır giyim (konfeksiyon) süreçlerinden müteşekkil bir yapıdır. Tekstil sektörü temel olarak insanın bürünmesi için giysi ya da barınması için ev tekstili üretir olarak görünse de içinde yaşadığımız modern çağda kurumsallaşmış modern bir moda sistemi içinde yer almakta ve sanat, tasarım, mühendislik, estetik, kimya, ergonomi ve hatta sosyoloji ve psikoloji gibi birçok farklı disiplinden beslenmektedir.

Tüm genel tanım, yorum ve açıklamaların mevcudiyetini kabul etmekle birlikte; moda kavramı ve olgusunun insan zihninde ilk olarak “giysi” nesnesini canlandırdığını kabul etmek gerekir. Ek olarak; buradaki yaklaşım şeklinin araştırma konusu gereği, moda tasarımının yüksek sanat eseri niteliği taşıyan çıktılarını hariç bırakan bir anlayışla sınırlı olduğunu ifade etmek isterim. Bu sebepten ötürü bu çalışmada, modanın tasarım ürünü boyutuna odaklanılmaktadır.

Bir tasarım ürünü olan giysinin nihai varlık amacı tüketicilerin beğenisini kazanmaktır. İster kendi markası adına isterse bünyesinde bulunduğu marka adına ürün tasarlayan moda tasarımcıları mutlaka çeşitli ilke ve yöntemler çerçevesinde koleksiyon hazırlarlar. Standart bir moda tasarımı süreci; tema (kavram- konsept geliştirme), hedef kitle, pazar analizi, trend araştırması (moda eğilimleri), tasarım süreci (eskiz çizimleri- artistik çizimler- teknik çizimler), desen tasarımı, renklendirme (boya-baskı), malzeme ve aksesuar seçimi, kalıp hazırlama ve prototip üretimi, dikim ve üretim süreci, pazarlama ve tanıtım süreci, lojistik ve dağıtım aşamalarını kapsamaktadır. bu klasik endüstriyel tasarım ve üretim sürecine sürdürülebilirlik ve estetik değerlendirme aşamalarına da eklemek faydalı olacaktır.

Modanın estetik değeri tartışmasız bir gerçekken ölçülebilirliğiyle ilgili görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Estetiğin duyuların bilimi olarak tanımlanıyor olması ilk etapta estetiği mantıki, nesnel, ölçülebilir ve evrensel olmaktan uzak gösterdiği için moda tasarımının estetik açıdan ölçülebilmesi de tartışmalı konuma gelmektedir. Ancak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak açıklandığı üzere; estetiğin nesne temelli yaklaşımı sayesinde ölçülebilirlik mümkün duruma gelmektedir. Tarih boyunca birçok filozof, sanatçı ve araştırmacı, estetik değerin belirli ölçütler çerçevesinde şekillendiğini vurgulamıştır. Bu ölçütlerin moda tasarımı açısından genel olarak tasarım ilkeleri kapsamında ele alınabileceği söylenebilir. Söz konusu ilkeler; denge, oran-orantı, ritim, vurgu, bütünlük, çeşitlilik, uyum ve hiyerarşi biçiminde sıralanabilir.

Sürecin, salt öznellik ve bireysel estetik beğenilerden çok daha kapsamlı bir modeli ifade etmesi ve birçok nesnel ölçüt doğrultusunda ortaya konan bir ürünle sonuçlanması, estetik değerlendirmenin de nesnel kıstaslarla yapılabileceğine kanıt olabilir. Nitekim bir moda tasarımı, yalnızca onu tasarlayan kişi ya da markanın onayıyla değil, geniş bir kullanıcı kitlesinin beğenisiyle evrensel ölçekte kabul görmekte ve yaygınlık kazanmaktadır. Bu genel kabul, bireylerin kişisel tercihleriyle değil, aynı nesnenin farklı toplumlarda benzer estetik hazlar uyandırmasıyla açıklanabilir.

Zira günümüzde estetik beğeni sahibi birey; toplumun kültürel, psikolojik ve sosyolojik yapısı içerisinde biçimlenmekte ve bu bağlam içinde değerlendirilmektedir.

1. Estetiğin Kavramsal Çerçevesi

Estetik, kökeni Yunanca *aisthesis* (algı, duyum) sözcüğüne dayanan; güzellik, duysal deneyim ve sanatla ilgili algı, yargı ve değerleri inceleyen felsefe dalıdır. Baumgarten'ın tanımıyla, “duyulardan gelen bilginin bilimi” olarak ortaya çıkmış; zamanla sadece güzelle sınırlı kalmayıp “çirkin, dramatik, hoş, trajik, etkileyici vb.” estetik deneyim alanlarını da kapsar hale gelmiştir (Doğan, 1975: 8-15).

Estetik, Alman filozof Alexander G. Baumgarten'ın 1750'de yayımladığı *Aesthetica* adlı eserde bağımsız bir bilim dalı olarak tanımlanmıştır. O, estetiği duysal bilginin bilimi olarak görür ve mantığın açık-seçik bilgisinden farklı, sezgisel ve duysal bilgi alanına işaret eder. Estetik, güzelliğin ve duysal bilginin yetkinliğiyle ilgilenir; sanat, edebiyat, müzik ve tasarımın insanda uyandırdığı etkileri araştırır. Böylece güzellik, duysal bilginin en yüksek doğruluk biçimi olarak kabul edilir (Şimşek, 2014: 330).

Baumgarten'a göre mantığın nesnesi kavramsal bilgiler, estetiğin nesnesi ise duysal olarak deneyimlenenlerdir. Bu yaklaşım, estetiği yalnızca sanatın değil, duysal deneyimin bütününe kapsayan bağımsız bir felsefi disiplin haline getirmiştir. Böylece estetik, rasyonalist gelenekte “bulanık” veya “aşağı” görülen duysal bilginin savunusu olarak doğmuş ve Baumgarten'ın çalışmalarıyla güzellik kavramıyla sınırlı olmayan, aynı zamanda bilginin bir türü olarak konumlanmıştır (Ertürk, 2015: 119).

Baumgarten'ın eserlerinin Latince olması ve öğrencisi G. F. Meier'in kendi estetik kitabını yayımlaması, “*Aesthetica*”nın etkisini sınırlamıştır. Leibniz'in algıyı bulanık ve açık olarak ayırması, sanat ve estetik deneyimin temelini oluşturur. Açık algı, objenin tüm özelliklerinin farkında olunmasını sağlamasa da karmaşıklığının farkına varmayı mümkün kılar. Baumgarten, kapsamsal açıklık kavramıyla, duysal temsillerin çokluğunun ve yoğunluğunun poetik değer taşıdığını belirtir. Estetik deneyimde birey yalnızca duysal olarak deneyimlenebilir ve soyut kavramlarla ulaşılamaz. Estetikte çeşitlilikte birlik ilkesi ön plandadır. Estetik bütün, duysal parçaların birbirine bağlılığıyla oluşur ve yeter-sebep ilkesine benzer şekilde işleyen bir düzen sergiler. Baumgarten, fenomenlerin temel özlerine indirgenemeyeceğini, duysal bilginin kavramsal olmayan, kendine özgü bir yapısı olduğunu savunur. Bu nedenle estetik, nedenler ile ilgilenmez; fenomenin fenomen olarak mükemmelliği, yani güzellik ile ilgilidir (Ertürk, 2015: 120).

Estetik deneyim, bir süjenin (özne) bir estetik objeyi (sanat eseri, doğa parçası vb.) algılayıp ondan haz duymasıyla ortaya çıkar. Estetik süje, nesneye yalnızca bilgi veya pratik amaçlarla bakmak yerine, salt estetik haz için yönelir. Bu süreçte süjenin aldığı tavır “estetik tavır” olarak adlandırılır ve bilgiye, ekonomik değere veya başka işlevsel amaçlara dayalı bakışlardan ayrılır. Özetle estetik algı, obje ile süjenin haz temelli etkileşimiyle oluşur (Tunalı, 1998: 24).

Sanat eserlerinin güzel olup olmadığını yorumlamak, izleyici veya eleştircinin estetik yargı yeteneğine bağlıdır. Yorumlar kişisel ve zamanla değişebilir; ancak büyük ve evrensel sanat eserlerinde mevcut güzellik, doğru yargıya rehberlik eder. Estetik değerlendirme; bilgi, duygu ve deneyimin dinamik birleşimiyle gerçekleşir. Tarih boyunca estetik anlayışı farklı filozof ve düşünürler tarafından ele alınmıştır. Platon ve Aristo'dan Pythagoras'a, Rönesans'tan 18. ve 19. yüzyıl Alman estetiğine kadar estetik, sayıların armonisi, ruhsal değerler, psikoloji ve biçim kuramları çerçevesinde gelişmiştir. Günümüzde estetik; değer-felsefesi ve bilgisayar destekli yöntemler üzerinden hem psikolojik hem de sayısal-veri temelli yaklaşımlarla incelenmektedir (Altar, 1996, 91- 92).

Estetik tarihinin üç evresi vardır: Dogmatik evre (Sokrates–Montaigne), Eleştirel evre (Kant ve sonrası) ve günümüz evresi (pozitif çağın devamı). Estetiğin temeli Platonculuğa dayanır. Sokrates öncü, Platon halef, Aristoteles güzelliğin koruyucusudur. Sokrates ruh güzelliğini,

Platon ise güzeli tekil nesnelere indirgenemeyen bir ana güzellik olarak görür. Güzel, kısmi bilgilere indirgenemeyen kapsamlı bir algı ve metafizik boyut taşır (Huisman, 1992: 9).

Güzellik, tarih boyunca önce nesnelerin doğasında bulunan nesnel bir özellik olarak görülmüş, sonra bakan kişinin gözünde oluşan öznel bir deneyim olarak ele alınmıştır. Locke, güzelliğin hem nesnel hem öznel olduğunu savunmuş; Baumgarten estetiği ayrı bir felsefe dalı hâline getirmiştir. Kant, nesnel ve öznel ayırımına dikkat çekmiş, modernist estetik hazsal değerleri ön plana çıkarırken, postmodern yaklaşım nesneyi vurgulamıştır. Estetik yargı, bireyin nesneye verdiği beğenme veya beğenmeme temelindeki subjektif hükümlerdir. Yargılama sürecinde nesnenin özellikleri, bireyin duyguları ve yüklediği anlam önemlidir. Nesne temelli yaklaşım estetiği nesnenin biçimsel özelliklerine bağlarken, özne temelli yaklaşım duyguların sosyal yapılanmasını vurgular (Tekel, 2016: 150).

On sekizinci yüzyılda rasyonalistler ile beğeni teorisyenleri arasındaki tartışma, esasen “dolaysızlık tezi” etrafında şekillenmiştir. Yani güzellik yargılarının nesnelere ilke uygulamasıyla mı yoksa doğrudan beğeniyle mi oluştuğu sorusu tartışılmıştır. Bu, güzellik ilkelerinin varlığına dair değil, bu ilkelerin nasıl işlediğine dair bir ayrışmadır. Kant bu tür ilkelerin varlığını reddederken Hutcheson ve Hume, beğeniye dayalı yargıların akıldan bağımsız olduğunu, fakat yine de deneyim aracılığıyla keşfedilebilecek genel ilkelere göre işlediğini savunmuşlardır (Shelley, 2022: 26).

Günümüz estetiği üç ana eğilimle tanımlanır: (1) Doğa ve sanatta biçimlerin evrimini inceleyen ve klasik felsefelerin güzelliğin özünü tanımlama çabasını sürdüren eğilim; (2) İzleyicinin beğeni yargısı, sanatsal yaratı ve estetik haz gibi konuları ele alan fenomenolojik estetik; (3) Deneysel estetik, sanat bilimi, sanat psikanalizi, sanat sosyolojisi, göstergeler bilimi ve endüstri estetiği gibi disiplinler arası yaklaşımlar. 20. yüzyıl estetikçileri, Platon, Aristoteles, Kant, Hegel gibi filozofların kuramsal sorunlarını bir kenara bırakarak çevre, piyasa, multimedya ve yaratıcı-izleyici ilişkilerine yönelmiştir. Estetik akımlar, Olgucu Estetik (Sanat Sosyolojisi, Yapı Çözümlemesi, Deneysel Estetik, Sanat Bilimi) ve Öznelci Estetik (Sanat Psikolojisi, Fenomenolojik Estetik, Varoluşçu Estetik) olarak iki ana dala ayrılmıştır (Bozkurt, 1995: 11). Tarihsel süreç içerisinde, klasik dönemde estetik nesnede değil, yargıda temellenmiştir. 20. yüzyılda estetik anlayışı yalnızca öznel beğeniyle sınırlı kalmamış; toplumsal, kültürel ve psikolojik faktörlerle de ilişkilendirilmiştir. 21. yüzyılda ise estetik, yalnızca insan beğenisiyle değil, aynı zamanda veri, algoritma ve kullanıcı deneyimiyle de tanımlanır hale gelmiştir.

2. Moda Tasarımının Kavramsal Çerçevesi

Tekstil endüstrisi yaklaşık olarak M.Ö. 5000 yıllarına kadar uzanmaktadır. Tekstil terimi, Latince textere kavramından türetilmiştir. Tekstil kavramı; lifler, tekstil ürünleri ile yarı mamul ve mamul malları kapsamaktadır (Komisyon, 1994: 14).

Giyim; teknik bir süreç sonunda iki boyutlu bir tekstil yüzeyini üç boyutlu hale getirme işi iken moda, bu süreç sonunda ulaşılan giysilerin gündemde kalma süresi olarak karşımıza çıkmaktadır (Pamuk, 2009: 2).

Moda, oluşmayan sınır anlamındaki Latince “modus” kelimesinden gelmektedir. İngilizce karşılığı fashion’dır. Yaygın dilde; değişiklik gereksinimi veya süslenme özentiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik; belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük; geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan gibi anlamlarda kullanılmaktadır (TDK, 2025).

Psikologlar modaya bireysellik arayışı olarak, sosyologlar sınıflar arası rekabet ve giyim normlarına sosyal uyum gösterme olarak, ekonomistler kıt olanın aranması olarak, estetikçiler sanatsal ve güzellik ideali olarak, tarihçiler tasarımdaki değişmelere evrimsel bir açıklama olarak yaklaşmışlardır (Dal ve Gürpınar, 2010: 29).

Moda, herhangi bir zamanda görülebilir olan ve zamanla bir sosyal sistem ya da topluluklarda değişen, maddi ya da maddi olmayan bir fenomende, kültürel olarak desteklenmiş bir anlatımdır (Ertürk, 2011: 6). Moda, nesnelerin taşıdığı sembolik, estetik ve kültürel anlamlar aracılığıyla bireylerin zevklerini, yaşam tarzlarını, sosyal statülerini ve topluluk aidiyetlerini ifade etme biçimidir. Ancak genellikle, modanın kaynak verimliliği pahasına tüketimi ve erken eskimeyi teşvik ettiği düşünülür (Pan vd., 2015: 53-66).

Moda bağlamında giyme eylemi, giysiler ve diğer moda nesneleriyle yürütülen, varlık ve yokluk arasında aktif ve duygusal olarak değişken bir benlik duygusu inşa eden sürekli bir müzakere olarak görülür; bu süreçte ortaya çıkan duygular, içsel durumlar değil, bireyin dünyayla kurduğu ilişkilere işaret eder (Thornquist, 2018).

Modern moda sistemi Sanayi ve Fransız Devrimleri ile üretim, tüketim ve tanıtım süreçlerinde köklü dönüşümlerle şekillenmiştir (Özüdoğru, 2016). Moda, genellikle giyimle ilişkilendirilse de sosyal, politik, kültürel ve ekonomik boyutlarıyla ele alınır. İnsanın estetik arayışı ve değişim ihtiyacı nedeniyle sanatla yakın ilişki içindedir. On yıllık dönemlerde köklü dönüşümlerle kendi tarihini oluşturan moda; haute couture, hazır giyim, giyilebilir sanat ve sürdürülebilir moda gibi alanlarda sanat akımlarından etkilenmiştir (Ertürk ve Varol, 2017: 3-8).

Bir moda tasarımcısının, yenilikçi ve işlevsel moda ürünleri tasarlayabilmesi ve bu ürünlerin piyasada kabul görmesini sağlayabilmesi için belirli bilgi ve becerilere sahip olması gerekir. Bunlar arasında; çağdaş moda ve kültür bilinci, kalıp hazırlama, model kesme ve kumaşın temel prensipleri, bilgisayar destekli tasarım, tasarım geliştirme, çizim ve illüstrasyon yetkinliği, kumaş bilinci, modanın temelleri (silüet, oran, renk, kumaş manipülasyonu), giysi teknolojisi, tekstil teknolojisi, pazarlama bilgisi, kreasyon hazırlama, portfolyo sunumu, araştırma teknikleri ve maliyet hesabı yer almaktadır (Jones, 2013: 15).

Bir giysinin moda, sanat, kostüm ya da konsept olarak tanımlanması hem giyen hem de izleyici açısından farklılık gösterebilir. Moda tasarımı bağlamında, giysiler yeni bağlamlarda değerlendirildiğinde belirli bir konuyla uyumun netliği bulanıklaşabilir. Bu durumda moda kavramı tek başına yetersiz kalabilir. Dolayısıyla moda disiplini içerisinde kavramsal ve yaratıcı uygulamalar, daha geniş bir yaklaşım ve tamamlayıcı bir perspektif gerektirmektedir (Bugg, 2009: 9-31).

İnsan zihninde oluşan görsel tasarım, kağıt veya dijital ortam gibi iki boyutlu bir yüzeye aktarılır ve ardından insan vücuduna uygun şekilde standart kalıp sistemleri (müller, metrik vb.) aracılığıyla üç boyutlu bir giysi formuna dönüştürülür. Ancak giysinin serüvenini teknik bir süreç olarak sınırlandırmak hatalı olacaktır. Zira içinde yaşadığımız çağda giysi artık bir moda ürünüdür. Moda ise oldukça kompleks bir sistemdir.

Giysiyi var eden ve modanın hammaddesi olarak ifade edebileceğimiz tekstil sektörü kısaca; hammadde, iplik, dokuma-örme-dokusuz yüzey, renklendirme (boya-baskı), hazır giyim (konfeksiyon) süreçlerinden müteşekkil bir yapıdır. Tekstil sektörü temel olarak insanın bürünmesi için giysi ya da barınması için ev tekstili üretir olarak görünse de içinde yaşadığımız modern çağda kurumsallaşmış modern bir moda sistemi içinde yer almakta ve sanat, tasarım, mühendislik, estetik, kimya, ergonomi ve hatta sosyoloji ve psikoloji gibi birçok farklı disiplinden beslenmektedir.

Modanın farklı disiplinlerce çeşitli tanımları bulunmaktadır. Moda tasarımı ise genellikle **(3T)** tasavvur (ilham/konsept) –tasarım (planlama/prototip) – tekamül (teknik uygulama/üretim) süreçlerinden oluşur. Bu sürecin sonunda ortaya çıkan ürün; işlevsellik, estetik, konfor, dayanıklılık ve sembolik anlam gibi çok boyutlu unsurları bünyesinde barındıran somut bir moda ürünüdür.

3. Moda Tasarımında Estetik Değer ve Ölçülebilirlik

Modanın estetik açıdan değerlendirilmesi çok çeşitli unsur ve bileşenlerden oluşması sebebiyle oldukça güçtür. Bir moda tasarımı estetik açıdan değerlendirmek için; kişisel, kültürel, sanatsal, biçimsel, dönemin moda anlayışı, kalıp sistemleri, marka imajı, zaman ve mekan gibi onlarca değişkeni ölçme işlemine tabi tutmak gerekebilir. Bu değişkenlerin bazıları subjektif değerlendirmeye açıktır. Tüm bunlara rağmen moda tasarımının estetik değeri tamamen ölçülemez değildir. Nesnel bazı ölçütler sistemleştirilebilir. Bu noktada moda yalnızca “giysi” olarak ele alındığında, estetik değerlendirme süreci göreceli olarak kolaylaşır.

Estetik deneyim, bir süjenin bir objeyi algılayıp ondan haz duymasıyla ortaya çıkar. Birçok kuramcı güzelliği, herhangi bir kişide hoş deneyimler uyandıran nesnenin özelliği olarak ifade etmiştir. Nesne temelli bu yaklaşımda güzellik nesnenin fiziksel niteliğine bağlı bir kavram olarak ele alınmıştır. Platon, akıl sahibi tüm varlıklar için güzellik ideasının ortak olduğunu belirtmiştir. Aristoteles güzelliği ahenk, düzen ve oran kavramlarıyla açıklamış, güzeli bir denge unsuru olarak görmüştür. Plotinos ise güzelliği doğru orantı ile ilişkilendirmiştir. Bu düşünceler doğrultusunda yapılan birçok araştırma, nesnelerdeki denge, oran, simetri ve uyumun estetik yargıyı olumlu yönde etkilediğini ortaya koymuştur. Nesnenin simetrik ya da asimetrik, karmaşık ya da sade, benzer ya da farklı olması estetik algıyı belirleyen unsurlar arasındadır. Dolayısıyla, nesnenin biçimsel nitelikleri denge, düzen, oran-orantı, simetri, uyum kavramları temelinde değerlendirilebilir (Tekel, 2016: 149-157).

Bir tasarımın estetik değerlendirmesi, özne temelli ya da nesne temelli bir yaklaşımla gerçekleştirilebilir. Özne temelli değerlendirmede, bireyin bilgi birikimi, kültürel arka planı ve kişisel deneyimleri belirleyici unsurlardır. Ancak bu tür değerlendirmeler kaçınılmaz olarak öznel nitelik taşır ve evrensel geçerliliğe sahip bir estetik ölçüt sunmaz. Buna karşın, nesne temelli bir yaklaşım benimsendiğinde, moda tasarımında estetik değer ölçülebilir olduğu ileri sürülebilir. Nitekim tarih boyunca birçok filozof, sanatçı ve araştırmacı, estetik değer belirli ölçütler çerçevesinde şekillendiğini vurgulamıştır. Bu ölçütlerin genel olarak tasarım ilkeleri kapsamında ele alınabileceği söylenebilir. Söz konusu ilkeler; denge, oran-orantı, ritim, vurgu, bütünlük, çeşitlilik, uyum ve hiyerarşi biçiminde sıralanabilir.

Bir moda tasarımı ürünü, izleyici ya da kullanıcıda estetik bir haz uyandırır. Estetiğe dair yapılan tanımlarda genel olarak özne (gören/izleyen) ve nesne (görülen/izlenen) olmak üzere iki bileşen bulunur. Ancak moda tasarımı bağlamında, üçüncü bir bileşen olarak tasarımcının da en az diğerleri kadar önemli olduğu düşünülmelidir. Tasarımcı; tasavvur (ilham/konsept), tasarım (planlama/prototip) ve tekamül (uygulama/üretim) süreçlerinin tümünde aktif rol alır ve bu süreçleri bilgi ve deneyimiyle yönlendirir. Tasarımcı, tüm bu süreçlerde yalnızca kendi estetik anlayışıyla sınırlı bir yaklaşım benimsemez. Aksine, hedef kitleyi dikkate alarak tasarımlarını geliştirir. Tasarım sürecinde; hedef kitle, pazar araştırması, mevsimsel koşullar, dönemin moda anlayışı, kullanım ortamı ve şartları gibi çok sayıda unsur değerlendirilir. Bu durum, moda tasarımının hem tasarım hem de üretim süreçlerinde salt öznel bir yaklaşımla sınırlı olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Dolayısıyla moda tasarımı, bireysel estetik yargılar kadar toplumsal beğeni, işlevsellik ve piyasa dinamikleriyle de şekillenen çok katmanlı bir süreçtir. Sürecin, salt öznellik ve bireysel estetik beğenilerden çok daha kapsamlı bir modeli ifade etmesi ve birçok nesnel ölçüt doğrultusunda ortaya konan bir ürünle sonuçlanması; estetik değerlendirmenin de pekâlâ nesnel kıstaslarla yapılabileceğini göstermektedir. Zira bir moda tasarımı, yalnızca onu tasarlayan kişi ya da markanın onayıyla değil, geniş bir kullanıcı kitlesinin beğenisiyle evrensel ölçekte kabul görür ve yaygınlık kazanır. Hem moda tasarımcısı hemde tüketici konumundaki özne; kendi bireysel estetik beğenileri ile sınırlı olmayıp

içerisinde yaşadıkları toplumun psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve kültürel yaşamlarından etkilenecek karar ve tercihte bulunmaktadır.

Günümüzde dijital teknolojiler ve yapay zekâ estetiğin tanımını genişletmiştir. Estetik artık insanın öznel beğenisi ile algoritmik ölçümler, kullanıcı etkileşim verileri ve sayısal analizlerin kesişiminde değerlendirilmektedir. Bu yeni çerçevede form, renk ve oran gibi geleneksel kriterler hâlâ önemini korurken; renk uyumu algoritmaları, görüntü işleme ile simetri/karmaşıklık ölçümleri, duygusal tepki tespiti ve kullanıcı deneyimi metrikleri gibi nicel araçlar estetiğin tanımlanmasına ve değerlendirilmesine dâhil olmuştur.

4. Moda Tasarımında Estetik Değerin Ölçülebilirliğine Yönelik Yaklaşımlar

Moda tasarımı kavramı yaygın ve genel kullanımda “giysi ürünlerini/giyim eşyalarını” işaret etmektedir. Moda yalnızca “giysi” olarak ele alındığında, estetik değerlendirme süreci göreceli olarak kolaylaşır. Burada kastedilen, sanat eseri niteliğinde değil tasarım ürünü olan giysidir.

Literatürde moda tasarımında estetik değer ölçülebilirliğiyle ilgili çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Bunlardan birisi olan Başer (2012)’in “Moda Tasarımı için Estetik Değerlerin Matematiksel Modellemesi” adlı araştırmasında; tekstil ürünlerinin estetik değerlerini tahmin etmek için matematiksel modeller oluşturmak üzere yapılan çalışmaların kısa bir özeti sunulmaktadır.

Başer (2012)’in araştırmasında estetik değerlerin matematiksel olarak modellenmesine yönelik yöntemler sunulur. Moda tasarımcıları, estetik değerleri yaratmak için renk, form ve doku gibi temel tasarım parametrelerini kullanır; bu parametrelerin belirli bir uyum ve kompozisyon içinde kullanılması, tasarlanan ürünün çekiciliğini belirler. Örneğin ilgili çalışmada incelenmiş olan Sökmen’in çalışmasında desen yüzey tasarımı için estetik değer 5 ana bileşeni; desen boyutu, desen konturunun netliği, yüzey pürüzsüzlüğü, iplik ayarı ve parlak görünüm olarak varsayılmıştır. Bu çalışma kapsamında üretilen kumaşların estetik değerine ilişkin olarak gerçekleştirilen jüri değerlendirmeleri üzerinde, jüri üyelerinin karar tutarlılığını belirlemeye yönelik istatistiksel analizler yapılmıştır.

Analiz sonuçları hem uzman hem de uzman olmayan jüri gruplarının değerlendirmelerinde anlamlı bir tutarlılık bulunduğunu göstermiştir. Ayrıca, jüri değerlendirmeleri ile teorik olarak elde edilen tahminler arasındaki korelasyon katsayılarının incelenmesi, özenle geliştirilecek bir algoritma aracılığıyla estetik değer matematiksel olarak tanımlanabileceğini ortaya koymuştur (Başer, 2012: 18-19).

Yine ilgili çalışmada incelenmiş olan Öndoğan’ın çalışmasında giysi tasarımlarının estetik değerinin matematiksel olarak tanımlanmasıyla ilgili karmaşık sorunlar olduğu gösterilmiştir. İlgili çalışmada; jüri değerlendirmeleri model ve yapı karmaşıklığı gibi belirli nitelikleri ölçmek için kullanılabilmesine rağmen genel kalitenin tespitini tüketici tercihinin belirleyeceği gösterilmiştir.

Bulgun ve Başer, giysi moda tasarımında tüketici taleplerini ve satış eğilimlerini yalnızca estetik açıdan değil, aynı zamanda kumaş, yardımcı malzemeler ve maliyet unsurları bakımından da karşılayabilmek amacıyla farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu kapsamda, belirli ürün gruplarına ilişkin önceden hazırlanmış bir veri tabanından yararlanarak veri tabanı temelli bir tasarım modeli ortaya koymuşlardır. Söz konusu model, tasarım parametrelerinin hiyerarşik biçimde saklanması, gerektiğinde çağrılarak kullanılabilmesi ve böylece tasarımcılara malzeme

seçimi ile maliyet planlaması açısından sistematik bir rehberlik sağlaması yönüyle önemlidir (Başer, 2012: 23-25).

Moda tasarımında estetik değerin ölçülebilirliğiyle ilgili bir diğer çalışma Zou ve Wong (2019)'un "AI-Stylist: Giyim Estetiğinin Anlaşılması için Yapay Zekâ Temelli Bir Model" şeklinde ifade edilebilecek çalışmalarıdır. Bu çalışmada; modanın, kültürel geçmiş veya fiziksel özellikler (örneğin ten rengi) gibi çeşitli faktörlerden etkilenen öznel bir alan olması sebebiyle giyim estetiğini değerlendirmenin karmaşık bir süreç olduğu ve bu karmaşıklığı azaltmak amacıyla giyim değerlendirmesinin üç düzeyde (giyim uyumu, kişisel uyumluluk ve kişilik ifadesi) ele alınabileceği belirtilmiştir. Burada giyim uyumu bir kıyafetin tüm parçalarının birbiriyle uyumlu olup olmadığı; kişisel uyum kıyafetin kişinin fiziksel özellikleriyle ne kadar uyum sağladığı; kişilik ifadesi ise genel görünümün bireyin kişiliğini ne ölçüde yansıttığını ifade etmektedir. İlk düzeyde vücut şekli, cilt tonu ve saç stili gibi fiziksel veriler dikkate alınırken; ikinci düzeyde, yapay zekâ modelinin bireye uygun kıyafet kombinasyonları oluşturması hedeflenmektedir. Üçüncü ve en üst düzeyde ise, modelin bireyin kişiliğini anlayarak buna uygun ürünler önerebilmesi beklenmektedir. Çerçevenin potansiyelini göstermek üzere, uyum düzeyine ilişkin ilk deneysel sonuçlar sunulmuştur. Bu önerilen model, pratik olarak uygulanabilecek estetik değerlendirme sistemlerinin gelecekteki gelişimine temel ve kılavuz oluşturmayı amaçlamaktadır (Zou & Wong, 2019: 266-270).

Moda tasarımında estetiğin ölçülebilirliği ile ilgili çalışmalardan bir diğeri, Zhao ve arkadaşlarının (2019) "Kadın Giyim Ürünlerinde Desen Tasarım Parametreleri Açısından Estetik ve Konfor Değerlendirmesi" adlı çalışmadır. Çalışmada, desen tasarım parametreleri ile estetik ve konfor dereceleri arasında iki ayrı eşleme geliştirilmiş ve veriler görüntü analizi ile anket çalışmaları aracılığıyla toplanmıştır. Geliştirilen yöntem, geleneksel müşteri geri bildirimi temelli yaklaşımlara göre daha hızlı, verimli ve nicel bir değerlendirme sağlamaktadır. Bu yaklaşım, yeni ürün piyasaya sürülmeden önce estetik ve konfor açısından optimize edilmiş tasarımlar geliştirmeye olanak tanımaktadır. Çalışmadan iki temel sonuç elde edilmiştir: Birincisi, geliştirilen eşlemeler sayesinde yinelemeli desen revizyonu ile daha optimize edilmiş giyim tasarımları oluşturulabilmektedir. İkincisi, eşlemelerin dijitalleştirilebilmesi, estetik ve konfor geri bildirimlerini gözlemlemeye yönelik geleneksel yöntemleri daha verimli ve düşük maliyetli hâle getirmektedir (Zhao, 2019: 2-8).

Tasarımında estetiğin ölçülebilirliği ile ilgili Yılmaz vd. (2019)'nin Peyzaj Tasarımında Estetik adlı çalışmalarında, estetik değerin bitkilerin biçim, renk ve dokularından kaynaklandığını vurgulamışlardır. Çalışmada biçim, ritim, düzen ve karmaşıklık gibi biçimsel estetik unsurları incelenmiş; bu unsurların Gestalt kuramı ile ilişkisi açıklanmıştır. Gestalt kuramı, çevrenin bütünsel olarak algılanmasını açıklar. Bu bağlamda, başarılı bir bitkilendirme tasarımı Gestalt ilkelerine dayanarak biçimsel estetiği sağlamalı ve böylece estetik memnuniyet oluşturmalıdır. Özetle tasarım ilkelerinin Gestalt kuramı ile ilişkili bir yaklaşım sonucunda estetik memnuniyetin sağlanabileceği tespit edilmiştir (Yılmaz, 2019: 61-65).

Moda tasarımı ürünlerinin yüksek sanat kapsamındaki çıktıları hariç tutularak söylemek gerekir ki; estetik durumunu tamamen öznel (subjektif) olarak nitelendirmenin yanlışlığı, moda tasarımının; tekstil, malzeme, kalıp ve dikiş, mühendislik ve kimya gibi birçok disiplinin bilgi ve birikimiyle üretilmesinden de bellidir.

Moda tasarımı, pek çok farklı alandan beslenen disiplinler arası bir süreçtir. Pozitif bilimleri (bilhassa fen bilimlerini) temel alarak süreçleri yürütülen bir alanın estetik açıdan değerinin ölçülebilirliği de elbette mümkündür. Moda, bunun en somut delilidir. Zira, dönemin modası

olarak kabul edilen bir ürün, sınırlı bir dönem için de olsa, evrensel boyutta dünya genelinde yaygın beğeni ve kullanım kazanabilir. Bu durum, farklı kültür ve coğrafyalarda geniş kitlelerce beğenilen bir moda çıktısının estetik değerinin sadece özneye yani kullanıcıya değil nesnenin niteliklerine de bağlı olduğunu gösterir. Moda nesnesi ise ölçülebilir estetik değerlere sahip bir üründür.

Yaklaşım şekli	Odak	Örnek Ölçüt
Nesne Temelli (Biçimsel)	Tasarımın fiziksel ve görsel özellikleri	Oran, simetri, denge, renk, ritim, malzeme, deneyimsel yapı
Özne Temelli (Algısal / Duyusal)	Kullanıcı/izleyici deneyimi ve algısı	Duyusal tepki, estetik beğeni, anlamlandırma
Dijital ve Algoritmik Temelli	Dijital ortamda tasarımın görsel ve etkileşimsel özellikleri/ Makine öğrenimi ve yapay zekâ ile estetik değerlendirme	Görselleştirme, sanal prova, etkileşim analizi/ trend analizi

Tablo 1. Moda tasarımında estetiğin değerlendirilmesi

Özellikle modernizmden itibaren dünyayı algılayış ve kavrayış biçiminde yaşanan değişimler göstermiştir ki, hiçbir şey bütünüyle saf, katıksız ya da tek bir düzlemde var olamaz; her şey çok katmanlı bir yapı taşır. Dolayısıyla estetik algıya dair yapılan değerlendirmelerde bu kaide dikkate alınmalıdır. Moda tasarımının estetik değerlendirmesi için de bu minvalde bir anlayış geliştirmek ve “özne, nesne, dijital ve algoritmik temelli” bir çerçeveden konuya odaklanmak gerekmektedir.

Bu yaklaşım şeklinin sistematik izahı; nesne temelli(biçimsel: oran, simetri, denge, renk, ritim, malzeme, deneyimsel vb.), özne temelli(algısal, duyusal: anket, görüşme), dijital ve algoritmik temelli(bilgisayar destekli analizler makine öğrenimi modelleri) olarak yapılabilir.

5. Sonuç ve Öneriler

Estetik kavramı; tarih boyunca farklı düşünürler tarafından çeşitli yönleriyle tartışılmış, anlamı ve kapsamı sürekli olarak yeniden tanımlanmıştır. İlk dönemlerde estetiğin nesnel bir kavram olduğunu, Baumgartenla birlikte felsefi bir disiplin olarak tanımlandığını, modernizmden itibaren kültürel bağlamda yeniden yorumlandığını, 21. Yy da ise dijital, algoritmik ve deneyim temelli bir olgu olduğunu söyleyebiliriz.

Zaman içerisinde kimi dönemlerde özne, kimi dönemlerde ise nesne temelli bir yaklaşımla yorumlanan estetik; günümüzde özne, nesne, dijital ve algoritmik temelli birden fazla anlayışın birleşimiyle tanım ve anlam kazanmaktadır.

Sanat ve tasarım disiplinleri birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Kendilerine has nitelik ve amaçları olan bu alanlarda estetik konusu her dönemde mühim görülmüştür. Çalışma konusu gereği sanat eseri niteliğinde olan moda tasarımlarını hariç bırakarak tasarım ürünü kabul edilebilecek giysi(moda) tasarımlarının estetik açıdan değeri ve ölçülebilirliği üzerine odaklanmış olan bu çalışmada; alanyazında daha önce bu konu üzerine doğrudan ya da dolaylı olarak kısıtlı da olsa araştırmalar yapıldığı ve moda tasarımında estetik değer

ölçülebilirliğiyle ilgili çeşitli yöntemlerin önerildiği tespit edilmiştir. Bu çalışmalarda önerilen yöntemleri genel olarak nesne temelli anlayıştan hareket edildiği ve ek olarak kimi zaman kişilerin(uzman, tüketici) görüşlerinin anket benzeri tekniklerle toplanarak ilgili ürüne dair estetik değerlendirmelerin bir haritası çıkarılmaya çalışılmıştır.

Estetiği; tamamen duysal, öznel ve ölçülemez bir yargı, anlayış, alan, disiplin olarak tanımlamak oldukça isabetsizdir. Tam aksine estetiğe tamamen mantıksal, nesnel bir çerçeveden bakmakta oldukça isabetsiz olacaktır.

Özellikle modernizmden itibaren dünyayı algılayış ve kavrayış biçiminde yaşanan değişimler göstermiştir ki, hiçbir şey bütünüyle saf, katışıksız ya da tek bir düzlemde var olmaz; her şey çok katmanlı bir yapı taşır. Dolayısıyla estetik algıya dair yapılan değerlendirmelerde bu kaide dikkate alınmalıdır. Daha spesifik bir alan olan moda tasarımının estetik değerlendirmesi için de aynı minvalde bir anlayış geliştirmek ve “özne, nesne, dijital ve algoritmik temelli” bir çerçeveden konuya odaklanmak gerekmektedir. Zira içinde yaşadığımız çağda hemen hemen tüm değerlendirmelerimiz toplumun kültürel, ekonomik, psikolojik ve sosyolojik bileşenlerinden etkilenecek şekilde şekillenmekte ve buna ek olarak dijital dünyada yaşanan gelişmelerinde aynı oranda etkili olduğu bilinmektedir.

Moda tasarımında estetik değer, yalnızca nesnel biçimsel özellikler ve öznel algılarla sınırlı kalmayıp, deneyimsel, kültürel ve dijital ortamda etkileşimli olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle sosyal medya ve çevrimiçi platformlarda oluşan kolektif algılar, estetik değer ölçümüne yeni boyutlar eklemektedir. Bu nedenle günümüzde estetik değerlendirme, çok boyutlu ve bütüncül bir yaklaşımı gerektirmektedir.

Bu çalışma, moda tasarımının estetik değerini değerlendirmek için özne, nesne, dijital ve algoritmik boyutların birleşimiyle çok katmanlı bir çerçeve önermektedir. Böylece hem bireysel deneyim hem biçimsel yapı hem dijital ölçümler hem de kültürel bağlam eş zamanlı olarak dikkate alınmaktadır.

Araştırma süresince yapılan kaynak taraması ve bazı akademisyenlerle yapılan istişareler sonucunda estetik ve moda tasarımında estetiğin ölçülebilmesi fikrinin kesin ve net bir şekilde imkânız olduğunun düşünüldüğü görülmüştür. Bu olumsuz düşüncenin bu konu üzerinde yeterince düşünmemiş ve araştırmamış olmaktan kaynaklandığı açıktır.

Yeni yapılacak araştırmalar, moda tasarımında estetiğin ölçülebilmesi için bilgisayar ve yapay zeka destekli çeşitli yöntemlerin geliştirilmesi üzerine yoğunlaşabilir. Bu tarz bir çalışma multi ya da interdisipliner bir kapsamda gerçekleştirilebilir. Bu anlamda bir çalışma için tekstil mühendisi, tekstil ve moda tasarımcısı, bilgisayar bilimci, bilgisayar mühendisi ve yapay zeka uzmanı gibi farklı disiplin mensupları bu kapsamdaki bir çalışmada bulunabilir.

KAYNAKÇA

- Altar, C. M. (1996). *Sanat felsefesi üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları* (2. basım). Armal Yayınları.
- Doğan, M. H. (1975). *100 soruda estetik*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ertürk, N. (2011). Moda kavramı, moda kuramları ve güncel moda eğilimi çalışmaları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E*, (07), 1–10.
- Ertürk, N. (2015). A. G. Baumgarten’da duyuşal bilginin bilimi olarak estetik. *Ulakbilge*, 4(7), 117. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-04-07-07>
- Ertürk, N., & Varol, E. (Ed.). (2017). *Moda tasarımı* (Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını No. 2434; Anadolu Üniversitesi Yayını No. 3605, s. 3–8). Anadolu Üniversitesi. ISBN 978-975-06-2214-4
- Huisman, D. (1992). *Estetik* (C. Muhtaroglu, Çev.). İletişim Yayınları.
- Jones, S. J. (2013). *Moda tasarımı*. İstanbul: Kerasus Yayıncılık.
- Komisyon. (1994). *Tekstil teknolojisi: Türk-Alman teknik işbirliği projesi*. Ankara: Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi.
- Pan, Y., Roedl, D., Thomas, J. C., & Blevis, E. (2015). Fashion thinking: Fashion practices and sustainable interaction design. *International Journal of Design*, 9(1), 53–66.
- Pamuk, B. (2009). *Giysi moda eğilimlerini etkileyen faktörler ve bir model önerisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Shelley, J. (2022). Estetik kavramı. In E. N. Zalta (Ed.), *Stanford felsefe ansiklopedisi* (İlkbahar 2022 baskısı). Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concept/>
- Şimşek, İ. (2014). Estetik kavramı ve olgusu üzerine. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 41, 95–118.
- Tekel, A. (2016). Estetik yargı ve estetik yargıyı etkileyen faktörler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (16), 149–157. <https://doi.org/10.18603/std.64941>
- Thornquist, C. (2018). Moda durumu: Modayı günlük uygulamalarından yeniden düşünmek. *Fashion Practice*, 10(3), 289–310. <https://doi.org/10.1080/17569370.2018.1507147>
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik* (5. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özüdoğru, Ş. (2013). Modern sanat akımları ve moda. *Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü İDİL*, 2(6)
- Yılmaz, S., Tarakcı Eren, E., & Alpak, E. M. (2019). Peyzaj tasarımında estetik. *4th International Symposium on Innovative Approaches in Architecture, Planning and Design*, Samsun, Turkey. <https://doi.org/10.36287/setsoci.4.7.014>
- Zhao, Y., Song, J., Yu, Q., Mo, Y., Liu, Z., Walton, J., & Chen, J. (2019). An assessment of aesthetics and comfort for women’s apparel products in terms of pattern design parameters. *Journal of Engineered Fibers and Fabrics*, 14, 1–8. <https://doi.org/10.1177/1558925019846690>

Zou, X., & Wong, W. (2019). FashionAI: Clothing matching, personal compatibility and personality expression framework. In *Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition Workshops (CVPRW)* (pp. 1–8). IEEE.

BÖLÜM 2

ÇAĞDAŞ SANATTA İSTANBUL'UN KÜLTÜR MERKEZİ KİMLİĞİ: TÜRK TEKSTİL SANATÇILARI

Feyza Nur KURAN¹

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, İstanbul'un çağdaş sanat bağlamında kültür merkezi kimliğini incelemek ve bu kimliği tekstil sanatı perspektifinden değerlendirmektir. Tekstil sanatı, İstanbul'un çağdaş sanat ekosistemi içerisinde kültürel ve estetik açıdan özgün bir konumda yer almaktadır. Geleneksel el sanatlarından beslenen bu alan, endüstriyel üretim teknikleri, yeni materyaller ve dijital teknolojilerle birleşerek yalnızca zanaat olmanın ötesinde, aynı zamanda çağdaş sanat pratiklerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Tekstil temelli çalışmalar, bireysel hafızaları ve toplumsal kimlikleri görünür kılmakta; sergi mekânları, bienaller ve bağımsız sanat alanları aracılığıyla uluslararası sahnede konumlanmaktadır. Böylelikle tekstil sanatı, İstanbul'un kültür merkezi kimliğini pekiştiren sanat dallarından bir tanesi olmakta ve kentin çağdaş sanat bağlamındaki özgünlüğünü vurgulayan önemli bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır.

1980'lerin ortalarından itibaren ortaya çıkan uluslararası bienaller, sanat etkinlikleri ve yerel sergiler, genel sanat anlayışı üzerinde belirgin bir etki yaratmıştır (Özdemir, 2023). Bir kentin tarihini, kültürel kimliğini ve kozmopolit yapısını yansıtan unsurlar arasında festivaller, bienaller, sergiler ve müzeler önemli bir yere sahiptir (Yardımcı, 2021). İstanbul, ülkemizin diğer büyük kentlerinden ayrılan özgün bir kültür ve sanat atmosferine sahiptir. Bu niteliğiyle İstanbul, Türkiye'nin başat kentsel sanat mekânı olarak değerlendirilebilir (Oral, 2018). İstanbul'da gerçekleştirilen kültürel faaliyetler, kentin belleğinde kalıcı bir şekilde yer edinmektedir. İstanbul'un kültür merkezi kimliği yalnızca sanatsal etkinliklerle değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel, sosyal ve ekonomik unsurlarla da şekillenmiştir. Şehrin tarih boyunca üstlendiği ev sahiplikleri neticesinde biriken kültürel miras, farklı ideolojilerin bir arada var olmasını sağlamıştır. Bu ideolojik çeşitlilik sanata yön vermiştir. Çağdaş sanat ortamında kent ve mekânın öneminin artmasında etkili olan unsurlardan bir diğeri de Türkiye'de yaşanan sosyal, siyasal gelişmelerdir. Bu değişimlere paralel olarak sanat ortamı dönüşmüş; sanat ulusal bir kimlik kazandıkça uluslararası düzeyde de görünürlük sağlamıştır (Bozkuş, 2013). Böylece İstanbul'un kültür merkezi olmasını sağlayan bir altyapı oluşmuştur. "Çağdaş" kavramının "içinde bulunan dönemin koşullarına uygun" biçiminde tanımlanması, çağdaş sanatın niteliğine ilişkin önemli bir fikir sunmaktadır (Çetin, 2018). Türkçede eş anlamlı olarak kullanılan "çağdaş sanat" ve "güncel sanat" kavramları etimolojik açıdan ele alındığında, Batı dillerindeki karşılığı olan "contemporary" teriminin de incelenmesi gerekmektedir. "Contemporary" sözcüğü temelde bir zamana ait olmayı, belirli bir zamanla ilişkili olmayı ifade eder; burada kastedilen zaman geçicidir. Ancak bu kavramın anlamı süreç içerisinde dönüşüme uğramış, günümüzde ise daha çok bugüne uzanan belirli bir zaman dilimine işaret eder hâle gelmiştir. Dolayısıyla "contemporary" kavramı, başlangıçtaki güncellik vurgusunu kısmen yitirmiştir (Polat, 2017). Bu ifadeye göre, çağdaş sanatın zamanla ilintili olduğu ve güncel ile aynı olmadığı unutulmamalıdır. Adnan Turani'nin 1993 yılında yayımladığı Sanat Terimleri Sözlüğünde "çağdaş" kavramına ilişkin herhangi bir tanıma yer verilmemiştir. Bununla birlikte, sözlükte "modern" kavramı "daha çağdaş bir görüşü ifade eden, geleneksel olmayan" şeklinde tanımlanmış; modern sanat ise "geleneksel olmayan ve en yeni sanat çalışmalarını ifade eden" bir olgu olarak açıklanmıştır (Turani, 1993).

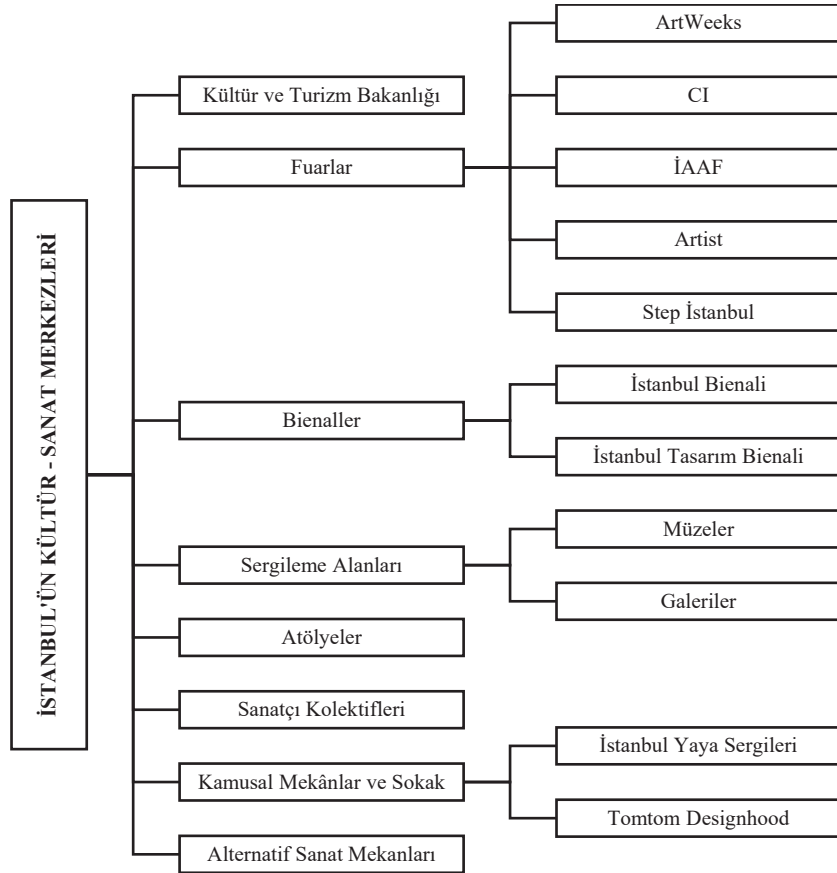
Şeşen (2016), kentlerin kendilerine özgü tarihsel kimliğinin ortaya konulabilmesi için bir kent arşivi kültürüne duyulan ihtiyacı vurgulamaktadır. Türkiye'nin birçok medeniyetin kesişim noktasında bulunması, kentlerin kültürel zenginliğini şekillendirmiştir. Bu kültürel birikimin gelecek kuşaklara aktarılabilmesi ise arşivleme faaliyetlerini zorunlu kılmaktadır (Şeşen, 2016). Kentlerin özgün tarihsel kimliklerinin açığa çıkarılabilmesi, kent arşivi kültürünün geliştirilmesine duyulan ihtiyaçla doğrudan ilişkilidir. Türkiye'nin tarih boyunca pek çok medeniyetin kesişim noktasında yer alması, kentlerin sahip olduğu kültürel zenginliği derinleştirmiştir. Bu birikimin yalnızca bugünün toplumsal belleğinde değil, aynı zamanda gelecek kuşaklara aktarılmasında da arşivleme faaliyetleri kritik bir rol üstlenmektedir.

Özellikle İstanbul'un kültürel mirasının sürdürülebilir biçimde korunabilmesi için, kültürel üretim ve temsillerin gerçekleştiği müzeler, festivaller, galeriler, fuarlar ve bienallerin belgelenmesi gerekmektedir. Bunun sonucu olarak, söz konusu mekân ve etkinliklerin kültürel tarihi arşivlenmekte ve kentin kültürel belleğinin inşasına katkı sağlamaktadır.

2. İSTANBUL'UN KÜLTÜR – SANAT MERKEZLERİ

İstanbul'un kültür-sanat merkezleri, farklı düzlemlerde şekillenen ve birbirini tamamlayan yapılardan oluşmaktadır. Bu bölümde, İstanbul'un kültür-sanat yapısı, Tablo 1'de görüldüğü üzere çok katmanlı bir sistem içerisinde sınıflandırılarak özetlenmiştir. Bu sınıflandırmada **Kültür ve Turizm Bakanlığı** kamusal otoriteyi temsil ederken, **fuarlar** sanat piyasasını yönlendiren ticari ve kültürel platformlar olarak öne çıkmaktadır. **Bienaller** kenti küresel sanat haritasına yerleştiren uluslararası organizasyonlar olarak tanımlanmıştır. **Sergileme alanları** (müzeler ve galeriler), sanatı kurumsal çerçevede topluma sunarken; **atölyeler** üretimin merkezini oluşturmaktadır. **Sanatçı kolektifleri**, ortak üretim ve paylaşımı mümkün kılan alternatif yapılar olarak ortaya çıkmakta; **kamusal mekânlar ve sokaklar** ise sanatı gündelik yaşamla bütünleştiren unsurlar arasında yer almaktadır. Son olarak, **alternatif sanat mekânları**, dijital platformlardan doğaya kadar uzanan geniş bir yelpazede sanatın sınırlarını yeniden tanımlamaktadır.

Tablo 1



2.1.Kültür ve Turizm Bakanlığı

2018 yılında kurulan Kültür ve Turizm Bakanlığı, günümüzde Mehmet Nuri Ersoy'un başkanlığında faaliyetlerini sürdürmektedir. Bakanlığın görev ve yetki alanı oldukça geniştir. Bunlar arasında millî ve manevi değerlerin araştırılarak korunması ve yaşatılması yoluyla toplumsal birlikteliğin güçlendirilmesi, ekonomik kalkınmaya katkı sunulması; kültür ve turizmle ilgili kamu kurumlarının çalışmalarının koordine edilmesi ve ortak projelerin yürütülmesi; tarihî ve kültürel mirasın korunması; kültür ve turizm alanında yatırımların desteklenmesi, iletişim kanallarının geliştirilmesi ve sektörün ilerlemesinin sağlanması bulunmaktadır. Ayrıca, kültür ve turizm yatırımları için gerekli taşınmazların satın alınması veya kamulaştırılması ile bu taşınmazlarda etüt, proje ve inşaat faaliyetlerinin yürütülmesi de Bakanlığın sorumlulukları arasındadır. Bakanlık bünyesinde müdürlükler, bağlı kuruluşlar, kütüphaneler, röleve ve anıtlar, sit alanları, müzeler ve çevrimiçi kaynaklar yer almaktadır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2025).

2.2.Fuarlar

Sanat eserlerinin sergilendiği etkinlikler aracılığıyla firmalar, ticari ve sosyal ilişkilerini geliştirmekte, aynı zamanda görünürlüklerini artırarak ürünlerinin tanıtımını sağlamaktadır (Zeren ve Bükülmez, 2019). Tanıtım ve pazarlama işlevleri bakımından sürekli değişim ve gelişim gösteren fuarlar, dinamik bir yapıya sahiptir. Çeşitli türlerde gerçekleştirilen bu organizasyonların ortak niteliği ise tanıtım amacına hizmet etmeleridir (Dursun ve Kozak, 2020). Sanat fuarlarında öncelikli amacın tanıtım olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda sanat eserleri, izleyicilere, koleksiyonerlere, sanat meraklılarına ve potansiyel alıcılara sunulmak üzere fuarlarda sergilenmektedir. Fuarlar, geniş kitlelerin katılımıyla ekonomik ve sosyal bir canlılık yaratarak bulundukları şehir, bölge ya da ülkenin tanıtımına önemli katkılar sağlamaktadır (Çıldır, 1991). Bu nedenle fuarların yalnızca sanat eserlerinin tanıtımına aracılık ettiğini düşünmek eksik bir yaklaşım olacaktır; zira fuarlar, eserleri görünür kılarken aynı zamanda gerçekleştirildikleri mekânı da tanıtılmaktadır. Vatandaşlar, fuar ve festivaller aracılığıyla kendi kültürel değerlerini keşfetmekte, yaşatmakta ve gelecek kuşaklara aktarmaktadırlar (Binbaşoğlu ve Gültekin, 2017). Özellikle kültürel merkez konumundaki İstanbul'da fuarların üstlendiği rol oldukça belirgindir.

Çağdaş sanat fuarları, esas itibarıyla ticari işletmeler gibi doğrudan kâr elde etme amacıyla düzenlenmemektedir; ancak uluslararası ölçekte sanat eserlerinin sergilenmesi ve alım-satımının gerçekleştiği kurumsal yapılar haline dönüşmüşlerdir. Bununla birlikte, bu konuda farklı görüşler de bulunmaktadır. Örneğin, 2009 yılında gerçekleştirilen Contemporary İstanbul'da enstalasyon ve dijital sanat eserlerinin, tuval resimlerine kıyasla daha az yer alması, küratör Derya Yücel tarafından tabloların ve tuvalerin daha kolay satılabilir olmasıyla açıklanmıştır (Döven, 2020). Öte yandan, NTV Sanat'ın 2019 tarihli haberinde Contemporary İstanbul'un ticari kaygı taşımadığı, asıl amacının Türkiye'nin kültürel etkinliklerini ulusal ve uluslararası düzeyde geliştirmek ve tanıtmak olduğu ifade edilmiştir (NTV Sanat, 2019). Benzer şekilde, bienaller de ekonomik etkiler doğurmaktadır. Sağbaş'ın (2013) belirttiği üzere, bienaller uluslararası etkinlikler oldukları için kentlerin ekonomik kalkınmasında ticari açıdan önemli oluşumlar arasında değerlendirilmektedir. Artweeks İstanbul, Contemporary İstanbul, Artcontact İstanbul, İAAF İstanbul Sanat ve Antika Fuarı ve Step İstanbul, örnek olarak verilebilecek İstanbul'da gerçekleşen sanat fuarlarındandır.

Artweeks İstanbul: Artweeks İstanbul, ya da yaygın bilinen adıyla Artweeks Akaretler, 2018 yılından itibaren düzenlenen ve yılda bir ya da iki kez gerçekleştirilen bir çağdaş sanat etkinliğidir. Etkinlik, yalnızca yerli sanatçıların değil, yabancı sanatçıların eserlerine de yer vermektedir. Sergilerin yanı sıra sanatçı konuşmaları, paneller ve çeşitli disiplinlerarası etkinliklere de ev sahipliği yapmaktadır. 2025 yılı Nisan ayında 11. Edisyonu gerçekleştirilmiştir. Katılım halka açık olup, girişler ücretsizdir (Art Weeks İstanbul, 2025). Disiplinlerarası sanatın sergilenmesine imkân tanıyan butik sergileme konsepti, etkinliğin temel karakterini oluşturmaktadır. Başlangıçta tarihi bir binada hayata geçirilen Artweeks, zamanla Akaretler semtiyle özdeşleşmiş ve bu mekân üzerinden tanınır hale gelmiştir. Contemporary İstanbul gibi geniş ölçekli fuarlardan farklı olarak Artweeks, çağdaş sanat alanında alternatif bir deneyim sunma amacıyla ortaya çıkmış; izleyicilere günümüz sanat pratiklerine daha erişilebilir bir perspektiften ulaşma olanağı sağlamıştır (Döven, 2020).

Contemporary İstanbul: Contemporary İstanbul (CI), Türkiye’de düzenlenen ilk çağdaş sanat fuarı olma özelliğini taşımaktadır. 2006 yılında hayata geçirilen fuar, adını İngilizce “contemporary” kavramından almaktadır. Ancak bu kavram, çağdaş sanatın tanımlanmasında olduğu gibi, “çağdaş” ve “modern” terimlerinin anlam farklılıkları üzerine çeşitli tartışmalara yol açmaktadır (Döven, 2020). CI, uluslararası nitelikte bir fuardır (Döven, 2020). 2014 yılına kadar fuara kabul edilecek eserler seçici kurul tarafından belirlenirken, 9. CI ile birlikte bu görev yönetim kuruluna devredilmiştir. Yönetim kurulu, yıl boyunca ulusal ve uluslararası fuarları ziyaret ederek sanatçı ve eser seçimlerini gerçekleştirmekte; böylelikle sanatçı başvurularından ziyade, kurulun estetik tercihleri ve sanatsal yaklaşımları ön plana çıkmaktadır (Döven, 2020). Bunun yanı sıra, fuarın yalnızca sanatsal değil, ekonomik beklentileri de bulunmaktadır. Nitekim 5. CI kapsamında Devrim Erbil’in İstanbul adlı eseri 360 bin TL’ye, Ahmet Güneştekin’in Çağ Tufanı adlı eseri 1,5 milyon TL’ye, Andreas Gursky’nin Bangkok No.4 adlı eseri ise 530 bin ABD dolarına alıcı bulmuştur.

ArtContact İstanbul: ArtContact İstanbul, sanatı toplumsal düzlemde daha geniş kitlelere ulaştırmayı amaçlayan bir etkinliktir. Bu bağlamda sanat eserlerinin toplum içerisinde etkileşim yaratması ve bu etkileşimin artması hedeflenmektedir. İlk edisyonun 2020 yılında gerçekleştirilmesi planlanmış; ancak pandemi koşulları nedeniyle ertelenmiş ve etkinlik 2021, 2022, 2023, 2024 ve 2025 yıllarında düzenlenmiştir (Döven, 2020). Etkinliğin resmî internet sitesinde ArtContact’ın, İstanbul’da festival niteliğinde bir fuar düzenlediği belirtilmektedir. Fuara yönelik yaklaşım, Yönetim Kurulu Başkanı Bilgin Aygül’ün açıklamalarında da açıkça görülmektedir. Aygül, fuarın yalnızca galeriler ve koleksiyonerlerle sınırlı kalmadığını; sanata ilgi duyan herkesin katılımına açık olduğunu, ziyaretçilerin sanatçılarla doğrudan iletişim kurarak sanat üzerine sohbet edebildiği ve ortak projeler üretebildiği bir organizasyon olmayı amaçladığını ifade etmiştir (Art Contact İstanbul, 2025).

İAAF İstanbul Sanat ve Antika Fuarı: İstanbul Sanat ve Antika Fuarı, ilk kez 20–23 Şubat 2020 tarihlerinde düzenlenmiştir. Fuar, çağdaş sanat eserleri ile antika eserleri aynı mekânda buluşturarak geçmiş ile günümüz arasında özgün bir bağ kurmayı hedeflemiş, bu yaklaşımıyla Türkiye’deki diğer çağdaş sanat fuarlarından ayrılarak alana yeni bir perspektif kazandırmıştır. Sergilenen eserler arasında yalnızca heykel ve resimler değil, aynı zamanda enstalasyon çalışmaları da yer almış; ayrıca performans sanatına da sahne oluşturulmuştur. Etkinliğin en güçlü teması, “Doğu ve Batı medeniyetlerinin kesişim noktası olan; geçmişi ve bugünü, antik olanla çağdaş olanı bir arada barındıran İstanbul kent imgesi” olarak ifade edilmiştir (Döven, 2020). Bu tema üzerinden fuar, kentin tarihsel ve kültürel çok katmanlı yapısını sanatsal düzlemde görünür kılmıştır. Böylelikle İstanbul Sanat ve Antika Fuarı, melez bir sanat yaklaşımı benimseyerek geleneksel ve çağdaş üretimleri aynı çatı altında buluşturmuş ve

İstanbul'un kültürel kimliğiyle doğrudan ilişkili bir fuar modeli geliştirmiştir. Son olarak 13-17 Kasım 2024 tarihlerinde düzenlenen fuarın bir sonraki edisyonunun 4-7 Aralık 2025 tarihlerinde gerçekleştirilmesi planlanmaktadır (İAAF, 2025).

Artist: Artist İstanbul Sanat Fuarı, Beylikdüzü'nde yer alan Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi'nde düzenlenmektedir. Tamamen Tüyap tarafından organize edilen bu fuar, Türkiye'nin en köklü sanat etkinliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. 2019 yılı itibarıyla 29. kez sanatseverlerle buluşmuş ve böylece süreklilik kazanan bir kültürel etkinlik kimliği oluşturmuştur (TÜYAP, 2025). Bu yönüyle Artist İstanbul Sanat Fuarı, kapsamı ve de tarihsel devamlılığıyla, Türkiye'de çağdaş sanat fuarlarının en uzun soluklu örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Step İstanbul: Step İstanbul, sanatın herkesin hayatında olması gerektiği inancıyla kurulmuş ve ilk kez 2019 yılında Contemporary İstanbul ile Tomtom Designhood iş birliğiyle hayata geçirilmiştir. Pandemi koşulları nedeniyle 2020'de ertelenmek zorunda kalan fuar, sanatçıları, galericileri ve sektörün diğer aktörlerini bir araya getirmeyi amaçlamaktadır (Döven, 2020). Etkinlik, erişilebilir sanat anlayışını benimsemiş; bu yaklaşım eserlerin fiyat politikalarına da yansımıştır. Nitekim 2020 edisyonu için planlanan eser fiyat aralığı 500–20.000 TL olarak belirlenmiştir (Artful Living, 2025). Ancak bu hedef, çeşitli eleştirilere de maruz kalmıştır. Narmanlı Sanat'ın 2020 tarihli değerlendirmesinde, Step İstanbul'un herkes için erişilebilir sanat idealine ulaşamadığı ifade edilmiş; müşteri kitlesi ile genel sanat izleyicisi arasındaki farklar vurgulanarak, fuarın erişilebilirlik iddiası sorgulanmıştır (Narmanlı Sanat, 2025).

2.3. Bienaller

“Bienal” kavramı, ilk kez 1895 yılında Venedik'te plastik sanatlara ilişkin bir sergiyi tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Zaman içerisinde bu terim, uluslararası ölçekte sanatın sergilendiği ve kutlandığı etkinlikleri kapsayacak şekilde genişlemiştir (Eroğlu, 2015). Bienaller, iki yılda bir düzenlenen ulusal ya da uluslararası sergiler olarak tanımlanmaktadır (Eş, 2022). Türk sanatında bienaller, yenilikçi yaklaşımlar ve sergileme pratiklerindeki dönüşümler aracılığıyla çağdaş sanatın oluşumuna ve geniş kitlelere ulaşmasına önemli katkılar sağlamıştır (Okur ve Bozdoğan, 2017).

İstanbul özelinde, 1973 yılından itibaren İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenlenen Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, çağın sanat dinamiklerine uygun bir yapılanma gerekliliği dile getirilmiştir. Bu doğrultuda, Türkiye'de ve dünyada plastik sanat ortamını bir araya getirecek bir bienalin düzenlenmesi festival yönetimi tarafından benimsenmiştir. İKSV 1986'da çağdaş sanat alanında uluslararası bir etkinlik gerçekleştirme kararı almıştır. Bunun sonucu olarak 1987 yılında 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri düzenlenmiş ve bu etkinliklerin iki yılda bir yinelenmesi kararlaştırılmıştır. Böylelikle sergiler, zamanla Uluslararası İstanbul Bienali başlığı altında kurumsallaşmıştır (Madra, 2003).

Bienaller, fuarlar gibi yalnızca sanatın dolaşımına değil, aynı zamanda gerçekleştirildikleri bölgenin, kentin ve ülkenin tanıtımına da hizmet etmektedir. Nitekim 1955 yılından itibaren Almanya'da beş yılda bir gerçekleştirilen Documenta Sergisi, bienallerin uluslararası düzeyde ülkelerin tanıtımına da aracılık edebileceğini göstermiştir. Bienaller, yalnızca seçilen sergi mekânları, katılan sanatçılar ve sergilenen eserlerle değil, aynı zamanda bulundukları kentin sosyo-kültürel dokusuna sağladıkları dinamik katkılarla da öne çıkan önemli sanat etkinlikleridir (Yücel & Ciritci, 2020). Fuarlar, festivaller ve bienaller; salt sanatsal etkinlikler olmanın ötesinde, kentlerin küresel rekabet ortamında önemli bir konuma gelmesine ve

ekonomik canlanmaya katkıda bulunan kritik organizasyonlar olarak değerlendirilmektedir (Renkçi Taştan, 2021). Bu tür etkinlikler, sanat ortamının küreselleşme sürecinde ve kent markalaşmasında stratejik bir rol üstlenmektedir. Kentler, bu etkinlikler aracılığıyla uluslararası düzeyde tanınırlık kazanmakta, yerel ekonomiler ise turizm ve ticaretin gelişmesi yoluyla hareketlenmektedir. İstanbul Bieanali ve İstanbul Tasarım Bienali bu konuya örnek gösterilebilir.

İstanbul Bienali: Festivaller ve bienaller, kent kimliğinin kültürel açıdan gelişiminde önemli rol üstlenen organizasyonlardır (Taştan, 2021). İstanbul Bienali, Türkiye’yi yalnızca jeopolitik konumu, tarihsel birikimi ve kültürel çeşitliliği bağlamında değil, aynı zamanda çağdaş sanat aracılığıyla yeniden tanıtmayı ve bu yolla İstanbul’a bir “dünya kenti” kimliği kazandırmayı amaçlamaktadır (Yardımcı, 2021, s. 69). 1987’de düzenlenen ilk bienalden 2009’daki 11. bienale kadar olan dönemde, İstanbul’un zengin tarihsel mirası ve kültürel dokusu, Uluslararası İstanbul Bienalleri’nin gerçekleştiği mekânların seçiminde belirleyici bir faktör olmuştur (Sağbaş, 2013).

İstanbul Tasarım Bienali: İstanbul Tasarım Bienali ilk kez 2012 yılında düzenlenmiş olup, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından organize edilmektedir. İki yılda bir gerçekleştirilen bienalin sonuncusu, yani 5. edisyonu, 2021 yılında yapılmış ve ardından etkinliğe ara verilmiştir (İKSV, 2025). İKSV, Nisan 2021’de tamamlanan 5. İstanbul Tasarım Bienali sonrasında, tasarım alanındaki faaliyetlerine yeniden yön vermek ve bu alandaki çalışmaların finansal sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla bienalin düzenlenmesine belirsiz bir süre için ara verilmesi yönünde karar almıştır (İKSV, 2025).

2.4. Sergileme Alanları

Çağdaş sanat, yalnızca müze ve galeriler gibi geleneksel sergileme alanlarıyla sınırlı değildir; yenilikçi, deneysel ve alışılmadık mekânlarda da izleyiciyle buluşabilmektedir. Bu nedenle mekân kavramını yalnızca fiziksel sınırlar üzerinden değil, sanatsal üretimi, sunumu ve izleyiciyle kurulan etkileşimi belirleyen çok boyutlu bir unsur olarak görmek gerekir. Müzeler ve galeriler, sanat eserlerinin korunması ve sunumunda merkezi rol üstlenirken; atölyeler ve sanatçı kolektifleri üretim sürecinin görünür kılınmasını ve sanatçı-izleyici etkileşimini sağlar. Bunun yanında kamusal sanat uygulamaları ve sokak sanatı, sanatın gündelik yaşamla buluşmasına olanak tanıyarak daha geniş kitlelere ulaşmasına katkıda bulunur. Ayrıca alternatif sanat mekânları, geleneksel kurumların dışında yeni ifade biçimlerine ve deneysel çalışmalara ev sahipliği yapmaktadırlar.

Müzeler: Müzeler, kültürel mirası koruyup topluma sunan kurumlar olarak işlev görmektedir (Tırpan, 1983). Bu kurumlar aracılığıyla değerler muhafaza edilmekte ve gelecek nesillere aktarılmaktadır (Özrili & Başak, 2021). Müzeler sahip oldukları koleksiyonları sergiledikleri gibi, eğitim, araştırma ve iletişim süreçlerinde de önemli roller üstlenir. Kültürel gelişime katkıda bulunurlar. Geçirdikleri dönüşümlerle müzeler, çağdaş sanatın sergilenmesine olana tanıyan mekânların temelini oluşturan çok yönlü yapılara dönüşmüştür (Ece, 2018). İstanbul’daki çağdaş sanat müzeleri arasında Pera Müzesi, İstanbul Modern, Meşher, Arter, Dijital Deneyim Müzesi, Elgiz Müzesi, Borusan Contemporary ve Doğançay Müzesi örnek olarak verilebilir.

Galeriler: Fransızca galerie sözcüğünden türeyen galeriler, 17. yüzyıla kadar farklı mekânları birbirine bağlayan eğlence ve kabul salonları olarak kullanılmış, bu tarihten sonra ise sanat eserlerinin sergilendiği alanlara dönüşmüştür. Ertok’un (1997) belirttiği üzere, başlangıçta

gezinti ya da eğlence için tasarlanan bu yapılar zamanla teşhir mekânı işlevi üstlenmiştir. Demir (2005), galerilerde izleyiciye etkin öğrenme yöntemiyle kavramların aktarıldığını ve bu yolla bir kazanım sağlandığını ifade ederek galerilerin yalnızca sergileme değil, aynı zamanda öğretme işlevi de olduğunu vurgular. Galerist, x-ist, Pilot Galeri, Galeri Nev, Anna Laudel, C.A.M. Galeri, Pi Artworks, Öktem Aykut, Büyükdere 35 ve Sevil Dolmacı Galeri, İstanbul'daki çağdaş sanat galerilerinden bazılarıdır.

2.5. Atölyeler

Sanatçı atölyeleri, sanatın üretim sürecinin en önemli mekânlarından biridir. Fransızca *atelier* kelimesinden türeyen “atölye” kavramı, Türk Dil Kurumu tarafından “zanaatçıların veya resim, heykel sanatlarıyla uğraşanların çalıştığı yer; işlik” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2025). Bu tanım, atölyelerin temel işlevini ortaya koymakla birlikte, günümüzde atölyelerin yalnızca fiziksel bir üretim alanı olmanın ötesine geçtiğini göstermektedir. Sanatçı atölyeleri, sergileme amacı gütmeyen, daha çok düşünsel üretim, deneme ve yaratım süreçlerine odaklanan mekânlardır. Burada sanatçı, eserinin biçimsel ve içeriksel yapısını geliştirirken aynı zamanda kendi sanatsal kimliğini de inşa eder.

Modern dönemde atölyeler, kimi zaman bireysel yaratım alanı olmanın ötesine geçerek kolektif üretimlerin ve disiplinlerarası çalışmaların gerçekleştirildiği mekânlara dönüşmüştür. Sanatçıların atölyelerini açarak izleyiciyi davet etmeleri, üretim sürecini şeffaflaştırmakta ve sanatçı-izleyici etkileşimini güçlendirmektedir. Atölyeler, sanatsal iletişimin, paylaşımın ve deneyimin merkezleri haline gelmiştir. Bu yönüyle sanatçı atölyeleri, çağdaş sanat ortamının dinamiklerini şekillendiren ve sanatın toplumsal işlevini pekiştiren önemli kültürel mekânlar arasında değerlendirilmektedir.

2.6.Sanatçı Kolektifleri

Kolektif kavramının da işaret ettiği üzere, bu tür oluşumlarda bir aradalık ve ortaklık söz konusudur. Sanatçı kolektifleri, benzer sanat anlayışları doğrultusunda bir araya gelen kişilerden oluşmaktadır. Sanatçıların kolektif yapılar içinde buluşmalarında ekonomik, politik ve bireysel nedenler etkili olmuştur. Bu oluşumlar, sanatçılara bireysel ve toplumsal düzeyde kendilerini ifade etme olanağı sunmakta ve sanatsal üretimlerine farklı bir boyut kazandırmaktadır. Sanatçı kolektifleri, kimi zaman “inisiyatif” ya da “proje” adı altında da anılmaktadır (Bunulday, 2021).

2.7. Kamusal Mekânlar ve Sokak

Türkiye’de kamusal sanat ve sokak sanatı bağlamındaki ilk faaliyetler 1990’lı yılların başına, kentsel dönüşüm süreçlerinin hemen sonrasına denk gelmektedir. Kamusal sanat, geleneksel sergileme mekânlarının dışına çıkarak sanatın daha geniş kitlelerce erişilebilir hale gelmesini hedefler. Bu anlayış, yalnızca sanatın kamunun erişimine açılmasını değil, aynı zamanda izleyicinin sürece dâhil edilmesini de içerir ve günümüz çağdaş sanat pratiklerinin önemli bir parçası olarak değerlendirilmektedir (Bozkuş, 2013).

Kamusal alanda gerçekleştirilen çağdaş sanat projeleri, büyüleyici boyutları, dikkat çekici renkleri ve tarihsel unsurları yenilikçi bir bakış açısıyla yorumlamaları sayesinde bulundukları mekâna, kültüre ve topluma yeni perspektifler sunmaktadır (Çevik & Bingöl, 2021). Kamusal mekânlar, bireylerin bir araya gelerek sosyalleştiği alanlar olarak, günümüzde farklı sanat

pratiklerine ev sahipliği yapmakta; bu yolla sanata erişimi artırırken toplumsal farkındalığı da güçlendirmektedir (Çevik ve Bingöl, 2021). Toplumsal birlikteliğin temelini oluşturan bu alanlar, kentlerin vazgeçilmez parçalarıdır (Eş, 2022). Dolayısıyla kamusal alanlarda sanatın sergilenmesi, sanat ile kamu arasındaki bağı pekiştirerek sanatın sürekliliğini sağlamaktadır. Sokak sanatı ya da kamuya açık alanlarda sergilenen sanat eserleri, yalnızca toplumun çevre ile etkileşimini artırmakla kalmayıp, aynı zamanda kentin gündelik dinamiklerini de beslemektedir.

İstanbul Yaya Sergileri: 2002 yılında Nişantaşı’nda gerçekleştirilen İstanbul Yaya Sergileri, İstanbul’daki kamusal sanat uygulamalarına örnek teşkil etmektedir. Sergilerin temel amacı, genellikle sınırlı bir kesime hitap eden güncel sanatı kentin en işlek noktalarına taşıyarak günlük yaşamın bir parçası haline getirmektir (Bozkuş, 2013). Böylelikle çağdaş sanat eserleri sokaklarda sergilenmiş, geniş kitlelerin erişimine açılmıştır. Sanat ile kent yaşamı arasında organik bir bağ kurulmuştur.

Tomtom Designhood: Tomtom Mahallesi’nde her yıl iki kez “Tasarım Tomtom Sokakta Festivali” düzenlenmektedir (The Magger, 2018). Mahallenin merkezinde konumlanan Tomtom Designhood, 2016 yılından bu yana sanat ve tasarımın yanı sıra eğlence, gastronomi, mimari, alışveriş ve farklı etkinlikleri bir araya getirerek alternatif bir cadde-sokak kültürü sunmaktadır (Linkedin, 2025). Belirli dönemlerde mahallenin tümü sanata ve sanatsal etkinliklere ayrılarak kamunun ziyaretine açılmakta, bu yönüyle de geleneksel sergileme anlayışının dışında bir pratik geliştirmektedir. Dolayısıyla Tomtom Mahallesi, kamusal sanatın ve sokak sanatının özelliklerini bünyesinde barındıran özgün bir kültürel mekân örneği olarak değerlendirilebilir.

2.8. Alternatif Sanat Mekanları

1990’lı yıllardan itibaren “merkez dışı sanat ortamlarının” oluşumu dikkat çekmiştir (Bozkuş, 2013). Bu kavram, büyük metropollerdeki sanat merkezlerinin dışında gerçekleşen sanatsal faaliyetleri ifade eder. Söz konusu ortamlar, geleneksel sanat merkezlerinin ötesinde yeni ve alternatif bir sanat sahnesinin doğmasına zemin hazırlamaktadır. Geleneksel galeri ve müzelerin alışılmış formatlarının dışında, sanatçılar eserlerini sergilemek ya da üretmek için alternatif mekânlara yönelmiş; böylece sanat eseri ve üretim süreci başlı başına bir mekân haline gelmiştir (Akpınar & Arslan, 2023). Fluxus, Arazi Sanatı veya Performans Sanatı gibi örneklerde görüldüğü üzere, kimi zaman sanat eseri ya da eylemin kendisi mekânın tanımını üstlenmiş ve sanatın mekân algısına yeni bir perspektif kazandırmıştır. Özellikle Arazi Sanatı’nda, sanatçının tercih ettiği herhangi bir yer uygulamanın gerçekleştiği mekân haline gelmektedir. Alternatif sanat mekânları, yalnızca duvarlarla çevrili fiziksel yapılarla sınırlandırılmaz. Bir binanın dış cephesi, gündelik objeler, sosyal medya platformları, dijital ortamlar, ses, müzik ya da yazılım tabanlı unsurlar sanatın üretim ve sunumuna ev sahipliği yapabilmektedir.

Kalkan’ın 2011 yılında yaptığı araştırmaya göre İstanbul’da alternatif sanat mekânları görece yeterli iken, Türkiye genelinde bu mekânların sınırlı ve yetersiz olduğu görülmüştür. Ancak son on üç yılda sanat ortamının gelişimine paralel olarak Türkiye’deki alternatif sanat mekânlarının da artış gösterdiği düşünülmektedir.

Alternatif sanat mekânlarına farklı örnekler verilebilir. Dijital sanat alanında Refik Anadol, Mehmet Turgut, Sibel Tuğal ve Candaş Şişman'ın çalışmaları öne çıkmaktadır. Pop-up sergi alanları ise alışveriş merkezleri, festival ve konser alanları ile çeşitli kamusal mekânlardan oluşmaktadır. Sanatçı konutları, bireysel yaşam alanlarının sergi ve üretim mekânına dönüşmesiyle dikkat çekmekte; bu bağlamda Haluk Akakçe'nin evi, Sait Faik Abasıyanık Müzesi ve Tevfik Fikret Aşçıyan Müzesi örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra doğa, alternatif sanat mekânı olarak önemli bir potansiyele sahiptir; Varol Topaç, Mehmet Kavukçu ve Ayşe Erkmen'in eserlerinde görüldüğü üzere doğal çevre, sanatsal üretimin konusu ve sergilendiği alan haline gelmektedir.

3. TEKSTİL SANATI

Küresel dönüşümlerin, özellikle Sanayi Devrimi ve bilimsel gelişmelerin etkisiyle yalnızca gündelik ve toplumsal yaşam değil, sanat da değişim göstermiştir. Sanat, bu yeni toplumsal ve kültürel düzene uyum sağlayarak kendi ifade biçimlerini dönüştürmüştür. İlk olarak plastik sanatlarda gözlemlenen bu değişim dalgası, zamanla diğer sanat disiplinlerine de sirayet etmiş; sanat eserinin anlamı, değeri ve konumu üzerine yeni tartışmaların doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu tartışmaların birikimi ise çağdaş sanatın gelişimi için uygun bir ortam yaratmıştır (Döven, 2020). Değişen bu dinamiklerden etkilenen sanat dallarından biri de tekstil sanatıdır. Geleneksel üretim biçimlerinden ayrılarak endüstrileşmenin getirdiği yeni teknik ve malzemelerle yeniden şekillenen tekstil sanatı, yalnızca işlevsel bir üretim alanı olmaktan çıkarak estetik, kültürel ve toplumsal boyutlarıyla çağdaş sanat pratiklerinin önemli bir parçası haline gelmiştir.

2023 yılında yayımlanan bir tez çalışması, alandaki güncel araştırmalar arasında öne çıkmaktadır. Bu çalışmada lif sanatı ile tekstil sanatı birbirinden bağımsız iki kavram olarak ele alınmakta ve aralarındaki ayrım, kullanılan malzemelerin çeşitliliğine dayandırılmaktadır. Araştırmaya göre, tekstil sanatı ile lif sanatı belirgin farklılıklar sergilemektedir. Tekstil sanatı, iplik, kumaş, doğal lifler ve geleneksel dokuma unsurlarıyla ilişkilendirilirken; lif sanatı bu klasik malzemelerin yanı sıra sentetik lifler, plastik, metal tel ve çeşitli endüstriyel unsurları da kapsamaktadır. Uygulanan yöntemler açısından bakıldığında, tekstil sanatı dokuma, nakış, baskı, örme ve boyama gibi klasik tekniklere dayanarak çoğunlukla iki boyutlu eserler ortaya koymaktadır. Buna karşılık lif sanatı; eğirme, bükme, düğümlleme ve biçimlendirme gibi yenilikçi uygulamalar sayesinde üç boyutlu formlar, heykeller ve enstalasyonların üretimine olanak vermektedir. Mekânsal açıdan ise tekstil sanatı yüzey merkezli bir disiplin olarak değerlendirilirken, lif sanatı mekânla doğrudan ilişki kuran üç boyutlu düzenlemeleri ve sergileme biçimleriyle öne çıkmaktadır. Sanatsal perspektiften incelendiğinde, tekstil sanatı tarih boyunca dekoratif sanatlar ve zanaat gelenekleriyle daha sıkı bağlar kurarken; lif sanatı deneysel ve kavramsal yönelimleriyle çağdaş sanat içerisinde daha geniş bir ifade alanı bulmuştur (Ada, 2023, s. 209). Bu bağlamda, lif sanatı; esnek yapısı, disiplinlerarası niteliği ve yenilikçi yönelimleriyle öne çıkan bir sanat formu olarak görülürken, tekstil sanatı ise köklü geleneklere dayalı, klasik üretim tekniklerine bağlılığını koruyan bir sanat pratiği şeklinde değerlendirilmektedir.

Tekstil sanatı, tarihsel süreç içerisinde uzun süre el işçiliğine dayalı bir üretim alanı olarak varlığını sürdürmüş, zamanla bu geleneksel nitelikten ayrılarak lif sanatı formuna evrilmiştir (Sakalauskaite, 2011, s. 36). Lif sanatı, tarihsel gelişim sürecinde sanat ile zanaat arasındaki konumuyla dikkat çekmiş, her iki alanın da özelliklerini bünyesinde barındıran melez bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir (Özçınar, 2019, s.12). Bu doğrultuda, el emeğine dayalı bir

üretim biçimi olarak gelişim gösteren lif sanatı, tekstil sanatının dönüşüm sürecinden doğmuş; ancak zamanla sanatın ve de zanaatın özelliklerini bir araya getiren bir disiplin haline gelmiştir. Lifler, tekstil malzemelerinin temel unsurlarını oluşturmakla birlikte, farklı tekniklerle işlenerek çeşitli yüzeylerin ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır. Lif sanatı, tekstil sanatının bir uzantısı olarak farklı yüzey üretim yöntemlerini içeren bir sanat dalı niteliği taşımaktadır. Benzer şekilde, tekstil sanatı da lif temelli yapıların kullanımına dayalı sanatsal üretimleri kapsamaktadır. Bu çerçevede, lif sanatı ile tekstil sanatı arasında kesin bir ayırım yapmak yerine, lif sanatının tekstil sanatının bir biçimi olduğu ve her iki kavramın birbirini tamamladığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu nedenle bu araştırmada ‘lif sanatı’ kavramı tercih edilmiştir. Lifler, çeşitli işlemlerden geçirilerek kumaşın oluşumunu sağlayan, tekstil ürünlerinin temel hammadde ve gözle algılanabilen en küçük yapı taşlarıdır (Babaoğlu ve ark., 2010, s. 11). Bu temel unsurlar, tekstilin teknik çeşitliliğini, esneklik ve yumuşaklık özelliklerini, ayrıca üç boyutlu sanatsal ifadeye olanak tanıyan niteliklerini ortaya koyarak sanatçılar için önemli bir ifade aracı haline gelmektedir (Ada, 2023, s. 193). Lif sanatı, başlangıçta farklı sanat disiplinleriyle ilişkili bir alan olarak ortaya çıkmış, ancak zaman içerisinde bağımsız bir sanat dalı haline gelmiş ve bu süreçte belirgin özellikler edinerek günümüzdeki formuna ulaşmıştır (Koşar, 2017, s. 2035).

4. TÜRK TEKSTİL VE LİF SANATÇILARI

Fırat NEZİROĞLU: Fırat Neziroğlu (1981), İzmir’de doğmuş; dans, tekstil ve sanat alanındaki eğitimini tamamlamıştır. Sanat üretiminde geleneksel Anadolu dokuma tekniklerini modern malzeme ve yaklaşımlarla yeniden yorumlamaktadır. Geliştirdiği özgün dokuma tekniği dünya çapında akademik programlarda ders olarak okutulmakta ve “Fırat Neziroğlu gibi dokumak” atölyeleri düzenlenmektedir. Ulusal ve uluslararası birçok sergide yer alan Neziroğlu, Lozan Bienali’ne davet edilmiş, Christie’s müzayedesinde öne çıkmıştır. Ayrıca sürdürülebilir tekstil, biyoteknoloji ve giyilebilir teknolojiler üzerine araştırmalar yapmaktadır. Dokuma sanatçısı olan Fırat Neziroğlu, Galeri Zilberman ve Anna Laudel Galeri iş birliği yaparak Contemporary İstanbul’a katılmıştır. 2014’te Donovan isimli eseriyle; 2018’de Ahmet isimli eseriyle; 2020’de Adonis isimli eseriyle; 2021’de Futuristik Şehzade isimli eseriyle, 2022’de İncili Gelin isimli ve Akvaryum II eserleriyle çağdaş sanat fuarında yer almıştır. Bunun yanı sıra, sanatçının eserleri Akbank Sanat’ta da sergilenmiştir (FN, 2025).

Fırat Neziroğlu, Contemporary İstanbul’da sergilenen eserlerinde geleneksel dokuma tekniklerini misina, pamuk, yün ve vegan ipek gibi malzemelerle birleştirerek çağdaş bir anlatım dili kurar. “Fırat Neziroğlu Tekniği” olarak bilinen bu yöntem, dokuma sanatını zanaatın ötesine taşıyarak kimlik, kuşaklar arası aktarım ve modernleşme temalarını işler. “Futuristik Şehzade”, “İncili Gelin”, “Adonis” ve “Akvaryum II” gibi yapıtlarında geçmiş ile geleceği, analog ile dijitali bir araya getirir. Ayrıca eserlerini NFT formatına taşıyarak dijitalleşme ve kültürel bellek üzerine deneysel bir sorgulama ortaya koyar (FN, 2025).

Güneş TERKOL: Güneş Terkol (1981), Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarımı Yüksek Lisans mezunudur. Yapıtları İstanbul, Lyon, Gwangju ve Sao Paulo bienallerinde; Roma MAXII, Londra Whitechapel Gallery, New York Sculpture Center ve Viyana MAK gibi kurumlarda sergilenmiştir. Ha Za Vu Zu ve GuGuOu kolektiflerinin üyesi olan sanatçı, bireysel üretiminde kadınların toplumsal koşullar karşısındaki deneyimlerini dikiş, desen, video ve ses gibi medyumlarla işler. 2010’dan bu yana yürüttüğü pankart projeleriyle kolektif üretime alan açan Terkol, sanatını toplumsal direniş, kadın mücadelesi ve ortak hafıza üzerinden kurar (İstanbul Modern, 2025).

Sanatçı, 2007'den 2025'e kadar Türkiye ve yurtdışında pek çok müze, galeri ve bienalde eserleriyle yer almıştır. Pera Müzesi, İstanbul Modern, Elgiz Müzesi, Tophane-i Amire, Yerebatan Sarnıcı gibi önemli kurumların yanı sıra Contemporary İstanbul, 16. ve 17. İstanbul Bienali gibi uluslararası ölçekli etkinliklerde de görünürlük kazanmıştır. Ayrıca Krank Art Gallery, Ferda Art Platform, Galeri Nev gibi galerilerde düzenli olarak sergilere katılmış; çeşitli bağımsız sanat alanlarında ve kamusal mekânlarda da üretimlerini sunmuştur. Özetle, sanatçının sergi geçmişi yaklaşık yirmi yıla yayılan, kurumsal ve bağımsız sanat alanlarını kapsayan ve süreklilik arz eden yoğun bir görünürlük sergilemektedir (Gunes Terkol, 2025).

Güneş Terkol'un tekstil temelli sanat pratiği, sergilendiği farklı mekânlarda toplumsal belleği, kolektif kimlikleri ve bireysel deneyimleri işlemeye yönelik bir yaklaşım sergiler. Sanatçı, çoğunlukla kumaş, nakış ve dikiş tekniklerini kullanarak kadınlık, dayanışma, göç, hafıza ve gündelik hayatın poetik katmanlarını açığa çıkarır. Terkol'un işleri, tekstil sanatının geleneksel işlevini aşarak çağdaş sanatın eleştirel söylemleriyle birleşir; bireysel anlatıları kolektif görsel hikâyelere dönüştürür. Eserlerinde kullanılan kumaş parçaları, desenler ve nakış motifleri yalnızca estetik unsurlar değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, kimlik politikalarının ve hafıza kırıntılarının somut birer taşıyıcısıdır. Bu yönüyle sanatçının tekstil işleri, gündelik olanı görünür kılar; de alternatif bir tarih yazımı önerir. Terkol'un Pera Müzesi'nden İstanbul Modern'e, bienal alanlarından bağımsız sanat mekânlarına uzanan sergilemeleri, ağırlıklı olarak politik estetik eserlerden oluşmaktadır.

Ramazan CAN: Ramazan Can (1988), 2011'de Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nden mezun olmuştur. 2015 yılında aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yüksek lisansını tamamlayan sanatçı, halen aynı bölümde Sanatta Yeterlik Programı'na devam etmektedir. Akademik çalışmalarını Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak sürdüren Can, sanatsal üretimlerini de Ankara'da yoğunlaştırmaktadır (Anna Laudel, 2025). Ramazan Can'ın çalışmalarında Şamanizm ve Mistisizm belirleyici bir yere sahiptir. Anadolu'ya özgü motiflerden ilham alan sanatçı, bu öğeleri Neo-Ekspresyonist yaklaşımla yeniden yorumlayarak farklı bir bağlama taşır. Resim, kolaj ve heykel disiplinlerinde üretim yapan Can'ın işleri, doğrudan politik bir söylem taşımamakla birlikte, tarih ve çağdaş toplum üzerine dolaylı göndermeler ve anlatılar barındırır (Artsy, 2025).

Sanatçı, halıyı tekstil sanatında bir ifade biçimi olarak kullanmaktadır (Can, 2023, s. 255). Göçebe yaşam biçiminin zorunlu kıldığı pratiklik nedeniyle Türklerin gündelik yaşamlarında kullandıkları eşyaların büyük ölçüde dokumalardan oluştuğunu vurgulamaktadır. Bu çerçevede, yok olma tehlikesi altındaki Yörük kültürüne ilişkin çalışmalarında en etkili ifade aracının, doğrudan bu kültüre özgü dokumalar olduğunu düşünmektedir (Can, 2023, s. 256). Halı ve kilim gibi Anadolu tekstil ürünlerini kullanmaktadır. Bu malzemeleri sadece dekoratif unsur olarak değil, kültürel kimlik, hafıza ve aidiyet duygusunu açığa çıkaran ifade araçları olarak işlemektedir. Sanatçının eserleri Anna Laudel Galeri'de sergilenmektedir (Anna Laudel, 2025).

Gözde İLKİN: Gözde İlkin (1981), üretimlerinde gündelik yaşamın izlerini taşıyan kullanılmış ev tekstillerini malzeme olarak kullanır. Kumaşlar üzerine işlediği motif ve desenlerle aidiyet, toplumsal cinsiyet, aile ve sınırlar gibi temaları ele alır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nde lisans (2004), Marmara Üniversitesi Resim Bölümü'nde yüksek lisans (2012) eğitimini tamamlamış, çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir. Gözde İlkin'in eserleri Paris, Londra, Kahire, New York ve Abu Dabi başta olmak üzere birçok

uluslararası sergide yer almış; ayrıca çeşitli misafir sanatçı programlarına katılmıştır (İKSV, 2025). Ayrıca eserleri ile İstanbul Bienali, Art Sümer ve Pera Müzesi'nde yer almıştır.

Gözde İlkin'in sanat pratiğinde kumaş, yalnızca fiziksel bir malzeme değil aynı zamanda güçlü bir anlatım aracıdır. Sanatçı, çoğunlukla gündelik hayattan elde edilmiş ev tekstillerini tercih etmekte ve üzerlerinde yer alan botanik ya da karikatürize desenleri yeniden işleyerek dönüştürmektedir. Kumaş yüzeyine yaptığı müdahalelerde yoğun insan figürleri öne çıkmakta, bu figürlere kimi zaman akrilik boya, farklı kumaş parçaları ve boşlukta bırakılmış iplikler eşlik etmektedir. İlkin'in kurguladığı figürler, olağandışı anatomik özellikler sergiler; örneğin kafalardan çıkan uzantılar aracılığıyla birden fazla beden birbirine bağlanarak biçimsiz ve iç içe geçmiş yapılar oluşturulur. Bu görsel kurgular, topluluklar içerisindeki sosyal ilişkileri ve konumları görünür kılar. Böylece sanatçı, bireysel bedenleri bir araya getirerek toplumsal yapının oluşum süreçlerini ve içerdiği gerilimleri yalın fakat etkileyici bir biçimde ortaya koyar (İstanbul Modern, 2025).

Gülsün KARAMUSTAFA: Gülsün Karamustafa (1946), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde eğitim almış, mezuniyetinin ardından kısa süreli öğretim görevliliği yapmış, ardından bağımsız üretimlerine yönelmiştir. Sanat pratiği göç, toplumsal cinsiyet, sınır ve bellek gibi kimlik oluşumunu belirleyen temalara odaklanır. 1968 hareketleri, sağ-sol çatışmaları ve küresel ölçekte tartışılan feminizm ile ırkçılık meseleleri, sanatçının yaklaşımını şekillendiren önemli etkenlerdir. Resim, film, heykel ve yerleştirme gibi farklı mecralarda üreten Karamustafa, kişisel tanıklıklarını ve toplumsal gözlemlerini evrensel bir anlatıya dönüştürmektedir (İstanbul Modern, 2025).

Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde tekstil kullanımı, göç, kimlik ve toplumsal hafıza gibi temalarla iç içe geçmiş bir estetik sunar. Sanatçı, hazır bulunan (ready-made) kıyafetler, yorganlar, örtüler ve geleneksel ev tekstilleri gibi gündelik tekstil parçalarını alıp bunları yalnızca estetik öge olarak değil, kültürel tarih ve bireysel-toplumsal hafızanın taşıyıcısı olarak işler (Salt, 2013). Kolaj ve tekstil malzemelerini farklı tekniklerle bütünleştirerek tekstilin ifade alanını genişletmektedir. Kumaş, dikiş ve katlama gibi uygulamalar, yalnızca biçimsel çeşitliliğin sağlanmasına hizmet etmez; aynı zamanda dokuma yüzeyin içerdiği kültürel göndermeleri, aidiyet ilişkilerini ve kayıp deneyimlerini görünür kılan bir temsil aracına dönüşür (Sabancılar, 2017). Uluslararası platformların yanı sıra, Gülsün Karamustafa'nın eserleri Büro Sarıgedik, Merdiven Art Space ve İstanbul Modern'de sergilenmiştir.

Suhandan Özay DEMİRKAN: Suhandan Özay Demirkan, (1944-2012), sanat eğitimini Viyana Uygulamalı Sanatlar Akademisi'nde, doktora çalışmalarını ise Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlamıştır. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü bünyesinde Moda ve Aksesuar Tasarımı Programı'nın kuruluşunda önemli rol oynamış; 1996'dan itibaren fiber sanat alanında üretimlerini sürdürmüştür. Almanya, Avusturya, ABD, Ukrayna, Polonya ve İngiltere'de pek çok karma sergide yer almış, Türkiye'de kişisel sergiler açmıştır. Eserleri çeşitli ulusal ve uluslararası koleksiyonlarda bulunan Demirkan, aynı zamanda çağdaş tekstil, dokuma sanatı ve takı tasarımı üzerine akademik çalışmalar yürütmüştür. 2021'de vefat eden sanatçı, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde öğretim üyesi ve bölüm başkanı olarak görev yaparken, üretimlerini Alaçatı'daki atölyesinde sürdürmüştür (Virtual Shoe Museum, 2025).

Suhandan Özay Demirkan'ın eserlerinde tekstil, geleneksel el dokuma tekniklerini yaşatan ve de çağdaş form ve sunumlarla yeniden yorumlanan bir malzeme olarak öne çıkar. Özellikle

Fiber Language – Art Shoes & Textiles gibi projelerinde, Gaziantep’e özgü kutnu dokumayı deri ile birleştirerek ayakkabı formuna dönüştürerek kutnunun tarihsel ve bölgesel dokusunu somutlaştırır (Textile Forum Blog, 20189. Ayrıca sanatçı, ipek, kâğıt, keçe, fiber gibi farklı lif ve yüzey materyalleriyle deneysel çalışmalara girer; geleneksel iki boyutlu kumaş-dokuma sınırlarını kırıp üç boyutlu, heykelsi yaklaşımlarla mekân algısını dönüştürür (Galeri G Art, 2025). Suhandan Özay Demirkan’ın eserleri Türkiye’de ve uluslararası alanda çeşitli sergi mekânlarında ve koleksiyonlarda sergilenmiştir. İstanbul’da, Anna Laudel Galeri’de sanatçının eserleri yer almıştır.

Benal DİKMEN: Sanatçı ve akademisyen Benal Dikmen (1954), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü (1977) ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü (2000) lisans derecelerinin ardından, aynı üniversitede yüksek lisans (2004) ve sanatta yeterlik (2009) eğitimini tamamlamıştır. Ulusal ve uluslararası sergiler, bienaller, çalıştaylar ve festivallerde yer alan Dikmen’in sanat pratiği, mitoloji, ikonografi, sembolizm ve çağdaş sanat ilişkilerini merkeze alır. Çok sayıda makale, bildiri, kitap bölümü ve Natürmort: Yaşamsal Gündelik Nesnelerin Sanat Bağlamında Metaforları (2023) adlı kitabı yayımlanmıştır. Çeşitli akademik ve sanatsal kurumlarda jüri üyelikleri üstlenmiş, seminer, panel ve TV programlarında katkıda bulunmuştur. Çalışmalarıyla, sanat ve kültür alanında disiplinler arası bir bakış geliştiren Benal Dikmen, akademik ve sanatsal üretimini sürdürmektedir. Eserlerinde dokumanın doğrudan dokuma ya da iplik işlemleri gibi elle yapılan tekstil tekniklerinden ziyade, baskı süreci (dijital baskı) ve kumaş yüzeyin kullanım biçimleri öne çıkar. Kumaş, bir yüzey taşıyıcısı ve görsel anlatım ögesi olarak işlev görür (Benal Dikmen, 2025). Troyalı Kadınlar sergisinde, anonim kadın figürleri ve sembolik objeleri içeren kolaj çalışmaları, dijital ortamda oluşan tasarımların büyük kumaşlara basılması yoluyla tekstil yüzeylerle buluşturulur (Sigorta Medya, 2024). Benal Dikmen’in eserlerinden bazıları İstanbul’da Quick Art Space’te sergilenmiştir.

Gülçin AKSOY: Gülçin Aksoy (1965-2024), yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde tamamlamıştır. 1990’lı yılların başından itibaren bireysel üretimlerinin yanı sıra kolektif sanat pratiklerinde de aktif rol üstlenmiştir (NTV, 2024).

Türkiye’de güncel sanatın önde gelen figürlerinden biri olarak, sanatsal üretiminde dili ve kültürel göstergeleri merkezine almış, disiplinlerarası yaklaşımı ve kolektif üretim anlayışıyla dikkat çekmiştir. 1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi’nde başladığı akademik kariyerini, 1992–2008 yılları arasında Zekai Ormancı ile yürüttüğü Halı Atölyesi’nin 2008’deki devralmasıyla farklı bir boyuta taşımış; bu atölyeyi disiplinler arası üretime, etkileşime ve öğrenci odaklı dönüşümlere açık bir ortak alan hâline getirmiştir. Sanatsal pratiğini eğitimcilik kimliğiyle iç içe sürdüren Aksoy, hem öğreten hem öğrenen hem de üreten bir tavır ortaya koymuştur. Kişisel çalışmalarının yanı sıra Hafriyat Grubu, Arada Grubu ve Atıl Kunst gibi kolektiflerde yer almış; Learning Process ve Ortak Mekik gibi projelerin yürütücülüğünü üstlenmiştir. Sanatçı, İstanbul ve Münih’te kişisel sergiler açmış, ayrıca Türkiye ve uluslararası alanda çok sayıda sergide temsil edilmiştir (Depo İstanbul, 2025).

Gülçin Aksoy’un eserlerindeki tekstil kullanımı simgesel ve fiziksel bir ifade araç olarak öne çıkar. Hazır kıyafetler, halılar, nakış, hazır nesne olarak tekstil parçaları aracılığıyla bellek, kimlik ve toplumsal cinsiyet temalarını işler. Örneğin Kılık Kıyafet (2014) adlı eserinde sanatçı, kendisine ait veya tanıdık bir kıyafeti anonimleştirerek mekânda sallanan, içi boşaltılmış hazır nesne durumuna getirir; böylece kıyafet bireysel geçmiş ve kolektif hafızayla ilişki kurar (Sabancılar, 2017). Şefkat Nişanı sergisinde halılar, koltuk gibi mobilya öğeleri ile hazır tekstil

parçaları (banyo lifi gibi sıradan nesneler dahi) metaforik ve müdahaleci biçimlerde kullanılır; kadın ve aile konuları, iktidar ilişkileri ve kültürel normlar bu materyaller üzerinden sorgulanır (Argonotlar, 2023). Eserleri Depo İstanbul, Zilberman Gallery, Galata Rum Okulu, Merdiven Art Space gibi çeşitli mekânlarda yer almıştır.

Füsun ONUR: Füsun Onur (1938), Türkiye’de heykel ve yerleştirme sanatının öncü isimlerinden biridir. Sanatsal pratiğinde zaman, ritim ve form kavramlarını gündelik nesneler üzerinden ele alarak heykel, resim ve mekân ilişkisini sorgulamıştır. Erken döneminde geometrik ve minimal formlar üreten sanatçı, ilerleyen yıllarda farklı malzemelerle mekâna özgü enstalasyonlara yönelmiş; yapıtlarında gündelik, öyküsel ve otobiyografik unsurları işlemiştir. Üsküdar Amerikan Kız Lisesi ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki eğitiminin ardından Fulbright bursuyla Maryland Institute College of Art’ta öğrenim gören Onur, 1970’te ilk kişisel sergisini açmıştır. İstanbul Bienalleri, dOCUMENTA (2012) ve Arter’deki Aynadan İçeri (2014) sergisi başta olmak üzere pek çok önemli etkinlikte yer almıştır. Eserleri Tate Modern, Van Abbemuseum ve Arter gibi kurumların koleksiyonlarına girmiştir. Füsun Onur, Türkiye’de çağdaş heykel ve enstalasyon sanatının gelişimine katkıda bulunan öncü bir sanatçı olarak değerlendirilmektedir (Galeri Nev, 2025).

Sanatçının eserlerinde tekstil kullanımı, gündelik hayatla ve hafızayla kurduğu şiirsel ilişkiyi ortaya çıkarır. Tül, dantel ve ince kumaşlar gibi hafif, geçirgen malzemeleri tercih ederek ışık ve mekânla etkileşim halinde işler üretir. Bu tekstil unsurları kimi zaman mobilyalar, oyuncaklar ya da gündelik eşyalarla birleşerek kişisel ve toplumsal hafızayı çağrıştıran atmosferler yaratır (museum Ludwig, 2023). Tekstil malzemeleri sadece dekoratif yüzeyler olmaktan çıkar; mekânla, ışıkla, zamanla ilişkili bir aracı olarak kullanılır. Kumaşın kıvrımı, dokusu, dökümü gibi özellikler, yapıtlarında boşluk-doluluk, görünür-görünmez gibi karşıtlıkları ortaya çıkarmada önemli rol oynar (Oyman, 2011). Sanatçının eserleir, İstanbul Modern ve Arter’de yer almıştır.

Devrim ERBİL: Devrim Erbil (1937) resim sanatçısı, profesör ve devlet sanatçısıdır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim eğitimi aldıktan sonra aynı kurumda asistanlık yapmış; Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cevat Dereli atölyelerinde çalışmıştır. 1965’de İspanya bursuyla Madrid ve Barcelona’da araştırmalar gerçekleştirmiştir. Sanatsal kariyeri boyunca pek çok ödül kazanmış, Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti tarafından Yılın Genç Ressamı, İskenderiye Bienali Resim Ödülü gibi ödüller almıştır. 1991’de Devlet Sanatçısı unvanını elde etmiş; 2000 yılında Balıkesir’de adı verilen bir müze kurulmuştur. Erbil’in eserleri Türkiye ve yurtdışında birçok müze ve koleksiyonda yer almakta, sanatı doğa, ritim, şehir ve Anadolu’nun kültürel mirası temaları etrafında şekillenmektedir (Devrim Erbil, 2025). Devrim Erbil’in sanatında tekstil, özellikle halı üretimleri aracılığıyla belirginleşir. Sanatçı, resimlerinde öne çıkan ritmik çizgileri, kuş imajlarını ve İstanbul manzaralarını halı yüzeyine aktararak dokumayı özgün bir ifade alanına dönüştürür. Halı bu bağlamda salt dekoratif bir nesne olmanın ötesine geçerek resimsel dilin taşıyıcısı konumuna ulaşır. Devrim Erbil’in eserleri Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi, İstanbul Sinema Müzesi, Maji Art Gallery gibi çeşitli yerlerde sergilenmiştir.

5. SONUÇ

Farklı uygarlıklara ev sahipliği yapmasından dolayı oluşan kültürel miras, İstanbul'u, sanat ve kültürün merkezlerinden biri olarak öne çıkarmaktadır. Özellikle çağdaş sanat bağlamında küresel bir rol üstlenmektedir. Kente özgü çok katmanlı tarihsel miras ve çok kültürlü yapısı, çeşitli sanat türlerinin bir arada var olmasını sağlamıştır. Böylece İstanbul, ulusal ve uluslararası ölçekte dinamik bir sanat ortamı sunmaktadır.

Çağdaş sanatın ulaşılabilirliği açısından İstanbul'un kurumsal altyapısı göze çarpmaktadır. Kentte yer alan müze ve galeri gibi sanatı izleyiciyle buluşturan mekanların çokluğu, sanat üretimini görünür kılmaktadır. Bunun yanı sıra, farklı sanat kurumları, bağımsız mekânlar ve sanat kolektifleri kentin sanatsal çeşitliliğini beslemektedir. Uluslararası bienaller ve fuarlar ise kentin çağdaş sanat haritasındaki konumunu pekiştirmektedir.

İstanbul'un kültür merkezi kimliğini besleyen unsurlar yalnızca sergi mekânları ya da büyük ölçekli organizasyonlar değildir; aynı zamanda sanatın ortaya çıktığı, izleyiciyle buluştuğu ve kentin belleğine kazınan mekânlar da bu sürecin ayrılmaz parçasıdır. Sanatsal faaliyetler, estetik üretim olmanın yanı sıra, kentsel kimliğin, kültürel hafızanın ve toplumsal etkileşimin yeniden üretildiği alanlar olarak da işlev görmektedir. Bütün bu yapısıyla İstanbul, sanatsal etkinliklerin sürekliliğini sağlamaktadır.

İstanbul'un çağdaş sanatta kültür merkezi kimliği kazanmasının temelinde, çok katmanlı ve çeşitlilik arz eden yapısı bulunmaktadır. Kent, farklı ölçeklerde kurumsal ve bağımsız sanat mekânlarını, bienalleri, fuarları ve kamusal alanları aynı bağlam içinde buluşturarak geniş bir alan oluşturur. Bu durum, İstanbul'u sadece ulusal ölçekte değil, küresel sanat dolaşımında da etkin bir konuma taşır. Kültür merkezi olma niteliği, çok sayıda imkânı ve pratiği aynı mekânsal düzlemde bir araya getirebilmesinden kaynaklanır.

Bu çerçevede tekstil ve lif sanatı, çağdaş sanatın vazgeçilmez bir parçası olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel dokuma ve üretim biçimlerinden beslenen bu alan, modern teknikler, endüstriyel materyaller ve kavramsal yönelimlerle dönüşerek çağdaş sanatın disiplinler arası doğasına dahil olmuştur. Tekstil, estetik bir yüzey olmanın yanı sıra, toplumsal bellek, kimlik ve kültürel aktarımın da taşıyıcısı haline gelmiştir. Böylece tekstil sanatı çağdaş sanat pratikleri içerisinde ayrıcalıklı bir konuma yerleşmiştir.

Türk tekstil ve lif sanatçıları, İstanbul'un kültürel sahnesinde aktif biçimde yer almakta ve kentin kültür merkezi kimliğinin pekişmesine katkı sunmaktadır. Sanatçılar, üretimlerinde yerel birikim ile küresel sanatsal yönelimleri bir araya getirerek İstanbul'un çok yönlü sanat ortamına özgün açılımlar kazandırmaktadır. Böylelikle İstanbul'un kültür merkezi kimliği, kurumsal yapıların ve büyük ölçekli etkinliklerin yanı sıra, tekstil ve lif sanatı gibi disiplinler aracılığıyla da güçlenmektedir.

Sonuç itibarıyla İstanbul, farklı seçenekleri içinde barındırabilen esnek yapısı, disiplinler arası üretimlere alan açan dinamikleri ve tekstil sanatının çağdaş sanattaki belirleyici rolü sayesinde, kültür merkezi kimliğini ulusal ve uluslararası düzeyde süreklilik arz eden biçimde sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Ada, B. D. (2023). *1960 sonrası tekstil sanatı kavramı ve disiplinlerarası etkileşim* (Tez No. 837861) [Sanatta yeterlik tezi, T.C. Marmara Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Akpınar, A., & Arslan, E. (2023). Mekânsallaşan sanat ve sanatta alternatif mekânlar. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 86, 535–548. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-11-86-03>
- Babaoğlu, M., Şener, A., & Öztop, H. (2010). *Tekstil lifleri temel özellikler, kullanım ve bakım*. Gazi Kitabevi.
- Binbaşıoğlu, H., & Gültekin, B. (2017). Vatandaşların Malatya’da düzenlenen fuar ve festivallerin sosyal etkisine karşı tutumları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 1–13. <https://doi.org/10.22252/ijca.365247>
- Bozkuş, Ş. B. (2013). Çağdaş sanatın kentle buluşması: 1980 sonrası Türkiye’de çağdaş sanatın mekânsal dönüşümü. *Marmara İletişim Dergisi*, (20), 80–97.
- Bunulday, S. (2021). Türkiye’deki sanatçı kolektifleri üzerine. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (10), 233–244. <https://doi.org/10.46250/kulturder.974799>
- Can, R. (2023). 21. yüzyıl çağdaş Türk sanatında bir ifade aracı olarak halı ve kilim. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (31), 239–260. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1312106>
- Çetin, E. (2018). *Çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri* [Doktora tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. (Tez No. 506962).
- Çevik, N., & Bingöl, M. (2021). Kamusal alan bağlamında çağdaş sanat söylemleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 147–161. <https://doi.org/10.22252/ijca.899416>
- Çıldır, N. (1991). Fuar çalışmalarının turizm açısından değerlendirilmesi. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 16–18.
- Demir, R. (2005). Sanat eğitiminde bir program önerisi: Galerî eğitimi programı. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3(1), 95–104.
- Döven, E. M. (2020). *Türkiye’de Contemporary İstanbul’a alternatif çağdaş sanat fuarları* [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Dursun, M. T., & Kozak, N. (2021). Fuar organizasyonlarında performans algısı: EMITT 2020. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 283–303. <https://doi.org/10.11616/basbed.v21i60671.898003>
- Eroğlu, N. (2015). *Çağdaş sanat etkinlikleri ve Türkiye turizmi bağlamında 13. İstanbul Bienali incelemesi* [Yüksek lisans tezi, T.C. Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Ertok, A. (1997). *Sanat galerileri ve müzayedeler* [Yüksek lisans tezi, T.C. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Eş, E. (2022). *Kentin dönüşümünde kamusal mekân-sanat etkileşiminin izleri: 17. İstanbul Bienali örneği* [Yüksek lisans tezi, Özyeğin Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü].
- Koşar, S. Y. A. (2017). Çağdaş sanat disiplinleri arası etkileşimlerde lif sanatı. *İdil*, 6(35). <https://doi.org/10.7816/idil-06-35-09>
- Madra, B. (2003). *İki yılda bir sanat*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Okur, A., & Bozdoğan, N. (2017). Türk sanat ortamı ve İstanbul Bienalleri. *İdil Dergisi*, 6(39), 1–20.
- Oral, B. (2018). İstanbul’da gerçekleştirilen çağdaş sergiler üzerinden sanatçı, yapıt, mekân ve izleyici ilişkisine yönelik değerlendirmeler. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(2), 991–1018. <https://doi.org/10.17218/hititsosbil.460330>
- Oyman, R. (2011). Lif sanatında doğal malzeme kullanımı ve çevresel sanat ürünleri. *Akdeniz Sanat*, 4(8).

- Özçınar, S. (2019). *Lif sanatında biçim arayışları* (Tez No. 571694) [Yüksek lisans tezi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Özdemir, D. (2023). Çağdaş sanat, bienal, küratör ilişkisi. *İdil Sanat Dergisi*.
- Özrili, Y., & Başak, O. (2021). Hafıza odası: Müzeler ve kültürel kimlik. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (26), 83–93.
- Polat, N. (2017). *Sınırları aşındırmak: Modernizm ve çağdaş sanat üzerine*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Renkçi Taştan, T. (2021). Festivallerden festivalizm ve bienallere. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 1610–1632. <https://doi.org/10.15869/itobiad.809799>
- Sabancılar, D. (2017). Bireysel ve toplumsal hafızanın sanat eserlerinde “kıyafet” aracılığı ile kurgulanması: Gülsün Karamustafa ve Gülçin Aksoy. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (18), 133–145.
- Sağbaş, Ş. (2013). *2000 sonrası İstanbul’da sanat piyasasını yönlendiren etmenler* [Yüksek lisans tezi, T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Sakalauskaite, J. (2011). Lif sanatı’nın kavramsal sanatla ilişkisi. *Akdeniz Sanat*, 4(7), 36–39.
- Şeşen, Y. (2016). Kent arşivi kültürü ihtiyacımız. *Türk Kütüphaneciliği*, 30(1), 108–113.
- Tırpan, A. A. (1983). Müzeler ve eğitim. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (2), 155–158.
- Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü* (19. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yardımcı, S. (2021). *Kentsel değişim ve festivallizm: Küreselleşen İstanbul’da bienal* (3. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücel, G., & Ciritci, İ. (2020). Uluslararası İstanbul Bienali (1987–2019) sergi mekânları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(21). <https://doi.org/10.16950/iujad.722296>
- Zeren, D., & Bükülmez, T. (2019). Tutundurma aracı olarak fuarlar ve işletmelerin fuar performansına etki eden faktörler. *Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), 20–34.

İnternet Kaynakları:

- Anna Laudel (2025). <https://annalaudel.gallery/artists/ramazan-can/>
- Argonotlar (2023). <https://argonotlar.com/sefkat-nisani-gulcin-aksoy/>
- Art Concate İstanbul (2025). <https://www.artcontactistanbul.com/>
- Art Weeks İstanbul (2025). <https://www.artweeks.com.tr/>
- Artful Living (2025). <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/step-istanbulun-yeni-mekni-belli-oldu-i-21595>
- Artsy (2025). <https://www.artsy.net/artist/ramazan-can>
- Benal Dikmen (2025). <https://www.benaldikmen.com/blank-1>
- Depo İstanbul (2025). <https://www.depoistanbul.net/event/gulcin-aksoy-aklimda-bir-sey-vardi/>
- Devrim Erbil (2025). <https://www.devrimerbil.com/biyografi/>
- FN (2025). <https://www.firatneziroglu.co.uk/contempoist>
- Galeri G Art (2025). <https://www.g-artgaleri.com/suhandan-ozay-demirkan>
- Galeri Nev (2025). <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/49-fusun-onur/biography/>
- Gunes Terkol (2025). <https://gunesterkol.blogspot.com/>
- İAAF (2025). <https://iaafistanbul.com/>
- İKSV (2025). <https://bienal.iksv.org/tr/danisma-kurulu/gozde-ilkin>
- İKSV (2025). <https://tasarimbienali.iksv.org/tr/haberler/istanbul-tasarim-bienali-nden-duyuru-2>
- İstanbul Modern (2025). <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/akintiya-karsi>
- İstanbul Modern (2025). <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/av-tarih-boyunca-medeniyetlerin-gercek-yuzu>

- İstanbul Modern (2025). <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/meydanin-bellegi-iceriden-gorundugu-gibi>
- Kültür ve Turizm Bakanlığı (2025). <https://www.ktb.gov.tr/>
- LinkedIn (2025). <https://www.linkedin.com/company/tomtom-designhood/?originalSubdomain=tr>
- Museum Ludwig (2023). https://www.museumludwig.de/fileadmin/content/00_Ausstellungen/_Medien/2023/Fuesun_Onur/EN_Presskit_Fuesun_Onur.pdf
- Narmanlı Sanat (2025). <https://narmanlisanat.com/>
- NTV (2024). <https://www.ntv.com.tr/turkiye/prof-dr-gulcin-aksoy-hayatini-kaybetti-prof-dr-gulcin-aksoy-kimdir,tZeRG7tAakqXtzySEnqEQQ>
- NTV Sanat (2019). https://www.ntv.com.tr/sanat/14-contemporary-istanbul-kapilarini-aciyor,l_OvQcZOBk6QmyaY4CkU4g
- Salt (2013). <https://saltonline.org/tr/2080/gulsun-karamustafa>
- Sigorta Medya (2024). <https://sigortamedya.com.tr/benal-dikmen-eserleri-quick-art-spacete/>
- TDK (2025). <https://sozluk.gov.tr/>
- Textile Forum Blog (2018). <https://www.textile-forum-blog.org/2018/01/suhandan-oezay-demirkan-fiber-language-art-shoes-textiles/>
- The Magger (2018). <https://www.themagger.com/tomtom-design-hood-sokak/>
- TÜYAP (2025). <https://tuyap.com.tr/basin/tuyap-artist-2019a-hazirlaniyor>
- Virtual Shoe Museum (2025). <https://virtualshoemuseum.com/suhandan-ozay-demirkan/>

BÖLÜM 3

GİYİLEBİLİR SANAT BAĞLAMINDA KASNAKTA BONCUKTAN GİYSİ TASARIMI UYGULAMALARI

Ebru ÇORUH¹, Yeter AKMEŞE²

¹ Prof. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Orcid ID: 0000-0001-8039-828X

² Yüksek Lisan, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım, Orcid ID: 0009-0007-7141-7849

GİRİŞ

İnsanoğlu geçmişten günümüze kadar gelen süreçte önceleri sadece örtünme ve dış etkenlerden korunma amacı ile başlayan giyinme, kuşanma günümüzde süslenme ve farklı görünmek amacıyla çok fazla değişikliğe uğramıştır. Giysileri süslemek amacıyla pul, payet, boncuk, nakış, düğme, parlak ve renkli taşlar vb. malzemeler kullanılarak çok farklı giysi tasarımları ortaya konulmuştur.

Farklı malzemelerin kullanımına olanak sağlayan tekstil de seri olarak üretilmeyen, estetik olarak anlam taşıyan farklı ürünlerin, malzemelerin, kullanılarak hem sanatsal olarak, hem de giyilebilir sanat olarak, ayrıca onu tasarlayacak sanatçının da ruhunu besleyen ona ilham kaynağı olan, özgün değer taşıyan tasarımlar yapmak önemlidir.

Boncuk, tarih boyunca birçok kültürde insanlar için oldukça önemli olmuştur. Var oluşu çok eskilere dayanan boncuklar en çok takı, süs eşyası, para ya da amulet(muska) olarak kullanılmıştır. Boncuklar taş, tahta, kemik, cam, plastik, metal veya deniz kabuklarından da üretilmiştir. Sanayinin gelişmesi ve teknolojinin ilerlemesiyle birlikte boncuk üretimi oldukça fazlalaşmıştır. Günümüzde üretimi sağlanan boncukların ana hammadde olarak en çok cam, plastik veya metal elementlerden yapıldığı görülmektedir. Boncuklar takı olarak kullanmanın yanı sıra, giysi süsleme sanatında da, ev içi dekoratif süslemelerinde de oldukça fazla kullanılmıştır.

Boncuklar, tarih boyunca her dönemde ve birbirinden farklı olan kültürlerde oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Güney Afrika'da Blombos Mağarası'nda araştırma yapan arkeologlar, keşfettikleri boncuklardan yola çıkarak 75.000 yıl önce insanoğlunun sözdizimsel dil (syntactical language) kullandığına dair yorumlar yaparak boncuk üzerinden dilin gelişimine ışık tutmuşlardır(Botha, 2008, s. 197-198). Farklı bölgelerde kullanılan boncuklar, çoğu kez ortak anlamları da ifade ettiği görülmüştür. Eski çağlarda hayvan kemiklerinden (boynuz, fil dişi), tahtadan, taşlardan elde yontularak yapılan boncuklar tarih boyunca, insanlar tarafından estetik, dini ve sembolik amaçlar için kullanılmıştır. Boncuklar, deniz kabuğu, kemik, bakır, kil, fındık, çekirdek, diş, taş, inci, ahşap, cam ve denizlalesi kökünden yapılır (Belcourt, 2010, s.8). Antik Mısır, Mezopotamya, Çin ve Hindistan gibi çok eski kültürlerle sahip ve geçmişi bilinen kültürlerde boncuklar dini törenlerde, çeşitli ritüellerde ve günlük kullanımlarda oldukça önem taşımıştır. Hacmi küçük fakat etkisi derin bir nesnedir. İlk kez ne zaman üretildiği kesin olarak bilinmemektedir. Arkeolojik bulgular boncukların M.Ö. 40.000 yıllarına kadar uzandığını göstermektedir. Boncuk, tarih öncesi dönem içerisinde iki merkezde değerlendirilir: M.Ö. 100.000-75-000' li yıllarda Afrika'da. Avrupa ve Homo sapiens merkezli Üst Paleolitik Dönem (M.Ö. 45.000-24.000)' dir(Berk, F. M.,2021, s.383).

Eski Türklerde boncuk anlamına gelen monçuk, munçak kelimesi gerdanlık adı olarak kullanılmış. Uygurlar ise moncuk sözünü inci için kullanırlarmış. Boncuk üretimi için kullanılan malzemeler genellikle doğal ya da sentetik malzemelerden üretilmiştir. Boncuklar, genelde küçük ve taşınabilir maddelerdir. Genellikle dayanıklı materyallerden yapılır. Doğal malzemeler arasında taşlar, kemikler, deniz kabukları ve bazı bitkisel materyaller bulunurken, sentetik malzemeler arasında cam, plastik ve metal gibi malzemeler yer almaktadır. Sanayinin gelişmesiyle birlikte fabrikalarda taş, metal, cam, plastik olarak birçok çeşit boncuk üretimi gerçekleştirilmektedir. Sanayi öncesi boncuk yapımı, genellikle el işçiliği ile gerçekleştirilmiştir. Günümüzde de doğal boncuklar hala el işçiliği ile ustalar tarafından elle yapılmaya devam edilmektedir. El işçiliğinde ilk olarak, boncuk yapımında kullanılacak malzeme seçilmekte ve şekillenmektedir. Daha sonra isteğe göre boyanmakta ya da doğal renginde sadece cilalanmaktadır. Geleneksel yöntemlerle yapılan el yapımı boncuklar birbirinden farklı boyutlarda veya şekillerde olabilmektedir. Fabrika yapımında durum bunun aksi olarak şekil ve boyutları aynı olarak üretimi gerçekleştirilmektedir. Endüstriyel üretim ile el yapımı boncukların en büyük farkı el yapımı boncuk üretimi daha yüksek kaliteli ve daha değerli olmaktadır. Günümüzde boncuk üretimi daha çok endüstriyel olarak yapılmaktadır. Boncuklar, takı yapımında,

giysi süslemelerinde, ev dekorasyonunda ve el sanatlarında kullanılmaktadır. Kullanım alanına göre delikli, deliksiz, büyük veya küçük, renkli veya doğal rengine üretilmesi sağlanan birçok farklı boncuk üretilmesi günümüzde gerçekleştirilmektedir. Doğada kendiliğinden oluşan doğal taşlardan, incide mevcuttur. Doğal taşların imitasyonları da günümüzde üretilmesi gerçekleştirilmektedir.



Görsel:1 Farklı boncuk örnekleri, <https://www.yandex.com.tr/gorsel/search?from=tabbar&text=boncuklar>.Erişim: 18.003.2024

GIYİLEBİLİR SANAT

Günlük kullanıma dahilinde bir kıyafetin giyilebilir olması o giysinin kullanım amaçlarını uygun olması, vücudumuza uyum sağlaması önemlidir. Bu alanda giyilebilir sanat sanatçısı tarafından el yapımı olarak benzersiz özgün bir tekstil giysisine dönüştürmektedir.

Tekstil alanında 20. yüzyılda ortaya çıkan birçok sanat hareketi ile birlikte gelişen teknoloji, yeni ve farklı malzemelerin ortaya çıkışı sanatçılar, tasarımcılar için ilham kaynağı olmuştur. Bauhaus, tasarım okulunun ortaya çıkması sanat ve zanaatı birleştirmesinde giyilebilir sanat teriminin temeli olmuştur. İlk kez ortaya çıkması giyilebilir sanatın el yapımı özgün ürünlerin kullanımını desteklemiştir. Poiret'in (1879-1944) yıllarında kendisini giysi üreticisinden çok bir tasarımcı olarak görmesi, moda ve sanatın birbirine çok bağlantılı olduğunu vurgulamıştır(Ok,2016:67). Giyilebilir sanat, sanatçının tasarlamış olduğu bir tekstil ürününün başka bir tasarımcı tarafından giysiye dönüştürmesi olarak da tanımlanabilir.

Doğada yer alan birçok ürün giysi tasarımlarında yardımcı malzeme olarak yer almaktadır. Kumaş, kağıt, plastik, cam, bitkiler, tahta, metal, boncuk vb. gibi malzemelerden yararlanılarak giysi tasarımları yapılabilmektedir. Bu hem sanat açısından hem de sürdürülebilirlik açısından da önemlidir.

Sanat içerisinde ki yaratıcılık giysinin formunu, giysiyi takip edeni ön plana çıkarması, ayrıca parçanın gramajını ve örgüsünü anlayabilmesini, giyenin ruh halini, duygularını ve giysinin tuşesi üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir (Aimone, 2003: 9). Giyimin insan ruhunda sadece hissetme değil aynı zamanda tuşe ve estetiklik yönünden de endişe yarattığı ve giyilebilir sanat tasarımcıyı yaşadığı çevreye ait farkındalık kazandırdığı biçimde şekillendirdiği, insanlar tarafından giyilebilen doğal olmayan içeriğe uygun giysi tasarımlarının yeni, modern görünümü ile insana hem fiziksel açıdan ve hemde duygusal açıdan katkılar sağladığı görülmüştür. Modern sanatın ilerleyişte olduğu 1980'ler ve 1990'larda moda sanat olarak görülmeye ve modanın fiziksel ve tensel olduğundan çok bahsedilmiştir. Zamanla sanat, tensel olanı reddetmemiş ve güzel sanatlar uygulamalı sanatları kabul ederek moda ve sana işbirliği ileri estetik ve kavramsal tasarımların artmasına katkı sağlamıştır(Wollen, 1998: 18; Günay, 2011: 53).

GIYSİ TASARIM ALANINDA BONCUK KULLANIMI

Kişinin giydiği elbise, takmış olduğu takı toplum içindeki konumunu simgeleyen birer araçtır (Wells, 1998: 240). Günümüzde moda tasarım alanında boncuk süslemesi modernize edilerek giysi süslemelerinde oldukça popüler bir hale geldiği gözlemlenmektedir. Birbirinden çok farklı modellerin gözlemlendiği boncuk ve boncuk işleme tasarımları takı ve giysi tasarımları insanlar arasında beğenilerek tercih edililirdir hale geldiği acıkça gözlenmektedir. Elbise ve kişisel takılar, dile gelmeyen görsel iletişim sembolleridir (Wright, 2012, s. 423). İnsanoğlunun başkaları tarafından beğenilme ve fark edilme isteği her alanda süslemeyi doğurmuştur(Harmankaya, Yılmaz, vb. 2012, s 628). Gece elbiseleri diye adlandırılan fantezi giyimde, abiyelerde, gelinlik nişanlılık ve kaftan gibi özel gün kıyafetlerinde daha abartılı bir kullanım söz konusudur. Giyimle birlikte gelişen süsleme teknikleri giyim sektöründe oldukça önemli bir yere sahiptir. Boncuk süslemeleri günümüzde moda haline almıştır. Zarafeti, gücü ve onuru temsil eden boncuk, insan bedenini süslemek amacıyla da tercih edilmiştir. Bu nitelikleri taşımanın yanında karşı tarafa da mesaj aktarma aracıdır(Berk, F. M., 2021, s.389). El işi ile süslemelerin yanı sıra dikiş makinasında dikilmek üzere üretilen şeritlerde endüstride üretimi sağlanmaktadır. Ütü ile yapıştırılmak üzere üretilen stiker halinde de hazır boncuklu motifler, desenler ve şeritler de mevcuttur. Konfeksiyon üretiminde kullanılmak üzere sanayi tipi boncuk dikme makinalarınida hazır giyim üreten firmalarda son yıllarda görülmektedir. Bir çok çeşidi bulunan bu makinalar dikim, yapıştırma ve zımba şeklinde kumaşa boncukları sabitlemektedir. Gece kıyafetlerinde özellikle kişiye özel dikimlerde el işçiliği ile dikim daha dazla tercih edilmektedir. Özellikle büstiyerlerde çokça terih edilen boncuk süslemeleri el işçiliği ile yapımı sağlanmaktadır. Gelinlik ve nişanlılık elbiselerinde en fazla boncuk süslemeleri görülmektedir. Güpür üzerine dikme, zımba veya yapışkanla sabitlenmiş olarak hazır süslemeler yada tamamen el işçiliği ile tek tek el emeği göz nuru denilecek kadar zorlu bir işçilikle yapımı gerçekleştirilen ürünlerde mevcuttur. Kullanılan eşyaları güzelleştirme arzusu ile doğan işleme sanatı en eski ve en kapsamlı süsleme tekniklerindendir(Anonim, 1993, s. 8). Bunların yanı sıra kumaş üretim anında boncukların dokuma veya örme esnasında kumaşa eklenmeside sağlanmaktadır, bu tür kumaşlara fantezi kumaş adı verilmektedir. Fantezi kumaşlar genellikle fantezi giyimde tercih edilir. Giyinmek ve süslenmek sosyalleşme adına atılan ilk adımlardandır. Sosyal bir varlık olan insan, sosyalleşmesiyle birlikte kendi kimliğini oluşturma sürecini başlatır(Berk, F. M., 2021, s.387). 13. Yüzyıllar da Türklerin kullandığı ve Orta Asya' dan Avrupa' ya yayıldığı düşünülmektedir. Türk işlemlerinin en parlak dönemi 16-17. Yüzyıllarda kendini gösterir. Bu yıllarda kıymetli kumaşlar üzerine bol miktarda altın ve gümüş, sim kullanılarak işlemler yapılmıştır(Korkusuz, S. 1980, s.237). Günümüzde hala çok tercih edilen giysi süslemeleri çeşitli değişimlere uğrayarak birbirinden farklı tasarımlar oluşmasına yol açmıştır. Farklı fikirlerin kumaş ve giysi süsleme teknikleriyle buluşturarak yeni giysi süsleme tekniklerinin önü açılmıştır. Giysi aksesuarları kemer, bronz, şapka, eldiven ve çanta süslemelerinde de kendini göstermesiyle çeşitlenen süsleme teknikleri gelişerek ilerlemeye hala devam etmektedir. Çivili kasnakta yapılan ev içi dekoratif süslemelerinden yola çıkarak elbise tasarımı yapımı hedeflenmektedir. Yapay inci taşından ve parlak materyallerden yararlanılarak 38 beden kadın mini elbise ölçüler hedef alınarak tasarımı gerçekleştirilecek elbisenin, hikâye panosu, silüet üzerine renklendirilmiş artistlik çizimi ve kasnakta ev aksesuarları yapım örnekleri görsellerde verilmektedir.



Görsel: 2. Çeşitli boncuk tasarım örnekleri,

<https://www.yandex.com.tr/gorsel/search?fkasnakta=boncuk işi..>Erişim: 18.003.2024

GIYSİ TASARIM MODELİNİN YAPIM AŞAMALARI

Materyal ve Yöntem

Sadece boncuk kullanılarak yapılması planlanan bir giysi tasarımında, çalışmaya ilham kaynağı olan boncuklar ve onlardan oluşacak bir kıyafeti tasarlama bir araya getirildiğinde görseldeki, gibi bir tema ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda giyilebilir sanat içinde örnek bir uygulama olmuştur. Görsel 3 de bu ilhamdan yola çıkılarak hazırlanan hikaye panosu verilmektedir.



Görsel 3. Hikaye Panosu

Giysi tasarımına geçilmeden önce sadece boncuk kullanılarak yapılacak bir elbise tasarımının nasıl görüleceğini gösteren bir artistik çizim örneği Görselde 4 verilmiştir. Benzer şekilde yapılması planlanan giysinin taslak çizimi verilmiştir. Üretim aşamasında boncuk tasarımlı giysinin iki ayrı parça olarak, ön ve arka beden şeklinde el işçiliği üretilmesi ve bir bütün olarak kasnakta işlenerek tamamlanması planlanmaktadır. Sonrasında sadece ön ve arka beden birleştirilmesi yapılacaktır.



Görsel 4. Tasarımın Artistlik Çizimi

Tasarımın yapım aşamasında kullanılan malzemelerin görsel 5 de verilmiştir. Bunun için öncelikle bir ahşap kasnak 60-80 cm. ebatlarında tasarlanmış, giysi tasarımında kullanılmak üzere krem rengi boncuk, gerekli dikim ve birleştirme işlemleri için polyester iplik, elbisenin arkası için gri fermuar ve renkli şerit, boncukların yapışmasında kullanılmak üzere özel boncuk yapıştırıcısı yer almaktadır.

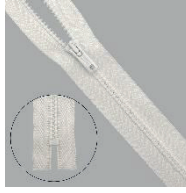


Ahşap Kasnak: 60-80 cm ölçüleri

Yarım krem rengi İnci Boncuk: 6mm, 500 gr.



Polyester Krem İplik No:60-340 gr.



Fermuar



Gri Renkli Şerit



Boncuk Tutkalı (Şeffaf)

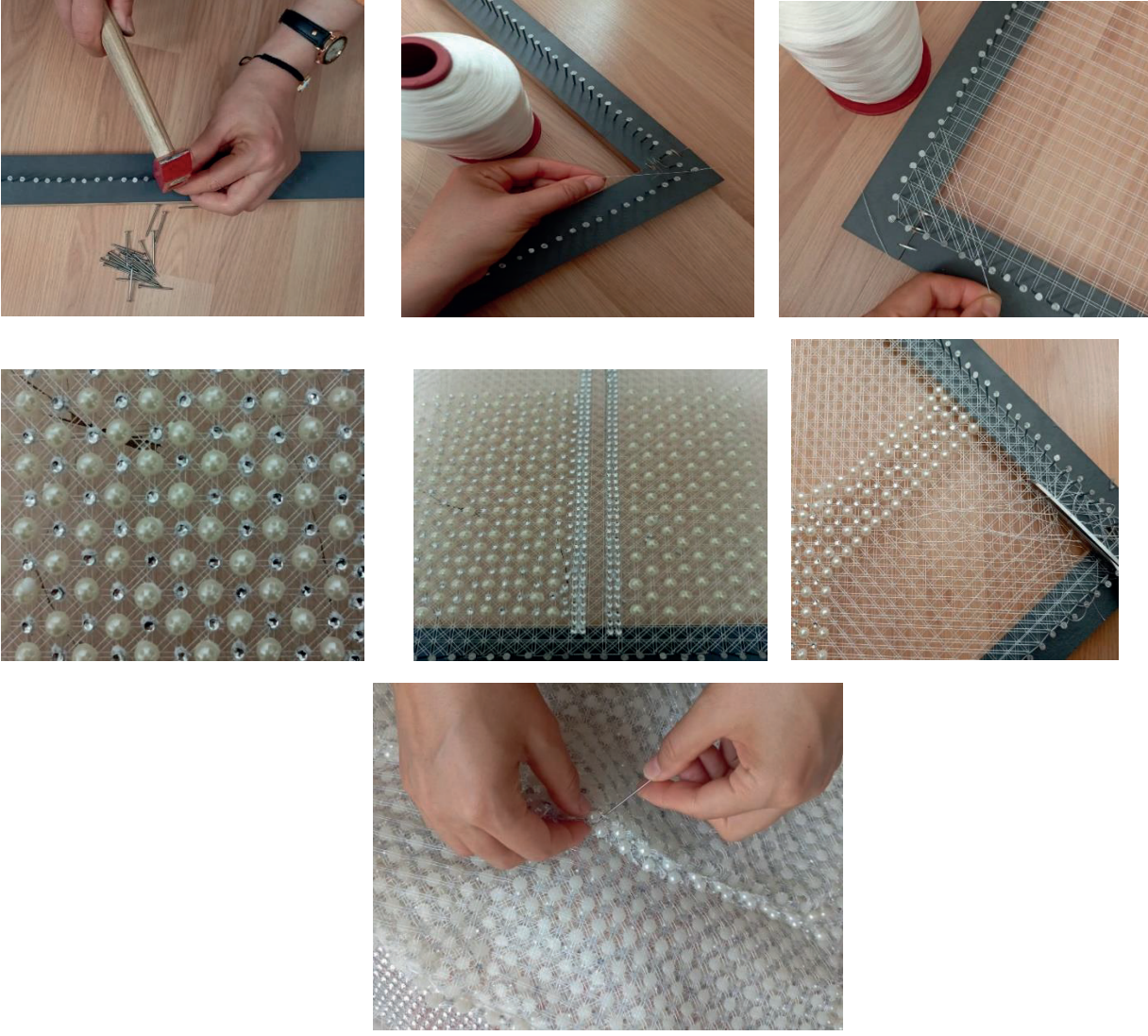
Görsel 5. Tasarımın yapım aşamasında kullanılan malzemeler

Evlerde kullanılmak üzere kasnakta yapılan motifler, şeffaf tutkal yardımıyla boncukların kasnağa gerdirilen iplere tutturulmasıyla oluşturulan farklı desen ve modeller oldukça popüler hale gelmiştir. Bu çalışmada amaç özel olarak tasarlanmış 38 beden tamamı boncuktan oluşan bir elbiseyi, kalıp, dikim vb. teknikleri kullanmadan, direk boncuktan giyilebilecek şekilde tasarım yapabilmektir. Bu uygulamadan yola çıkarak elbise tasarımını, kumaş tasarımını ve kalıbını aynı anda kasnak üzerinde yaparak çıkarılması ile moda tasarımında farklı bir uygulama alanı ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, ilk olarak kasnağa 1 cm aralıklı mesafeyle dört tarafını ince çivi çakılarak, kasnağı modeli yapmak için hazır hale gelmesinin sağlanması gerekmektedir. Çivilere ipliği önce düz sonra yan daha sonra çapraz olarak iki defa aksi yönde sarılarak orta gevşeklikte bir örümcek ağı görsellerdeki gibi örüntüsü elde edilmektedir. Elde edilen örümcek ağı görüntülü iplik sarmanına tutkal yardımı ile yarım inci boncukları birinci sırayı bir dolu bir boş olacak şekilde yapıştırılmaktadır. İkinci sıra ise bir boş bir dolu bezayağı örgü şeklinde doldurularak ilerlemektedir. Ortada kalan boşluklara da gümüş rengindeki küçük süsleme taşları yapıştırılmıştır.

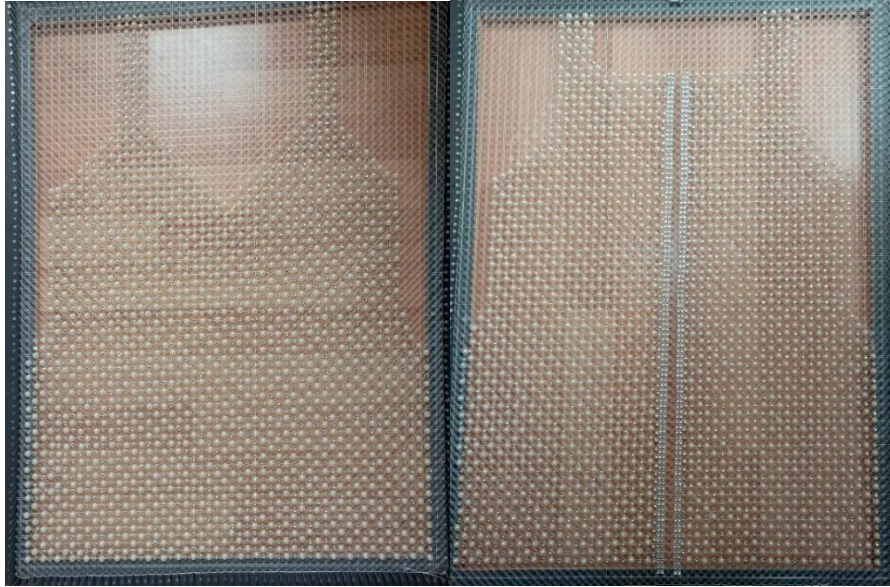
Model 38 beden kadın ölçüleri baz alınarak modelin şekline göre ölçüler ve hesaplamalar yapılarak boncuklar yapıştırılır. Kol ve yaka oyuntuları tasarıma uygun şeklini alması için yapıştırma sırasında kaydırmalar yapılarak ölçülere göre daha sık veya daha seyrek boncuklar dizilebilir. Arka ortası kesikli modelin fermuar dikilmesi için gümüş boncuklar şerit şeklinde elbisenin boyunda iki taraflı yapıştırılmıştır. Yapıştırma işlemi bittikten 24 saat sonra sabitlemek için arka tarafından tekrar tutkal yardımı ile yapıştırılır. Tekrar 24 saat bekledikten sonra kuruduğundan emin olabilmek için tutkalın ortam sıcaklığına göre kurumada beyaz renkteki tutkalın iyice kurummasını anlamak için şeffaf bir görüntü elde edene kadar bekleme sağlanarak kuruduğu kesin olarak bu sayede anlaşılmaktadır. Tamamen kuruduğuna emin olunan model makas yardımı ile kesilerek kasnaktan çıkartılır.

Etrafı kesilerek iyice temizlenmiş kalıplar iğne ve iplik yardımı ile el dikişi yapılarak sık iğne tekniği ile ön ve arka kalıplar birbirine dikilir. Sonra arka ortası kesikli kalıba fermuar dikimi yapılır. Önce omuzlar sonra yanlar ve daha sonra da fermuarı ters taraftan dikilerek elbise modeli elde edilmiş olur.

Görsel 6 da hem kasnağın ve hem de giysinin üretim aşamaları sırasıyla verilmiştir. Sonrasında da görsel 7 de ön ve arka giysi tasarımı yapılmaktadır.



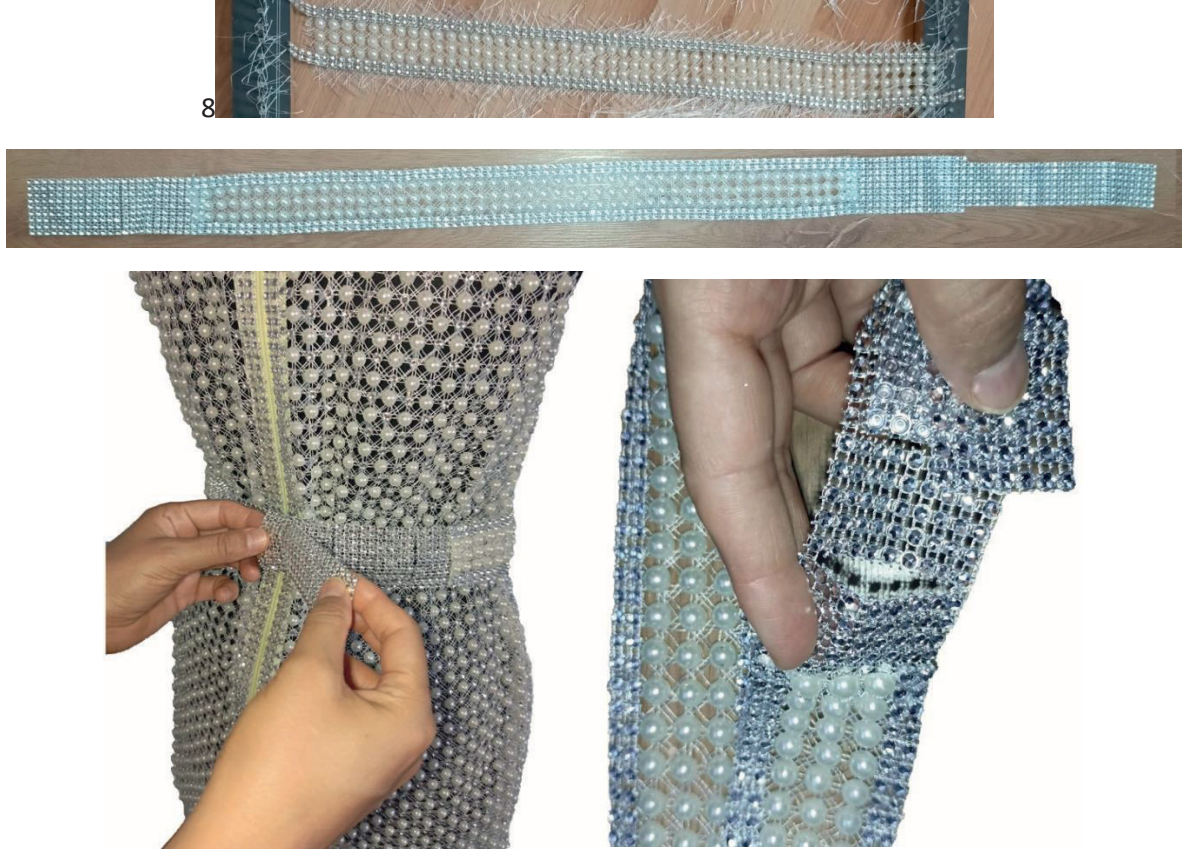
Görsel 6. Giysi tasarım aşamaları



Görsel 7. Giysinin ön ve arka tasarımı

Giysinin Tamamlayıcı Aksesuarı Olarak Kemer Yapım Aşamaları

Giysinin bir aksesuarı olarak kemer tasarımı yapılmıştır. Kemerin eni ve boyu hesaplanılarak kasnaktaki aę şeklini almış ipliklere inci ve gri boncuklarla hedeflenen tasarım tutkalla yapıştırılmıştır. Kuruduktan sonra kasnaktan ipleri kesilen kemer, kemer tokası yerine gri şerit boncuk şeklinde kesilerek kemerin birleşim yeri hazırlanmıştır. Görsel 8 de kemer yapımı ve tasarımı verilmiştir. Görsel 9 da tamamlanmış giysi tasarımlarına yer verilmiştir.



Görsel 8. Giysi zerine tasarlanmış kemer yerleřtirilmesi



Görsel 9. Tamamı boncuktan tasarlanmış giysi

Yapılan örnekleri çeşitlendirmek ve artırmak amaçlanarak ikinci bir tasarım olarak da büstiyer tasarımı yapılmıştır. Yuvarlak incilerin yanı sıra yaprak görünümlü inci taşlarla hazırlanan büstiyer tasarımı da görsel 10 da verilmiştir. Burada da görülmektedir ki sadece bir süsleme malzemesi kullanılarak çok farklı tasarımlar yapılabileceğini kanıtlamıştır. Giyilebilir sanat alanına da uygun bir örnek olarak ortaya çıkmıştır.



Görsel 10. Büstiyer tasarımı



Görsel 11. Büstiyer tasarımı ile giysi tasarımı

Görsel 11 de görüldüğü üzere büstiyer ile kumaş bir araya getirilerek çok farklı bir konsepte oldukça şık bir giysi tasarımı yapılmıştır. Giysi tasarımında iki örnekte olduğu gibi sadece boncuk kullanılarak giyilebilir sanata uygun örnek uygulamalar bu çalışma içerisinde gerçekleştirilmiştir.

SONUÇ

Geçmişten günümüze giysi tasarımında birçok uygulama kullanılarak farklı tasarımlar yapılabilmektedir. Geleneksel giysi süsleme tekniklerinde nakış, işleme, pul, boncuk, inci ve değerli taşlarla tasarımlar yapılmıştır. Daha çok özel günlerde ve gecelerde abiye vb amaçlarla tasarlanan giysiler için kullanılmıştır. Bu süslemeler daha çok var olan dikilen bir elbiseyi yada kumaş üzerine dikilerek yada yapıştırılarak uygulanmıştır.

Bu çalışmada amaç ise geleneksel giysi tasarımlarından farklı olarak yeni bir yöntem deneyerek giysi tasarımı yapılmasıdır. Bu amaçla tamamı boncuktan oluşan, kasnak üzerinde kalıp, dikim, kumaş, kesim vb kullanmadan, öncesinde kendimiz tarafından tasarlanmış olduğumuz çivili tahta bir tezgah üzerinde, bedenini de belirlemiş olduğumuz standart 38 beden kadın giysi tasarımı tamamı boncuktan oluşan, özel günlerde giyilmek üzere tasarlanmış bir giysi ortaya çıkarmak olmuştur.

Tasarımcılar tasarım yaparken kullandıkları ürünler ve tasarımlar son derece çeşitlidir. Giyilebilir sanat olarak sıradışı malzeme ve ürünler kullanarak tasarımlar yapılarak sanatçılar tekstil tasarımına katkı sağlamaktadır.

Bu Şekilde tasarım yapmanın olumlu ve olumsuz yanları vardır. Olumlu olarak yeni bir yöntem denemek ve sonucunda başarılı bir sonuç çıkarmak önemli olmuştur. Giyilebilir sanat çalışması olarak da yeni bir giysi tasarımı ortaya çıkarılmıŐtır. Olumsuz yanı olarak günlük giyimde bu Şekilde tasarlanmış bir giysisin giyilmesi oldukça zordur. Ancak Şık bir davete yada özel günlerde giyilebilecek bir giysi olarak tasarlanmıŐtır.

KAYNAKLAR

- Anonim, (1993). Türk El Sanatları, Halk Kùltürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü El Sanatları Şubesi, Kùltür Bakanlığı Yayınları, Ankara s.8.
- Botha, R. (2008). Prehistoric shell beads as a window on language evolution, *Language & Communication*, 28 197–212.
- Belcourt, C. (2010). *Beadwork: First peoples' beading history and techniques*. Owen Sound, Ont: Ningwakwe Learning.
- Berk, F. M. (2021), İnsanın Kimlik İnşasında Maddi Bir Varlık Olarak Boncuk.
- Duncan-Aimone, K. (2003). *The fiberarts book of wearable art*. New York: Lark Books.
- Harmankaya, Yılmaz, Ercan, Çetin. (2012). Giysi Sùslemelerinde Pul-Boncuk Kullanımının Yeri Ve İşleme Teknikleri.
- Korkusuz, S., (1980). Nakış, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul, Sv.237.
- Ok, M. (2016)Giyelebilir Sanat Bağlamında 'Ruff Yaka', *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 16ss. 65- 73
- Wells, P.S. (1998). Identity and material culture in the later prehistory of central Europe. *Journal of Archaeological Research*, (6)3, 239-298.
- Wright, K. I. (2012). Beads and the body: Ornament technologies of the BACH area buildings. Last house on the hill: BACH Area reports from Çatalhöyük, Turkey.
- Wollen, P., Munro, S., Rees, D., & Bradley, F. *Addressing the Century-100 Years of Art & Fashion*. London: The Hayward Gallery, 1998.
- <https://www.yandex.com.tr/gorsel/search?from=tabbar&text=boncuklar18.003.2024>
- [https://www.yandex.com.tr/gorsel/search?fkasnakta=boncuk işi..Erişim: 18.003.2024](https://www.yandex.com.tr/gorsel/search?fkasnakta=boncuk_işi..Erişim: 18.003.2024)
- https://www.google.com.tr/search?sca_kasnak- boncuklar18.003.2024