



**KÜBİZM SANAT AKIMININ TASARIM İLKELERİ
AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ VE AYAKKABI
KOLEKSİYON SÜRECİNE YANSIMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Aylin AKBAŞ

Eskişehir 2025

**KÜBİZM SANAT AKIMININ TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ VE AYAKKABI KOLEKSİYON SÜRECİNE
YANSIMASI**

Aylin AKBAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Nilay ERTÜRK**

**Eskişehir
Eskişehir Teknik Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Temmuz 2025**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Aylin AKBAŞ'ın "KÜBİZM SANAT AKIMININ TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ VE AYAKKABI KOLEKSİYON SÜRECİNE YANSIMASI" başlıklı tezi 04/07/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Endüstriyel Sanatlar Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Üye (Tez Danışmanı)

Üye

Üye

Unvanı Adı Soyadı

: Prof. Dr. Nilay ERTÜRK

: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Seçil TEKİN
AKBULUT

: Dr. Öğr. Üyesi Asuman YILMAZ
FİLİZ

İmza

Prof. Dr. Harun BÖCÜK

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

04/07/2025

DANIşMAN ONAYI

Danişmanlığını yürüttüğüm yüksek lisans ğrencisi Aylin AKBAş, KBZM SANAT AKIMININ TASARIM LKELER AÇISINDAN DEğERLENDRLMES VE AYAKKABI KOLEKSYON SRECNE YANSIMASI başlıklı tez çalışmasını tamamlamıştır. Hazırlamış olduğu tez tarafımca incelenmiş ve öğrencinin tez savunma sınavına alınması bilimsel ve etik açıdan uygun görülmüştür.

Tez Danişmanı

Prof. Dr. Nilay ERTÜRK

ÖZET

KÜBİZM SANAT AKIMININ TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ VE AYAKKABI KOLEKSİYON SÜRECİNE YANSIMASI

Aylin AKBAŞ

Tekstil ve Moda Tasarım Anabilim Dalı

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2025

Danışman: Prof. Dr. Nilay ERTÜRK

Sanat ve moda, estetik ve ifade olanakları bakımından birbirini besleyen, yakından ilişkili iki disiplindir. Bu çalışmada, sanatın önemli modern akımlarından biri olan Kübizm'den ilham alınarak moda tasarımı alanında özgün bir ayakkabı koleksiyonu geliştirilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın temel hedefi, Kübist sanatın temel ilkeleri doğrultusunda, özellikle George Braque'ın "The Blue Mandolin" adlı eseri referans alınarak, estetik ve işlevsellik bakımından yenilikçi bir tasarım anlayışı ortaya koymaktır.

Araştırma kapsamında geliştirilen ayakkabı koleksiyonunun, tasarım sürecinden üretim aşamasına kadar tüm adımları sistematik bir şekilde ele alınmıştır. Bu bağlamda, yalnızca disiplinler arası bir esinlenme süreci değil, aynı zamanda tasarımın analitik, teknik ve işlevsel boyutlarını içeren bütüncül bir yaklaşım benimsenmiştir. Moda tasarımı sadece görsel estetik değil, bireylerin kendilerini ifade etme biçimleriyle de doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle ortaya konan koleksiyon, yalnızca sanatsal bir yorum değil, aynı zamanda çağdaş yaşam biçimlerine dair bir iletişim aracıdır.

Sonuç olarak, bu çalışma, sanat ve modanın kesişim noktasında yer alan, özgün ve yenilikçi bir tasarım süreci sunmakta; tasarımın yalnızca görsel değil, kavramsal ve kültürel yönlerini de kapsayan çok boyutlu bir yaklaşımı örneklemektedir.

Anahtar Sözcükler: Kübizm, Moda tasarım, Ayakkabı koleksiyonu, Sanat ve moda

ABSTRACT

EVALUATION OF CUBISM ART MOVEMENT IN TERMS OF DESIGN PRINCIPLES AND ITS REFLECTION ON SHOE COLLECTION PROCESS

Aylin AKBAŞ

Department of Textile and Fashion Design

Eskişehir Technical University, Institute of Graduate Programs, July 2025

Supervisor: Prof. Dr. Nilay ERTÜRK

Art and fashion are two closely related disciplines that enrich one another in terms of aesthetics and expression. This study aims to develop an original shoe collection in the field of fashion design, inspired by Cubism, one of the prominent movements of modern art. The primary objective is to create a unique design approach based on the fundamental principles of Cubism, particularly drawing inspiration from George Braque's artwork *The Blue Mandolin*.

Within the scope of this research, the entire process of designing the shoe collection—from the initial sketching phase to production—has been systematically examined. This study adopts a holistic approach, not only reflecting an interdisciplinary inspiration but also addressing the analytical, technical, and functional dimensions of design. Fashion design, beyond visual aesthetics, is directly related to the ways in which individuals express themselves. Therefore, the developed collection serves not only as an artistic interpretation but also as a medium of communication reflecting contemporary lifestyles.

In conclusion, this study presents an innovative and original design process at the intersection of art and fashion, offering a comprehensive approach that encompasses the visual, conceptual, and cultural aspects of design.

Keywords: Cubism, Fashion design, Shoe collection, Art and fashion

TEŞEKKÜR

Bu yüksek lisans tezi sürecinde, yalnızca akademik rehberliğimde değil, aynı zamanda düşünsel gelişimimde de büyük katkıları olan, yol göstericiliğiyle ilham verici bir duruş sergileyen değerli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Nilay ERTÜRK’e en içten teşekkürlerimi sunarım. Her daim yapıcı yaklaşımınız, sabırlı desteğiniz ve araştırma sürecime kattığınız vizyon için minnettarım.

Hayatım boyunca beni koşulsuz sevgiyle destekleyen aileme en derin şükranlarımı sunarım. Özellikle sevgili annem Sibel AKBAŞ ve babam Mehmet AKBAŞ’a; sonsuz sabrınız, inancınız ve fedakârlığınızla her adımda arkamda olduğunuz için teşekkür ederim. Bu yolculuğun her anında yanımda olduğunuzu bilmek bana güç verdi.

Tezimin uygulama sürecinde, profesyonel yaklaşımları ve yapıcı destekleriyle sürece katkı sağlayan iki değerli firmaya da teşekkür etmek isterim. Öncelikle, Ayakkabı Aksesuar Tasarımcısı olarak görev aldığım ve mesleki deneyimimi zenginleştirmemde önemli rol oynayan Aydınli Grup firmasına, bu süreçte bana kazandırdığı tecrübe ve bakış açısı için teşekkür ederim. Ayrıca, tezimin üretim aşamasında teknik destek sağlayan, koleksiyon sürecimin hayata geçirilmesinde önemli bir iş birliği sunan Adel Ayakkabı firmasına da teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak hayatımın her dönemine sessizce ama derinden eşlik eden, yalnızca bir ev arkadaşı değil, aynı zamanda gerçek bir yol arkadaşı olan kedim Lokum’a...

Lisans yıllarımdan bu yana, her proje hazırlığında, her sunum gecesinde, her tasarım sürecinde yanımda oldun. Bilgisayar başında sabahladığım uykusuz gecelerde, klavyeme uzanıp yazdıklarımı silsen de; üretim sürecinde çizim paftalarımın üzerine oturup çalışmama “ara” versen de, aslında hep en güzel desteği verdin. Yalnızlığımı unutturdun, stresimi azalttın, varlığınla bulunduğun her yeri yuvaya dönüştürdün.

Aylin AKBAŞ

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir teknik üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Aylin AKBAŞ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
DANIŞMAN ONAYI	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLOLAR DİZİNİ.....	xii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xiii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Cümlesi	2
1.1.1. Alt problemler	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	4
1.5. Araştırmanın Yöntemi.....	4
1.5.1. Araştırmanın deseni.....	4
1.5.2. Verilerin toplanması	5
1.5.3. Verilerin analizi.....	6
2. KÜBİZM AKIMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE KÜBİZM'İM TEMEL NİTELİKLERİ.....	8
2.2. Kübizm'in Tarihi	8

2.3. Kübizm'in Felsefesi.....	16
2.4. İmgesel Olarak Kübizm	19
2.5. Hacimsel Olarak Kübizm.....	23
2.6. Biçimsel Olarak Kübizm	25
2.6.1. Analitik kübizm.....	29
2.6.2. Sentetik kübizm.....	30
2.7. Kübizm Sanatından Etkilenen Sanatçılar	32
2.7.1. Pablo Picasso	32
2.7.2. Georges Braque.....	34
2.7.3. Marcello Fantoni.....	36
2.7.4. Roger Capron.....	38
2.7.5. Christy Keeney	40
2.7.6. Abidin Dino	44
3. TASARIM, ÖĞE VE İLKELERİ	46
3.1. Tasarım Öğeleri	46
3.1.1. Nokta.....	47
3.1.2. Çizgi.....	49
3.1.3. Renk.....	51
3.1.4. Doku.....	54
3.1.5. Leke.....	56
3.1.6. Biçim	58
3.2. Tasarım İlkeleri.....	61
3.2.1. Tekrar	62
3.2.2. Ritim.....	63
3.2.3. Zıtlık.....	64
3.2.4. Denge.....	65

4. KÜBİZMİN MODA VE AYAKKABI İLE OLAN İLİŞKİSİ	71
4.1. Moda	71
4.2. Ayakkabı Kavramı	73
4.3. Ayakkabının Tarihsel Süreci	74
4.4. Türk Ayakkabı Tarihi	83
4.5. Günümüzde Ayakkabı Konsept ve Tasarım Süreci	87
4.6. Ayakkabı Üretim Süreci.....	92
4.7. Ayakkabının Sınıflandırılması.....	94
4.8. Kübizm ve Ayakkabı Örneği	97
5. KÜBİZM SANAT AKIMINDAN ESİNLENEREK GELİŞTİRİLEN AYAKKABI KOLEKSİYONUNUN TASARIM VE UYGULAMA SÜRECİ.....	102
5.1. Koleksiyonu Oluşturan Temalar ve Esin Kaynakları	103
5.1.2. Koleksiyon için belirlenen renk paleti	106
5.1.3. Kavramsal yönelim ve moodboard tasarım	108
5.1.4. Kullanıcı profili ve hedef kitle tanımı	109
5.1.5. Ürün formu seçimi: bot tipi ayakkabının tercih nedeni.....	111
5.2. Eskiz ve Tasarım Geliştirme Süreci	111
5.2.1. Kavramsal form arayışları ve karakalem eskizler	111
5.2.2. Özgün topuk tasarımlarının geliştirilmesi.....	113
5.2.3. Sayaya yönelik tasarım alternatifleri	115
5.2.4. 3D modelleme süreci	118
5.2.5. Dijital renk ve doku çalışmaları	120
5.3. Üretim Süreci ve Uygulama Aşamaları	123
5.3.1. Üretim öncesi iç kalıp hazırlığı süreci.....	123
5.3.2. Ökçe ve taban uygunluk kontrolleri.....	125
5.3.3. Malzeme seçimi ve uygulama gereçleri.....	126
5.3.4. Saya kalıplarının istampa üzerine aktarımı	127

5.3.5. Saya parçalarının kesimi ve malzeme uygulaması.....	128
5.3.6. Saya birleştirme ve dikiş uygulamaları.....	129
5.4. Ayakkabıların Montajlama Süreci.....	132
5.4.1. Saya kalıplama ve montaj öncesi hazırlık süreci	132
5.4.2. Isı, baskı ve kurutma uygulamaları	134
5.4.3. İç taban, astar ve iç donanım elemanları.....	136
5.4.4. Temizlik, vernik ve son dokunuşlar	137
6. BULGULAR VE ÖNERİLER.....	145
6.1. Bulgular	145
6.2. Öneriler.....	146
7. SONUÇ	148
KAYNAKÇA.....	150
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 5.1. Hedef Kitle Profil Tablosu.....	110
---	-----



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 243,9x233,7 cm, (1907).	11
Şekil 2.2. Braque, Mandolinli Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x73 cm (1910)....	12
Şekil 2.3. Braque, Sinek Aslı Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x59 cm (1913)..	13
Şekil 2.4. Fernand Léger, Papağanlı Kompozisyon, 4x4,8 m (1939).....	15
Şekil 2.5. Picasso, Üç Dansçı, Tuval Üzerine Yağlı Boya 215.3 x 142,2 cm (1925)	21
Şekil 2.6. Picasso, Ağlayan Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.8 x 50 cm (1937)...	22
Şekil 2.7. Fernand Leger, Demiryolu Geçidi, 94 x 81 cm (1912).	25
Şekil 2.8. Picasso, Pipo İçen Adam	27
Şekil 2.9. Braque, Gitar ve Akordeon, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50 x 61 cm (1908)	28
Şekil 2.10. Picasso, Ambroise Vollard'ın Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 65,5 cm (1910)	29
Şekil 2.11. Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 x 38 cm (1912)	31
Şekil 2.12. Fantoni, Seramik Figürler (1954)	37
Şekil 2.13. Fantoni, Vase	38
Şekil 2.14. Capron, Vallauris	39
Şekil 2.15. Capron, Demoiselle	40
Şekil 2.16. Keeney, Seramik Büst, h=40cm (1999)	43
Şekil 2.17. Abidin Dino, Antibes, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 92 cm	44
Şekil 2.18. Abidin Dino, Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlı Boya	45
Şekil 3.1. Ayakkabı Tasarımında Nokta Örneği	48
Şekil 3.2. Ayakkabı Tasarımında Nokta Örneği	48

Şekil 3.3. Ayakkabı Tasarımında Çizgi Örneği.....	50
Şekil 3.4. Ayakkabı Tasarımında Çizgi Örneği.....	51
Şekil 3.5. Renkli Spor Ayakkabı Örneği	53
Şekil 3.6. Yves Saint Laurent Tasarımına Air Bir Ayakkabı Örneği	54
Şekil 3.7. Chanel Markasına Air Babet Ayakkabı Tasarım Örneği	55
Şekil 3.8. Tasarım Günlük Ayakkabı Örneği	57
Şekil 3.9. Yves Saint Laurent Sandalet Tasarımı	60
Şekil 3.10. Chanel 2025 Sandalet Tasarım Örneği.....	61
Şekil 3.11. Hotiç Deri Ayakkabı Tasarım Örneği	63
Şekil 3.12. Örgü Model Ayakkabı Örneği.....	64
Şekil 3.13. Zıtlık İlkesine Örnek Ayakkabı Tasarımı.....	65
Şekil 3.14. Denge İlkesine Örnek Ayakkabı Tasarımı	67
Şekil 3.15. Egemenlik İlkesine Örnek Ayakkabı Tasarımı	68
Şekil 3.16. Vurgu İlkesi Örnek Tasarım.....	69
Şekil 4.1. Ayakkabının Bölümleri	93
Şekil 4.2. Erkek Ayakkabılarının Sınıflandırılması.....	95
Şekil 4.3. Kadın Ayakkabılarının Sınıflandırılması	97
Şekil 4.4. Kübist Ayakkabı Örneği.....	98
Şekil 4.5. Jessica Simpson, Renkler Temalı Tasarım Ayakkabısı.....	99
Şekil 4.6. Kübist Tasarıma Örnek Ayakkabı Tasarımı.....	99
Şekil 4.7. Etro Resort 2015 Sezon Tasarım Örneği.....	100

Şekil 5.1. George Braque, The Bleu Mandolin, (1913).....	105
Şekil 5.2. Koleksiyonda Belirlenen Renk Paleti.....	106
Şekil 5.3. Koleksiyonda Tercih Edilen Biçimsel ve Estetik İlkelerin Moodboard Uygulaması ile Görünümü.....	109
Şekil 5.4. Karakalem Eskiz Görselleri.....	113
Şekil 5.5. Kübizm Etkisiyle Geliştirilen Ökçe Eskizleri	114
Şekil 5.6. Seçilen Topuk Modellerine Uygun Doku ve Geometrik Renklendirme Uygulamaları.....	114
Şekil 5.7. Dijital Ortamda Yapılan Eskizler	115
Şekil 5.8. Model 1: Arcsync – Teknik Föy.....	116
Şekil 5.9. Model 2: Mandolin Linea – Teknik Föy	117
Şekil 5.10. Model: Contrast Echo – Teknik Föy	118
Şekil 5.11. Seçilen Topuk Modellerinin Rhino Eşliğinde 3D Tasarımı	119
Şekil 5.12. Yazıcı Eşliğinde Üretilmiş Ökçe Prototipler ve Alt Görünümleri	120
Şekil 5.13. Tasarlanan Topuk Formlarının 3D Doku ve Desen Uygulaması	121
Şekil 5.14. Fiziksel Topuk Formuna Maskeleme Yöntemi ile Desen Yerleşimi (Detay Görünüm).....	122
Şekil 5.15. Desen Uygulama, Boyama ve Vernikleme Süreci Tamamlanmış Nihai Topuk Prototipleri.....	123
Şekil 5.16. Koleksiyon Modellerine Uygun İç Kalıpların Üretim Görüntüleri.....	124
Şekil 5.17. İç Kalıpların Özgün Topuk Tasarımlarıyla Uyum Testi Süreci	125
Şekil 5.18. İç Kalıp Üzerinden İstampa Çizimi.....	127
Şekil 5.19. İç Kalıp Üzerinden İstampa Çizimi II	128
Şekil 5.20. Saya Parçalarının Kesim Aşaması.....	129

Şekil 5.21. Uygulanan Dikiş Teknikleri ve Sanatsal Yorum.....	130
Şekil 5.22. Saya Kalıba Yerleştirilmiş ve Ökçe ile Uyum Kontrolü Yapılmış Montaj Aşaması.....	132
Şekil 5.23. Saya Formunun Kalına Uygun Hale Getirilme Süreci (Manuel Yerleştirme ve Gerdirme Uygulaması).....	133
Şekil 5.24. Sayanın Kalına Yerleştirilerek Çivileme (Germe ve Sabitleme) İşlemi	134
Şekil 5.25. Taban Birleştirme Öncesi Yapıştırıcı Uygulama Aşaması.....	134
Şekil 5.26. Isıl Presleme, Makinesinde Taban-Saya Birleştirme Aşaması.....	135
Şekil 5.27. İç taban destek parçasının topuk bölgesine matkap yardımıyla sabitleme işlemi.....	136
Şekil 5.28. Mostra Parçasına Yapıştırıcı Uygulaması Aşaması	137
Şekil 5.29. Ayakkabı Üzerinde Temizlik ve Son Rotüş İşlemleri.....	138
Şekil 5.30. “The Blue Mandolin Boots” Koleksiyonuna Ait Dijital Poster Tasarımı ..	139
Şekil 5.31. Model 1 – Arcsync Eskişehir Teknik Üniversitesi Çekimi.....	139
Şekil 5.32. Model 2 – Mandolin Linea Eskişehir Teknik Üniversitesi Çekimi.....	141

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

TDK :	Türk Dil Kurumu
M.Ö. :	Milattan Önce
PLA :	Polylactic Acid
Vd. :	Ve Diğerleri
s. :	Sayfa
3D :	Üç Boyutlu Yazıcı



1. GİRİŞ

Moda, tarihsel süreç içerisinde sanatla kurduğu yakın ilişki sayesinde yalnızca işlevsel bir alan olmanın ötesine geçmiştir. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren bu ilişki daha belirgin hâle gelmiş ve moda, estetik bir ifade biçimi olarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda bazı moda tasarımcıları, ortaya koydukları özgün tasarımlar sayesinde eleştirmenler tarafından sanatçı kimliğiyle değerlendirilmeye başlanmıştır. Sanatla doğrudan bağ kuran bu tasarımcılar, kendilerini geleneksel terzi ve zanaatkârlardan ayırarak giysilerini "özel tasarım" veya "sanat eseri" kategorisinde konumlandırmıştır. Bu bağlamda, literatürde moda ve sanat ilişkisinin farklı boyutlarını ele alan çeşitli kaynaklara rastlanmaktadır.

Nitekim, literatürde yer alan değerlendirmelere göre moda olgusunun 19. yüzyılda modern toplumun bir uzantısı şeklinde ortaya çıktığı belirtilmektedir. Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi, toplumdaki sınıfsal farklılıkları yumuşatarak sosyo-kültürel değerlerin dolaşımını hızlandırmıştır. Bu sayede artan üretim, insanların yaşamını sirkülasyonu kesilmeyen bir şekilde tüketime yönelmesini sağlamıştır.. Yaşanan bu olayların ardından sezona bağlı değişimler yaşanmış, giyim ve kuşam ürünlerinde tüketim artmaya başlamıştır. Yaşanan bu gelişmeler, insanların giyime olan yaklaşımını da değiştirmiştir. Geçmişte var olan giyim ve kuşam, modern dünyanın getirileri ile daha kabul görür hâle gelmiştir. 19. yüzyılda çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkması, sosyal yeniliklerin yaşanması ve teknolojik gelişmelerin de bu duruma büyük bir etkisi olmuştur. Öyle ki, bu gelişmelerin varlığı hâlen günümüzde de devamlılığını sürdürmektedir (Özüdoğru, 2012).

Her dönemde moda ve sanat çeşitli değişimlere uğramıştır. Geçmişten günümüze bu durumu tarihî bir kronolojide incelediğimiz zaman, değişimi açıkça görebilmekteyiz. Ancak 19. yüzyıl, modanın büyük değişimlere uğradığı bir süreçtir. Yaşanan siyasî, sosyal ve kültürel değişimler, diğer alanlara da yansımıştır. Bu dönemde ortaya çıkan her yenilik, birbirine tepki olarak doğan sebeplerden şekillenerek ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılda geçmişe karşı bir tepki vardır. Özellikle sanat akımları, bu etkiden doğarak şekillenmiş ve etkilenmişlerdir. Bu akımların en iyi örneklerinden biri Kübizm'dir. Söz konusu akım, sanat dilini genişletmeyi hedeflemiştir. Bu sayede imgelerin betimlemesini tümüyle kaldırmak yerine, onu yeniden düzenlemeyi seçmiştir. Kübizm akımına mensup sanatçılar, gerçeklik ve resim arasındaki farka odaklanmakta ve bu konuya dikkat çekmektedirler. Görelilik kuramından etkilenen kübist sanatçılar,

eserlerini ortaya koyarken kişisel gözlem ve deneyimlerinden de beslenmişlerdir. Özetlemek gerekirse, Kübizm sanat akımı 19. yüzyılda sanata yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu bakış açısı, zamanla moda da yansımış ve giysi tasarımlarında tercih edilmiştir (Şenol ve Elmas, 2022).

Kübizm, bir nesnenin veya objenin nasıl görüldüğü ile ilgilenmektedir. Etkilemiş olduğu farklı disiplinlerde de görülen bu yansımalar, moda tasarım alanında da uygulanmış; dönemin ruhuna uygun giysiler tasarlanmıştır. Kübizm akımından etkilenen moda tasarımcıları, geleneksel biçimlerini daha çok sade ve düz formlara dönüştürmüşlerdir. Rolf Snoeren ve Viktor Horsting, kübist tasarımları ile öne çıkan tasarımcılardır (Şenol ve Elmas, 2022). Tasarladıkları giysilerle sanat ve modanın birlikteliğine dikkat çeken tasarımcılar, moda da yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Bu çalışmada ise Kübizm sanat akımı, temel kavramlardan biri olarak ele alınmaktadır. Kavrama ilişkin gerekli bilgiler irdelenerek, çalışmanın özgün ve nitelikli bir araştırma olarak katkı sunması hedeflenmektedir.

1.1. Problem Cümlesi

Kübizm sanat akımının moda tasarım sürecine olan yansımaları nelerdir? Bu yansımalar, ayakkabı tasarım sürecine nasıl alan oluşturmakta ve buna yönelik bir ayakkabı koleksiyonu nasıl geliştirilebilir?

1.1.1. Alt problemler

- Ayakkabı koleksiyon oluşturma ve planlama süreci nasıl yapılandırılmalı ve bu sürecin hangi aşamalardan oluşması gerekmektedir?
- Ayakkabıların tasarım ve üretim sürecinde hangi kumaş ve malzeme türleri tercih edilmelidir?
- Ayakkabılarda kullanılacak renk ve aksesuar seçimleri neye göre belirlenmelidir?
- Tasarlanan ve üretilen ayakkabılar hangi türden ve hangi kullanım amacına göre uygunluk sağlamaktadır?
- Tasarlanan ve üretilen ayakkabılar hangi yaşa, cinsiyete ve kullanım alanına yönelik tasarlanmıştır?
- Ayakkabı tasarımları hangi dönemsel veya zamansal bağlama uygunluk göstermektedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Kübizm sanat akımını tasarım ilkeleri doğrultusunda inceleyerek, bu ilkelerin ayakkabı koleksiyonunda tasarım sürecine nasıl yansıtılabileceğini ortaya koymaktır. Çalışma, Kübist sanat anlayışının moda tasarımı üzerindeki etkilerini sistematik bir biçimde analiz etmeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda, Kübizm'in tarihsel arka planı, estetik prensipleri ve özgün görsel dili detaylı biçimde incelenerek, söz konusu sanat akımının özellikle ayakkabı tasarımı alanındaki tasarıma yansıyan etkileri değerlendirilecektir.

Araştırma kapsamında, literatür taraması ve mevcut tasarım örneklerine dayalı çözümlemelerle, Kübist yaklaşımların çağdaş ayakkabı koleksiyonu geliştirme süreçlerine nasıl entegre edilebileceği analiz edilecektir. Bu bağlamda, çalışmanın amacı yalnızca kuramsal bir değerlendirme sunmak değil, aynı zamanda sanatsal bir akımın moda tasarım sürecine olan yaratıcı ve işlevsel katkılarını somut örnekler üzerinden ortaya koymaktır. Böylece, tasarım disiplinde sanat ile moda arasındaki etkileşimin, özgün ve yenilikçi tasarım yaklaşımlarının geliştirilmesindeki rolü vurgulanacaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın, Türkiye'de moda tasarımı alanına ve ilgili akademik literatüre anlamlı bir katkı sağlaması beklenmektedir. Kübizm sanat akımının tasarım ilkeleri doğrultusunda ele alınarak, bu ilkelerin ayakkabı koleksiyonu tasarım süreçlerine nasıl entegre edilebileceğine ilişkin yapılacak analizler, alana yenilikçi ve sanatsal bir bakış açısı kazandıracaktır. Özellikle Kübizm ile moda tasarımı arasındaki ilişkiyi derinlemesine irdeleyen bu çalışma, disiplinler arası bir yaklaşım benimseyerek, modern moda tasarımında sanat akımlarının etkilerini daha bütüncül bir şekilde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda, araştırma yalnızca estetik bir aktarımı hedeflememekte; aynı zamanda tasarım süreçlerine yönelik yaratıcı, özgün ve uygulanabilir yaklaşımların geliştirilmesine de katkı sunmayı hedeflemektedir. Ayrıca, Kübist sanat anlayışının moda tasarımı içerisinde nasıl işlevselleştirilebileceğine dair kuramsal ve pratik çıkarımlar sunarak, gelecekte gerçekleştirilecek benzer nitelikteki çalışmalara da yön gösterici olma potansiyeli taşımaktadır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

- Araştırma, yalnızca kübizm sanat akımı ile sınırlıdır; diğer sanat akımları kapsam dışındadır.
- Koleksiyon oluşturma süreci, Kübizm'in temel tasarım ilkeleriyle uyumlu olacak şekilde gerçekleştirilecek olup, bu kapsamda sınırlıdır.
- Geliştirilen koleksiyon yalnızca kübizm akımına dayalı olarak geliştirilecek ayakkabı tasarımları ile sınırlı tutulacaktır.
- Ayakkabı tasarımları, doğrudan araştırmacı tarafından geliştirilecek ve koleksiyon oluşturma sürecine dâhil edilecektir.
- Araştırma kapsamındaki örneklem tasarımı temsil edecek şekilde oluşturulacaktır.
- Gerçekleştirilen ayakkabı tasarımları sınırlı sayıda prototip üretimiyle sınırlandırılmış olup, seri üretim aşaması değerlendirme dışında bırakılmıştır.

1.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu başlık altında, araştırmanın yöntemi araştırma deseni, veri toplama teknikleri ve verilerin analizine ilişkin alt başlıklarla sistematik bir şekilde açıklanmıştır.

1.5.1. Araştırmanın deseni

Bu araştırma, amacına uygun olarak nitel araştırma yaklaşımı temelinde yapılandırılmıştır. Nitel araştırmalar, bireylerin, olayların ve olguların doğal ortamları içerisinde derinlemesine incelenmesini ve bu bağlamda anlam üretmeyi amaçlayan sistematik süreçlerdir (Yıldırım & Şimşek, 2018). Bu doğrultuda, çalışma Kübizm sanat akımının moda tasarımı üzerindeki etkilerini, özellikle ayakkabı koleksiyonu tasarımı bağlamında ele almakta; bu ilişkinin analizinde detaylı gözlem, doküman incelemesi ve içerik analizi gibi nitel veri toplama ve çözümleme yöntemlerinden yararlanılmaktadır.

Araştırmanın kuramsal altyapısı, nitel araştırma desenine uygun olarak literatür taraması yoluyla oluşturulmuştur. Literatürden elde edilen veriler doğrultusunda Kübizm sanat akımının temel ilkeleri belirlenmiş; bu ilkeler moda tasarımı, özel olarak da ayakkabı tasarımı ile ilişkilendirilerek kavramsal bir çerçeve geliştirilmiştir. Bu çerçeve doğrultusunda, araştırmanın uygulama aşamasında Kübist estetik anlayışa dayalı özgün ayakkabı tasarımları gerçekleştirilmiştir.

Tasarlanan ayakkabılar, hem görsel hem de kavramsal boyutlarıyla incelenmiş; sanat ve moda disiplinlerinin kesişiminde konumlanan bütüncül bir koleksiyon oluşturulmuştur. Söz konusu koleksiyon, yalnızca estetik bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir yaklaşımın tasarım süreçlerine nasıl entegre edilebileceğine dair bir örnek olarak değerlendirilmiştir. Bu yönüyle, araştırma tasarımının hem yaratıcı hem de analitik yönlerini bir araya getiren çok boyutlu bir yöntemsel yapıya sahiptir.

1.5.2. Verilerin toplanması

Kuramsal Temelin Oluşturulması; Araştırmanın başlatılma süreci ekseninde, öncelikle ilgili literatür taranmış ve Kübizm ile moda tasarımı arasındaki ilişki analiz edilerek çalışmanın kuramsal temeli oluşturulmuştur. Ardından araştırma kapsamında belirlenen araştırma konusu; koleksiyon oluşturma, tasarlama ve üretme sürecine dayalı olarak yapılandırılmıştır.

Koleksiyon Sürecinin Planlanması; Bu süre zarfında öncelikle koleksiyon oluşturma temeli ölçütleri araştırılmış; belirlenen tasarım ürünü ile konusu içselleştirilerek, tasarlama süreci planlaması yapılmıştır. Araştırmanın koleksiyon oluşturma süreci, araştırmanın amacı ile bağdaştırılmıştır. Bu sürecin aşamalı bir şekilde ilerletilmesi hedeflenmiştir.

Kavramsal ve Kullanıcı Temelli Bilgi Toplama; Koleksiyonda yer verilecek olan tasarım ürünü; kavramsal yönelimi, hedef kullanıcı profili ve ürünün genel formuna ilişkin temel veriler göz önünde bulundurularak şekillendirilmiştir. Kullanıcı profili, bu araştırma kapsamında ampirik veri toplama yöntemleriyle değil; koleksiyonun kavramsal yönelimi doğrultusunda tasarımcının belirlediği hedef kullanıcı kitlesi üzerinden oluşturulmuştur. Bu yaklaşım, koleksiyonun yaratıcı sürecine yön vermek ve biçimsel bütünlüğü sağlamak amacıyla tercih edilmiştir.

Tasarlama Süreci ve Görselleştirme; Tasarlama sürecine geçilmeden önce ürünün genel niteliklerine dair bilgiler toplanmıştır. Bu aşamada, ürünler ilk olarak kara kalem çizimlerle form denemeleri; ardından dijital ortamda, 3D programlar aracılığıyla görselleştirilmiştir.

Tasarım sürecinde, Kübist sanatın öncülerinden Georges Braque'a ait *The Blue Mandolin* adlı eserden ilham alınmıştır. Bu eser, koleksiyonun kavramsal altyapısının, biçimsel düzeninin ve renk kompozisyonunun oluşturulmasında temel referans noktası olarak değerlendirilmiştir.

Tasarım süreci, üretilebilirlik, malzeme uyumu ve form dengesi gibi kriterler dikkate alınarak, planlı bir şekilde yönetilmiştir. Belirlenen tasarım ilkeleri doğrultusunda her adım metodik olarak ele alınmış ve detaylara dikkat edilerek uygulanmıştır.

Üretim Süreci; Üretim aşamasında da ürünün malzeme seçimleri ve gerekli görülen detayların materyalleri seçilmiş ardından, ökçe ve taban kısmının üretimi başlatılmış; saya iç kalıplarıyla sayaların dikim işlemi gerçekleştirilmiştir. Üretimde ürünün tüm parçalarının birleştirilmesi temel alınmıştır. En son aşamaya gelindiğinde de ürünün ısı ve montaj uygulamaları sağlanarak gerekli kontrollerden geçirilme işlemi uygulanmıştır.

1.5.3. Verilerin analizi

Araştırmada, verilerin analizi sürecinde giysi ve ürün tasarımında sıkça başvuru alan akademik modeller esas alınacaktır. Bu kapsamda, **Watkins'in (1988)** giysi tasarımı sürecine ilişkin yaklaşımı temel alınacak; buna ek olarak **Bye ve Hakala'nın (2005)** geliştirdiği tasarım süreci modeli de destekleyici yöntem olarak değerlendirilecektir.

Araştırmada uygulanacak analiz süreci; tasarım temelli uygulamalarda kullanılan aşağıdaki aşamalara dayanmaktadır:

1. **Kabul Et (Accept):** Problemin ya da tasarım ihtiyacının fark edilmesi ve kabul edilmesi,
2. **Analiz Et (Analyze):** Hedef kullanıcı, işlev, biçim ve bağlam gibi unsurların analiz edilmesi,
3. **Tanımla (Define):** Tasarım problemi ve hedeflerin net bir şekilde tanımlanması,
4. **Fikir Üret (Ideate):** Yaratıcı fikirlerin geliştirilmesi ve alternatif çözümler üretilmesi,
5. **Seç (Select):** Geliştirilen fikirler arasından en uygun olanların seçilmesi,
6. **Uygula (Implement):** Seçilen tasarımın somutlaştırılması, prototipin üretilmesi ve uygulanması,
7. **Değerlendir (Evaluate):** Ürün ya da tasarımın işlevsel, estetik ve kullanıcı açısından değerlendirilmesi.

Bu kuramsal yaklaşımın yanı sıra, uygulama sürecinde elde edilen veriler de değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Koleksiyonun tasarım ve üretim sürecinde kullanılan

malzeme seçimleri, form kararları, teknik detaylar ve üretim pratikleri, sürece dayalı gözlemsel veri olarak analiz edilmiştir. Tasarım süreci boyunca tutulan süreç notları, yaşanan teknik aksaklıklar ve çözüm önerileri üzerinden reflektif değerlendirmeler yapılmıştır. Ayrıca, koleksiyona ait her bir tasarım, görsel açıdan Kübist estetik ilkeler doğrultusunda analiz edilmiştir. Georges Braque'a ait *The Blue Mandolin* adlı eserden ilham alınarak oluşturulan bu modellerde; renk kullanımı, geometrik bölünmeler, yüzey katmanları ve kompozisyon düzenlemeleri, tasarım ilkeleriyle örtüşecek şekilde çözümlenmiştir.

Sonuç olarak, analiz süreci yalnızca teorik modele bağlı kalmayıp; aynı zamanda uygulamadan elde edilen deneyimlerin sistematik biçimde değerlendirilmesini içermektedir. Böylece, araştırma hem kavramsal hem de üretim temelli veriler üzerinden çok boyutlu bir yaklaşımla analiz edilmiştir.

2. KÜBİZM AKIMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE KÜBİZM'İN TEMEL NİTELİKLERİ

Bu bölümde, Kübizm akımının ortaya çıkış şekli, tarihî süreci, genel yapısı, biçim ve özellikleri hakkında bilgiler aktarılacak istenmektedir. Kübizm, araştırmanın temel konularından birisidir. Bu anlamda, kavramın iyi bir şekilde anlaşılması adına temel alan nitelikleri, aşağıda yer verilen alt başlıklar içerisinde aktarılabilmesi için yer verilmiştir.

2.1. Kübizm

Kübizm, Türk Dil Kurumu'nun Sözlüğü'nde “*nesneleri geometrik biçimlerde gösteren bir sanat akımı*” şeklinde tanımlanmaktadır (http-1). Kübizm, doğa ve dış görünüm gibi olguların dışına çıkılması, farklılaşmak istenmesi ile şekillenen bir akımdır. Akımın öncüleri, genel olarak resim sanatında faaliyet gösteren sanatçılardır. Kübizm kavramı ile yeni bir bakış açısı getirilmek istenmişse de, daha çok sanatçılar doğaya ve doğal görünüme karşı zıt bir tavır ortaya koymak istemişlerdir. Kübizm sanatçılarına göre doğa, kendi başına kendine yetebilen bir durum içerisinde. Bu şekilde, sanatın kendi içerisinde özerk bir alan oluşturması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Kübizmin şekillenme süreci, doğa ile hesaplaşma süreci olarak da ifade edilmektedir. Kübizm akımı ile sorgulanmaya başlayan bu durum, soyut sanatın şekillenmesi ile de farklılaşmaya başlamıştır (İpşiroğlu, 1993, s. 16).

Kübizm kavramı, literatürde daha çok zihnin sübjektif olarak yansımaları şeklinde aktarılmaktadır. Nitekim bu kavram ekseninde yer alan pek çok tanım bulunmaktadır. Bu tanımlamalar, her disiplin içerisinde farklılık taşımaktadır. Nitekim bu farklılıklar içerisinde önemli olan; kavramın daha detaylı ve daha özgün bir şekilde anlaşılabilmesi, kavranabilmesi ve aktarılabilmesidir. Bu kapsamda, araştırmanın daha detaylı ve anlaşılır olabilmesi adına Kübizm kavramının nasıl ortaya çıktığına, nasıl geliştiğine ve neyi anlatmak istediğine odaklanmakta fayda vardır. Bu amaçla oluşturulan ve aşağıda verilen alt başlıklar içerisinde daha detaylı bilgi aktarımlarına yer verilecektir.

2.2. Kübizm'in Tarihi

Kübizm, sanat tarihinin en önemli ve etkili sanat akımlarından biridir. Ancak, sanat tarihine detaylı bir inceleme yapıldığında, akımların hemen hemen birbirleriyle iç içe oldukları ortaya çıkarılmaktadır. Diğer bir ifade ile akımlar birbirlerini etkilemiş ve

bu etki ile de şekillenmiştir. Dolayısıyla, bir sanat akımının ne zaman ve ne şekilde ortaya çıktığı, hangi görüşlerden beslendikleri tartışma konusu olmuştur. Bu nedenden dolayı, Kübizm sanat akımının ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı hâlen tartışma konusu olsa da, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıktığı ifade edilmektedir.

20. yüzyıl öncesinde sanat, geleneksel sanat olarak ifade edilmektedir. Geleneksel sanat ise bir süre sonrasında, içinde bulunulan zamanın isteklerine uyum sağlayamamıştır. Bu aşamada sanatçı, yeni dünya düzenine ayak uydurabilmek için kendi tarzını farklılaştırmak durumunda kalmıştır. Çünkü insanlar, yeni dünya düzeninde farklı görevler almaya başlamış, sosyal anlamda etkin bir rol üstlenmiştir. Zira bu yeni düzen, geleneksel yapının dışında bir sistemi içermeye başlamıştır. Dolayısıyla, sanatçı insanlar tarafından anlaşılacak, daha iyi kavranmak isteme gayesi ile yeni bir arayış içerisine girmiş; daha uyumlu ve daha anlaşılır bir akım içerisinde sanatını gerçekleştirmek istemiştir. Bu dönemde, Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963), Paul Cézanne (1839-1906)'dan etkilenerek Kübist denemeler yapmaya çalışmışlardır. Bu çalışmalar ise, Kübizm akımının habercisi olarak da değerlendirilmektedir. Soyut bakış açısı olarak da tanımlanan Kübizm akımı, göz ile görülebilen ya da gözlemlenebilen her şeyi, görünüşü ile yeniden biçimlendirerek yeni bir forma dönüştürmektedir (İpşiroğlu, 1993). Kübizm sanatının en önemli temsilcileri, Picasso ve Braque olarak bilinmektedir. İkisinin de ortak noktalarından birisi, akımın öncüleri ve yaratıcıları olmalarıdır (The Book of Art, 1969, s. 254; akt. Dikdemir, 1995, s. 2).

Kübizm akımının ortaya çıkmasının ardından, akımın gelişimi şüphesiz Picasso tarafından olmuştur. Picasso, 1907 yılında Sonbahar Salonu'nda *Avignonlu Genç Kızlar* adlı çalışmasını sergiye sunmuştur. Bu eser, akımın da gelişmesinde önemli bir katkı sağlamıştır. Eserde görünen her şey, Kübizm akımını yansıtan biçimde resmedilmişse de, dış dünyada var olan ve görülebilen her şeyi içerisinde barındırmıştır. Fakat ana akım burada Kübizm olmasından dolayı, akımın biçim ve form yapılarına bağlı kalınmıştır. Kübizm sanatçılarına göre, görünümün yanında renkler de önem arz etmiştir. Zira, renklerin birbirleriyle uyumu, ilişkisel olarak içselleştirilmiştir. Bu şekilde temellendirilen önemli detaylar, Kübizm akımının gelişmesine öncülük ederken, akımdan etkilenen sanatçıların da bu şekilde resimler yapmasına aracılık etmiştir (Yamaner, 1988).

Kübist sanatçıların sanatını ortaya koyarkenki amaçları, gerçeğe yaklaşımdır. Öyle ki, 20. yüzyılın en önemli akımlarından bir diğeri de realizmdir. Bu bağlamda oluşturulan tüm dış görüntüler ve nesneler, olduğu şekilde değil; daha çok olduğu özü şeklinde aktarılacak istenmiştir. Bu sayede, tek odak noktasında yer alan bakış kırılmak istenmiştir. Nesneler ve görüntüler, parçalar hâline ayrılarak irili ufaklı formel yapılara bölünmüştür. Bu görünüm, yeni bir biçim olarak değerlendirilse de daha çok geometrik bir durum ifadesi benimsetmiştir. Kübist sanatçılar, nesne ve görselleri yan yana ya da üst üste yeni bir düzen içerisinde aktarmak da istemişlerdir. Hacim, var olan, bitmiş bir şekilde kavranan bir hacimden ötedir. Mekân ise donuk yapıdan uzakta, daha çok dinamik durumu ifade etmektedir. Bu şekilde, var olan yapının bölünüp parçalanması ile yeniden bir oluşum meydana getirilmiştir. Bu da, resim sanatında yeni boyutun kazandırılması ile sağlanmıştır (İşpiroğlu, 1994, s. 16–18).

Kübizm, Yeniçağ sanatı olarak da geleneksel sanattan ayrıştırılmaktadır. Yeniçağ sanatı akımları içerisinde, geleneksel çizgi ve formlar yer almamaktadır. Bu şekilde, sanatta yeni bir bakış kazandırılarak tek bakış açısından çıkılmıştır. Zira geleneksel sanatta görülenin yansıması şeklinde bir imge oluşturulmaktadır. Nitekim Kübizm sanat akımında bu durum tam tersi olarak karşımıza çıkmakta, daha soyut bir bakış açısı kazandırılmaktadır. Tek bakışlı yapının kırılabilmesi için Kübistler, hacim ve biçim ölçülerini kırmak istemiştir. Bu şekilde, hacim ve biçim farklı şekillerde gösterilebilme ve yansıtılabilme imkânı kazanmıştır (Alper, 2008, s. 52–55).

Kübizm akımı 1900’lü yıllarda önem kazanmaya başlarken, kendi içerisinde de farklılaşmaya başlamıştır. Öyle ki, bu farklılaşmayı, renk, biçim ve tarz olarak da ayırmak mümkündür. Aynı zamanda, bu şekilde farklılıkları daha iyi anlamak ve kavramak da mümkün kılınmaktadır (Kınay, 1993, s. 233).

- Başlangıç dönemleri: Cezanne tarzı çalışmalar (1907–1909)
- Analitik Kübizm çalışmaları (1910–1912)
- Sentetik Kübizm aşamaları (1913–1914) (Kınay, 1993, s. 233)

Çalışmaların dönemsel seyirlerine bakıldığında, esinlenen sanatçı formu ile yola çıkılmış; süreç içerisinde, sanatçıların kendilerinden kattıkları tarz ile farklılaşmaya başlanmıştır.



Şekil 2.1. *Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 243,9 x 233,7 cm, (1907), (Alper, 2008, s.56).*

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 2.1’de, Picasso’nun “Avignonlu Kızlar” adlı eseri yer almaktadır. Eserde dikkat çeken en önemli detaylar; biçimsellik, çizgiler ve renklerdir. Picasso, bu dönemde alışılmışın dışında bir eser yaparak, var olan normların tamamen dışına çıkmıştır. Çizgiler sert, keskin ve net bir şekilde resmedilirken; ifadeler ve gerçeklik hâli, var olanın ya da olması gerekenin dışındadır. Resimdeki insan figürlerine bakıldığında, parçalara ayrılarak ve bozularak yerleştirildiği görülmektedir. Vücut biçimleri ise geleneksel resim sanatında birebir olduğu gibi değil; farklı ölçülere sahip biçimler şeklinde resmedilmiştir. Örneğin, kulak ve burun ölçüleri bir insanın yüzünde olan ölçülerden çok farklıdır (Alper, 2008, s. 56).



Şekil 2.2. Braque, *Mandolinli Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x73 cm (1910), (Alper, 2008, s.60).

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 2.2’de farklı bir örneğe yer verilmiştir. Görsel, Braque’a ait “Mandolinli Kadın” adlı eseridir. Esere genel bir pencereden bakıldığında, tamamıyla geometrik bir düzlem içerisinde kurgulanmıştır. Biçim, çizgi, hacim ve formlar bütünsel anlamda keskin ve nettir. Sanatçı, eserini benzer renklerin uyumu ile tamamlamıştır. Nitekim göze çarpan en belirgin renkler sarı ve mavidir. Eserde kadın figürünü görmek ve net bir şekilde seçebilmek oldukça zordur. Zira esere bakıldığında öncelikli olarak karşımıza çıkan durum, daha çok geometrik şekillere sahip tepecikleri andıran üçgen şeklindeki formlardır. Fakat kadın figürlerine kıyasla mandolin enstrümanını görebilmek ve bütünün içerisinde seçebilmek mümkündür. Ancak bu müzik enstrümanı da alışılmış görünümünün dışında, farklı bir biçim ve formla resmedilmiştir. Özetlemek gerekirse, kadın figürleri arka planda tutulmuş; daha çok üçgen, dikdörtgen ve kare gibi geometrik figürlerin birleşiminden bir durum kompozisyonu çıkarılmak istenmiştir (Alper, 2008, s. 60).

İki örnek üzerinden yer verilen eserler, Kübizm sanatının ilk dönemini içeren, yani başlangıç dönemi olan süreçte resmedilmiştir. Her iki sanatçı, başlangıç döneminde Cézanne’den ilham almış olsalar da bu akımı daha ileri taşımak için çaba gösterip çeşitli eserler vermeye devam etmişlerdir. Başlangıç döneminde şunu belirtmek gerekir ki;

Picasso ve Braque, matematiksel bir formun düzlem üzerindeki kurgusundan ziyade, akımın temel ilkelerini oluşturan kavramlara odaklanmışlardır. Zira bu kavramlar, bütünsel anlamda akımın temel özelliklerini öne çıkarmayı hedeflemektedir (Dağlı, 2021, s. 2822–2826).



Şekil 2.3. Braque, *Sinek Aslı Kompozisyon*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x59 cm (1913), (Alper, 2008, s.63).

Kübizm'in ikinci aşamasına gelindiğinde, sanatçıların bu kavram üzerinde oluşturmuş olduğu eserlere bakmakta da fayda bulunmaktadır. Şekil 2.3'te görüldüğü üzere, Kübizm'in başlıca sanatçılarından Braque'a ait "Sinek Aslı Kompozisyon" adlı eseri yer almaktadır. Eser, başlangıç aşamasında tasarlanmış eserlerle büyük ölçüde benzerlik taşımaktadır. Nitekim kompozisyon içerisine yerleştirilen birbirinden farklı imgeler görülmektedir. Bu imgeler yine üçgen, dikdörtgen, kare biçimlerinde tasarlanmış ve bir bütün oluşturulmuştur. Braque'ın diğer eserlerinde olduğu gibi, bu eserinde de birkaç rengin uyum içinde kullanılmasıyla kompozisyon oluşturulmuştur. Özellikle sarı, krem ve siyah tonları baskın olarak görülmektedir. Her imge, sanatçının kendi yorumlamasına uygun olarak eser içerisinde konumlandırılmıştır. Burada esas olan ise Kübizm'in temel özelliklerinden birinin bu şekilde uygulanmasıdır (Alper, 2008, s. 63).

Kübizm akımının üçüncü aşamasına gelindiğinde, farklı bir ifade biçiminin ve üslubun benimsenmeye başladığı görülmektedir. Bu aşamada Kübizm kavramı, sentetik bir şekilde tasvir edilmeye başlanmıştır. Yani objeler, dış görünüşleri ile birbirlerine bağlanmaya çalışılmıştır. Bu durum “iç içe geçmek” olarak da aktarılabilmektedir. Kübizmin üçüncü aşamasında imgeler, üç boyutlu olarak imgelenmeye başlanmıştır. İmgelerin boyutu ve uzantısı geometrik bir şekilde tasvir edilirken, gerçekçi bir boyut kazandırılması da sağlanmaya çalışılmıştır. Bu şekilde imgeler, var olan gerçek boyut ve görünümünden de uzaklaşmaya başlamaktadır. Üçüncü aşamada Picasso bu durum üzerinden şu şekilde bir ifade kullanmıştır:

Biz sadece realiteyi azletmedik, artık realite nesnede de değildir. Biz resmin gözü şaşırtmasını istemedik, zihni şaşırtmasını istedik. Eğer bir parça gazete kâğıdı bir şişe olabiliyorsa, bu bizim gazete ve şişeyi birlikte bağlantılı olarak düşünmemizi sağlar (Turani, 1992, s. 588).

Sentetik Kübizm aşamasında tuvalde görülen imgeler, farklı kavramsal bağlamlarla ilişkilendirilmektedir. Bu şekilde, imgeler aracılığıyla farklı bir zaman ve mekân kurgusu yaratılmak istenmiştir. Tuvalin üzerine eklenen objeler ya da nesneler, bireysel yapıları dışında resmin bütününe hizmet etmektedirler. Bu şekilde, ressam farklı objeler ve nesneler ile var olan çizginin dışına çıkarak yeni bir bakış açısı kazandırmış olmaktadır (Doğru, 2017, s. 326).

Analitik olarak ele alınan Kübizm kavramı, doğaya özgü biçimde imgelenmek ve tasvir edilmek istenmiştir. Ancak Sentetik Kübizm, daha önce kavradığımız Kübizmden farklı olarak şekillenmeye başlamıştır. Bu aşamada, düşünsel olarak da varlığını hissettirmeye başlamıştır. İmgeler, düşünsel boyut ile birlikte şekil almaya başlamıştır ve bu şekilde dinamik bir yapı oluşturmuştur. Dolayısıyla, imgelerin düşünsel anlamda bütünlüğü, doğal olanın önüne geçmeye başlamıştır (Turani, 1992, s. 588).



Şekil 2.4. Fernand Léger, Papağanlı Kompozisyon, 4x4,8 m (1939), (Alper, 2008, s.66).

Fernand Léger (1881-1955), Kübizm akımının öne çıkan sanatçılarından biridir. 1939 yılında tasarlamış olduğu “Papağanlı Kompozisyon” adlı eseri, Kübizm akımının en önemli eserlerinden birisidir. Bu eser, üçüncü aşamanın yaratmış olduğu etkiyi en iyi imgeleyen eserlerden birisidir. Zira Kübizmin üçüncü aşamasında düşünsel alan ön plandadır ve imgeler daha belirgin şekilde vurgulanmaktadır. Bu eserde de kadın ve papağan imgelerini net bir şekilde görmek mümkündür. Picasso ve Braque’da gördüğümüz keskin geometrik şekiller bütünsel anlamda yoktur. Fakat renk olarak yine belirli renklerin bir arada kurgulanması ile oluşturulan bir kompozisyon mevcuttur. Özellikle papağan imgeleri, gerçek papağan görünümü ile neredeyse birebir aynıdır. Ancak kadın imgelerin vücut yapılarına bakıldığında bu durum aynı şekilde tasvir edilmemiştir. Zira kadın vücutları birbirleri ile asimetrik olarak bir araya getirilmiş ve kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır (Alper, 2008, s. 66).

Zaman içerisinde Kübizm kavramı, sanatçıların ifadelerine göre şekillenmeye başlamış olsa da, Kübizm, yalnızca kendi sınırlarında kalmayıp, başka kavramların doğuşuna ve biçimlenmesine de öncülük etmiştir. İlk etapta Kübizm, tek bakış olduğunu benimsemiş; süreç içerisinde çeşitli betimleme şekilleri ile değişkenlik geçirmiştir. Dolayısıyla, kendi devrimini kendi içerisinde, ilk ortaya çıktığından itibaren dinamik bir şekilde sürdürmeye devam etmiştir. Çağdaş dünyanın sağlamış olduğu yeniliğe ayak uydururken bir yandan da teknolojik gelişmelerle teknik dünyaya uyum sağlamaya da çalışmıştır. Kübist sanatçılar, bu uyum sürecinde Kübizm kavramını tek başına yeterli olarak da görmemiştir. Örneğin, Kübist-Fütürist gibi eş zamanlı kavramları da bir arada

tercih eden sanatçılar, sanatlarını çok-disiplinli veya melez bir anlayışla ortaya koymayı tercih etmişlerdir (Alper, 2008, s. 68).

Kübizm akımında optik temelli algı, tasvirin çok dışında tutulmaktadır. Kübizmde, duyuşsal algı yerine mantıksal çözümleme ön plana çıkmaktadır. Bu şekilde zamanın değışen farklı mantığına yönelmekte; değışimi ve farklılaşmayı temsil etmektedir. Kübizm, zaman ve duyum olgularını dış gerçeklikte var olandan çok, sanatçının kendi mantığına uygun olan gerçeklik ile değıştirmektedir. Gerçeğe özgü olan kavrayıştan çok, zihinde yer alan hareketliliğe odaklanmaktadır. Yani imgeler, zihin belleğinde hareketli bir yapıya sahiptir; durağan bir durumda değildir. Kübizm ile her imgenin anlamı, yeni bir anlam kazanabilmektedir. Farklı bir deyişle, değışikliğe uğramaktadır (Doğan, 2016, s. 1642).

Kübizm kavramının temel özelliklerini kavrayabilmek için; felsefî yapısına, imgesel tavrına, biçimsel tarzına, hacimsel tarafına ve bunlara ek olarak analitik ve sentetik yanlarının incelenmesi gerekmektedir. Bu kapsamda oluşturulan aşağıdaki başlıklarda, kavramın çok yönlü temel özellikleri aktarılacaktır.

2.3. Kübizm'in Felsefesi

Kübizm kavramının felsefesi, kavramın daha iyi anlaşılır olması için bizler adına önem sağlamaktadır. Bu konuda kübizm kavramının başlıca isimlerinden Juan Gris (1887-1927), “*çivi kavramı olmadan bir çivi bile çakamam*” demiştir (Aynur, 1995, s. 10). Bu ifadesi ile Gris, kavramın temel düşünce yapısını gözetmekte ve kavramın anlaşılabilir olması gerektiğine değinmektedir. Dolayısıyla burada öne çıkan durum, Kübizm kavramının düşünce alanındaki yeridir. Bunun, Kübizm kavramının temel değerlerinin iyi bir şekilde anlaşılır olması gerekmektedir. Gris'in bu ifadesi, aynı zamanda Platon (M.Ö. 428-348)'un düşünce biçimini bizlere hatırlatmaktadır. Platon, “İdealar” düşüncesi ile insanın çevresinde yer alan nesnelere odaklanmaktadır. Bu nesneler, insanın onları bir varlık olarak kavraması ile başlamaktadır. Diğer bir ifade ile “*çevremizde yer alan nesneler birer görüntüdür, gerçek olan şey ise bu nesnelerin görüntüsüdür*” (Aynur, 1995, s. 10).

Platon'un *Politeia* adlı eserinde ifade etmiş olduğu mağara ya da oyuk örneği ile ideaları daha iyi aktarmaktadır. Örneğe göre, insanlar yerin altında var olan bir mağara içerisinde yaşamaktadır. Fakat mağaranın içerisinde yaşayan insanlar, kol ve bacaklarından zincirlerle bağlı bir şekildedir. Kendilerini tam olarak kavradıklarından

itibaren orada öylece oturur bir şekildelerdir. Arka kısımlarında ise ışıklı bir yol bulunmaktadır. Bu yoldan da farklı biçimlerde nesneler geçiş yapmaktadır. Bu nesneler dış dünyada var olan ışığın yaratmış olduğu nesnelerdir. Nitekim esas olan ışık duvara çarpmakta ve insanlar hayal görmeye başlamaktadır. Ancak insanlar, gerçek olan nesneleri değil; hayal olarak kabul ettikleri nesnelere odaklanarak, bu nesneleri gerçek olarak kabul etmektedirler (Aynur, 1995, s. 11).

Gris'in ifade etmiş olduğu açıklama, Platon'un idea anlayışıyla benzerlik taşımaktadır. Çünkü Gris, düşüncede yer alan nesnenin temel yapısına ve boyutuna odaklanarak, kübizm kavramına açıklık getirmektedir. Kübizm, özünde değişmeyen değil; daha çok kişinin nesneyi nasıl ve ne şekilde temellendirmesi ile ilgilidir. Tıpkı Picasso ve Braque'ın tasvir etmiş oldukları eserlerinde olduğu gibi (Alper, 2008).

Gris'e göre insan, kendisi dışında bir uzay aramamalıdır. Uzay, insanın zihninde var olan düşünceler ile oluşmaktadır. Bu ifadeye göre, insanın kendi dünyasını zihin yolu ile oluşturabileceği aktarılmaktadır. Çünkü zihin, içerisinde belirlemiş olduğu yasalara uygun olarak hareket etmektedir. Bu da kişinin sübjektif düşünceleri ile gerçekleştirilmektedir (Aynur, 1995, s. 11).

İpşiroğlu (1993), *Sanatta Devrim* adlı eserinde bu konuya ilişkin olarak şu açıklamaları yapmıştır: “Kübizm'in dünya görüşüyle idealist felsefenin dünya görüşü arasındaki benzerlikler, bir yanlış anlamaya yol açmamalı. Kübist felsefe teorilerinden hareket etmiyorlardı. Sanat tarihinin hiçbir döneminde felsefe ile sanat yapıldığı görülmemiştir. Sanatçılar, ancak kendi dünyalarına girerse bir dünya görüşüne ilgi gösterir” (İpşiroğlu, 1993, s. 32).

Aynı konu üzerinden yine Tunalı (1983), *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı kaleme almış olduğu eserinde benzer bir ifadeye yer vermiştir. Tunalı'ya göre;

Bu sanatçıların hiçbiri (ne de çevrelerindeki edebiyatla ilgili başka bir kimse) felsefi bir eğitimden geçmemiştir; filozoflarla kurulması mümkün bir paralellikten de habersiz bulunuyorlardı (özellikle Locke ve Kant). Onların sınıflaması akılsal olmaktan çok içgüdüsel idi. Onlar için esas olan, sürekli bir nitelik olarak gördükleri objenin formu idi (çizgi ve hacim). Daha sonra onu rengi söz konusu idi (Tunalı, 1983, s. 195).

Kübizm, her ne kadar geometrik içeriklere sahip bir kompozisyon tasviri olarak değerlendirilmiş olsa da sanatçıların duygu, düşünce ve hayal dünyalarını da içerisinde barındırmaktadır. Geçmişte sanatçılar, sanatlarını betimlerken var olan ölçüler ile bunu ortaya çıkarmışlardır. Örneğin, ışığın ve gölgenin yansıması, açısı, uzantısı gerçek anlamda bir ölçü ve sisteme dayandırılmıştır. Bu şekilde eserler, gerçeğe yakın

alışmalar şeklinde tamamlanmıştır. Diğer bir ifadeyle, gerçek boyutta var olan imgeler, gerçek ölçülerine dayandırılmıştır. Kbizim, bu olguları bir kenara bırakarak düşünce ve hayal dünyasında var olan sınırları aşmış, özgün bir alanın oluşturulmasında zemin hazırlamıştır. Bu konuda öncelikli olarak sanatçının düşünce ve hayal dünyası işlevsellik kazanmıştır. Kbizim, geçmişte bilinen sanat akımları içerisinde çok farklı bir alan oluşturmuş, yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Öyle ki, alan yazınında yer alan bilgiler doğrultusunda Rönesans döneminden bu yana en mantığa uygun akım olarak da ifade edilmektedir. Kbizim ile sanatta kişisel bir alan oluşturma imkânı yaratılmış, böylece sanatçılar özerk bir anlayış geliştirmeye başlamıştır (Sezer, 1993, s. 293).

Daniel H. Hanweiler'in bu konudaki ifadelerine baktığımızda, Kbizim sanat akımının felsefe ile yakından bir ilişkisi bulunmaktadır. Düşüncede başlayarak ortaya çıkan akım, sanatçıların da tasvir yetenekleri ile birleştirilmiştir. Sanatçılar, gayretleri sonucunda Kbizim akımını ortaya ıkarmamışlardır. Akım, zaten sanatçıların benimsemiş olduğu felsefi yaklaşım ile ortaya çıkmış, ifade biçimlerinin yansıması olarak da görünür kılınmıştır (İlden, 2024, s. 51).

Kübizmin felsefesine göre imgeler, idealar aracılığıyla canlı şekilde betimlenmektedir. Bu şekilde, sanatçının düşünce ve hayal alanında var olan idealar da canlılık ve gerçeklik kazanmaktadır. Geometrik yapılar ise, sanatçıların düşünce ve hayal dünyasında yer alan geleneksel yapıların parçalanması ile oluşmuştur. Bu şekilde, sanatçı kendi düşünce ve hayal dünyasında var olan biçimleri yansıtm alanı oluşturmuştur. Dolayısıyla, genel ve gerçek görünüm algısı Kübist felsefesi ile yıkılmıştır (Sezer, 1993, s. 293).

Sanatta kavram olarak nitelendirilen akımlar, herhangi bir dış etkene bağlı gelişmemiştir. Daha çok sanatçının içerisinde bulunmuş olduğu mekâna bağlı i hesaplaşma ile gelişim göstermiştir. Bu hesaplaşma sonucunda ortaya çıkan dışavurum, kavramların şekillenmesinde aracılık etmiştir. Bu da sanatçıların ne denli etkilendiği ve ne denli etki sağladıklarını açıkça göstermektedir. Dolayısıyla, kübizmin ortaya çıktığı sürece baktığımızda, sanatçıların yenedünya düzenine ayak uydurmaya çalıştıkları görülmektedir. Geometrik olarak nitelendirilen çizgi, form ve biçimler, mekanik dünyanın bir yansıması gibidir. Bu bakımdan kübist sanatçılar, klasik formdan sıyrılmış; var olan yeni sisteme karşılık gelen, düşünce alanlarında var olan imgeleri resim aracılığı ile betimleme yoluna gitmişlerdir (Aynur, 1995, s. 11).

2.4. İmgesel Olarak Kübizm

İmge Türk Dil Kurumu'nun Sözlüğü'nde “*Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey; hayal*” ve “*Genel görüntü; imaj*” şeklinde tanımlanmaktadır (http-1). Albert Einstein, imge kavramına atıf yaparak şu ifadeleri kullanmıştır; “*Ben imgelemimi yazmak için bir sanatçı kadar yeterliyim. İmgelem bilgiden daha önemlidir. Bilgi Sınırlıdır. İmgelem dünyayı kuşatır*” (Işıldak, 2008, s. 65). İmge kavramına ilişkin literatür taraması yapıldığında çeşitli tanımlamalar ile karşılaşılmaktadır. Bu tanımlamalar, her disiplinin kendi alanı ile ilgili olabileceği gibi, farklı ifadeleri içeren tanımlamaları da kapsamaktadır. Nitekim bu tanımlamalara genel olarak yer vermekte fayda vardır. Zira imgesel olarak kübizmi anlamak ve yorumlamak için öncelikle imge kavramını tanımlamak gerekmektedir.

İmge, var olan bir nesnenin ya da durumun tamamen gerçek hâli anlamına gelmemektedir. Zihin süreci ile ilişkili olan imge, yeniden tasarlanabilen veya kurulabilen bir biçimliliklerdir. Dolayısıyla, bu sebepten ötürü de yeni bir şeyin ifade gücünü temsil etmektedir (Keser, 2005). L'Able ve Domecq (1925), imge kavramını nesnel dünyanın yeniden özel bir şekilde tasarlanması şeklinde tanımlamaktadır.

İmge kavramı üzerinden yapılan tanımlamalar, nesnenin ya da durumun temel yapısındaki kuramı aktarmaktadır. Bu duruma göre insan zihni, çevresinde kavradığı ve algıladığı her şeyi zihin aracılığı ile imgelemektedir. Örnek vermek gerekirse, bir insan, içerisinde bulunduğu çevreyi anlamak, algılamak, tanımlamak ve yorumlamak için zihin yolu ile imgeleme yoluna başvurmaktadır. Bu süre zarfında zihin, soyut bir düşünce alanı oluşturmakta ve gözlemlediği her şeyi düşünceleri aracılığı ile somutlaştırmaktadır. Buna bağlı olarak, imgenin insan duyumundan kaynaklanan bir durum olduğunu da ifade etmek mümkündür (Işıldak, 2008, s. 65).

İmge “hayal”, “görüntü”, “sözcük”, “gölge” gibi terimler ile de birlikte kullanılmaktadır. Bu anlamlar ile aktarılacak istenen, insan zihninde bulunan düşüncenin bir anlatım yolu aracılığı ile aktarılmasıdır. Aktarılma yolu ise belirtilen terimler aracılığı ile gerçekleştirilmektedir. Örnek vermek gerekirse, elma resmini çizen bir öğrenci, elmayı zihninde tasvir etmekte ve ardından elmanın imgesel boyutunu ve temel özelliklerini resmederek onu görüntüye dönüştürmektedir (L'Abbe ve Domecq, 1925; Lynton, 1982).

İmge, kavram olarak yeni bir kavram değildir. İmge üzerine yapılan değerlendirmeler ve yorumlamalar çok eski çağlara dayandırılmaktadır. Bu nedenden

dolayı geçmişte farklı tanımlamalar ile değerlendirmeye alınmıştır. Platon’a göre imge, gerçek olanın somut bir şekilde yansımından farklı bir şey değildir. Diğer bir ifade ile imge, Platon’a göre bir yansımadan ibarettir. Gerçekte var olanın, zihin yolu ile yeniden tasarlanması ve yorumlanmasıdır. Demokritos (M.Ö. 440–370) ve Epiküros (M.Ö. 341–270) için ise imge, maddeye dayandırılan bir şeydir. Yani nesnenin yansıması olan bir durumdur. Nesne, var olan biçimini zihin aracılığı ile özgülleştirmekte ve temel yapısını bozmadan yeni bir görüntü oluşturmaktadır. Bu ifadeye göre, imgede gerçekçi bir yansımanın varlığından söz etmek mümkündür. Çünkü imgenin zihinsel yansıması somut olarak gerçekliğin yansımasına dayandırılmaktadır. Nitekim bu yansımalar yeni bir yansıma şeklinde ele alınabilmekte fakat gerçekliğini yitirmemektedir. René Descartes (1596-1650)’in tanımlamasına göre imge; dış dünyada var olan cisimlerin bir araya getirmiş olduğu yansımalarıdır. Bu yansımalar birer görüntü formunu almaktadır. Ancak bu form insan duyuları ve sınırları aracılığı ile zihnin sağlamış olduğu izler ile oluşturulmaktadır. G. W. Leibniz (1646-1716)’in ifadesine göre imge; insanın duyularından ortaya çıkan anlık bir benzetmedir. David Hume (1711-1776)’de imgeden söz ederken, insanın bilme yetisine atıfta bulunmaktadır. Yani bir insan düşünceleri genel bir forma indirgemek istemektedir. Bu bakımdan düşünceler, duyular izlenimin bir yansıması şeklindedir (L’Abbe ve Domecq, 1925).

İmge kavramına yapılan tanımlamaların yanında, imgesel olarak kübizmi anlamamız için “yaratıcı imge” kavramını da kavramak önemlidir. Çünkü imge kavramı ile var olan nesnelerin ya da dış çevrenin insan zihninde somut bir şekilde yansımından söz edilmektedir. Bu hususta, bu yansımanın kübizm kavramına nasıl bir değer oluşturduğuna bakmak gerekmektedir. Zira kübizm, var olan bir nesneyi doğrudan bir imge hâline dönüştürme sürecinden geçmemektedir. Bu konuda yaratıcı imgeyi açığa çıkararak, var olanın dışına çıkmakta ve yeni bir imgelem hâlini bizlere aktarmaktadır. “Yaratıcı imge”, bilim ve sanat alanında yoğun düşünmeyi beraberinde getirmektedir. Yoğun düşüncenin getirmiş olduğu sıçrama, yeni bir bakış açısını oluşturmaktadır. Diğer bir ifade ile de, var olan bir nesnenin gerçekliğinin dışına çıkma; bu gerçekliğin farklı yorumlanabilme ya da tasvir edilebilme hâlini oluşturmaktadır. Örnek vermek gerekir ise “elma” zihinde canlandırıldığında, yuvarlak bir formda; kırmızı, yeşil ya da sarı renklerde bir meyve şeklinde yansımaktadır. Nitekim yaratıcı imgelem ile elmanın gerçek boyutunun dışına çıkılarak, yeniden imgelemesi sağlanmaktadır. Zihin, yaratıcı tasviri ile elmayı mavi, beyaz ya da kahverengi şeklinde

de düşünebilmektedir. Yaratıcı imge ile zihin, tasvir ettiği düşünceler ile ilhamından faydalanmaktadır (Işıldak, 2008, s. 68).

İmgesel olarak kübizme değinilmek istendiğinde, yaratıcı imgenin ne denli önemli olduğu açıkça görülmektedir. Yeni bir formun görüntü, resim ya da düşünce olarak yansımaları; yaratıcı düşüncenin yansımaları şeklinde bizlere aktarılmaktadır. Bu konuda, görsel örneklerden ilerleme göstermekte fayda vardır (Yavuz ve Şen, 2020, s. 964-965).



Şekil 2.5. Picasso, *Üç Dansçı*, Tuval Üzerine Yağlı Boya 215.3 x 142,2 cm (1925), Zimmermann vd., 2005, s.72 s.56).

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 2.5'te Picasso'ya ait "Üç Dansçı" adlı eser yer almaktadır. Eser, "Avignon'lu Kızlar" adlı eserinden sonra tasvir edilmiştir. Bu eser, yoğun duygular barındırmasından dolayı da önemli bir eser olarak değerlendirilmektedir. Bu eserde genele bakılacak olursa, düzensiz olan görseller daha düzenli ve uyumlu olarak aktarılmaktadır. Eserde dans ritmi önemli bir detaydır çünkü esere dinamik bir form katmaktadır. Nitekim detayda yer alan imgelere bakılacak olursa, var olan gerçek nesnelerin yansımalarından çok yaratıcı imgelemenin yansıması aktarılmaktadır. Özellikle kadınlar, geometrik bir formda tasvir edilmiştir. Bu tasvir ile Picasso'nun zihninde yer alan kadın imgesini yaratıcı bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Kadın figürlerinin dışında kalan diğer nesne ve detaylar ise Picasso'nun

zihninde canlandırmış olduğu yaratıcı düşüncenin izlerini sergilemektedir (Lynton, 1982; Yavuz ve Şen, 2020, s. 964-965).

İmgesel olarak kübizmi bu örnek üzerinden değerlendirecek olursak, gerçek yansımanın dışında sergilenen bir kompozisyon şeklinde ele almak mümkündür. Zira geometrik şekiller üzerinden yorumlanan eserde, her şey neredeyse gerçek yansımasının dışındadır. Dolayısıyla Picasso, zihninde yer alan yaratıcı imgelemleri bir araya getirerek yeni bir görsel oluşturmuştur (Bigalı, 1984).



Şekil 2.6. Picasso, *Ağlayan Kadın*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.8 x 50 cm (1937), Zimmermann vd., 2005, s.64

Yukarıda yer alan Şekil 2.6’da, yine Picasso’ya ait “Ağlayan Kadın” adlı eser gösterilmektedir. Esere genel bir değerlendirme ile bakıldığında, kompozisyonun ne denli karmaşık olduğu ilk olarak kendini göstermektedir. Özellikle geometrik şekiller de buna dâhil olmak üzere, yoğun bir biçimsel karmaşa barındırmaktadır. Bunu takiben kadın imgelemi, tek bir kadın yüzüne ait olmamakla birlikte sanki çift yüz algısı uyandıran bir yapıdadır. Dolayısıyla bu genel görünüm formu, temel yapısında karmaşa yaratmaktadır. Picasso’nun bu eserinde de yaratıcı imgelemi baskın bir şekilde görmek mümkündür. Zira görüntü, gerçek bir kadın imgeleminden uzak; yaratıcı düşüncenin bir yansıması şeklinde tasvir edilmiştir (Yavuz ve Şen, 2020, s. 666).

İmgesel olarak kübizm, yaratıcı düşüncenin sağlamış olduğu imgelerden faydalanmaktadır. Yaratıcılık, var olanın gerçek yansımasının dışına çıkılması ve yeniden bir görünüm oluşturma konunun en temel kapsam alanını oluşturmaktadır (Yavuz ve Şen, 2020, s. 666).

2.5. Hacimsel Olarak Kübizm

Hacim, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde “Bir cismin uzayda doldurduğu boşluk; oylum, cirim, sıygı” olarak tanımlanmaktadır (http-1). Hacim, alan yazınında genel olarak bir ölçme tekniği olarak değerlendirilmektedir. Nitekim hacim, kendi başına önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Altundal (2014), hacmi şu şekilde tanımlamaktadır:

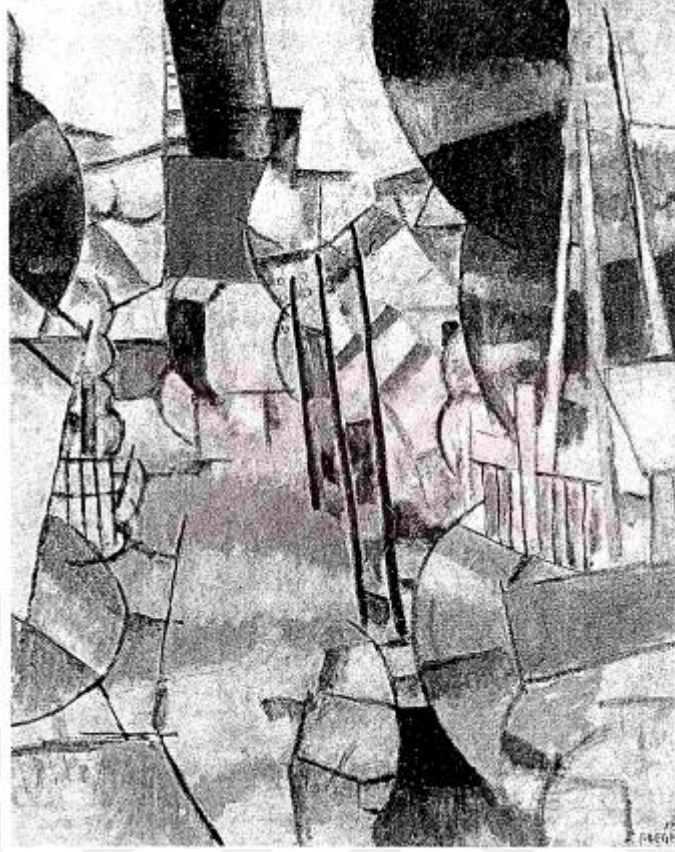
Hacim, bir cismin boşlukta üç boyutlu olarak kapladığı yer miktarıdır. Üç boyutluluk “en”, “boy” ve “derinlik” algılarının hepsinin birden var olduğu ortamdır. Cisimlerde üç boyutluluk “uzunluk”, “genişlik” ve “derinlik” olarak algılanır (Altundal, 2014, s. 286).

Bu tanımlamadan yola çıkarak, hacmin kendine has bir yapısının ve biçiminin olduğunu anlamak mümkündür.

Hacim, temel form ve gerçek boyutlarından indirgenen bir görüntü ile eşleştirilmektedir. Yani, bir bardağın boşlukta kapladığı alanın üç boyutlu yansıması onun hacmini göstermektedir. Kübizm akımında da hacim, bilinen ölçümlerin dışında farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Zira kübist sanatçılar için hacmin yapısı bir sorun olarak değerlendirilmektedir. Çünkü kübist sanatçılara göre hacim, bilinen hacmin temel yapısından farklı bir ölçümdedir. Özellikle Paul Cézanne (1839-1906) için hacim, yapısal bir sorundur. Cézanne, hacim ressamı arasında önemli bir isimdir. Resimlerinde genel olarak hacmin temel yapısını ve biçimini aramıştır. Cézanne, Emille Bernard (1868-1941)'a yazmış olduğu bir mektubunda eserlerinden söz etmektedir. Bu konudan söz ederken koni, küre ve silindir gibi bilinen hacim kavramlarından söz etmiştir. Nitekim Cézanne'nin ifadelerinde, doğada var olan hacmin temel yapısının dışında var olan farklı bir yapı arayışı vardır. Kendine uygun olarak geometrik ifade biçimlerini aramıştır. Cézanne, kübizm akımının temel kurucuları olan Picasso ve Braque'dan da önce bu olguları ele almıştır. Fakat tam olarak kübist sanatçılar kadar hacmi, yapısal bir problematik olarak ele almamıştır. Bu durumun etkisi belirgin olarak kübist sanatçıların eserlerinde görülmeye başlanmıştır. Dolayısıyla Cézanne, erken kübist yaklaşımların etkisinde kalmıştır (Candaş, 2000, s.6-7; Sezer, 1993).

Kübizm akımının sanatçıları için hacim, nesnenin özü olarak kabul edilmiştir. Nesneler, duygusal niteliklerinden tamamen arındırılmış, hacimsel yapılarına indirgenerek resme alınmıştır. Bu bakımdan kübist sanatçılar için resimlerinde aktarmak istedikleri hacimsel durum, öncelikli olarak duygudan tamamen arındırılmış düşünsel hacimdir (Sezer, 1993). Esas olan, nesnelerin hacimsel kavramları olmuştur. Diğer bir ifadeyle kübist sanatçılar, eserlerinde hacimden söz ederken soyut düşünce alanlarına öncelik tanımışlardır. Cézanne bu konuda aktarımlarını, geleneksel sanat çizgisi kapsamında ortaya koyabilmiştir. Kübizm akımının kurucuları ise bunu, tamamen kübizm akımının sağlamış olduğu temel özelliklerle gerçekleştirmeyi başarmışlardır (Altundal, 2014; Candaş, 2000, s. 6-7).

Hacimsel olarak kübizm, tekil bakış açısını aşarak çoklu perspektif anlayışına yönelmektedir. Geçmişin geleneksel izlerinden tamamen arındırılmış bir biçimde, farklı hacim değerleri ile resimler çizilmiştir. Resimde yer alan her bir detay, farklı yanlarını oluşturan hacim değeri ile gösterilmektedir. Kübist sanatçılar için nesne, irili ve ufaklı olarak biçimlere ayrılmakta ve kendi içerisinde hacimsel değerleri kavramaktadır. Yani her bir detay, kendi içerisinde bölünerek geometrik şeklini alabilmektedir. Nesneler, resmin içerisine yan yana, alt alta ya da üst üste getirilebilmektedir. Bu da yeni bir bakış açısı ile yeni bir hacmin oluşturulmasıdır. Resimde aktarılan her bir detay, nesnenin özünde yer alan bitmiş bir hacmi yansıtmamaktadır. Daha çok yeniden oluşumu yansıtmaktadır (Candaş, 2000, s. 6-7; Erol, 1997, s. 9).



Şekil 2.7. *Fernand Leger, Demiryolu Geçidi, 94 x 81 cm (1912), (Candaş, 2000, s.9).*

Yukarıda yer alan Şekil 2.9’da, Fernand Leger (1881-1955)’in “Demiryolu Geçidi” adlı eseri gösterilmektedir. Eser, genel olarak birbirinden farklı nesnelerin bir araya getirilmiş olması şeklinde aktarılmaktadır. Nitekim sanatçı, kendi zihninde yer alan hacimsel yapıyı eserinde yeni bir ifade biçimi olarak yansıtmıştır. Her nesnenin parçası, kendi içerisinde özgün bir yapıyı temsil etmektedir. Bu durum, gerçek yapıda var olan nesnenin kendi hacmini kırmaktadır. Bu eserde, kübist sanatçıların hacim yaklaşımını iyi bir şekilde görebilmek mümkündür (Candaş, 2000, s. 9).

2.6. Biçimsel Olarak Kübizm

Biçim Türk Dil Kurumu’nun Sözlüğünde “*Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü; hat, şekil, eşkâl, model*”, “*Sanat eserlerinde dış görünüş; form, forma*” ve “*Bir şeye özgü oluş; tarz*” şeklinde tanımlanmaktadır (http-1). Biçimsellik, kavram olarak formalizm şeklinde de tanımlanmaktadır. Yine Türk Dil Kurumu’nun Sözlüğünde “*biçimcilik*” olarak tanımlanmaktadır (http-1).

Biçimsellik, bir eserdeki renk, çizgi ve hacim unsurlarının bütüncül olarak ele alınmasıdır. Bu bakımdan bir eser değerlendirmeye alındığında, biçimsel özellikler esas

alınarak analiz edilmektedir. Biçimsellik, 20. yüzyılda ortaya çıkan ve şekillenen bir kavramdır. Elbette geçmiş yıllarda da biçimselliğe dair kavram eleştirileri ya da temellendirmeleri yapılmıştır. Ancak, genel bir kavram şeklinde tanımlanması bu tarihlerde yapılmıştır. Sanatçı, eserinin biçimselliği ile betimlemesini ve ifadesini ortaya koymaktadır (Tansuğ, 1973, s. 273). Bu bakımdan biçimselliği bir değer aktarımı olarak da ele almak mümkündür. Zira eser, genel biçimiyle konunun değerlendirmesini, tüm genel hatlarıyla birlikte sunmaktadır (Candaş, 2000, s. 10).

Biçimsellik, esere bir tür işlevsellik kazandırmaktadır. Bu bakımdan, kendine ait biçimleri olan bir sanat eseri, imgesel olarak var olan gerçek dünyadan farklılaştırılarak ayrıştırılmaktadır. Bir eserin biçimselliğine önem verilmesi değerlidir. Öyle ki, biçimsel değerlere öncelik tanınmasıyla soyut düşüncenin yansıması olan soyut sanatın gelişmesinde de aracılık sağlamaktadır. Bu noktada da biçimsellik, genel bir kompozisyon üzerinden imgelem oluşturmaktadır. Biçimsellik, görsel sanatlarda daha çok göz önünde tutulmaktadır. Bunun en temel sebebi ise her bir parça ya da detayın göz ardı edilmemesi gerektiğidir. Dolayısıyla, özelden genele, genelden özele bütünsellik aranmaktadır (Tansuğ, 1973, s. 273).

Kübizmde biçim, önemli bir detay olarak değerlendirilmektedir. Çünkü genel imgenin değerlendirilebilmesi için biçimsellik bu hususta yol gösterici bir rol almaktadır. Kübizmde biçim, baskın bir detaydır. Çünkü sanatçılar eserlerini tasvir ederlerken biçimsellikten Sanatçılar eserlerini tasvir ederken biçimsellikten yararlanmaktadırlar. Biçim, onlar için soyut tasvirin en temel yansımasıdır. Özellikle biçimselliğin getirmiş olduğu soyut düşünce, onlar için bir can suyu kadar değerlidir (Candaş, 2000, s. 10). Biçimsel olarak kübizmi anlamak için eserler üzerinden de örnekler bakmak gerekmektedir. Bu aşamada, eserde yer verilen biçim değerlendirmesi, biçim-kübizm olgusunun daha detaylı bir durum üzerinden yorumlanabilmesini sağlamaktadır (Rudel, 1991, s. 88-89).



Şekil 2.8. *Picasso, Pipo İçen Adam, (Kaplanoğlu, 2008, s.49).*

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 2.8’de, Picasso’ya ait “Pipo İçen Adam” eseri aktarılmaktadır. Eser, genel olarak karmaşık bir kompozisyona sahiptir. Her bir imge, kendi başına geometrik bir biçimde tasvir edilerek eserde bütünsel bir hâle getirilmiştir. Her bir detay, görüleceği üzere farklı bir renktedir. Yani bütünsel anlamda bir bütündür; ancak her detay, kendi içerisinde bir diğerinden bağımsız şekilde tasvir edilmektedir. Picasso dâhil olmak üzere tüm kübist sanatçılar için biçim serbesttir. Tüm çizgi ve renk detayları, olması gerektiğinin dışında biçimsellik kazanmaktadır. Bu da imgesel görüntünün, zihin yolu ile aktarmış olduğu özgün detayların parçasını oluşturmaktadır. Picasso’nun “Pipo İçen Adam” eserinde bu biçimsel serbestliği görmek mümkündür (Kaplanoğlu, 2008, s. 49).



Şekil 2.9. Braque, *Gitar ve Akordeon*, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 50 x 61 cm (1908), (Kaplanoğlu, 2008, s.52).

Yukarıda yer alan Şekil 2.9’da, Braque’a ait “Gitar ve Akordeon” eseri gösterilmektedir. Kübizm akımına ait bir eserdir. Eserin en önemli imgeleri gitar ve akordeondur. Fakat bu iki nesne, neredeyse eser içerisinde birbiriyle iç içe geçmiş bir yapıdadır. Yani var olan gerçek biçimsel özelliklerinden bir hayli uzaktadır. Braque, eserinde doğal olan biçimi bozarak kendi tasvirinde var olan biçimi resmetmek istemiştir. Burada esas olan şey, zaten sanatçının zihninde yatan biçimselliktir. Braque, bu biçimselliği görünür gerçekliğin ötesindeki kavramsal biçim ile tamamlamak istemiştir. Bu hususta kübist sanatçılar için biçim, anlamlı ve yaratıcı bir biçimsellik bütünü oluşturmaktadır (Kaplanoğlu, 2008, s. 52).

Biçimsel anlamda kübizm, genel geçer bilinenin ölçütünden çok, sanatçının bireysel olarak sağlamış olduğu yansımaların tasviridir. Bunu net bir şekilde kübizmin başlıca sanatçıların eserlerinde görmek mümkündür. Biçimsellik, önemli bir vurgulamadır. Bu şekilde sanatçılar, eserlerini tasvir etmekte ve zihin dünyalarını sanatseverlere aktarmaktadırlar. Biçim kavramı, bu araştırmada ayrıca önem taşıyan bir konudur. Araştırmada temel alınan ana konunun anlaşılabilmesi ve ana temaya aktarılabilmesi için de gereklidir. Bu bakımdan, araştırmanın içerisinde de yer yer aktarımı yapılmaya devam edecektir (Lynton, 1982).

Kübizm, biçimsel açıdan iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Bu biçimler analitik (facet) kübizm ve sentetik (kolaj) kübizmdir. Bu iki farklı biçim ise alt başlıklar hâlinde aşağıda eklenmiştir. Başlıklar altında her bir biçim, ayrıntılı şekilde incelenecektir.

2.6.1. Analitik kübizm

Kübizm kavramının alt kavramlarından birisi de analitik kübizmdir. Türk Dil Kurumu, Analitiği “çözümleme” şeklinde tanımlamaktadır (http-1). Kübist sanatçılar, var olan nesneleri soyut ele almaktadırlar. Bu ele alış biçimlerinde nesneler, sanatçılar tarafından büyük bir özenle değerlendirilmektedir. Analitik kübizmde de nesneler, yarı şeffaf ve yapısal bir şekilde belirmektedir. Picasso bu konuda eserlerinde usta bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Görsel 2.10) (Jonson, 1986, s. 681).



Şekil 2.10. Picasso, *Ambroise Vollard'ın Portresi*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 x 65,5 cm (1910), (Kaplanoğlu, 2008, s.48).

Picasso, Şekil 2.10'da yer alan “Ambroise Vollard'ın Portresi” eseri ile analitik kübizmi başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu konuda biçimler oldukça küçük ve daha özenli bir şekilde resmedilmiştir. Biçimler, tek başına prizma şeklini andırmaktadır. Eserin genel görünümünde ise bir denge söz konusudur. Dolayısıyla eser, analitik kübizmi olgun bir imgelem inceliği ile resmedilmiştir. Picasso bu eserinde rengi baskın bir şekilde hayal etmemiştir. Bazı eserlerinde renk baskınlığı göze çarparken, bu eserinde böyle bir durum söz konusu değildir. Kontrast, eser içerisinde baskın gelmemesi adına hafif tonlarda bir kompozisyon sağlanmıştır. Öte yandan yapısal olarak eser, diğer eserlere benzer olarak karmaşık ve sistematik bir denge içerisinde.

Genel görünüm olarak da çarpıklık yoktur. Ölçü daha az bir şekilde sağlanmıştır. Bu da gerçekliğin yapısallığından çok uzaklaşmamasını sağlamıştır (Kaplanoglu, 2008, s. 48).

Analitik kübizmde sanatçılar, imgeleri doğrudan gördükleri şekilde resmetmemektedir. Burada öne çıkan durum, düşünsel alandır. Düşünsel alanda yer alan biçimin analitik yapısı, pek çok açıdan eser içerisine yerleştirilebilmektedir. Bu süreçte de geometrik çözümlemelere bolca yer verilmektedir. Eserde var olan imgeler çok yönlü bir görüntü hâlini alabilmekte, planlar kendini tekrar eden çoğunluk bir sistematığe indirgenebilmektedir. Analitik kübizm eserlerinde genel olarak tek renk ve bu rengin tonları hâkimdir. Eserde imgeler güçlükle seçilebilmekte ve gölgelidir (Yamaner, 1988). Bu şekilde sanatçıların eserlerinde, imgeleri gizleyerek izleyiciyi düşünsel bir arayışa yönlendirdiği düşünülmektedir. Nitekim yaratıcı düşünceleri, eserin içerisinde baskın bir şekilde okunabilmektedir.

2.6.2. Sentetik kübizm

Sentetik, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde “yapay” olarak ifade edilmektedir (http-1). Bu tanımdan yola çıkıldığında, ‘sentetik’in sahte anlamına gelmediği anlaşılmalıdır. Gerçeği yansıtan ama yapaya yakın olan anlamına gelmektedir. Benzerlik mevcuttur; nitekim tam olarak gerçeklik mümkün değildir. Picasso ve Braque, kübizm akımını yansıttıkları dönemde kübizmin aşamalarını da başlatmışlardır. İlk süreçlerde cüretkâr olan kübizm, zaman içerisinde farklı aşamalarda kendini yansıtmaya başlamıştır. Sentetik kübizm ise bunlardan birisini oluşturmaktadır. Özellikle Picasso'nun *Bambu Sandalyeli Natürmort* adlı eseri bu konuda en iyi örnektir (Bkz: Görsel 1.11), (Lynton, 1982, s. 63).



Şekil 2.11. *Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 x 38 cm (1912), (Öztütüncü, 2015, s.93)*

Yukarıda yer verilen Görsel 2.11’de, Picasso’ya ait “Bambu Sandalyeli Natürmort” isimli eseri gösterilmektedir. Eserde pipo, bardak, gazete gibi nesneler yer almaktadır. Öte yandan eserin içerisinde muşamba materyali kullanılmış; bu materyal bir ip yardımı ile çerçeveye yerleştirilmiştir. Sentetik kübizmi yansıtan bu önemli eser, genel olarak diğer eserlerinden farklı olsa da benzer özellikleri taşımaktadır. Nitekim bu uygulama alanında bir materyalin sentetik bir şekilde yapıştırılması ya da yerleştirilmesi, esere yeni bir bakış açısı getirmiştir (Öztütüncü, 2015, s. 93).

Sentetik kübizmde nesneler birbirleri ile yapıştırılmakta ya da yerleştirilmektedir. Bu uygulama şekline sentetik kübizm adı verilmektedir (Lynton, 1982, s. 63). Kübist sanatçılar, yeni biçimler getirebilmek adına, yeni zihin dünyalarına yer açmak için bu şekilde yöntemleri denemişlerdir. Çünkü kübizm akımının en temel süreçlerinden birisi keşiftir. Var olanı değil, farklı olanı yansıtmaktadır. Bu nedenden dolayı da sanatçılar, gerçek dışı biçimleri deneme yollarına başvurmuşlardır (Jonson, 1986, s. 683).

Sentetik kübizmde iki biçim karşımıza çıkmaktadır: şekil vermek ve birleştirmektir. Bu uygulamaların ardından imgesel olarak bir anlam ortaya çıkmaktadır. Nitekim eserde yer verilen her bir parça, dış dünyada var olan biçiminden farklı bir unsuru oluşturmamaktadır. Bu şekilde her bir parça, kendi kimliğini devam ettirmektedir. Bu şekilde sanatçılar, fonksiyonu temsil ederken (bir düşüncenin yansımaları ve tasviri olmaktadır), bütünü ele almaktadırlar. Sentetik kübizmde parçalar tek başına yeterli değildir. Sanatçı, bunları kompozisyon hâline getirerek bir bütün oluşturmalarını sağlamaktadır (Jonson, 1986, s. 683).

2.7. Kübizm Sanatından Etkilenen Sanatçılar

Kübizm sanatından etkilenen sanatçılar aşağıda yer verilen alt başlıklar aracılığıyla ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

2.7.1. Pablo Picasso

Picasso, kübizm akımının en önemli temsilcilerinden birisidir. 20. yüzyılın ilk yarısında bu akımın temel özelliklerini eserlerinde sergilemeye başlamış, kendinden sonra gelecek sanatçıları da etkilemeyi başarmıştır. Modern sanat alanında önemli bir isim olarak nitelendirilen sanatçı, görsel sanatlar alanında yaratmış olduğu eserleri ile var olan çizginin değişmesinde aracılık etmiştir (Kaplanoğlu, 2008, s. 45)

Picasso, sanat hayatına, sanat eğitimi alarak başlamıştır. Barselona’da bulunan La Lonja isimli bir sanat okulunun sınavlarına girmiş, sınavlardan başarı elde etmiştir. Henüz 14 yaşlarında sanattaki başarıları ile tanınmaya başlayan Picasso, eğitim hayatını başarılı bir şekilde devam ettirmiştir. Eğitim hayatına devam eden süreçte İspanya’nın en önemli sanat okullarından biri sayılan San Fernando Akademisi’ne girmeyi başarmıştır. Yaşamış olduğu sağlık sorunları sebebi ile eğitim sürecine devam edememiş, okuldan ayrılmak durumunda kalmıştır. Yaşamış olduğu bu ayrılık sürecinin ardından eğitim hayatına geri dönemeyen sanatçı, Barselona’ya tekrar geri dönüş sağlamıştır. Diego Velazquez (1599-1660) ve Francisco Goya (1746-1828) gibi eski sanatçıların izinden giderek, Van Gogh (1853-1890), Edvard Munch (1863-1944) ve Paul Gauguin (1848-1903) gibi sanatçıların eserleri üzerinde çalışmalar yapmaya başlamıştır (İngo, 1997, s. 8-9).

1900 yılında Paris’e ilk kez ayak basan sanatçı, burada 3 ay süresince kalmıştır. Burada geçirdiği sürenin ardından Madrid’e dönüş sağlayan sanatçı, *Arte Joven* isimli bir dergide görev almaya başlamıştır. 2 yılın ardından tekrar Paris’e gelen Picasso, yakın arkadaşları aracılığı ile galeri sahibi olan Ambroise Vollard ile tanışmıştır. Vollard’ın galerisinde de bir sergi açma imkânı yakalamıştır. Bu sergiden sonra Picasso, Paris’te yaşamaya başlamıştır. Ancak Barselona ile sürekli git-gel yapmak durumunda kalmıştır (Rona, 1997, s. 1471).

1895-1905 yılları arasında Picasso, sanatının çizgisini değiştirmeye başlamıştır. Bu süreçte başlatmış olduğu değişimler, modern sanatın izlerini taşıyan türdendir. Bu yeniliğin başlama noktasında sanatçının sanatını devam ettirme talebi yer almaktadır. Zira yaşadığı çağa cevap verebilen bir tarza geçiş yapması, hem kendisini hem de

sanatını ayakta tutacaktır. Bu kapsamda farklı resimler yapmaya başlamıştır. Picasso'nun hem renkli hem de bohem bir yaşam biçimi vardı. Bu nedenden dolayı da bu üslubunu sanata yansıtmaktan çok, değiştirmek arzusundaydı. İlk süreçte keskin ve kuvvetli renkler tercih etmiştir. Özellikle mavi rengi yoğun bir şekilde kullanmıştır. Öyle ki, Picasso'nun bu dönemde yapmış olduğu eserlerinden dolayı “mavi dönem” tanımlaması da yapılmaktadır. Bu dönemin ardından arayış süreçleri devam etmiş, burjuvaların yaşam biçimlerine dikkat kesilmiştir. Bu incelemeler yolu ile sağlamış olduğu bilgiler dolayısıyla eserlerine yeni konseptler yaratmaya başlamıştır. Özellikle dans salonları, caddeler, lokantalar, kabareler ve hipodromlar onun dikkat kesildiği alanlardır. Ortaya çıkarmış olduğu eserlerinde her daim bir inanç söz konusu olmuştur. Bu alanda başarı elde etme isteği, onun resme olan inancını kuvvetlendirmiştir. Bu inanç, insanlara ve çevresine olan yaklaşımına da etki etmiştir. İnsanlara ve dış çevresine karşı içten sevgi besleyen sanatçı, yumuşak tavrı ve olumlu bakış açısı ile de bilinmektedir. Nitekim resimlerinde hızlı değişim ve farklılaşmalar herkesin dikkatini çekmiş olacak ki, bu dönem de sanatçının temel özelliklerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Elgün, 1999, s. 3).

Picasso'nun eserlerinden yola çıkarak değerlendirmeye varan uzmanlar, sanatçının genel sürecini iki başlık altında toplamışlardır. Bu başlıklar, mavi ve pembe dönemler olarak tanımlanmaktadır. “Mavi dönem” 1901 ile 1904 yılları arasındaki süreci kapsamaktadır. Bu süre zarfında sanatçı, mavi rengin yoğun olduğu eserler tasvir etmiştir. Bu dönemde zemin üzerinde yer alan sokak serserileri ve dilencileri tasvir etmiştir. Öte yandan heykel sanatına da merak salan sanatçı, ilk heykel çalışmalarını da bu dönemde ortaya çıkarmıştır. “Pembe dönem” ise 1904 ile 1906 yılları arasındaki süreci kapsamaktadır. Bu renkte oluşturmuş olduğu eserinde ise sirk insanları ve palyaçolar bulunmaktadır. Picasso'nun bu denli eserlerinde insanları resmetmesi, değindiğimiz üzere onlara karşı iyimser bir tavırda olmasından kaynaklanmaktadır. Buna bağlı olarak yine insanları iyi gözlem yapabilme yeteneği ile tasvir yeteneğinden de faydalanmıştır (Kaplanoğlu, 2008, s. 45).

1905 yılı itibari ile sanatçının tasvirleri, klasik sanatın izlerini taşıyan yansımaları içermektedir. Bunun temel sebebi ise Henri Matisse (1869-1954) ve Henri Rousseau (1844-1910)'dan kaynaklandığı düşünülmektedir. Her iki sanatçıdan da etkilenen Picasso, onların çizgisinde eserler tasvir etmeye başlamıştır. Rousseau, eserinde daha çok Mısır dönemini yansıtan konular işlemiştir. Özellikle ressam, pembe tonlarda sirk

ve palyaço konulu eserler resmettiği bilinmektedir. Bu değerlendirmeler sonucunda, Picasso'nun da Rousseau'dan etkilendiği düşünülmektedir. Fakat Picasso, eserinde daha yumuşak bir tonda resim yaparak hoş bir atmosfer betimlemesi oluşturmak istemiştir (Rona, 1997, s. 1471).

Kendi içinde resim tarzını oluşturmaya çalışan Picasso, bu süreçte kübizm akımının etkisi altına girmeye başlamıştır. Kübizm akımına uygun olarak resmetmiş olduğu eserlerini yalnızca yakın çevresine göstermiştir. Akımın özelliklerini taşıyan eserlerini tamamen bitirene dek bu eserleri gizli tutmaya devam etmiştir. Zemin üzerine, üç boyutlu imgeleri iç içe geçecek şekilde tasvir eden sanatçı, gerçek görünüşleri olduklarından farklı yansıtmaya başlamıştır. Bu şekilde yapmış olduğu teknik, akımın en temel teknik yapısını oluşturmuştur. Braque, bu dönem en yakın arkadaşlarından birisidir. Bu iki yakın arkadaş birlikte, akımın temellerini kapsayan eserler oluşturmaya başlamıştır. Öyle ki, iki sanatçının eserlerini birbirinden ayırmak oldukça güç bulunmaktadır. Çünkü aynı dönemde birlikte eserlerini oluşturma yoluna gitmişlerdir (Elgün, 1999, s. 4; Kaplanoğlu, 2008, s. 45).

1910 yılının ardından Picasso, kübizm akımını resmen benimsemiş, bu akımın en önemli isimlerinden biri hâline gelmiştir. Akım, hem Picasso hem de Braque sayesinde farklı bir boyut kazanmıştır. Kübizm akımının ilk süreçleri “Analitik Kübizm” biçimini oluşturmaktadır. Bu biçim sayesinde objeler birbirlerinden ayrılmakta ve farklı boyutlara geçiş yapmaktadır. Hedeflenmekte olan durum, bir nesneyi ya da imgeyi doğrudan taklit etmek yerine, onun farklı bir boyut kazanmasını sağlamaktır (Kaplanoğlu, 2008, s. 45).

1912 yılında ise “Sentetik Kübizm” biçimi şekillenmiş, yeni bir boyutun kazandırılması sağlanmıştır. Bu teknik ile, gerçek boyutta yer alan nesne ve objeler, küçük parçalar hâlinde resmin içerisinde yeni bir boyut kazanmıştır (Kaplanoğlu, 2008, s. 45; Rona, 1997, s. 1472).

2.7.2. Georges Braque

Braque, Kübizm akımını temsil eden bir diğer önemli sanatçılardan birisidir. Öyle ki, yakın arkadaşı Picasso ile akımın kurucuları arasında yer almaktadır. Braque'ın resim ile tanışmasında babasının mesleği önemli bir rol oynamaktadır. Boyacılık mesleğini icra eden Braque'ın babası, kendisine de mesleğin inceliklerini öğretmiştir. Duvar boyamak ile başladığı serüvenine, boş zamanlarında resim yaparak devam eden

sanatçı, ressamlık yolunda emin adımlarla ilerlemiştir. Özellikle 1893 yılı ile birlikte resim eğitimleri alan sanatçı, gece kurslarına katılarak yeteneğini pekiştirme fırsatı yakalamıştır. Bu süreçte, Fransa'nın önemli Fovist ressamlarından biri olan Othon Friesz (1879-1949) ile tanışmıştır. Resim ile çevrelenen tüm hayatı, 17 yaşından sonra ressamlık ile devam etmiştir. 17 yaşında, babasının boyacılık mesleğinden ayrılarak Paris'e yerleşme kararı almıştır. 1900'lü yıllarda Paris'te, ressam ve dekoratörlerin yanında çırak olarak mesleğine adım atmıştır (Kur, 1997, s. 286).

Çıraklığın ardından askerliğini tamamlayan Braque, Güzel Sanatlar Okulu'na yazılmıştır. Bir süre burada eğitim gördükten sonra Humbert Akademisi'ne geçiş yapmış, eğitimine buradan devam etmiştir. Eğitim sürecinde Marie Laurencin (1883-1956) ve Francis Picabia (1879-1953) gibi önemli ressamlarla tanışma imkânı bulmuştur. Ardından Van Gogh, Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Georges Seurat (1859-1891) gibi ressamların eserlerini incelemiştir. 1905 yılında Fovist eserden etkilenmeye başlamıştır. Bu temada eserlerin sergilerini gezmiş, yakından takip etmiştir. 1906 yılında da Fovist eserler resmetmeye başlamıştır (Kaplanoglu, 2008, s. 50).

1907 yılının Ekim ayında sergiye açılan “Sonbahar Sergisi”, Cézanne'nin eserlerini oluşturmaktadır. Bu tarihte ise Cézanne'nin 1. ölüm yıl dönümü de anılmıştır. Cézanne'nin yazmış olduğu mektuplarda anlatmak istediği kübizm akımı, Braque'ı da yakından etkilemiştir. Bu dönemden itibaren kübizm akımına karşın bir ilgi başlamıştır (Sanat Şaheserleri, 1969, s. 1).

Braque, kübizm akımından oldukça etkilenmiş, akımın özelliklerini taşıyan bilgilerden faydalanmak istemiştir. Bu konsepti benimseyen sanatçı, iç âlem kapsamında var olan nesne ve objeleri hareketli bir denge içerisinde birleştirmeye çalışmıştır. Sanatçı, iç dünyasında yer alan tasvirleri önceden belirleyerek, eserlerinde çerçeve hâline yerleştirmeye başlamıştır (Sanat Şaheserleri, 1969, s. 1).

Braque, Picasso'ya karşılık olarak üslubunda biraz sertlik barındırmaktadır. Bu konuda Picasso'nun ekspresyonizme karşılık geldiğini de ifade etmektedir. Tarz ve tasvir bakımından hemen hemen benzerlikleri olsa da düşünce olarak farklılıkları bulunmaktadır. Braque, kübizmin gelişim sürecinde kişisel unsurlarını eklemiştir. Bu şekilde kendi kişisel sanatını oluşturmak isteyen sanatçı, akıma da ayrıca yön vermek istemiştir. Fovizm akımını benimsediği süreçte de akımın temsilcileri olan sanatçılar gibi birebir bağlı kalmamış, kendi tarzını ortaya koyarak ilerleme göstermek istemiştir.

Braque'ın yaşamış olduğu dönem büyük değişimlerin yaşandığı süreci kapsamaktadır. Geleneksel bir dönemden modern bir döneme geçişin yaşanması, sanatçının da kısa sürede değişmesini sağlamıştır. Alışılmış gelenek ve inançların değiştii bir süreçte sanatçı, kendine özgü arayışların peşine düşmüştür. Braque, yenilik ve değişim sürecine direnç gösteren bir sanatçı değildir. Aksine bu sürece ayak uydurmaya çalışan bir sanatçıdır. Öyle ki resim alanında da aktif bir rol oynayarak etkin bir kimlik kazanmıştır. Ancak bu değişim sürecinde eskiye olan bağıllıkla büyük ölçüde direnç de göstermiştir. Bu tepkileri kişisel olarak zihninde ölçüp tartan sanatçı, makul olanın peşinden gitmek istemiştir. Fakat gelişi güzel olan her bir değere de kapılıp gitmek istememiştir (Sanat Şaheserleri, 1969, s. 1).

Savaşta da görev alan sanatçı, ağır yaralarından dolayı evine geri dönmek durumunda kalmıştır. Sentetik kübizmden etkilenen sanatçı, resim yapmaya devam etmiştir. Bu dönemde kübizm akımının önemli eserlerini resmetmiş, akımın önemli isimlerinden biri hâline gelmiştir (Wiegand, 1985, s. 89).

Braque, Léger ya da Picasso gibi herhangi bir ideolojiye bağı kalmamıştır. Sanatçı, tasvir etmiş olduğu eserlerini sosyal değerlerin dışında tutarak resmetmiştir. Eserlerini ise resmederken azim ve tutarlılık ile devam etmiştir. Kübizm akımının temel ilkesini “yeni bir mekân yaratmak, oluşturmak” olarak tanımlamıştır. Nesne ve objeleri farklı detaylara bölmedeki amacı ise “mekân ve mekân içinde hareket yaratmak” şeklinde nitelendirmiştir. 1920’li yıllara gelindiğinde sanatçı, özgür ve özgün konu içeriğini eserlerde resmetmiştir. 1930’lu yıllarda da “doğa ustası” olarak anılan sanatçı, dünya genelinde usta bir sanatçı olarak tanınmış, kabul edilmiştir (Kur, 1997, s. 287).

2.7.3. Marcello Fantoni

Fantoni, 20. yüzyılın en önemli akımlarından biri olan Kübizmin öncü temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Kübizm akımı, resim sanatı ile kendini göstermiş olsa da zaman içerisinde farklı sanat dallarında da etkisini göstermeye başlamıştır. Bu alanların ortaya çıkmasında analitik ve sentetik kübizm biçimlerinin de etkisi oldukça büyüktür. Çünkü kübist sanatçılar, nesne ve objeleri tasvir etme yeteneklerini üç ve dört boyutlu şekillerle ortaya koymaya başlamıştır. Bu şekilde imgeler çeşitlenmiş, anlatım biçimleri de farklı boyutlara ve dallara indirgenmiştir. Fantoni, seramik sanatını kendi ifadesini yansıtan bir dal olarak değerlendirmektedir. Özellikle kum, talaş, şablon gibi sentetik kübizme etki eden malzemelerin ifade

biçimlerine inanmıştır (Turani, 2007, s. 583). Çeşitli malzemelerin bir araya getirilmesi, ayrıştırılması ya da bütünleştirilmesi seramiğin bir ifade biçimidir. Fantoni de seramik sanatını eklektik bir biçimde yakalayan sanatçılardan birisidir. Bu sayede sanatını betimlerken, Kübizm akımının getirmiş olduğu biçimleri başarılı bir şekilde yansıtabilmiştir (Bkz: Şekil 2.12).



Şekil 2.12. *Fantoni, Seramik Figürler (1954), (Çınar ve Uzuner, 2022, s.159).*

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 2.12’de seramik sanatçısı Fantoni’ye ait “Seramik Figürler” yer almaktadır. Eser, Kübizm akımının yeni bir anlatım biçimini eklektik bir şekilde imgelemektedir. Kübizm akımının biçimleri bozma-ayırma, çoklu biçimlere-açılara ayırma şeklini seramik sanatında aktarmıştır. Kendi özgün ifadesini bu şekilde aktaran sanatçı, Kübizm akımının biçimsel dönüşümlerini seramik sanatına uyarlayarak, kübizmin ifade sınırlarını genişletmiştir. Modern sanatın imgelerinden de faydalanan sanatçı, günümüz sanatına da ayrıca yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Çınar ve Uzuner, 2022, s. 159).



Şekil 2.13. Fantoni, Vase, (<http-2>).

Yukarıda yer alan Şekil 2.13'te Fantoni'ye ait “Vase” eserlerinden bir örneği gösterilmektedir. Eserin temel formu bir vazo olarak tanımlanmaktadır. Ancak üzerine resmedilmiş imgeler, Kübist anlayışa özgü biçimsel öğeler barındırmaktadır. İmgeler, birbirinden ayrı biçimlerde ve farklı renklerde. Biçimsel anlamda geometrik şekillerin imgesel biçimi göze çarpmaktadır. Bununla beraber, mavi, siyah, beyaz ve kırmızı renklerin baskın bir şekilde tercih edildiği de net bir şekilde görülebilmektedir (Çınar ve Uzuner, 2022, s. 159).

2.7.4. Roger Capron

Capron, Kübizm akımını benimsemiş, bu akımın teknik özelliklerini seramik alanında yansıtmaya çalışmış bir sanatçıdır. Sanatçının seramik eserlerine bakıldığında, özellikle yine diğer sanatçılarda olduğu gibi kişisel üslubunu yansıtan özgün bir ifade dili benimsediği gözlemlenmektedir. Bu ifade dili hem sanatçıya özgünlük kazanmasını sağlarken hem de Kübizm akımını farklı biçimlerde yansıtmaya imkânı sunmaktadır. Kübizm akımı, modern sanat akımlarının gelişmesinde de aracılık etmiştir. Öyle ki modern anlamda yer alan imge, renk, çizgi ve biçimler, bu durumun en önemli ifade şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Capron, bu ifade biçimlerinden faydalanan önemli bir sanatçıdır. Bunu, seramik sanatında tasvir etmiş olduğu eserlerinde de incelemek mümkündür (<http-3>), (Bkz: Şekil 2.14 ve 2.15).



Şekil 2.14. Capron, Vallauris, (<http-2>).

Yukarıda yer alan Şekil 2.14'te Capron'a ait "Vallauris" adlı eseri gösterilmektedir. Eser, seramik tasvirin bir yansımasıdır. Fakat eserin biçimsel özelliklerine bakıldığında, sanatçı eserini tasarlarken 2 parça somut bölümden oluşturmaktadır. Bu bölümler, üst kısımda bulunan daire ve üçgene benzer alt kısımdaki bölümdür. Üst kısım, bir yüz ifadesi şeklinde betimlenmiştir. Nitekim yüzün bölümleri de farklı biçimlerde geometrik biçimlere ayrılmış şekildedir. Örneğin, çene olarak belirlenen kısım, daire şeklinde iç içe geçen bir sistematige indirgenmiştir. Buna benzer yanaklar da benzer şekilde iç içe geçen daireler şeklinde tasarlanmıştır. Yüz imgesinde yer alan burun şekli, kübizm akımının keskin geometrik şeklini andırsa da modern sanatın minimal bir halini de yansıtmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, eser önemli bir örnek oluşturmaktadır. Renk tercihleri ve kullanımları ise keskin değil, daha çok silik ve belirgin olmayan tonlardadır.



Şekil 2.15. Capron, *Demoiselle*, (http-2).

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 2.15'te ise Capron'a ait "Demoiselles" adlı eserine yer verilmektedir. Eser, insan imgesini andıran bir heykele benzemektedir. Nitekim bu eser, seramik sanatın sağlamış olduğu imgelem tekniği ile tasarlanmıştır. Eserde renkler, diğer önceki verilen "Vallauris" örneğinde olduğu gibi keskin değildir. Ancak koyu tonlarında renkler tercih edilmiştir. Bununla beraber eserde detaylar, kübizm akımının izlerini taşıyan biçimleri sergilemektedir. Öyle ki, vücut kısmında yer alan bazı yerlerde sanatçı kendisi bölümler oluşturmuştur. Bu bölümler, renk ve çizgi biçiminde değildir. Daha çok var olan bütünü bıçak gibi kesen ve bu kesik yerleri de net bir şekilde görebilmemizi sağlayan formdadır. Bu, kübizm akımının farklı bir yansımasını göstermektedir. Zira kübist sanatçılar biçimleri renk ve çizgiler ile bölerken, sanatçı bu bölümleri somut bir şekilde ayırmıştır. Bu da sanatçının özgün biçim dilini ortaya koyduğunu göstermektedir.

2.7.5. Christy Keeney

Kübizm akımından etkilenen Keeney, sanatla yakından ilgili olan bir kimliktir. Müzik, resim, seramik ve fotoğraf gibi sanat dallarında etkin rol alan sanatçı, sanata yaşamı boyunca yakından ilgi duymuştur. İrlanda'da bulunduğu süre zarfında müzik ile

yakından ilgilenen Keeney, Batı sanatının geleneklerini kavramıştır. Müziğin ardından resim ile tanışan Keeney, bu tanışma sürecini şu şekilde aktarmaktadır:

Kendimi bildim bileli resimle iç içe oldum. 14 yaşlarındayken annem beni bir sanat kursuna gönderdi. Orada öğrendiğim ilk şey perspektifin önemidir. Sanırım bugün perspektifin hala en önemli elemanlardan biri olduğunu söyleyebilirim (Erman, 2012, s. 26).

Müzik ile başlamış olduğu sanat yolculuğu resim ile kesişmiş ve bu süreçte resmin temel teknik yönlerini öğrenmiştir. Resimde öğrenmiş olduğu teknik detaylar, ilerleyen süreçlerde seramik alanında aktif rol almasında da katkı oluşturmuştur. Soyut betimleme tarzına sahip olan sanatçı, sanatın hayatının her alanında önemli bir noktada yer almasını sağlamıştır (Elgün, 2001).

İrlanda'da geçirmiş olduğu süre zarfında, eğitim görmüş olduğu okuldaki hocası Keeney'i seramiğe teşvik etmiştir. Bu teşvik aracılığıyla sanatçı, seramik sanatına ilgi göstermeye başlamıştır. Bu durum hakkındaki görüşlerini de şu şekilde ifade etmektedir:

Seramikle ilk tanışmam oldukça yetenekli bir seramikçi olan okuldaki hocam Tom Agnew ile başladı. O bana kilin bütün özelliklerini ve dahası kilin dilinden anlamayı öğretti. Kili nasıl şekillendireceğimi, onu zorlamadan kilin dilinden nasıl anlayabileceğimi anlattı. Kile, onun istemediği bir şeyi zorla yaptıramayacağımı ondan öğrendim (Erman, 2012, s. 26-27).

1980'li yıllara gelindiğinde ise eğitimine Limerick Sanat Koleji'nde devam etmeye başlamıştır. Burada aldığı eğitim ile tornanın şekillendirme tekniklerini öğrenmiştir. Desenler üzerinde çalışmaya başlayan sanatçı, resim sanatı üzerindeki yeteneğini bu şekilde devam ettirmiştir. Öte yandan sanata duyduğu ilgiyi de kesmeyen sanatçı, keman çalmaya da devam etmiştir (http-4).

Keeney, çevresini iyi gözlemleyen bir yeteneğe sahiptir. Bu şekilde, insanları ve dış çevrede var olanları her daim gözlemlemeyi sürdürmüştür. Bu konudaki düşüncelerini de şu şekilde ifade etmektedir:

Çocukluğumda küçük bir çevrede Katolik olarak yetiştirildiğim için hiçbir zaman dünyayı gerçekten anlayabildiğimi hissetmedim. Sanırım insan korku ve suçlulukla yetiştirilince kendini tanıyabilmek için başkalarını incelemeye başlıyor. Belki de başkalarının düşüncelerine girerek böylelikle kendimi daha iyi anlayabileceğimi düşünüyordum. Bu da beni insanları gözlemlemeye itti (Erman, 2012, s. 26-27).

Müzik, resim ve seramik ile süregelen sanat serüveni, fotoğraf alanındaki kazanımları ile devam etmiştir. Nitekim fotoğrafı, tasvir etmiş olduğu eserlerini ortaya çıkarabilmek adına tercih etmiştir. Diğer bir ifade ile araç olarak kullanmıştır. Yaşamış olduğu çevredeki insanları anlık olarak fotoğraflamış, bu fotoğraflar ile tasvir yeteneğini

geliştirmiştir. Çekmiş olduğu fotoğraflardaki insanlar, Limerick’de yaşayan insanlardır. Fotoğraflarda yer alan insanların çoğu, günlük hayatında işlerini idame ettiren insanları oluşturmaktadır. Anlık olarak çekilen fotoğraflardaki insanların mimikleri, ifadeleri ve bakışları Keeney için önemlidir. Çünkü bu yüzler, kıl ile tasvir edilerek yeni bir biçim oluşturmaktadır (http-4).

Keeney, seri üretim adı altında üretilen sanat çalışmalarına sıcak bakmamaktadır. O, daha çok sanatın soyut alanda sağlamış olduğu derinliğin ve anlamın yarattığı noktaya odaklanmıştır. Eğitim sürecine aktif olarak devam eden sanatçı, Londra’ya eğitim için gelmiştir. Nitekim geldiği şehrin yaşamını bir hayli ilginç ve farklı bulmuştur (http-4). Bu konudaki fikirleri ise şu şekildedir:

Londra’nın keşmekeşine gelince ilk zamanlar büyük bir kültür şoku yaşadım. Royal Kolej’deki ilk senemde kendimi nereye koyacağımı bilemedim. Yepyeni bir dünyanın ortasındaydım. İnsanlar arkadaş canlısı değillerdi, niye olsunlar ki? On iki milyon kişiden biriydim sadece. Böyle bir ortamda arkadaşlar edinmeyi ve güvenmeyi öğrendim. Bir süre sonra yeni insanlar girdi hayatıma. Hala hayatımda olan bu önemli insanlar zamanla en yakın dostlarım oldular. Royal Kolej’den sonra eserlerim daha çok gelişti. Bunun nedeni okul ortamında kendimi ifade ederken biraz daha gergin olmamdı. O dönemde kolejde pek çok iç değişimler yaşıyordu. Yeni bir yönetim vardı ve eğitim sisteminde var olan bazı şeylerden vazgeçiliyor ve yeni yapılanmalar oluşuyordu. Bütün bunlar ortamı oldukça korkutucu ve gergin bir hale getiriyordu. Eserlerimde kendimi istediğim kadar rahat ifade edemiyordum. Bu nedenlerle yapmak istediğim tek şey, Master derecem almak için kendimi toparlayıp, konsantre olup buna odaklanmaktı. Master bittikten sonra bütün bunları ortaya çıkarabilmek için artık özgürdüm (Erman, 2012, s. 28).

Royal College of Art’da master eğitimine kabul edilen sanatçı, bu şehirde hareketli yaşama karşı zorluklar yaşamıştır. Öyle ki bu dönemde geçirilen değişimler, popüler kültürün yükselmesi, onun endişelerini daha da arttırmıştır. Bu endişesini ise şu şekilde aktarmaktadır:

Londra öyle bir yer ki, dini zorlamaların ve dayatmaların olmadığı aksine size kendinizi daha çok düşünmek için cesaretlendiren bir yer. Kendinizi düşünmek ve tanımak pek kolay değildir, ben hala bunun üzerinde çalışıyorum. İngiltere’de yaşamak dünyayı daha net görmemi sağladı” (Erman, 2012, s. 28).

Keeney, popüler kültürün, hızlı akan yaşamın ve tüketimin yaratmış olduğu etkilerden her ne kadar endişe ile söz etse de o, sanatını aktif bir şekilde ilerletmeye devam etmiştir. Master eğitiminde kendisine destek olan hocaları sayesinde ilerleme şansını elde etmiştir. Eğitiminin ardından da Londra’da yaşamına devam eden sanatçı, burada seramik alanında eserler üretmiştir. Royal Kolej’den öğrenmiş olduğu bilgi ve

deneyimlerini sanatında aktif olarak yansıtmıştır. Bu sayede hem kendini hem de sanatsal kimliğini daha güçlü bir biçimde ifade etme olanağı bulmuştur (http-4).

Sanatçı akım olarak kübizm akımının izlerini taşımaktadır. Bu konudaki düşünceleri ise şu şekildedir:

1980'lerin başlarında, henüz öğrenciyken Tate Galeri'de Picasso'nun bir retrospektif sergisini izlemiştim ve etkilenimlerimin çoğu o sergide gördüğüm eserlerden geliyor. Özellikle de küçük karton parçalardan kesme yapıştırma kolajlar ve yüzeylerden oluşan figüratif heykeller beni çok etkilemişti. Bu basit iki boyutlu parçalar bana büyük olanakların olduğu yepyeni bir dünyanın kapılarını açtı. Bu çalışmalarda gördüğüm iki boyutluluğun ve üç boyutluluğun beraber kullanılması fikri çok ilgimi çekti" (Gosset, 2010).



Şekil 2.16. Keeney, *Seramik Büst*, h=40cm (1999), (Gregory, 1999).

Yukarıda yer alan Şekil 2.16'da Keeney'e ait 'Seramik Büst' adlı eserden bir örnek yer almaktadır. Eser, alışılmışın dışında bir görsel değere sahiptir. Bunun en temel sebeplerinden birisi, sanatçının soyut anlayışla çalışmasından kaynaklanmaktadır. Sanatçının bu eserinde kübizmin etkilerini görmek mümkündür. Zira büstün yüz kısmında yer alan ölçümler, gerçek ölçümlerden uzakta bir biçimde tasarlanmıştır. Öte yandan yüz kısmında yer alan bölümleri ayıran çizgiler bulunmaktadır. Bu çizgiler, diğer kübist sanatçıların geometrik şekillere ayırma biçimine benzemektedir. Nitekim bu çizgiler, kesin olmamakla birlikte oldukça soyut çizgilerdir. Bu da sanatçının kendi özgün tarzını ve üslubunu bizlere net bir şekilde aktarabilmektedir. Keeney, kendi özgün tarzını sanatında yansıtmayı oldukça iyi başarabilen ve bunu sıkça ifade eden bir sanatçıdır.

2.7.6. Abidin Dino

Modern sanatı Kübizm akımı ile harmanlayan Dino, Türk sanatının önemli isimlerinden birisidir. Çizgi ve desenin önemine vurgu yapan sanatçı, eserlerinde kırsalda yaşayan ya da işçi kesimini ele alan insan tiplerine yer vermektedir. Dino'nun kendine ait özgün bir üslubu bulunmaktadır. Sanatçı, sanatını betimlerken ilk zamanlarında geleneksel sanatın izlerini yansıtmıştır. Bu kapsamda tasvir etmiş olduğu eserler, etki bağlamında eserlerdir. Nitekim sanatçının bu görüşü zaman içerisinde değişmeye başlamıştır. Bu değişim sürecinde “Yeniler” adını alan bir sanat topluluğuna katılmıştır. Bu topluluğun değişim sürecine olan etkisi oldukça belirgindir (Bayrak, 2006, s. 50). Çizgilerin etkisine odaklanan sanatçı, desen üzerinde de çalışmalar yapmıştır. Öyle ki, bu konuda ideolojik eserler tasvir etmeye başlamıştır. “Antibes” adlı eseri, bu konuda önemli bir örnektir (Bkz: Şekil 2.17). Picasso'nun sanatından etkilenen sanatçı, ilk süreçlerde bu etki kapsamında eserler oluşturmaya başlamıştır. Bu durum, zaman içerisinde kendi tarzını yakalaması ile özgün bir hâle dönüşmeye başlamıştır. Eserlerindeki özgün anlatım biçimi, bu dönüşümün açık bir göstergesidir (Bayrak, 2006, s. 51; Berk, 1943, s. 40-50; Tansuğ, 1995).



Şekil 2.17. Abidin Dino, *Antibes*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 92 cm, (Bayrak, 2006, s.51).

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 2.17’de Dino’ya ait “Antibes” adlı eserine yer verilmiştir. Eserin renk kullanımı, geleneksel sanatın etkilerini yansıtmaktadır. Işık ve gölgenin yansımaları ve geçişleri, geleneksel sanatta yer alan tekniğe benzemektedir. Nitekim kübizm akımına dair var olan çizgi ve desen çalışmaları, bu eserde görüleceği üzere tasvir edilmiştir. Ancak imgeler tam olarak geometrik bir biçim içerisinde yer almadığından, tam olarak geleneksel ya da kübizm akımının izlerinin varlığı

belirtilememektedir. Bu nedenden dolayı sanatçının kendine ait özgün bir ifadesi yer almaktadır. “Antibes” adlı eser, diğer eserlerinden ayrılmaktadır. Desen ve çizgiler, lekesel formlar şeklinde ifade edilmiştir. Bu nedenle, sanatçının daha az bilinen dönemine ait olabileceği değerlendirilmektedir. Öte yandan, katılmış olduğu topluluğun kübist sanatçılardan oluşması, onun bu şekilde bir tarzı benimsemiş olabileceği düşünülmektedir (Bayrak, 2006, s. 51).



Şekil 2.18. Abidin Dino, *Kompozisyon*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (Bayrak, 2006, s.51).

Şekil 2.18’de yer alan, Dino’ya ait “Kompozisyon” adlı bir eserdir. Eser, genel olarak kübizm akımının temel niteliklerini net bir şekilde taşımaktadır. İmgeler, daha çok geometrik bir şekilde resmedilmiştir. Öte yandan, imgelerin birbirinden farklı parçaları olduğu da görülebilmektedir. Sanatçının bu eserinde, baskın bir mavi rengin izleri görülmektedir. Bu baskınlığın temel nedeni olarak, yine Picasso’nun mavi döneminden etkilenildiği düşünülmektedir (Bayrak, 2006, s. 51).

3. TASARIM, ÖĞE VE İLKELERİ

Tasarım öğeleri ve ilkeleri, araştırma kapsamında yer alan temel bilgileri içermektedir. Bu bölümde, araştırma kapsamındaki gerekli bilgilerin aktarılması amaçlanmaktadır.

3.1. Tasarım Öğeleri

Tasarım, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde; *“zihinde canlandırılan biçim; tasavvur”*, *“Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı; tasar çizim, dizayn”* ve *“Bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve; tasar çizim, dizayn”* şeklinde tanımlanmaktadır (http-1). Tasarım, alan yazınında çeşitli tanımlamalarla ifade edilmektedir. Tasarım kelimesinin kökeni Latince'dir. Latince'de “des + ignare” sözcüğünden türemiştir. Kelime anlamı olarak “belirlemek”, “resmetmek”, “işaret etmek”, “planlamak” ve “bir model ya da şekil olarak kurmak” gibi anlamlara gelmektedir. Tasarım, öncelikle insanların gereksinimlerini karşılamayı amaçlayan; işlev ve görünüm bakımından her anlamda yüksek düzeyde bir yeniliği hedeflemektedir. Bununla beraber, yarı karmaşık bir yan disiplin olarak da tanımlanmaktadır (Sezgin ve Önlü, 1992, s. 84). Tasarımın sağlanabilmesi için öncelikle tasarımcının bu işlevi uygulamaya dâhil etmesi gerekmektedir. Tasarım süreci, ön araştırma yapılarak başlamaktadır. Ardından tasarımcı, bireysel becerilerini ve sanatsal bilgisini de ekleyerek tasarımını tamamlama sürecine girmektedir. Tasarım olgusunun en temel özü, tasarımcının zihninde yaratmış olduğu tasarımı açık ve net bir şekilde gözle görülebilir kılmasıdır. Örnek vermek gerekirse, ressam resmetmek istediği eserini öncelikle zihninde şekillendirmekte, nasıl yapılması gerektiğine dair bir ön araştırma yapmakta ve ardından faaliyete geçerek tasarımına hayat vermektedir. Tasarım bu sayede somut bir şekilde ortaya çıkarılmış olmaktadır. Tasarımcılar, tasarımlarını tasarlarken doğru tekniklerin kullanılmasına da ayrıca dikkat etmeleri gerekmektedir. Bu şekilde ortaya çıkarılan sonuç, başarılı bir şekilde elde edilebilmektedir (Ertürk vd., 2013, s. 66).

Tasarımcının, tasarımını gerçekleştirebilmesi için öncelikle belirli bir bilgi birikimine sahip olması gerekmektedir. Özellikle, tasarım öğelerini iyi derecede bilmesi beklenmektedir. Tasarım öğeleri, tasarımın görsel bileşenlerini oluşturmaktadır. Bu öğelerin bir araya getirilmesiyle kompozisyon tamamlanmaktadır (Gürhan, 2007, s. 19).

Tasarım ögeleri ilk kez “Bauhaus” düşünce okulunda ortaya çıkarılmıştır. Formüle edilen bu ögeler, daha sonra diğer tüm sanat ve tasarım okullarınca benimsenmiştir. Günümüzde tasarım ögeleri, çeşitli tasarım derslerinde teknik konu başlığı olarak öne çıkmakta ve uygulanmaktadır. Tasarım ögeleri, tasarımın temel yapısı ile doğrudan ilişkilidir ve tasarımın belirli bir konu üzerinden değerlendirilmesini sağlamaktadır. Özellikle üç boyutlu estetiğin elde edilmesinde ve bilgi ile becerilerin yaratıcı biçimde uygulanmasında bu öğelerden yararlanılmaktadır. Tasarım ögeleri, biçimin ortaya çıkarılmasında birincil unsurlar arasında yer almaktadır (Göz, 2011, s. 53). Temel tasarım ögeleri ise; nokta, çizgi, renk, doku, leke ve biçim gibi görsel detayları içermektedir. Aşağıda yer alan alt başlıklar kapsamında, her bir tasarım ögesi detaylı biçimde açıklanacaktır.

3.1.1. Nokta

Nokta, Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde “Biçimi, kalemin kâğıda bir defa dokunması ile meydana gelen ben gibi ufak şekil” şeklinde tanımlanmaktadır (http-1). Nokta, tasarım ögeleri arasında farklı bir kavram olup bu nedenle özgün bir bakış açısı sunmaktadır. Arslan (2013, s. 145), noktayı: “*Gözüün görüp algılayabileceği, en küçük boyutsuzluk*” olarak tanımlamaktadır. Tasarımın en temel kavramlarından biri olarak değerlendirilen nokta, çeşitli biçimlerde tasarıma yön vermektedir. Sayıca artış göstermesi, seyrek ya da sık kullanılması tasarıma ritmik bir değer kazandırmaktadır. Bununla birlikte, tasarım alanında bir araya geldiklerinde yeni imgelerin oluşumuna katkı sağlamaktadır. Nokta, oluşturduğu etki bakımından moda tasarımda kavramsal bir unsur olarak ele alınmaktadır. Alan üzerinde oluşturduğu biçim, şekil ve etki, farklı tasarımların ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır. Zemin algısı üzerinde; ışık, gölge, derinlik ve doku gibi duyuşsal etkilerin oluşmasını sağlamaktadır. Özellikle bulunduğu yüzey üzerinde aktif bir şekilde mesaj yayan, titreşen ve anlatım tekniği oluşturan bir anlam taşımaktadır (Arslan, 2013, s. 145).

Temel tasarım öğelerinden biri sayılan nokta, iki doğrunun kesişiminden oluşmaktadır. Bu özelliği sayesinde çeşitlenebilir, büyüyebilir ve küçülebilir. Tek bir nokta durgunluk hissi yaratırken; birden fazla noktanın birleşimi, birlikteliğin dinamik etkisini ortaya koymaktadır. Noktalar arasında görsel bir ilişki vardır. Birkaç noktanın oluşturduğu yapı incelendiğinde, göz bu öğeler arasında doğal bir bağ kurar. Bu bağ,

yüzey üzerinde çizgisel bir algıya dönüşmektedir (Işingör vd., 1986, s. 9). Bu duruma Şekil 3.1’de yer verilmektedir (Bkz: Şekil 3.1)



Şekil 3.1. Ayakkabı Tasarımında Nokta Örneği, (<http-5>).



Şekil 3.2. Ayakkabı Tasarımında Nokta Örneği, (<http-6>).

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 3.1. ve 3.2.’de, tasarım öğeleri arasında yer alan noktanın ayakkabı üzerindeki etkisi gösterilmektedir. İlk örneğimizde (3.1), nokta taşlar ile birlikte ayakkabının üzerine yerleştirilmiştir. Ayakkabı düz taban, babet formundadır. Ayakkabıya hareketlilik katan taşlı noktalar, yüzeyine eşit bir şekilde yerleştirilmiştir. Yerleştirilen bu taşlar, hem nokta imgesi sağlamakta hem de

ayakkabıya şık bir özellik katmaktadır. Tasarımdaki noktanın vermiş olduğu etki, farklı materyallerin kullanımına ilişkin bir tasarım örneği oluşturmaktadır. 3.2’de yer verilen örneğe bakıldığında ise, topuklu bir ayakkabı üzerinde tasarlanan nokta ögesi göze çarpmaktadır. Ayakkabı beyaz olarak tasarlanmıştır. Ancak ayakkabı, romantik bir tasarım anlayışına sahiptir. Hem rengin vermiş olduğu ifade hem de tasarımda yer alan detaylar, ayakkabıya romantik bir hava katmaktadır. Tasarımda beyaz tül geçişe sahip bir alan bulunmaktadır. Hemen üzerine ise fiyonk detayı eklenmiştir. Noktaların yer aldığı alan, ayakkabının burun kısmıdır. Bu kısımda hareketlilik oluşturan siyah noktalar, modelin genel havasına dinamik bir katkı sağlamaktadır.

3.1.2. Çizgi

Çizgi, tasarım öğeleri arasında önemli bir diğer kavramdır. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde çizgi kavramına ilişkin çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Bunlar: “*Çizilerek veya çeşitli yollarla oluşmuş iz; cızık, çizgi, çizik, hat, tahrir*”, “*Boya veya altınla işlenen süsleme motiflerinin etrafına sınırlarını belli edecek şekilde daha koyu bir renkte ince olarak çekilen çizgi; tahrir*” ve “*Bir noktanın yürütülmesiyle oluşan biçim*” tanımlamalarıdır (http-1). Çizgi kavramına ilişkin Arslan (2013, s.1 45) ise şu şekilde bir tanımlama yapmaktadır:

Gözün gördüğü, tek boyutlu (uzunluk) sembolüne, çizgi denir. Çizgi geometrik karakter bakımından düz çizgi, eğri çizgi ve kırık çizgi olarak üçe ayrılmaktadır. Yine çizgi türleşmeleri yoğunlukları ile (ölçüye, aralıklara, tonlara, yönlerine bağlı olarak) duyuşsal etkiler yaratırlar. Yumuşaklık-Sertlik, Ağırlık-Hafiflik, Durgunluk-Hareketlilik, Uzaklık-Yakınlık gibi karşıt etkiler oluşturlar (Karacan, 2017, s. 3).

Tasarım alanında önemli bir kavram olan çizgi, çeşitli tasarım konuları arasında benzer ifadeleri içermektedir. Bir noktanın sağlamış olduğu uzantı, çizgi olarak kabul edilmektedir. Çizgi; noktanın oluşturmuş olduğu hareketsiz yapısına ve uzunluk bakımından sağlamış olduğu bütünlüğe denilmektedir (Karacan, 2017, s. 3).

Çizgi, bir insan gözünün izlemiş olduğu noktaların seyridir. Böylece görsel yönde bir akış sağlanarak çizgi meydana gelmektedir. Nitekim insan gözü, geçtiği yüzeyleri doğal olarak bölümlere ayırır. Bu şekilde boşluk alanlarında bir kırılma noktası oluşturulmaktadır. Çizgi, bir şekli ortaya çıkardığı gibi silüetin belirlenmesini de sağlayabilmektedir. Bunun yanında iletişim kurabilmekte, sembolize edebilmekte, netleştirebilmekte ya da yorumlayabilmektedir (Atalayer, 1994, s. 146).

Çizgi, dinamik bir yapıya sahip olması ile istenilen bir biçimde yaratılabilmektedir. Bu anlamda, yaratma olanaklarına sahip olması ile yüzeyde istenilen çizgi detayları aktarılabilmektedir. Çizgilerin yapıları, şekilleri ve yönleri insanlar üzerinde çeşitli anlamlar ve duygular uyandırabilmektedir. Yatay çizgiler durgunluk etkisi verirken, insanlar üzerinde dinlendirici bir his de uyandırabilmektedir. Dikey çizgiler ise süreklilik etkisi vermektedir. Daire şeklindeki çizgiler de genişleme ve yayılma etkisi bırakmaktadır. Birbirleri ile uyum sağlayan çizgiler ise hareket, kaynaşma ve neşe uyumu sağlamaktadır. Kırık şeklindeki çizgiler ise süreklilik ve kararsızlık etkisi kazandırmaktadır (Sezgin ve Önlü, 1992, s. 87). Zemin üzerinde her bir kopuş çizgisi, ayrılışı ifade etmektedir. Bu çizgiler, kompozisyonu devindirirken hareketlendirmektedir. Çizgiler, çeşitli anlamlarda değerlendirilebilirken tasarlanan kurgunun temel iskeletini ve formunu da oluşturabilmektedir. Çizgiler, bütün içerisinde birlik, hareket, denge ve bütünlük oluşturmaktadır (Özkan, 2008, s. 27-28).



Şekil 3.3. Ayakkabı Tasarımında Çizgi Örneği, (<http-7>).

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 3.3.'te, ayakkabıda çizgi ögesinin işlevsel ve estetik kullanımı örneklenmektedir. Örnek, ince topuklu stiletto formundaki bir ayakkabıya aittir. Ayakkabının burun kısmı kırmızı bir renkte tasarlanmıştır ve bu tasarım üçgen formundadır. Kırmızı alana dair yer verilen tasarım bölgesinin üst yüzeyinde, hareketli bir tasarım ögesi de eklenmiştir. Bu tasarım ögesi, noktayı andırırsa da üç boyutlu bir imgelem sağlamaktadır. Çizgi kısımlarına bakıldığında ise siyah ve beyaz rengin geçişleri şeklinde tasarım oluşturulmuştur. Siyah ve beyaz renkler, eşit bir şekilde yüzeye eklenmiştir. Renk geçişleri, yüzeyin belirgin bir ana renge sahip

olmasını engellemektedir. Topuk kısmında da aktarılan tasarım şekli, ayakkabıya oldukça hareketli bir durum kazandırmaktadır.



Şekil 3.4. Ayakkabı Tasarımında Çizgi Örneği, (<http-8>)

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 3.4.'te, ayakkabı tasarımında kullanılan çizgi ögesine bir örnek yer verilmektedir. Örneğe detaylıca bakıldığında, soft renklere ait bir ayakkabı tasarımı karşımıza çıkmaktadır. Nitekim ayakkabı, detayları ile birlikte oldukça hareketli bir modeldir. Ayakkabı, topuklu bir ayakkabıdır. Bant detayları, çizgi ögesiyle kompozisyonel bir uyum sergilemektedir. Hem topuk hem de üst yüzeyinde eklenen bu bantlar, çizgiler ile bütünlük sağlamaktadır. Ayakkabı açık kahverengi bir renktedir. Üzerine ise soft tonda kalın çizgiler eklenmiştir. Çizgiler, enine şeklinde tasarlanmıştır. Bu da ayakkabıya, kalıp formu ile bütünlük kazandırmaktadır. Çizgilerin geçişleri, ayakkabıya hareketlilik kazandırdığı gibi farklı bir tasarım örneği de sunmaktadır. Çizgiler, hareketli bir durum algısı oluşturmuş olsa da ayakkabıdaki renk seçimi, hareketliliği daha yumuşak ve dengeli bir biçimde algılatmaktadır.

3.1.3. Renk

Renk, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde: “Cisimler tarafından yansılanan ışığın gözde oluşturduğu duyum”, “nitelik” ve “çeşitlilik” olarak tanımlanmaktadır (<http-1>).

Renk ile ilgili literatürde çeşitli tanımlamalar bulunmaktadır. Renk, nesnelere çarpan ışığın yansımasıdır. Bu yansıma, fiziksel olarak insan gözünde bir duyum oluşturmaktadır (Kuyumcu, 2020, s. 516).

Renk, bir insan gözünün ışığı algılaması ile ortaya çıkmaktadır. Dolayısı ile fiziksel bir reaksiyon şeklinde tanımlanmaktadır. Hope ve Walch (1990, s. 81) “*Renkler duygusal tecrübeleri, statüyü, yazılı veya sözlü olarak iletmede zorlanılan diğer tür bilgileri görsel olarak temsil etmektedir*” şeklinde tanımlamaktadır. Fiziksel bağlamda renk bu şekilde tanımlanırken, moda ve tasarım alanında renk, bir ürünün dikkat çekmesini sağlayan detayı oluşturmaktadır. Renk, moda ve tasarımda ürünün kişi tarafından ürünün tercih edilmesini veya reddedilmesini etkileyebilmektedir. Renk, tasarım ve yenilik aşamasında en temel dinamiklerden birini oluşturmaktadır. Çünkü rengin yansıtılma şekli ve biçimi; ele alınan konsept, içerik, sezon ve konuya bağlı olarak fark yaratılmasını sağlamaktadır. Her yıl ya da her sezon moda tasarımcıları, renk olgusu ile ürünlerinde fark yaratmayı amaçlamaktadır. Bu şekilde öne çıkan tasarımlar oluşturulurken, yeni sezonun atmosferi de rengin dinamiği ile şekillendirilmektedir (Yetmen, 2016, s. 742-743).

Renk ile ilgili tasarımcıların da tanımlamaları bulunmaktadır. Volpintesta (2014, s. 17) konu ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

Giyside renk ve renklerin bir arada kullanımı ile beden formunun algılanmasında manipülasyondan da söz edilebilir. Bedenin oran, orantısında illüzyon yaratmak; vurgulanmak istenen bölgenin öne çıkartılması ya da kusurların gizlenmesi yine renkler, tonları ve kontrastlarının bilinçli kullanımı ile mümkündür (Volpintesta, 2014, s. 17).

Volpintesta’nın ifadesine göre renk insanlar üzerinde büyük bir etkiye sahiptir.

Jackson (2001, s. 23) ise renk ile ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

Belirlenen moda trendlerinde her sezon farklı tasarım öğelerinin vurgulanmasına rağmen, insanların öncelikle renge tepki verdiklerine inanılmakta ve tasarımlarda önce renk seçimlerine dikkat edilmektedir. Bunun birçok nedeni vardır. Renk, giysinin yüzeyinde yer aldığı için ilk fark edilen unsurdur ve aynı zamanda renk; sosyal, kültürel iletişimde sembolik bir anlatım aracıdır (Jackson, 2001, s. 23).



Şekil 3.5. Renkli Spor Ayakkabı Örneği, (<http-9>).

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 3.5'te, Nike markasına ait bir spor ayakkabı yer almaktadır. Ayakkabı, standart spor ayakkabı örneklerinden farklıdır. Çünkü mor rengin tercih edildiği görülmektedir. Bu ayakkabı örneğinde mor rengin seçilmiş olması, tasarıma yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Özellikle alışılmışın dışında tercih edilen bu renk, modeli diğer markaların ya da farklı modellerin arasında öne çıkarmaktadır. Rengin sağladığı dinamizm ve hareketlilik, ayakkabıya yenilikçi bir yaklaşım kazandırmaktadır. Mor renge uyumlu olarak beyaz rengin de tercih edildiği görülmektedir. Beyaz, mor renge eşlik eden bir renk olarak tasarımda daha yumuşak bir geçiş sağlamayı amaçlamaktadır. Mor renk; gizemi, lüksü, yaratıcılığı ve asilliği temsil etmektedir. Bu rengi kendisiyle özdeşleştiren kullanıcılar, tasarımı bu nedenle tercih edebilmekte ya da yaz mevsiminde renkli kombinlerin tamamlayıcısı olarak değerlendirebilmektedir.

Moda tasarımcıları, yansıtmak ve hissettirmek istedikleri duygusal atmosferi renk aracılığıyla ifade edebilmektedirler. Bu sürecin ilk adımında, öncelikle kullanılacak renk seçilmektedir. Renkler; sıcak, soğuk, ara tonlar, birbirine zıt ya da uyumlu renkler şeklinde sınıflandırılabilir. Tüm bu seçimler, tasarımcıların içsel dünyalarını ve aktarmak istedikleri duyguları yansıtacak şekilde şekillenebilmektedir. Renk, moda tasarımcıları için kritik tasarım unsurlarından biridir. Çünkü bir ürünü öne çıkaran unsurların başında renk gelmektedir. Bir kişinin ten rengine uyumu, giyilen konseptle olan ilişkisi gibi çeşitli kriterler, renk değerlendirmesi kapsamında ele alınmaktadır (Yetmen, 2016, s. 742-743).



Şekil 3.6. Yves Saint Laurent Tasarımına Air Bir Ayakkabı Örneği, (<http-10>).

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 3.6’da, Yves Saint Laurent tasarımına ait bir ayakkabı örneği yer almaktadır. Ayakkabı tasarımına genel olarak bakıldığında, rengin ve renge eşlik eden aksesuarların öne çıktığı görülmektedir. Rugan yüzeyde bordo rengin seçimi, tasarıma özgünlük kazandırmaktadır. Ayakkabı; hem rengin seçimi hem de aksesuarların tasarım biçimi ile ağır bir tasarım örneği oluşturmaktadır. Tasarımda lüks anlayışın ön plana çıkarılmasıyla, klasik bir markanın imza ürünü olarak bordo rengin gücü vurgulanmaktadır. Bordoya eşlik eden gold (altın) detaylar, bu rengi daha baskın bir konuma taşımıştır. Topuklu bir ayakkabı olarak tasarlanan modelin burun kısmı, gold metal bir aksesuarla kaplanmıştır. Üzerinde yer alan siyah detay ise ayakkabıya daha güçlü bir form kazandırmıştır. Renk ve formuyla güçlü bir duruş sergileyen tasarım, klasik çizgisini korumaktadır.

3.1.4. Doku

Doku, Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde: “*Bir bütünün yapısı ve özelliği*” şeklinde tanımlanmaktadır (<http-1>). Doku kavramına ilişkin literatürde yer alan tanımlamalara bakıldığında, ürünün temel yapısı ve niteliği şeklinde tanımlamalar

yapılmaktadır. Ürünün meydana gelmesini sağlayan formu şeklinde de tanımlanan doku, “yapı” ve “form” kavramları ile yakından ilişkilendirilmektedir (Kın, 2007, s. 29).

Moda ve tasarımda doku, önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğadan alınan ilham ya da suni oluşturulan doku tasarımları ile birbirinden farklı ürünler tasarlanmaktadır. Moda ve tasarım alanında oluşturulan dokular, kendine özgü yapı ve forma sahiptir. Tasarımcılar, tasarımlarını oluştururken ilk süreçte renk ve desene önem vermiş olsalar da, duysal anlamda kumaş seçimlerine de dikkat etmektedirler. Çünkü kumaşın dokusu tene temas etmektedir. Temasın sağlamış olduğu his ise insan zihninde ve bedeninde psikolojik olarak olumlu ya da olumsuz etkiler sağlayabilmektedir. Örnek vermek gerekir ise, ipek bir kumaş insan teninde yumuşak ve rahat bir form oluşturmaktadır. Sert bir kumaş ise insan teninde rahatsız edici bir forma sahip olabilmektedir (Yetmen, 2016, s. 740-741).

Kumaşın kalınlığı, yumuşaklığı, dökümlülüğü, sertliği, hafifliği, ağırlığı, inceliği, parlaklığı, matlığı ya da şeffaf olması, doku niteliklerini oluşturmaktadır. Dokular da bu şekilde kendi içinde farklılaşmaktadır. Her kumaşın dokusu, aynı materyalle oluşturulmamaktadır. Tiftik, tülbent, ipek, kırışık, gazlı, havlu, gofre, saten, tüvit, şönil, örgü, jarse, deri, denim, elyaf, yıkama, vinil ya da flock yüzeye sahip dokular, birbirinden farklı kumaşlardır. Bu nedenle, dokuların farklı olmasından kaynaklı formlar da farklılaşmaktadır. Örneğin, drape modeli verilmesi gereken bir tasarıma her kumaşın dokusu uygun olmamaktadır. Dolayısıyla tasarıma uygun dokuya sahip kumaşlar seçilmektedir. (Volpintesta, 2014, s. 141-142).



Şekil 3.7. Chanel Markasına Air Babet Ayakkabı Tasarım Örneği, (<http://11>).

Yukarıda yer alan Şekil 3.7’de, Chanel markasına ait bir ayakkabı örneği eklenmiştir. Bu model, markanın klasik ayakkabıları arasında yer almaktadır. Ancak bu tasarımda, doku anlayışına farklı bir yorum kazandırılmıştır. Ayakkabının burun kısmı yuvarlak ve siyah renktedir. Ayakkabının diğer yüzeyi ise dokulu beyaz bir kumaş görünümündeki materyalle kaplanmıştır. Beyaz bölümdeki doku, tiftik kumaş izlenimi vermektedir. Bu da ayakkabıya yeni bir form özelliği katmaktadır. Bu durum, ayakkabıya farklı bir yüzey etkisi kazandırmaktadır.

Dokulara aktarılan renkler, kumaşın daha dikkat çekici olmasını sağlamaktadır. Bazı dokularda kullanılan renkler, dokunun algılanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu şekilde, kumaşın kalite yapısı da ortaya çıkarılmaktadır. Dokunun meydana getirilmesinde örme ve dokuma teknikleri önemlidir. Bununla birlikte, dokuya sağlanan diğer unsurlar da dokunun öne çıkmasını sağlamaktadır. Özellikle makrome, nakış, boncuk işlemleri, büzgülü dikiş, pile ve benzeri detaylar, dokunun öne çıkmasını sağlayan detayları içermektedir. Doku, kumaşın yüzeyini sağlayan dış bir duvardır. Bu alanda üç boyutlu figürler çalışılarak da kumaşın öne çıkması sağlanabilmektedir. Gösterişli ya da sade dokular, rengârenk veya desenli formlar, tümüyle kumaşın dikkat çekmesini sağlamaktadır. Dokuya eklenen her bir hareketlilik, dokunun yeni form kazanmasını sağlamaktadır. Bir kumaşın ince, havadar, dökümlü ve hafif bir biçime sahip olması yine sahip olduğu doku ile alakalıdır. Doku, o kumaşa karakteristik bir rol kazandırmaktadır. Dokunun ilk öne çıkan detayı, görsel formudur. Bunu takip eden diğer detayı ise dokunun sağlamış olduğu histir. Doku, dışarıdan göze hitap eden bir durum oluşturmuş olsa da giyen kişi açısından da konfor özelliği taşıması beklenmektedir. Sert ve rahatsız edici dokular için astar kullanımı sağlanabilmektedir. Bununla birlikte, bitim işlemleri, dikiş yerleri veya kumaşın ters bir şekilde kullanılması da dokunun konfor sunmasını sağlamaktadır. Tüm bu ve benzeri detaylar, dokunun işlevsel kılınmasını sağlayan detayları oluşturmaktadır (Yetmen, 2016, s. 741).

3.1.5. Leke

Leke, tasarım öğeleri arasında önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk Dil Kurumu’nun Sözlüğü’nde leke, “*Bir yüzeyde türlü sebepler dolayısıyla oluşan farklı renk*” şeklinde tanımlanmaktadır (http-1). Arslan (2013, s.146) leke kavramını şu şekilde tanımlamaktadır;

Yüzeyleri herhangi bir malzeme ile örterek, renk, doku, ışık-gölge, ölçü, geometri, derinlik olarak ifadelendirme leke olarak tanımlanmaktadır. Noktalama ve çizgisel tarama leke üretir. Zemin yüzeyinde noktalama ve tarama ile oluşturulan nokta ve çizgi sıklıklarına göre ton ve yüzey değeri kazanır.” Leke, sanatın çeşitli alanlarında da benzer bir ifade ile tanımlanmaktadır. Görsel sanatlarda leke; yüzeye boya aracılığı ile oluşturulan bir iz olarak tanımlanmaktadır (http-12).

Leke, kumaşın yüzeyinde gözle görülebilen ve hissedilebilen doku, ton ve renklerin farklılaşması olarak tanımlanmaktadır. Kumaşın üzerinde lekeler, çeşitli yöntem ve teknikler ile elde edilebilmektedir. Örnek vermek gerekir ise, resim fırçası ile oluşturulan rastgele fırça darbeleriyle leke deseni oluşturulabilmektedir. Leke; çizgi, nokta, renklerin karmaşası ya da herhangi bir geometrik şekil ile oluşturulabilmektedir. Lekenin elde edilebilmesi için herhangi bir form ya da biçime gereksinim duyulmamaktadır. Lekenin oluşturulması, tasarımcının zihinsel olarak hayal gücüne dayandırılmaktadır. Tasarımcı, herhangi bir sınır ya da biçime gereksinim duymadan, yeteneğine bağlı leke oluşturabilmektedir.

Leke, soyut sanat kapsamında en sık başvurulmuş bir yöntemdir. Tasarım öğeleri arasında serbest tasarım şekli olarak da değerlendirilmektedir. Leke tasarımına bağlı bir desen ortaya çıkarabilmektedir. Duygu ve düşüncelerin sanatsal bir üslup ile ifade edilmesi olarak tanımlanan leke, bir anlatım tekniğidir (Usta, 2021, s. 15).



Şekil 3.8. *Tasarım Günlük Ayakkabı Örneği, (http13).*

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 3.8'de, günlük ayakkabı tasarımına bir örnek eklenmiştir. Ayakkabı tasarımında öne çıkan detaylar, leke tasarım öğesine örnektir. Ayakkabı, spor bir ayakkabı tasarımıdır. Beyaz renktedir ve gündelik yaşama uygun

olarak tasarlanmıştır. Ancak dikkat çeken tasarımda, taban kısmından yansıyan renklerin varlığı öne çıkarılmaktadır. Çünkü tabandan yukarı doğru renklerin ahenkli tasarımı eklenmiştir. Ayakkabının en çok kirlenen kısmından böyle bir tasarım eklenmiş olması, sanatsal yaratıcılığın imgesini oluşturmaktadır. Çünkü eklenen renkler, leke formundadır ve bu form hem somut hem de mecaz anlamda ayakkabıya uyarlanmıştır.

3.1.6. Biçim

Biçim, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde, “Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü; hat, şekil, eşkâl, model”, “Dış görünüş; form, forma” ve “Bir şeye özgü oluş; tarz” şeklinde tanımlanmaktadır (http-1). Balzac biçim kavramına ilişkin şu tanımlamayı yapmaktadır: “*Biçimler her şeydir ve yaşamın kendisi de bir biçimdir*” (Focillion, 2015, s. 11). Sözen ve Tanyesi (2017, s. 54) ise biçimi “*Bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği*” şeklinde açıklamaktadır. Anver Ziss kaleme almış olduğu “Estetik” adlı eserinde biçimden söz etmektedir. Ziss, tasarım veya anlatım araçlarının belirli bir düzeyde örgenleşmesi, parçalanması ya da bütünleşmesini biçim olarak tanımlamaktadır. Çerçevenin belirlemiş olduğu kompozisyonda, içeriğin ve tarzın ele alınış biçimini biçim olarak temellendirmektedir. Diğer bir ifade ile biçim, temel işlevi ve içeriği ifade etmektedir (Ziss, 2016, s. 173).

Biçim, literatürde yer alan bilgiler içerisinde bakıldığında form olarak da tanımlanmaktadır. Bu anlamda, her iki anlama gelen biçim ve form, aynı anlamlar kapsamından da değerlendirilmektedir. Moda tasarım alanında biçim, silueti açıklayan bir durum olarak ele alınmaktadır. Kıyafetler de heykellere benzer bir şekilde, üç boyutlu bir şekilde tasarlanmaktadır. Özellikle üç boyutlu tasarım kıyafetler, insanlar tarafından daha ilgi çekici bulunmaktadır. Kıyafet tasarımları, insan bedenine uygun olacak şekilde ön ve arka kalıplar şeklinde kesilmektedir. Yanlardan dikilen dikişler sayesinde de kalıplar birleştirilmektedir. Nitekim yarlarda sağlanan dikişler her daim esas teşkil etmemektedir. Ön ve arka kalıpların birleştirilmesi, drapeler ile sağlanırken, kumaşın dökümlü yapısından da faydalanılabilmektedir. Geçmişte kıyafetlerin kesim detayları, günümüzdeki gibi çeşitlilik gösteren detaylara sahip değildir. Örnek vermek gerekir ise, Antik Çağ'da bazı kıyafetler dikilmeden vücuda sarılmıştır. Bununla birlikte, şalvar, kimono, kaftan, tunik ve paço gibi kıyafetler ise el dokuması ya da

desenli kumaşlardan elde edilerek dikilmiştir. Nitekim, dikişler minimal bir şekilde sağlanmıştır. Kumaşın biçimi, beden ile iyi uyumlu, orantılı olması beklenmektedir. Bu sayede, siluetin başarılı bir şekilde ortaya çıkması sağlanmaktadır. Moda, insan bedeni ile başlamaktadır. Beden, kumaş ile uyumlu olması halinde başarılı bir etki ve iz bırakmaktadır. Bir kıyafetin biçimi, boyutu, şekli, karakteristik özellikleri ilk etapta kavranabilmektedir. Bu da kıyafetin silueti anlamına gelmektedir. İkinci aşamada ise, kıyafetin kapsamını belirleyen kontür ve detayları gelmektedir (Volpintesta, 2014, s. 29–32).

Kıyafetlerin biçimi, temel görünüşü sağlamaktadır. Moda tasarım alanında kıyafetlerin biçimi, iki boyut şeklinde elde edilen kumaşa üçüncü boyutun kazandırılması ile sağlanmaktadır. Bu şekilde, kıyafetin beden üzerindeki silueti oluşturulmuş olmaktadır. Burada temel olan durum, biçimdir. Siluet ise genel anlamda biçimi oluşturmaktadır. İnsanların giyim-kuşam anlayışları her dönem değişime uğramıştır. Bu durum, güzellik anlayışları ile birlikte de değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla, insanların beğenileri, görüşleri, beklentileri ve düşünceleri her daim değişime uğramaktadır. Moda da bu değişimleri sağlayan alanlardan birisidir. Her dönem beden proporsiyonu değiştiği gibi, kumaşların kesim, şekil ve biçim değerleri de değişmiştir. Beden proporsiyonundaki değişim, doğrudan kıyafetlerin biçimlerine de yansımıştır. Bu anlamda, kumaşlara sağlanan kesimler, biçimlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Yetmen, 2016, s. 744).

Biçim, modanın kendini en iyi ifade etme şekillerinden birisidir. Kumaşın üzerinde farklı kalıp çalışmaları yapılabildiği gibi, modellerin geliştirilmesi de sağlanabilmektedir. Bu anlamda, biçim dinamik bir yapıya sahiptir. Kıyafetler, çizimi yapılarak iki boyutlu bir şekilde tasarlanmaktadır. Nitekim, model üzerinde uygulamaya geçildiğinde, üç boyutlu bir biçim hâline dönüştürülmektedir. Bu şekilde; genişlik, uzunluk, yükseklik gibi detaylar ortaya çıkmakta, belirginleşmekte ve biçimi vurgulamaktadır (Yetmen, 2016, s. 744).



Şekil 3.9. Yves Saint Laurent Sandalet Tasarımı, (<http-14>).

Yukarıda yer alan Şekil 3.9'da, Yves Saint Laurent markasına ait bir sandalet örneği gösterilmektedir. Sandaletin genel biçimine bakıldığında, alışılmışın dışında bir form algısı yaratmaktadır. Özellikle topuk kısmındaki tasarım biçimi, standart tasarımdaki ayakkabıların dışına çıkmaktadır. Sandalet, topuklu bir tasarıma aittir. Sandalet kısmı, topuklu ayakkabının formunda tasarlanmıştır. Tabana kırmızı renk, bantlara ise mor renk detayı eklenmiştir. İki rengin birlikte uyumu, zıtlık kazandırmaktadır. Fakat bu tasarımda, yeni bir biçime yeni bir formun eklenmesi sağlanmak istenmiştir. Topuk kısmı, ayak tabanında boş kalan kısmın tamamını kaplar niteliktedir. Bu da sandalet tasarımına yeni bir topuk biçimi kazandırmaktadır.

Renk ve doku gibi detaylar, nasıl ki kıyafetin bir iletişim dili oluyorsa, biçim de aynı şekilde bir iletişim dili oluşturmaktadır. Kıyafeti giyen kişinin temel özellikleri ile de uyum sağlayan biçim, giyen kişi hakkında da birtakım öngörüler karşı tarafa kazandırmaktadır. Kıyafetin biçimi; kişinin yaşam tarzını, genel kişiliğini, yaşam şeklini, alışkanlıklarını ya da gündelik yaşamdaki tarzını yansıtabilmektedir. Bu şekilde, karşı tarafa ileti bilgileri sağlamaktadır. İnsanlar genel olarak, hiç tanımadığı bir kişi için dış görünüşü ve kıyafetlerinden bir yargıya gidebilmektedir. Nasıl ki konuşma biçimimiz, jest ve mimiklerimiz bir iletişim unsuru oluşturuyorsa, kıyafetlerimiz de aynı şekilde iletişim sağlayan unsurlardan biri hâline dönüşmektedir. Bu anlamda, giyilen kıyafetler silueti oluşturmaktadır. Siluet ise bir biçimdir (Yetmen, 2016, s. 745).



Şekil 3.10. Chanel 2025 Sandalet Tasarım Örneği, (<http-15>).

Şekil 3.10'da, Chanel markasının 2025 yılına ait bir sandalet tasarımı örneği sunulmaktadır. Tasarıma bakıldığında, özgün bir sandalet tasarımı dikkat çekmektedir. Çünkü tasarım, kalıp olarak Antik Yunan tarihindeki sandaletleri andırmaktadır. Fakat günümüzün modern moda tasarım kalıpları kapsamında, yeni bir uyarlama getirilerek daha rafine bir estetikle yorumlanmıştır. Ayakkabının topuğu oldukça kalındır. Aynı şekilde, taban kısmına eklenen destek de kalın tasarlanmıştır. Ayakkabıda temel renk olarak siyah tercih edilmiştir. Ancak yüzeyine eklenen ışıltılı sim detayları, tasarıma durağanlıktan uzak, dinamik bir görünüm kazandırmaktadır. Ayakkabının genel biçimi; geleneksel form algısının dışına çıkarak, çağdaş tasarım anlayışını yansıtan yenilikçi bir perspektif sunmaktadır. Hem tarihsel referanslar taşıyan hem de modern çizgileri barındıran bu sandalet, biçimsel açıdan özgün bir tasarım örneği niteliğindedir.

3.2. Tasarım İlkeleri

Tasarım ilkeleri, tasarım öğelerine benzer bir şekilde, biçimin var oluşundan düzenlenmesine değin gösterilen temel kaideleri kapsamaktadır. Bu kaideler, tasarımın işlevsel ve estetik biçimde uygulanabilmesi için gösterilen teknik bilgileri içermektedir (Göz, 2011, s. 53). Tasarım ilkeleri, kendi içerisinde farklı kavramlara ayrılmaktadır.

Bunlar; tekrar, ritim, zıtlık, denge, egemenlik ve vurgu olarak sıralanabilir. Aşağıda yer verilen alt başlıklar altında da bu kavramların detaylı bilgi içeriği eklenecektir.

3.2.1. Tekrar

Tekrar kelimesinin anlamı olarak Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde “*Aynı olayın, işin, hareketin yeniden ortaya çıkışı, tekrarlanması*” şeklinde tanımlanmaktadır (http-1). Tekrar, kavram olarak bir öğenin birden fazla sayıda kullanılması anlamına gelmektedir (Güngör, 2005). Temel tasarım ilkeleri arasında önemli bir kavram olarak öne çıkarılan tekrar, öğelerin bir araya getirilmesi ve tekrar edilmesi şeklinde ilerletilmesidir. Tekrar, görsel olarak bir armoni yaratmaktadır. Bu etkisi nedeniyle tasarım alanında sık sık tercih edilmektedir. Bununla birlikte, tekrar en eski bilinen tasarım öğelerinden birisidir. Kavramın ortaya çıkması ve bu şekilde görsel olarak değerlendirilmesi, içgüdüsel frekansın sağlamış olduğu nefes alma ve kalp atışı ritimlerine dayandırılmaktadır (Dow, 1997). Tekrar, doku ile doğrudan ilişkilidir. Tasarımda bir dokunun oluşturulması, tasarlanması ve yaratılması için öğelerin belirli bir düzen aralığında tekrar edilmesi gerekmektedir (Dow, 1997).

Tarihte, çok çeşitli medeniyetler de aynı öğelerin oluşturulmuş olduğu tekrarı benzer biçimde kullanmıştır. İnsan, zihinsel olarak tekrarı; öğelerin benzer şekilde tekrarlanmasından doğan ahenge bağlamaktadır. Öğelerin genel olarak biçimi, formu, yapısı, rengi ve şekli rahatsız edici olmuş olsa da, tekrarlanmış öğeler kabul görmektedir. Öyle ki bazı rahatsız edici öğelerin tekrarı genele indirgendiğinde ahenk oluşturuyor ise beğenilmektedir (Barratt, 1980).

Tekrar, çok fazla çizgi ve boşlukların düzenli biçimde yan yana gelmesidir. Tekrar, kendi içerisinde estetik bir değer taşımamaktadır. Bu anlamda, herhangi bir öğenin sıralı olarak biçimlendirilmesinden doğan sanatsal bir kompozisyona gereksinimi yoktur. Çünkü, tekrarın doğal armonisinden kaynaklı bir estetik görünüm ortaya çıkarılabilmektedir. Örneğin, tren rayları ve blok şeklinde oluşturulan evler teknik anlamda bir yaratımdır. Nitekim bütününde oluşturulan dizilim, insan gözünde ve zihninde sanatsal bir görünüm oluşturmaktadır. Sıralı olarak oluşturulan tekrar, sanatsal yaratımın ortaya çıkmasında yardımcı olmaktadır (Dow, 1997).

Tekrar, tasarım alanında yoğun bir şekilde tercih edilmektedir. Tekrar, tasarım alanında yakından ilişkili bulunan bir kavramdır. Nitekim, gerçekçi ve ifade edici bir durumundan çok, süslemenin elde edilebilmesi amacı ile tercih edilmektedir

(Rasmusen, 1950). Öğelerin benzer bir şekilde tekrar ettirilmesi, süslemenin temel kapsamını oluşturmaktadır. Bununla birlikte, dramatik bir ifadenin gücünü yansıtan tekrar, kompozisyonun oluşturulması amacı ile de kullanılmaktadır (Barratt, 1980).



Şekil 3.11. Hotiç Deri Ayakkabı Tasarım Örneği, (<http-16>).

Yukarıda yer alan Şekil 3.11'de, Hotiç markasına ait deri bir ayakkabı tasarımı gösterilmektedir. Ayakkabı, erkek kullanıcıya yönelik olarak klasik formda tasarlanmıştır. Fakat tasarımda yer verilen üst ve yan yüzey, deri ayakkabının işleme hakkında önemli bir detay içermektedir. İşleme, örgü işleme şeklindedir. Nitekim, örgü tekrara dayanan bir detaya dayandırılmaktadır. Bu tasarım ögesi, tekrar ilkesinin biçimsel uygulamasına yönelik görsel bir temsil niteliğindedir.

3.2.2. Ritim

Ritim, tasarım alanında önemli ilkelerden biridir. Öğelerin birlikteliğinden oluşan tekrar ile bir dinamizm yaratmaktadır. Hareketin temel yapısını ortaya koyan öğeler, ritmi ortaya çıkarmaktadır. Bu da öğelerin tekrarı şeklinde şekillenmekte ve devam etmektedir. Hareketli öğeler, birbirleri ile pozitif bir uyum sağlamaktadır. Pozitif uyumun sağlamış olduğu etki ise bir tempo hâline dönüşmektedir. Bu şekilde, negatif alanlardan sıyrılarak başarılı bir görsel ortaya çıkarılabilmektedir (Öztuna, 2007, s. 32).

Ritim Ritim, yalnızca tekrar ile ortaya çıkan bir durum değildir. Benzerliklerin ya da bir kurgunun da birlikteliğinden ortaya çıkabilmektedir. Yüzey üzerine tasarlanarak yerleştirilen öğeler, insan gözünün bu duruma ayak uydurmasını da sağlamaktadır. Ritim, var olan tasarımı bir bütün hâline dönüştürmektedir. Monoton yapının yok edilmesini sağlayarak, sanatsal algının etkili bir şekilde seyirciye aktarılmasına olanak tanımaktadır (Özsoy vd., 2016, s.163). Ritim, öğelerin zaman ve mekâna uyum sağlayarak belirli aralıklarla tekrar etmesini sağlamaktadır. Bu şekilde, yüzeyde dinamik bir durum algısı oluşturarak estetik bir görünüm de kazandırmaktadır.



Şekil 3.12. Örgü Model Ayakkabı Örneği, (<http-17>).

Yukarıda yer alan Şekil 3.12'de gösterilmekte olan örgü model ayakkabı örneğinde, örgülerin sağlamış olduğu bir ritim söz konusudur. Ritimler, benzer bir şekilde birbirini takip etmektedir. Ayakkabının tasarımı oluşturulurken, özellikle derinin üzerinde bu işlem uygulanmıştır. Bu da ayakkabıya, doğrudan kendi yüzeyine ait bir tasarım formu katmaktadır. Ritim, her ne kadar yüzeyde uygulanmış bir tasarım şeklinde bu örnekte ele alınmış olsa da, ayakkabıya özgün bir form kazandırmaktadır. Özellikle desenlerin katmış olduğu dinamik yapı, tasarımı yeni bir boyuta taşımaktadır.

3.2.3. Zıtlık

Zıtlık, bir çalışma kapsamı dâhilinde, öğelerin birbirleri ile oluşturmuş olduğu farklılıkları ya da karşıtlıkları içermektedir. Bu farklılıklar ya da karşıtlıklar şu şekilde tanımlanabilmektedir: büyük-küçük, sıcak-soğuk, açık-koyu, yatay-dikey gibi. Tasarımda yer verilen öğelerin farklılıkları ve zıtlıkları başarılı bir şekilde kullanılır ise, görsel bir uyum veya estetik algısı oluşturmaktadır. Bu da, görsel çekiciliğin oluşmasını sağlamaktadır. Örnek vermek gerekir ise, beyaz renge zıtlık sağlayan siyah renk,

dengeli biçimde kurgulanırsa görsel çekicilik kazandırabilmektedir. Burada temel olan durum, keskin kontrastların dengeli birlikteliğidir. Zıtlık, özellikle tasarımda yer verilen önemli ilkelerden birisidir. Sanatçılar, tasarımlarında bu ilkeye sık sık yer vermektedir. Bu sayede, dikkat çekici ve ilgi uyandırıcı bir alan oluşturulmaktadır (Gezer, 2019, s. 609).



Şekil 3.13. Zıtlık İlkesine Örnek Ayakkabı Tasarımı, (<http-18>).

Yukarıda gösterilmekte olan Şekil 3.13'te, zıtlık ilkesine örnek bir ayakkabı tasarımı gösterilmektedir. Ayakkabı, genel tasarımı itibarıyla diğer ayakkabı tasarımlarından farklılaşmaktadır. Özellikle burun kısmındaki kare formu ve kalın tabanı ile farklı bir formun yansıması şeklindedir. Ayakkabı tasarımında temel alınan zıtlık, yüzeyin üst kısmına eklenen renklerin birbirleriyle olan zıtlığıdır. Özellikle sağ tekin siyah, sol tekin beyaz olması; zıt renklerin birbirleriyle uyumunu yansıtmaktadır. Tasarım olarak özgün bir ayakkabı formuna hitap eden bu ayakkabı, zıtlık ilkesi kapsamında güzel bir örnek olarak ele alınabilmektedir.

3.2.4. Denge

Denge, herhangi bir nesnenin, objenin ya da tasarımın orantılı olarak kurulmasıdır. Denge kavramı, fiziksel olarak var olan herhangi bir öğenin dengede durması şeklinde de değerlendirilmektedir. Nitekim bir öğenin denge özelliği ele alındığında, dikey veya diyagonal eksenlerin her iki taraf açısından da dengede tutulması, dağıtılması anlamlarına gelmektedir. Bir öğenin denge kriteri değerlendirmeye alındığında, orantılı olması beklenmektedir. Bahsi geçen konu içerisinde, yine doku, renk, biçim, form gibi öğelerin birlikteliğinden oluşan bir

denge'nin söz konusu olması gerekmektedir. Öğelerin sıralı, aralıklı ve yön açısından düzenli olarak yerleştirilmesi gerekmektedir (Demircioğlu, 2016, s. 47).

Tasarımda konu her ne olursa olsun, biçim, renk, form, doku gibi özelliklerin gözle görülür bir şekilde uyumlu olması beklenmektedir. Burada aranan temel durum, gözü rahatsız edecek bir karmaşanın var olmamasıdır. Dolayısıyla, bu kapsamda denge aranmaktadır. Denge, tasarımda eklenen öğelerin düzenli bir şekilde dağıtılması, yerleştirilmesi ve anlamlandırılmasıdır. Görsel olarak herhangi bir zıtlığın var olmaması gerekmektedir. Denge kavramı, bütünlük esasına da indirgenmektedir. Konu ve öğelerin kendi içerisinde kararlı, uyumlu ve net olması gerekmektedir. Ele alınan tasarımın tümüne bakıldığında, denge'nin başarılı bir şekilde sağlanmış olması gerekmektedir. Ancak bu şekilde, tasarım bütününde tamamlanmışlık hissi sağlanmış olmaktadır (Özsoy vd., 2016, s. 191).

Tasarım alanında denge, iki gruba ayrılmaktadır. Bunlar; simetrik ve asimetrik denge'dir. Tasarımın oluşturulma amacı ve süreci bakımından temel alınan denge, kendi içerisinde farklılık da taşıyabilmektedir. İki eşit parçanın bir araya gelmesinden oluşan simetrik denge, genel olarak durağan ve statik bir şekildedir (Öztuna, 2007, s. 26). Simetrik denge, tasarımda ele alınan öğelerin iki yandan ve bir aynadan yansıması şeklinde eşit olması gerekmektedir. Geometrik olarak değerlendirmeye alınan tasarımın ağırlık noktası ise çalışmanın merkezi konumundadır (Demircioğlu, 2016, s. 47).

Asimetrik denge ise, benzeri olmayan öğelerin görsel olarak eşit bir şekilde yerleştirilmesidir. Burada, öğelerin eşitliğinden doğan dikkat çekici bir durum yaratılmaktadır. Tasarımın her alanında yer verilen öğelerin her tarafından eşit olması beklenmektedir. Eğer benzeşmeyen öğeler var ise, bu öğelerin de aynı şekilde asimetrik olarak birbirini tamamlıyor olması gerekmektedir. Bu sayede, bir bütün olarak da denge sağlanmış olmaktadır. Asimetrik şekilde oluşturulmak istenilen tasarımlar; enerjiyi, hareketi, devinimi ve rahatsız ediciliği görselin bütününde göstermelidir. Bu şekilde, asimetrik denge dışı vurulmuş olmaktadır (Öztuna, 2007, s. 27).



Şekil 3.14. *Denge İlkesine Örnek Ayakkabı Tasarımı, (http-19).*

Yukarıda yer alan Görsel 3.14'te, denge ilkesine örnek bir tasarım ayakkabı eklenmiştir. Ayakkabı, topuklu bir ayakkabı örneğidir. Topuk boyu orta yükseklikte olan bu ayakkabının ön yüzey tasarımı, oldukça dikkat çekici bir şekilde tasarlanmıştır. Transparan tül kumaş ve parlak rugan bir deri kumaş tercihi yapılan bu yüzeyde, iki kumaşın sıralı bir şekilde dizilimi aktarılmaktadır. Yan yana eklenen iki kumaş, dengeli bir aynı eksende hizalanmıştır. Hizalanan bu iki kumaşın ayakkabıya katmış olduğu etki ise, görsel açıdan estetik bir görünüm kazandırmaktadır. Öte yandan, rengin bordo tercih edilmesi, yine ayakkabının tasarımına algısal farklılık yaratmıştır. Bu da hem ayakkabının genel formu hem de renk tercihleri ile feminen bir görüntünün temel alınmasını sağlamıştır. Tasarımdaki denge, göze hitap eden bir şekilde konumlandırılmıştır. Sonuç olarak, malzeme seçimi, hizalama ve renk dengesiyle biçimsel uyum yakalanmış; tasarım, denge ilkesinin güçlü bir temsilcisi hâline gelmiştir.

3.2.5. Egemenlik-Vurgu

Egemenlik ilkesi, öğeler arasında var olan bütünlük içerisinde bir öğenin diğer öğelere üstünlük sağlama prensibidir. Üstünlük prensibi, tasarımın amacına göre farklılık gösterebilmektedir. Örneğin, tasarımcı üstünlük öğesini renk, doku, ölçü, biçim, çizgi gibi değerler ile oluşturabilmektedir. Tek bir üstün öğenin tasarımı

sağlanabileceği gibi, belirlenen bir grubun içerisinde de bu durum oluşturulabilmektedir (Demircioğlu, 2016, s. 46). Egemen olarak tasarlanan öge, yüzey üzerinde belirgin bir şekilde kendini gösteren bir değerle tasarlanmaktadır. Buna bağlı olarak, alan içerisinde çok fazla bir yere sahip de olabilmektedir. Etkili kullanım doğrultusunda ise, farklı bir mesaj niteliğinde de bu tasarım yapılabilir. Öte yandan, verilmek istenen mesaj basit bir değerle de aktarılabilir. Burada önemli olan durum, tasarımcının ögeyi nasıl tasvir edip tasarlamış olduğudur. Tasarımda yer alan egemenlik doku ise, doku insanlar tarafından dikkat çekmektedir. Dokuda var olan tasarım gücü egemenlik göstererek, tasarımın dikkat çekmesini sağlamaktadır. Rengin egemen olduğu bir tasarımda ise, baskın bir rengin sağlandığı bir hâkimiyet tasarlanmaktadır. Bu şekilde, egemenlik yapısı tasarımcı tarafından tasarlanmış olmaktadır (Gezer, 2019, s. 609).



Şekil 3.15. Egemenlik İlkesine Örnek Ayakkabı Tasarımı, (<http-20>).

Yukarıda yer alan Görsel 3.15'te, egemenlik ilkesini yansıtan detaylı bir ayakkabı tasarımı eklenmiştir. Ayakkabı, dikkat çekici formuyla öne çıkan bir tasarıma sahiptir. Bu dikkat çekici yönü ile de egemenlik noktasına vurgu yapmaktadır. Ayakkabı, romantik bir tasarıma sahiptir. Yüksek topuklu bir ayakkabı modeli olarak tasarlanmıştır. Tasarımda dikkat çeken detay, ana odak kırmızı büyük bir gül formudur. Gül, kırmızı bir renk olarak tercih edilmiştir ve boyut olarak oldukça büyüktür. Ayakkabının bantlarının olduğu kısma yerleştirilen bu gül, ayakkabıya hâkimiyet kurulması anlamında oldukça baskın bir ifadeyi yansıtmaktadır. Ayakkabı, kendi başına tasarım olarak iddialı bir tasarımdır. Ancak üzerine yerleştirilen gül, bu iddiayı daha fazla yukarı taşıyarak egemen bir detay görüntüsü yaratmaktadır.

Vurgu ilkesi ise, tasarımın görsel ilgiyi yönlendiren bir unsuru oluşturmaktadır. İzleyici üzerinde, tasarımın aktif olarak fark edilmesini sağlamaktadır. Vurgulanan

tasarım öğeleri, izleyici tarafından dikkat çekmesi sebebiyle tasarımın çözümlenmeye gidilmesini de sağlamaktadır. Vurgunun en temel amacı, insanlar tarafından dikkat çekici bulunmasıdır. Bu şekilde, vurgulanan detay insanlar tarafından odak noktası sayılmaktadır. Vurgu, tasarımın görsel açıdan etkin bir hâle getirilmesini sağlamaktadır. Aktarılan detaylar, ilgiyi çekmesi sebebiyle farklı bir tasarım alanından da değerlendirilebilmektedir. Diğer bir ifade ile, vurgulanan tasarım öğesi tasarımı farklılaştırmaktadır (Öztuna, 2007, s. 36).

Vurgu, tasarımda bir ya da birden fazla öğe dâhilinde tasarlanabilmektedir. Burada egemenlik gibi bir algı oluşturulması amaçlanmamaktadır. Temel olan, odak noktası öğenin ya da öğelerin vurgulanma şekli veya biçimidir. Başarılı bir vurgu, insanlar tarafından görsel dikkat uyandırmaktadır. Vurgunun, egemenlik ilkesi gibi çok yer kaplamasına ya da iddialı bir görünüm kazandırılmasına gerek duyulmamaktadır. Nitekim, fark edilir olması beklenmektedir. Detaylarda tasarlanan vurgulama yapılabileceği gibi, tasarımın geneli dâhilinde de vurgulama yapılabilmektedir (Gezer, 2019, s. 608).



Şekil 3.16. *Vurgu İlkesi Örnek Tasarım, (http-21).*

Yukarıda yer alan Şekil 3.16.'da, vurgu ilkesine örnek gösterilen bir tasarım örneği gösterilmektedir. Örnekte yer alan ayakkabı, spor bir ayakkabıdır. Genel rengi pembe renk olarak tasarlanmıştır. Nitekim, pembenin vermiş olduğu etkiye vurgu yapacak bir renk daha eklenmiştir. O da yeşil renktir. Tasarımda yeşil tonu dikkat çekici bir vurgu yaratmaktadır. Özellikle pembeye uyumlu hâle getirilen bu renk, vurgulanma açısından önemli bir örnek tasarım oluşturmaktadır. Burada vurgulanmak istenen detay,

renklerin içerisinde temel alınan farklı bir rengin öne çıkarılmasıdır. Çünkü üstün bir rengin içerisinde farklı bir üstün rengin vurgusuna dikkat çekilmesi, başarılı bir tasarımın yansıması ile açığa çıkarılmaktadır. Sonuç olarak, vurgu ilkesi sayesinde tasarımın odak noktası belirlenmekte ve izleyici ile etkili bir görsel iletişim sağlanmaktadır.



4. KÜBİZMİN MODA VE AYAKKABI İLE OLAN İLİŞKİSİ

Bu bölümde, araştırmanın temel konusunu oluşturan Kübizm akımının moda ve ayakkabı ile olan bağı aktarılacak istenmiştir. Bu kapsamda, konuya dair temel bilgiler, alt başlıklar altında sunulmuştur.

4.1. Moda

Moda, literatürde farklı tanımlamalar ve ifadeler ile karşımıza çıkmaktadır. Türk Dil Kurumu'nun Sözlüğünde moda kavramı;

Değişiklik gereksinimi veya süslenme özentiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik; nevezuhur", "Belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük" ve "Geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan" şeklinde tanımlanmaktadır (http-1).

Moda kelimesi dilimize Latince "modus" kelimesinden gelmiştir. Ortaçağ'da Fransa ise moda kavramını "La Mode" şeklinde tanımlamıştır. Moda, kelime anlamı olarak "oluşmayan sınır" şeklinde ifade edilmektedir. İngilizce'de ise "fashion" kelimesi ile tanımlanan moda, usul, şekil, adet, tarz, üslup, davranış gibi çeşitli anlamları barındırmaktadır (Barbarasoğlu, 2009).

Moda, toplumsal bir form olarak tanımlanmaktadır. Belirli bir yapıyı çerçeveleyen moda, farklılaşmayı ve değişimi ifade etmektedir. Bunun yanında benzerlik ya da çekicilik gibi anlamları da içeren kavram, sosyal bir iletişim dilini de oluşturmaktadır. Moda, genel anlamıyla insanların giyim-kuşamlarıyla oluşturmuş oldukları bir ifade dili olarak tanımlanmaktadır (Simmel ve Frisby, 2003, s. 41). Moda, belirli bir sosyal oluşumun değişkenlerini, ötekine nazaran daha fazla kabul görmesini sağlamaktadır. Kavram, kendi içerisinde "moda" (in fashion) ve "demode" (outmoded) terimleri şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Bu iki terim, birbirleriyle zıt anlamlar taşısa da aslında birbirini tamamlayan ve moda olgusunun anlaşılmasını sağlayan kavramlardır (Blumer, 1968).

Moda kavramı, literatürde çeşitli şekillerde tanımlanmaktadır. Nitekim kavramın ne zaman ortaya çıktığı ve nasıl başladığı yönündeki ifadeler, tartışmalı konular arasında yer almaktadır. Bu nedenle, iki farklı görüşün ortaya çıkmasına neden olan moda, literatürde iki farklı bağlamda ele alınmaktadır. İlk görüşe göre moda, giysilerin çeşitliliği bağlamında değerlendirilir. Bu yaklaşım, modanın eski çağlardan günümüze kadar var olduğunu savunmaktadır. Ancak bu görüşe göre, moda günümüzde ortak bir değere hitap etmemektedir. Zira belirli ölçü ve formlara dayanan giysiler, tüm sınıf ve

tabakalar tarafından giyilebilen ürünler olarak görülmemektedir. İkinci görüşe göre ise moda, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali ile birlikte ortaya çıkmıştır. 1789 yılına kadar saray ve üst zümrenin zevk anlayışına hitap eden moda, hürriyet ortamında bu işlevselliğinden sıyrılarak, tüm insanların erişebileceği bir imkân hâline dönüşmüştür (Barbarasoglu, 2009).

Blumer (1968) modanın ortaya çıktığı zamana karşılık açıklayıcı bir ifade kullanmıştır. Ona göre moda;

Fransız Devriminden itibaren moda geleneksel bir giyim alt tabakalar tarafından taklidinden doğmamaktadır. Artık moda, “yeni olan”dır, bütün alışkanlıkları altüst edendir, insanı “modern”leştirir (Blumer, 1968).

Sanayi Devrimi, insan yaşamında yeni bir dönüşüm başlatmıştır. Fakat ortaya çıkarmış olduğu etkinliği tüm alanlara yayılarak ilerlemiştir. Yenilik ve üretim olgusunun altı çizildiği bu süreçte, insan yaşamı keskin hatları ile değişime uğramıştır. İnsanlar yeni durumun olanakları ile modanın etkileşiminden faydalanmaya başlamışlardır. Bu durum göz önüne alındığında moda ve teknik arasında bir bağlantının öne çıktığı vurgulanmaktadır. Bu sayede modanın ortaya çıkış şekli daha net anlaşılabilir. Bağlantının değerlerine bakıldığında şu şekilde sıralandırılabilmektedir (Blumer, 1968, s.119-120);

- Nüfus artışı hızlanmış, insan ihtiyaçları artmıştır.
- Gelişmiş ülkelerde yaşam standartları daha da yükselmiştir. Bu yükselme insan yaşamında daha istikrarlı olunmayı ve sürekliliği getirmiştir.
- Gelişmiş ülkeler, sanayi üretimi ile sektörel bir değer kazanmaya başlamıştır.
- Kırsal yaşamdan şehir yaşamına dönüş başlamış, bu da üretimin daha fazla artmasına sebep olmuştur. Bu sayede şehir toplumları ortaya çıkmaya başlamıştır.
- Teknolojik gelişmeler, devamlılığı sürdürmüştür. Özellikle gelişmiş ülkeler bu durumu bir kural olarak devam ettirmiştir.
- Sosyal gelir dağılımında farklılıklar ortaya çıkmıştır.
- Ekonomik faaliyet, aile içerisindeki bir faaliyet olmaktan çıkmış, daha ulusal hale getirilmiştir.
- Sermaye sahipleri, ekonomik dengeyi kendi çıkarları doğrultusunda yürütmeye başlamış, yeni meslek grupları ve statüler ortaya çıkmıştır.

Tüm bu gelişmeler, moda kavramının insan yaşamındaki işlevsel durumu ile doğrudan ilişkilidir. Bireyler, gelişim ve yenilik aracılığıyla modanın hayatlarındaki yerini belirlemiştir. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle birlikte, modanın işlevsel rolü daha da önemli bir noktaya taşınmıştır (Blumer, 1968, s. 119-120).

Sanayi Devrimi'nin getirdiği bu gelişmeler, doğrudan ya da dolaylı yoldan modanın yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır. Tekstilde yaşanan gelişmeler, kumaşların yapısına ve içeriğine de yansımıştır. Her bütçeye uygun kumaş türlerinin üretilmeye başlanmasıyla, moda çeşitlenmiş ve daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Kumaş üretiminin teknolojik yöntemlerle daha ucuza mal edilmesi, modada seri üretimin başlamasına zemin hazırlamıştır. Kısa süre içinde gereksinim için tüketilen giysiler, zevk ve beğeni unsuru hâline gelerek daha fazla tüketime neden olmuştur (Barbarasoğlu, 2009).

Özellikle insanların refah seviyesinin yükselmesi, giysilerin bu denli önem kazanmasına neden olmuştur. Bireyler, çalışma hayatında elde ettikleri gelirle yaşam kalitelerini artırmak istemiştir. Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan burjuva sınıfı, halkın ya da sarayın giydiği kıyafetleri tercih etmemiştir. Kendi kimliklerini yansıtmak isteyen bu sınıf, tasarımcıların modern giysi tasarımlarını benimsemiştir. Böylece moda daha da şekillenmiş, tasarımcılar da meslek olarak saygınlık kazanmıştır. Moda her ne kadar başlangıçta belirli bir sınıfın etkisiyle ortaya çıkmış olsa da günümüzde çok daha kapsayıcıdır. Hazır giyimin yaygınlaşması, her kesimden insanın modaya erişimini mümkün kılmıştır. Demokratik yönetim anlayışıyla birlikte, tüm toplumlar ve sınıflar modayı yakından takip edebilmektedir (Barbarasoğlu, 2009).

Moda, ilk etapta insan gereksiniminden doğmuş olsa da günümüzde çok yönlü bir faaliyeti kapsamaktadır. İnsanların mekânsal pratikleriyle birlikte farklılaşan ve sürekli yenilenen moda, yalnızca bir olgu değil, aynı zamanda estetik kültürün önemli ifade araçlarından biri hâline gelmiştir. Günümüzde her kültürden insan, kendine özgü giyim tarzlarını belirleyebilmektedir. Bu durum, modanın sunduğu yaratma imkânlarının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Beyhan, 2010, s. 7).

4.2. Ayakkabı Kavramı

Ayakkabı, Türk Dil Kurumu'nun Sözlüğünde “*Genellikle sokakta giyilen ve altı kösele, lastik vb. dayanıklı maddelerden yapılan giyecek; başmak, pabuç*” (http-1). Ayakkabı kelimesindeki kap eki, tamlama eki olarak kabul edilmektedir örneğin kitap kabı, yemek kabı gibidir. Ayakkabı da aynı şekilde ayak için kullanılan bir kabı

betimlemektedir (Bici, 2007). Ayakkabı, ayağı korumakta ve koruyucu bir görevi üstlenmektedir. Eski Anadolu Türkçesinden, Osmanlı Türkçesi ve günümüz Türkçesine aktarılan ile ayakkabı kavramı, dilimize de bu şekilde geçmiştir (Koman, 2019).

Ayakkabılar; kadın, erkek ve çocuklara uygun olarak tasarlanmaktadır. Bu tasarımların temel amacı, ayakları dış etkenlerden korumaktır. Bunun yanı sıra, bireyin sosyal konumunu ve toplumdaki imajını yansıtmak amacıyla da ayakkabılar tasarlanmaktadır. Ayakkabılar, giysilerde olduğu gibi farklı materyal ve kumaşlarla üretilmektedir. Literatürde ayakkabı kavramı genellikle “ayak giysisi” şeklinde tanımlanmaktadır. Tarihsel süreçte ayakkabının öncelikli işlevi, ayakları koruma amacı taşımaktayken, günümüzde bu işlevin yanı sıra farklı anlamlar da kazanmıştır (İmre, 2016, s. 193).

Ayakkabı, bireyi bulunduğu ortamın dış etkenlerinden korurken, daha rahat ve hızlı bir şekilde hareket etmesini de sağlamaktadır. Bu sayede pek çok işlev bir arada sağlanabilirken, ayakların temel formu da korunmuş olmaktadır. Ayakkabı tanımlanırken; terlik, çizme, takunya, potin gibi pek çok tür de bu kapsamda ele alınabilmektedir. Nitekim palet veya kayak için tercih edilen araçlar, ayakkabı kategorisinde değerlendirilmemektedir. Ayakkabının kelime anlamına bakıldığında, ayağı koruyan bir araç olduğu görülmektedir. Okyanus Ansiklopedik Sözlük ayakkabıyı şu şekilde tanımlamaktadır: “Özellikle sokakta ayağı korumak için giyilen ve altı kösele, lastik gibi dayanıklı malzemelerden yapılan ayak giyeceği” (Okyanus Ansiklopedik Sözlük, 1983). Bir diğer tanım da ise “Ayağı ve kimi zaman da bacağı saran deriden, kumaştan, plastikten yapılan giyim eşyası” ifadesi yer almaktadır (Larousse, 1986, s.1088; akt. İmre, 2016, s. 193).

Ayakkabı kavramına ilişkin yapılan genel tanımlama ve ifadeler bu doğrultudadır. Fakat araştırmanın temel konusu olması sebebiyle, kavramın daha iyi kavranabilmesi amacıyla tarihi sürecine bakılması gerektiği düşünülmüştür. Aşağıda yer verilen alt başlıkta ise bu konuda daha detaylı bir bilgi aktarımı sağlanacaktır.

4.3. Ayakkabının Tarihsel Süreci

Ayakkabının tarihi geçmişi, Eski Yunan ve Antik Mısır’a değin uzanmaktadır. İnsan yaşamı gelişip şekillendikçe, gereksinimler de farklılaşmaya başlamıştır. Bu farklılaşma, her alanda olduğu gibi ayakkabı alanında da mevcuttur. Ayakkabı, tarihsel süreçte çok fazla değişime uğramış bir araçtır. Geçmişten günümüze değin ayakkabının

sürecine bakıldığında, çok çeşitli aşamalardan geçtiği genel bir pencereden görülebilmektedir. Geçmişte Mısırlıların papirüsten yapmış oldukları sandaletler, Romalı askerlerin kullanmış oldukları postallar, Japonların saygı ekseninde ele aldıkları ayakkabılar ve Leonardo Da Vinci'nin topuklu ayakkabı tasarımı, bu kapsamlı sürecin örneklerindendir (Balkan ve Güllü, 2024).

İlk ayakkabının tarihsel süreç içerisinde ne zaman icat edildiği kesin olarak bilinmemektedir. Fakat insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olduğu düşünülmektedir. Tarihte bilinen ilk ayakkabının, ilkel şartların getirmiş olduğu imkânlar dâhilinde oluşturulmuş olabileceği tahmin edilmektedir. Bu amaçla icat edilen ilk ayakkabılar, ot ve kaba deriden iplerle bağlanarak tasarlanmıştır. Tasarlanan bu ilk ayakkabılar, düz bir şekle sahiptir (Kandal, 2020; Kır, 2022). Kıyafetlerin beş bin yıl öncesine dayanan bir hikâyesi olduğu düşünülmektedir. Bu bilgi dâhilinde, ayakkabının da tarihsel sürecinin kıyafetler kadar eski olduğu belirtilmektedir (Yüksel, 2019).

Ayakkabı üzerine elde edilen ilk tarihî kanıtlar, Avrupa'da bir mağarada keşfedilen resimler ile olmuştur. İspanya'nın doğu bölgesinde bulunan Paleolitik mağara resimleri, M.Ö. 12.000 ila 15.000 yıllarına aittir. Resimlerde, kadınların kürkten, erkeklerin ise deriden yapılmış çizme giydikleri görülmüştür (Veziroğlu, 2021). Elde edilen bilgiler dâhilinde, bu şekilde giyinmenin hava koşullarına bağlı olarak geliştiği düşünülmektedir. Çünkü Avrupa bölgesinde, soğuk hava şartlarının etkisiyle kalın giysilere gereksinim duyulmuştur. Bu gereksinimden dolayı ayakkabıların tasarlanmış olabileceği varsayılmaktadır. Kuzey bölgelerinde soğuktan korunmak amacıyla deri ayakkabılar tercih edilirken, güney bölgelerinde sıcaktan korunmak için açık ayakkabılar tercih edilmiştir (Somçağ, 2014). Ayakkabının tarihçesi göz önünde bulundurulduğunda, Oregon Üniversitesi Doğa Kültür ve Tarih Müzesi'nde sergilenmekte olan yavşan kabuğu lifleriyle tasarlanan ayakkabı, bilinen en eski ayakkabıdır. Bununla birlikte, Ford Rock Mağarası'nda 1938 yılında keşfedilen ve 10.500 yıllık olduğu düşünülen sandalet de bu kapsamda değerlendirilmektedir (Tunç, 2013; Kandal, 2020; İmre, 2022).

Güney bölgelerinde, sıcak hava şartlarından dolayı tabanı kalınlaştırılmış ayakkabılar tercih edilmiştir. Tabanın güçlendirilebilmesi için ayrıca çift kat ip ile sağlamlaştırma işlemi uygulanmıştır. Arkeolojik kazılarla elde edilen bilgiler doğrultusunda sandaletler incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonrasında, ağaç lifleri ve deri ile tasarlanan ayakkabı tabanı, zaman içerisinde dayanıklı malzemelerle

tasarlanmaya başlanmıştır. Deri, ilk etapta düz olarak kullanılmış; zamanla deri üzerine işlemler de uygulanmaya başlanmıştır. (Balkan ve Güllü, 2024)

Kuzey bölgelerde ise soğuktan korunmak amacı ile kalın botlar tasarlanmıştır. Giyilen en eski botların Alplerde bulunan buzullardan korunmak amacı ile oluşturulduğu düşünülmektedir. Bu botlar ise Avcı Otzi Buz adamına ait olduğu bildirilmektedir (Kır, 2022). Kuzeyde soğuktan korunmak amacı ile tasarlanan botların içerisine saman ya da yosunların da doldurulduğu deri ayakkabıların varlığı bildirilmektedir. Bu ayakkabılar ise 5300 yıllık fosil şeklinde bulunmuştur. Ayakkabıların sahibi ise Tirol Alps These'e ait olduğu düşünülmektedir (Tunç, 2013). 1998 yılında Amerika'nın Missouri Eyaleti'nde Arnold Araştırma Mağarası'nda bir kazı düzenlenmiştir. Yapılan kazı çalışmasında antrolog Michael O'Brein ve ekip arkadaşları 17,1 cm tabana sahip ayağı saran bir parçayı bulmuşlardır. Bu parçanın üst kısımları çarık formunda ve deliklidir. Ayakkabının materyali ise deri malzemeden tasarlanmıştır. Ayakkabı üzerinde yapılan testler sonucunda ise ayakkabının günümüzden 8300 yıl öncesine dayandığı düşünülmektedir (İmre, 2022). Ermenistan'ın Aren-i Mağarası'nda yapılan bir çalışma sonucunda da M.Ö. dört bin yılına ait olduğu düşünülen bir deri ayakkabı bulunmuştur (Kandal, 2020; Kaya, 2021; Kır, 2022). Ayakkabının taban uzunluğu yaklaşık 24,5 cm'dir. Ayakkabı tek parça halinde yani sağ ayağa ait ayakkabı şeklinde bulunmuştur. Ayakkabının materyali ise deridir. İç kısmında yine bitki ve otların doldurulduğu belirtilmektedir. Derinin de inek derisine ait olduğu belirtilmektedir. Ayakkabının parçaları ise deri bilyeler ile birleştirilmiş halde bulunmuştur (İmre, 2016).

Arkeolojik kazılarda yapılan araştırmalara bakıldığında, Mısır ve Mezopotamya bölgesinde yaşayanların daha ileride oldukları bildirilmektedir. Diğer medeniyetlere kıyasla, uzun konçlu çizmelerin kullanıldığı belirtilmektedir. Bu durum, yine o döneme ait kabartma ve heykeller üzerinde de görülmektedir. Mısırlıların ayakkabı tasarlama fikrini Mezopotamyalılardan öğrendikleri belirtilmektedir. Mezopotamyalılar, M.Ö. 3500 yılında ayakların hem korunması hem de sıcak tutulması amacıyla kumdan ayakkabı kalıpları çıkartmışlardır. Bu kalıplar ile ham deriden taban oluşturup ipler aracılığıyla birleştirmişlerdir. Tasarlanan ayakkabılar, sandalet olarak tasarlanmıştır. Literatürde, sandalet tasarımı yapan ilk uygarlığın Mezopotamyalılar olduğu belirtilmektedir (Kastan, 2007). Süreç içerisinde tasarlanan sandaletler, giyen kişinin sosyal konumunu da imgeleyen birer simge hâline gelmiştir. Kadınlar ayaklarını

mücevherlerle süslemeye başlamış, erkekler ise deri kayışlardan tasarlanan değerli taşları takarak kombinlerini oluşturmuşlardır (Tunç, 2013).

Ayakkabıların, tarihî süreçte yaşanan çevre şartlarına uygun olarak tasarlanmış olduğu görülmektedir. Bunun yanında, gelenek-görenek, ekonomik, sosyal, kültürel ve coğrafi etkenlerin de ayakkabı tasarımlarında etkin bir role sahip olduğu öne çıkarılmaktadır. Literatürde yer verilen bilgiler arasında, kral ve rahiplerin giymiş oldukları deri giysi ve sandaletlerin süreç içerisinde postacı, asker, tacir ve halk tarafından da giyilebilen ürünler arasında yerini almaya başladığı belirtilmektedir (Somçağ, 2014).

Mısırlıların giymiş olduğu sandaletler, Yunan ve Roma halkı tarafından da giymeye başlanmıştır (Kanbak, 2021). Antik Yunan dönemine bakıldığında, sandaletler önemli giysiler arasında yer almaktadır. Fakat zaman içerisinde sandaletlerin ayakkabıya dönüştüğü bildirilmektedir. Ayakkabı burunları ve topukları değişmiş, daha farklı bir görünümde tasarlanmaya başlamıştır (Somçağ, 2014; İmre, 2016). Sandalet kullanan diğer medeniyetlerden birisi de Japonlardır. Japonların "zori" adını vermiş oldukları sandaletler, "geta" ve "tabi" isminde geleneksel ayakkabılarından birisidir. Persler ve Kızılderililerin de aynı şekilde sandalet kullanmış olduklarına literatürde yer verilmektedir. Bu toplumlarda sandalet kullanımı farklıdır. Özellikle burun kısmı, ahşap veya metalden oyulan topuz şeklinde form verilen yapıdadır. Afrikalıların da tarih içerisinde sandalet kullanmış oldukları belirtilmektedir. Fakat Afrikalılar, sandalet kullanımlarını renkli deriler ile tasarlamışlardır. Slavlar ise keçeden tasarladıkları sandaletleri kullanmışlardır. İspanyolların kullanmış oldukları sandaletler ise iplikten dokunan malzeme ile tasarlanmıştır (Yüksel, 2019).

Eski Yunan döneminde ayakkabıların materyalleri deri, keçe ve kumaştır (Veziroğlu, 2021). Dericilik mesleği içerisinde ayrıca şekillenen bu alan, toplum içinde önemli bir konuma ulaşmıştır. "Monodermon" ismi verilen, tek bir parçadan oluşturulan ve torba formunda tasarlanan ayakkabıların üzerine, nefes alması için delikler açılmıştır. Bu ayakkabılar, prehistorik dönemden sonra tüm halk tarafından da kullanılmaya başlanmıştır. Soğuk havalarda, iklimin etkilerinden korunmak amacıyla üzerine ek yapılarak çizme formu verilmiş ve bu şekilde kullanılmıştır (Kır, 2022).

Ortaçağ (M.S. 500-1500) döneminde ayakkabı yeni bir tasarım ve üretim anlayışına geçiş yapmıştır. Ayakkabı üretiminde kullanılan malzemeler farklılaşmış, teknik zaman içerisinde gelişmiştir. Lüks ürünler kategorisinde de yerini alan

ayakkabılar, soylu ve varlıklı kesim için yüksek kaliteli malzemeler kullanılarak özel olarak üretilmiştir. "Medieval" adı verilen ayakkabı türü üretilmeye başlanmıştır. Bu ayakkabı türü, günümüze yalnızca sınırlı sayıda örneği ulaşabilmiştir. Varlıklı kişilerin tercih ettiği bu ayakkabılar, deri, kumaş, saten ve ipek malzemelerden üretilmiştir. Ortaçağ tarihinde ayakkabı, bir moda simgesi hâline dönüşmüştür. Erkek ayakkabılarının burunları, dik ve sivri bir şekilde tasarlanmaya başlamıştır (Yüksel, 2019). Kadın ayakkabıları, erkek modellerine göre daha sade formlarda tasarlanmıştır. Fakat burun kısmı sivri olarak tasarlanmaya başlanmıştır. Öyle ki, kadınların giymiş olduğu ve adını çarık olarak alan bu ayakkabıların tabanları, kalın ve yüksek bir şekilde tasarlanmaya başlanmıştır. Kadınlar, bu ayakkabılar ile zaman zaman yardımsız yürüyememişlerdir (Tunç, 2013).

Ayakkabı, zamanla sadece bir ihtiyaç unsuru olmaktan çıkmış, statü ve varlık göstergesi hâline dönüşmüştür. Çarık ayakkabıların ardından ökçeli ayakkabılar üretilmeye başlanmış, bu ayakkabıların imalatı ise zordur. 14. yüzyıl sonlarına doğru, sayası oyularak tasarlanan desenli ayakkabı modelleri üretilmiştir. Bu ayakkabıların uç kısmı, sivri şekilde tasarlanmıştır. Ayakkabıya verilen ad ise Crakow'dur (Kandal, 2020). Crakow'lar kadife, deri veya brokar kumaşlarla da tasarlanmıştır. Hatta kraliyet ailesi, çıkarmış oldukları bir karar ile bu ayakkabıların burun kısımlarını 2 inç ile sınırlandırmıştır. Yasağa karşı gelen olursa, ayakkabının burun kısmının kesilmesi gerektiği belirtilmiştir. 16. yüzyılda, yasakla birlikte burunları kısa ve oval olan ayakkabılar tasarlanmaya başlanmıştır. Nitekim bu ayakkabıların da bir süre sonra halk tarafından giyilmesi yasaklanmıştır (İmre, 2020). Duckbill ismini alan, ördekgagası formunda ayakkabılar tasarlanmış; bu ayakkabı tasarımları da zaman içerisinde farklılaşmıştır. Geçmişte kullanılan sivri, uzun burunlu ayakkabıların yerine düz burunlu ve kenarlı, geniş ebatlı, rahat kullanıma sahip ayakkabılar tasarlanmıştır (Tunç, 2013).

13. ve 15. yüzyıllarda beden algısı öne çıkan bir konudur. Özellikle kadınların fiziksel uzuvlarını gösteren görünümünün sergilenmemesi amacıyla, ayakları tamamen kapatan ayakkabılar kullanılmıştır. İleri yaşa sahip kadınlar ise daha çok topuklu ayakkabı tercih ederken, genç yaş kesimindeki kadınlar ise daha düz ve rahat ayakkabılar tercih etmiştir (Kır, 2022).

Türk toplumunda banyo amaçlı tercih edilen nitekim nalın adı verilen ayakkabılar, 1400'lü yıllarda Chopin ismi ile moda olmuştur. Bu dönemde en ilginç bulunan

ayakkabı tasarımı olarak da anılmaktadır. Chopin ayakkabılar yüksek topuklu ayakkabılar kategorisinde yer almaktadır. Bu ayakkabıları genel olarak Aristokrat Venedikli kadınlar tercih etmiştir. Bu tercihin temel nedeni ise sosyal statü göstergesidir (Kandal, 2020; İmre, 2022). Chopin ayakkabılar Avrupa’da kraliyet düğünlerinde ve farklı ülkelerde de tercih edilmiştir. Üretimde kullanılan malzemeleri ise mantar, ahşap ve deridir (Veziroğlu, 2021). Chopin ayakkabılar, sürekli farklılaşan bir formda üretilmiştir. Fakat temel formunda yüksek ökçesi değişmeyen özelliğidir. Venedik’de 50 cm bulan yüksekliği ile kadınlar tarafından da tercih edilen bir ayakkabıdır. Süreç içerisinde yürürken tehlike arz eden bu ayakkabıların kullanımları 1430’lu yıllarda yasaklanmıştır (Kaya, 2021; Kır, 2022).

16. yüzyıla gelindiğinde ayakkabı tasarımlarında belirgin bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönemde ayakkabılar, yırtmaç detayları ve süslemeleriyle dikkat çekmektedir. Bunun yanında, tabanı yüksek mantardan tasarlanan ayakkabılar da tasarlanmıştır. 1575’li yıllarda, mantar tabanlı yüksek topuklu ayakkabılardan korunmak amacı ile şosonlar geliştirilmiştir. İklim koşullarına uygun olacak şekilde de tasarlanan ayakkabılar mevcuttur. Örneğin, soğuk, yağışlı havalar için tahta tabandan tasarlanmış ayakkabılar tercih edilmeye başlanmıştır. Tahta tabanlı ayakkabılara verilen isim ise sabodur. Öyle ki, bu ayakkabılar Hollanda kültürünün simgelerinden biri hâline gelmiş, günümüze değin taşınmıştır (Balkan ve Güllü, 2024).

17. yüzyıla değin geçen süre zarfında, geçmişte tercih edilen yüksek tabanlı ayakkabılardan çok, düztabanlı ayakkabılar tasarlanmıştır. Nitekim bu sürece değin, yine de yüksek ökçeli ayakkabı tasarımlarının varlığı görülmektedir. Yüksek ökçeye sahip olan ayakkabıların tabanları, tahta, mantar ve takozlar ile desteklenmiştir. 1640’lı yıllara değin bu ayakkabılar, hem erkekler hem de kadınlar tarafından kullanılmıştır (Kandal, 2020; Kaya, 2021). Sonraki süreçlerde erkek ve kadın ayakkabılarının ayırt edilmesi amacı ile farklı tasarımlar geliştirilmeye başlanmıştır. Erkek ayakkabıları bot tarzında tasarlanarak, daha düz tasarımlar üretilmeye başlanmıştır (Yüksel ve Çavdar, 2022). Botlar erkekler tarafından beğeni ile kullanılmaya başlanmış İngiltere Kral I. Charles’ın destekçileri süvari botları giymeye başlamıştır. Süvari botları manşetli uçlara sahip dize kadar uzayan bir şekilde tasarlanmıştır. II. Charles dönemine gelindiğinde ise erkeklerin geçmişte giymiş olduğu topuklu ayakkabılar, yeniden moda hâline getirilmiştir. Hatta bu ayakkabılara, kısa ve yumuşak formda olan fiyonklar da eklenerek yeni bir moda haline gelmesi sağlanmıştır (Veziroğlu, 2021). Zaman

içerisinde botların yerini çizme modelleri almaya başlamıştır. 17. yüzyılda, çizmelerin öne çıktığı görülmektedir. 17. yüzyılda ticaret, dünya genelinde artış göstermeye başlamıştır. Bu süreçte dantel, ipek, renkli ve süslü taşlar, imkânlar dâhilinde ayakkabı tasarımlarında tercih edilmeye başlanmıştır. Moda, 17. yüzyıl ile birlikte bir sektör olarak faaliyet göstermeye başlamıştır. Tasarlanan topuklu ayakkabılar, Fransız soyluları tarafından en çok tercih edilen ayakkabılar arasındadır. Bu ayakkabılar, hem erkekler hem de kadınlar tarafından tercih edilmiştir (Tunç, 2013).

17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Fransa Kralı 14. Louis'ye özel olarak herhangi bir dikiş içeriği olmadan ayakkabı ustaları tarafından dana derisinden ayakkabı tasarımı yapılmıştır. Bu tasarım, rahat giyime sahip bir çizme modelidir. Çizme içerisinde kullanılan derinin hazırlanma şekli ve ayakkabının yapımı, diğer ayakkabıcılardan gizli olarak üretilmiştir. Yalnızca bu ayakkabıdan bir çift tasarlanmıştır (Veziroğlu, 2021). 18. yüzyıla değin, hiçbir dikiş kullanılmadan tasarlanan bu ayakkabının gizemini hiçbir ayakkabı üreticisi anlayamamıştır. Dış mekânda rahat bir şekilde kullanıma müsait olmayan bu ayakkabıları, erkekler genel olarak iç mekânlarda tercih etmişlerdir. 18. yüzyıla gelindiğinde ise, modayı yakından takip eden erkekler, büyük tokalı, uzun ve düz ayakkabılar tercih etmeye başlamışlardır. Bu ayakkabıların yanında, biniş için tasarlanan siyah botlar da tercih edilen ayakkabılar arasındadır. Ayak bileğini sarar şeklinde tasarlanmış ayakkabılar ise kadın, erkek ve çocuklar tarafından da kullanılmıştır. 1720'li yıllara gelindiğinde, ayakkabıların burun kısmı daha çok yuvarlak bir şekilde üretilmeye başlanmıştır. (Komşuoğlu vd., 1986).

1770'li yıllarda, uzun çizmeler moda olarak tarihe geçmiştir. 18. yüzyılda ise, saten ve brokar şeklinde tasarlanan ayakkabılar tercih edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde, moda giderek toplumsal yaşamda daha belirleyici hâle gelmiş; ayakkabıların üzerine kurdele, toka ve fiyonklar eklenmeye başlanmıştır (Kır, 2022). Bu dönemde, ayakkabılarda kullanılan malzeme ve renk kullanımları da farklılaşmaya başlamış; ipek, yün, deri gibi malzemelerden üretilen ayakkabılar moda hâline gelmiştir (Veziroğlu, 2021).

18. yüzyılda, erkekler genel olarak kısa ve dar paça pantolonlar giymeye başlamıştır. Bu giysiye tamamlayıcı unsur olarak, metal tokaları olan renkli ayakkabılar tercih edilmeye başlanmıştır (Bici, 2007). Bu dönemde, ayakkabılar insanların sosyal statüsünü de simgeler niteliktedir. Tokalar; metal, çelik ve pirinç gibi çeşitli

malzemelerden üretilmiştir. Bu malzemelerin yanında, soylu ve varlıklı kişiler değerli taşlarla süslenen ayakkabılar da tercih etmişlerdir.

Bu dönemin ilk süreçlerinde, kadınların giymiş olduğu ayakkabı modelleri T formunda tasarlanmıştır. Kadınların kıyafetlerine zarar verilmemesi amacıyla, tokaların kullanımı yerine şeritlerin kullanımı tercih edilmiştir. Kadın ayakkabılarında da, erkek ayakkabılarında olduğu gibi desen ve renk bakımından çeşitlilik mevcuttur. Özellikle ipek, deri ve yün gibi malzemelerden üretilen ayakkabılar, talebe bağlı olarak farklı model ve renkte üretilmiştir. 1760'lı yıllara gelindiğinde, korse ve elbiselere takılan tokaların kullanımları kısıtlanmıştır (Kanbak, 2021). 1785'li yıllarda ise, daha rahat ve kullanışlı ayakkabılar tercih edilmeye başlanmıştır. Kadınlar, genel olarak tül ya da müslin kumaş içeriğine sahip, sade, düz ve süssüz ayakkabılar giymeye başlamıştır (Yüksel ve Çavdar, 2022).

19. yüzyılda 1839 yılında üretilen Joseph Sparkes Hall'ın tasarlamış olduğu lastik potinler moda olmuştur. 19. Yüzyılın sonlarına doğru ise bu ayakkabılar Chelsea potin şeklinde isimlendirilmiştir (Kandal, 2020).

20. yüzyıla gelindiğinde, ayakkabı tasarımları yaşanan sosyal olayların etkisiyle farklılaşmaya başlamıştır. Bu dönemde, ayakkabılar rahat formlarda tasarlanmaya başlanmıştır. 1900'lü yıllar ile birlikte, ayakkabı tasarımcıları ortaya çıkmaya başlamış; özel tasarım ayakkabılar üretilmiştir. I. Dünya Savaşı sırasında, askerlerin giymesi için botlar üretilmiştir. Bunun yanında, kromlu tabana sahip, işleme detaylı deri ayakkabılar da moda hâline getirilerek tercih edilen ayakkabılar hâline gelmiştir. 19. yüzyılda, ayakkabı üretiminde seri üretime geçilmiştir (İmre, 2022). Bu üretim aşamasında ayakkabı tasarımlarında farklı üretimler yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde, spor ayakkabı tasarımları yapılmış; seri üretim ile birlikte insan yaşamına kazandırılmıştır. Spor ayakkabıların tasarlanma amacı, spor yapımı sürecinde doğan gereksinimden kaynaklanmaktadır. 1900'lü yıllarda kauçuğun üretimi ile birlikte, US Rubber markası kanvas sayalı ayakkabılar tasarlamıştır. Bu ayakkabılar, kauçuk tabanlı spor ayakkabılardır. 1916 yılında ise marka, Keds ismiyle anılmaya başlamıştır. 1895 yılında, Foster ismi verilen koşu ayakkabıları hayata geçirilmiştir. Günümüzde bu ayakkabılar Reebok olarak anılmakta ve koşu ayakkabısı olarak tercih edilmektedir (Kır, 2022).

Varlıklı kadınların tercih etmiş olduğu ayakkabılar, Lotus ismiyle anılmaktadır. 20. yüzyılda, Çin İmparatorluğu'nda bu ayakkabılar moda olmuştur. *Lotus* isimli

ayakkabıları genç kızlar, büyüme çağından itibaren tercih edebilmiştir. Bu ayakkabılar, ayakları normalden 8 cm kadar daha küçük göstermektedir. Sıkı bir şekilde bağlanmakta ve ayakların büyümesini önlemektedir. Bandaj görevi gören bu ayakkabılar, Çin İmparatorluğu tarafından yasak getirilerek kullanımına son verilmiştir (İmre, 2020; Kandal, 2020).

Moda, seri üretimi teşvik etmiş; ayakkabı farklı bir alan olarak şekillenmeye başlamıştır. 1950’li yıllarda, insan sağlığı göz önünde tutularak ayak parmaklarına zarar vermeyen ayakkabı üretimleri yapılmaya başlanmıştır. 1960’lı yıllarda ise, kadın ve erkek modasında sivri burunlara sahip ayakkabılar tasarlanmaya başlanmıştır. 1970’lerde el yapımı olarak üretilen hippie ayakkabılar, 1980’li yıllarda ise küt burunlara sahip platform ayakkabılar moda olmuştur (Tunç, 2013).

20. yüzyılda, ayakkabı tasarımları arasında ender bulunan antik kadife, sırmalı kumaş, damasko ve dantel ile de üretimler yapılmıştır. Bu ayakkabılar, varlıklı ve soylu kişiler tarafından tercih edilen ayakkabılardır. Bu ayakkabıların içerisinde, keman yapımında tercih edilen ağaç malzemesi de kullanılmıştır. 1930’lu yıllarda, İtalya’da gerçekleştirilen ekonomik yatırımlar sebebiyle hammadde alımları durdurulmuştur. Bu dönemde, Salvatore Ferragamo var olan malzemelerden ayakkabılar tasarlamaya başlamış; üst kısımlar için sela bant, ağaç, rafya, kenevir, balık derisi ve kâğıt gibi içerikler tercih etmiştir (Kandal, 2020; Veziroğlu, 2021).

21. yüzyıl ayakkabı modasında, spor giyim öne çıkmaktadır. Spor ayakkabılar, tüm dünyada tercih edilen ayakkabılar arasında gösterilmektedir. Bu dönemde, spor ayakkabı markalarında sektörel bir durum gelişmeye başlamış; öne çıkan markaların ürünleri pazar değerinde önem kazanmıştır. Her yaş grubundan insana tasarlanan spor ayakkabılar, kadın, erkek ve çocuklar tarafından kullanılmaya başlanmıştır (İşler ve Tama, 2019).

21. yüzyılda ise, ayakkabı tasarımları mevsime uygun olarak tasarlanmaya başlanmıştır. Yaz mevsiminde açık şekilde tercih edilen ayakkabılar, kış aylarında daha kapalı formda kullanılmaya başlanmıştır. Yaz mevsiminde, sandalet, terlik ve üzeri açık formda tasarlanan ayakkabılar moda olmuştur. Kış aylarında ise, tabanı kalın, içi dolgulu kapalı formdaki ayakkabılar moda olmuştur. Tasarlanan modeller, geçmişten ilham alınarak tasarlanmıştır. Nitekim günümüzde var olan ayakkabı üretimi, farklılık bakımından geçmişe kıyasla daha ön plandadır (Balkan ve Güllü, 2024).

4.4. Türk Ayakkabı Tarihi

Türk tarihinde, ayakkabı uzun ve derin bir geçmişe sahiptir. Türk kültüründe ayakkabı üretimi ve dericilik, kültürel ve ekonomik açıdan önemli bir konuma sahiptir. 2400 yıl öncesinde, Hun Türkleri deriyi işleyerek çizme ve ayakkabı türleri geliştirmişlerdir (Kaya, 2021). Türkler, genel olarak hayvancılık ve tarım ile uğraşan bir uygarlık olmuştur. Malzemelerin sağlamış olduğu etkinlik ile birlikte, üretimde yer alan faaliyet de aktif bir şekilde sürdürülmüştür. Ayakkabı üretimi de bu üretimin başında yer almaktadır. Osmanlı döneminde, kentte yaşayan insanların, orduların ve yönetim sınıfında yer alan bireylerin ayakkabı gereksinimi temel ihtiyaçlar arasındadır. Bu gereksinimin karşılanması amacıyla, ayakkabı üretimi ve tasarımı Türk kültüründe gelişmiş bir yapıya sahiptir (Balkan ve Güllü, 2024).

Türk kültüründe bilinen en eski ayakkabıya, İbn Battûta'nın kaleme almış olduğu *Seyahatnâme*'sinde değinilmektedir. 1330'lu yıllarda Antalya'ya gezi amacıyla gelen İbn Battûta (1304-?), bu civarda ayakkabı üretimi yapan ve ayakkabı tasarlayan kişilerin varlığından söz etmektedir (Veziroğlu, 2021). Orta Asya'dan Anadolu'ya göçen Türkler, beraberinde tarım, hayvancılık, ayakkabıcılık ve dericilik gibi faaliyetlerini de getirmişlerdir (Kuru ve Paksoy, 2008). Bu faaliyetler, Anadolu'da sürdürülmüş ve geliştirilmiştir. İbn Battûta, *Seyahatnâme*'sinde şu sözleri aktarmaktadır: "... Bu Adam ahilerin önderidir, ayakkabı dikicilerindendir, keremkarlığı (cömertliği) ile tanınmıştır. (Kandal, 2020). Bunun yanında, yine *Seyahatnâme*'de ayakkabı üretenlerin organize hâlde olduğundan da söz ettiği bildirilmektedir. Bir diğer kaynak ise Evliya Çelebi'dir (1611-1682). Çelebi, kaleme almış olduğu *Seyahatnâme*'de, 17. yüzyıl ayakkabı dikicilerinden söz etmektedir. Bu ayakkabılara "Pabuççıyan" adı verilmiştir. Ek olarak, ayakkabıların imalathanesinin olduğundan söz eden Çelebi, farklı üretim biçimlerine sahip ayakkabıların da varlığından bahsetmektedir (Somçağ, 2014).

Türk kültüründe, birlik ve beraberlik önemli bir yer tutmaktadır. Bu kapsamda oluşturulan üretim faaliyetleri, dayanışma bağlamında ilerletilmiştir. Ayakkabıcılık da bu faaliyetler arasındadır. Osmanlı döneminde, ayakkabı ve deri üretimi özel bir sektördür (Kuru ve Paksoy, 2008). Osmanlı döneminde, ayakkabı ve deri üreticileri; usta, ustabaşı, yiğitbaşı, çırak ve ahl-i hibre gibi çeşitli kademeler ile görev almışlardır (Kaya, 2021). Ahi Evran (1171-1261), halkın sosyo-ekonomik düzeyini ilerletmek amacıyla debbağ, ayakkabıcı ve saraç gibi esnafların gelişmesini sağlamıştır. Süreç

içerisinde örgütlenen esnaflar, lonca örgütleri oluşturmaya başlamıştır. Loncalar, ayakkabıların kalite kontrolünü yapan gruptur. Lonca örgütünde yer alan ve görev yapan kişilerin 15. 16. 17. ve 18. yüzyıllarda aktif bir şekilde sıkı denetimler yapmışlardır. Bu denetimler, tarihî belgeler içerisinde de belirtilmektedir (Balkan ve Güllü, 2024).

Osmanlı döneminde, ayakkabıcılık faaliyeti kelime olarak “kavaf” şeklinde kullanılmıştır. Bunun yanında, başmakçı, pabuççu, dikici gibi farklı isimlerle de anıldığı söz edilmektedir. Öte yandan, farklı kaynaklarda çizmeci, nalıncı, yemenici ve terlikçi gibi isimlerle de ayakkabıcıların anıldığı belirtilmektedir (Kuru ve Paksoy, 2008; İmre, 2016).

Deri malzemenin işlenmesi ve kullanılması aşamasında görev alan bireylere debbağ adı verilmiştir. Ahilik kültürünü kuran ve geliştiren isimlerden biri olan Ahi Evran ise debbağ usulünün öncülerindendir (İmre ve Akbaş, 2020). Osmanlı döneminde sosyo-ekonomik düzey, önemli ölçüde geliştirilmiştir. Buna bağlı olarak debbağlar ve pabuççular da önemli ölçüde kendilerini geliştirme imkânı bulmuşlardır (İmre, 2016). Bu alanda İstanbul, Bursa ve Edirne önemli üretim noktaları olmuştur. Burada görev alan üreticiler ise herhangi bir durumdan dolayı mağduriyetin yaşanmaması amacı ile belediye kanunları (İhtisab Kanunları) çıkarılmıştır (Kuru ve Paksoy, 2008; Kandal, 2020). Bu şekilde üreticinin temel hakları korunmuş olmaktadır. Osmanlı devleti ayakkabı üretiminde önemli merkezlerden birisidir. Öyle ki dünyanın farklı yerlerinde müzelere eklenen farklı türden ayakkabılar arasında Türk ayakkabılarına da yer verilmiştir. Bunun yanında yine Osmanlı devletine ait Topkapı Sarayı’nda bulunan farklı ayakkabılar sergilenmektedir (Kuru ve Paksoy, 2008). Topkapı Sarayı’nda 16. ve 19. yüzyıllar arasındaki ayakkabı arşivi sergilenmektedir. Sergilenen ayakkabılar arasında çizme, terlik, mest, bebek patikleri ve çocuk ayakkabıları yer almaktadır (Balkan ve Güllü, 2024).

Minyatür, taş ve çini üzerine yapılmış kabartmalar, ayakkabılar hakkında bizlere bilgiler sağlamaktadır. Bu bilgiler değerlendirmeye alındığında, Selçuklu dönemine ait izler taşıdığı anlaşılmaktadır. Kırmızı ve beyaz renk detaylı, ucu kıvrak çizmelerin giyildiği görülmektedir. Bu dönemde, burun kısmı sivri, yanları açık şekilde tasarlanan deve derisinden yapılma çarık ayakkabılar da üretilmiştir (İmre ve Akbaş, 2020).

Türk kültüründe, çizme türü ayrı bir yere sahiptir. Çarık, başmak ve edik adı verilen ayakkabı türleri de en çok giyilen ayakkabılar arasındadır. Türklerin tercih etmiş

olduğu bu ayakkabı türleri, zaman içerisinde geliştirilen tekniklerle farklı şekillerde tasarlanmaya başlanmıştır (İmre, 2016; Kandal, 2020). Yapılan bazı arkeolojik çalışmalarda, Hun aristokratlarının giymiş oldukları altın ve gümüş sırmalarla işlenmiş çizmeler bulunmuştur. Batı Sibirya'nın tamamen buzullarla kaplı olduğu dönemde kaldığı düşünülen, 30.000 ila 40.000 yıl öncesine ait çizmeler incelendiğinde; bu çizmelerin keçe, kalın ve ince deriden oluşturulduğu görülmüştür (Somçağ, 2014; İmre, 2016).

Çizme, formları itibarıyla ayağı sıkı saran; ancak çıkarıldığında da kolay çıkarıma sahip olan özellikte tasarlanmıştır. Türk kültüründe, at binmenin bir gelenek olmadığı dönemlerde çizmeler ökçesiz olarak üretilmiştir. Ata binme geleneği geliştiğinde ise, daha rahat ve ölçülü ayakkabı tasarımları yapılmaya başlanmıştır (Kandal, 2020). Yapılan kazı çalışmalarında elde edilen ayakkabılar üzerinde inceleme yapılmıştır. Bu incelemeler neticesinde, çizme görünümlerinin Türk kültüründe zengin bir görünüme sahip olduğu belirlenmiştir. Bu nitelikteki çizmelerin, soylu ve yönetici kişiler tarafından giyilmiş olabileceği düşünülmektedir. Dünyada olduğu gibi, Türk kültüründe de ayakkabı, rütbeyi simgeleyen bir unsur hâline gelmiştir (İmre, 2016).

Osmanlı tarihinde, ayakkabı sosyal statü simgesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Statüyü simgeleyen ayakkabı tasarımlarının yanında, farklı mekânlarda giyilen ayakkabı tasarımları da üretilmiştir. Örnek vermek gerekirse; ev içerisinde, kadife ve atlastan üretilen sırmalı işlemeli ayakkabılar ve terlikler tasarlanmıştır. Dış mekânda kullanılması için ise süslü çizmeler ve deriden yapılmış ayakkabılar tasarlanmıştır (Kuru ve Paksoy, 2008; Kandal, 2020).

16. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde ayakkabı tasarımları, geleneksel ayakkabı formunda üretilmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise ayakkabı tasarımlarında Batı'nın etkisi görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde, ayakkabı tasarımlarında yoğun süslemeler yer almış; ipek, atlas, kadife, kemha, seraser gibi kumaş türlerinin kullanımı yaygınlaşmıştır (Somçağ, 2014; Veziroğlu, 2021). 18. ve 19. yüzyıllara gelindiğinde ise nakkaş tasarımları ortaya çıkmış ve giysilerde olduğu gibi ayakkabılarda da kullanılmaya başlanmıştır (İmre, 2016).

Üretilme amacına ve malzemesine göre farklılaşan Türk kültüründeki ayakkabılar; çizme, yarım çizme, pabuç, çedik, fotin, edik, cicime, başmak, çapula, galoş, mest, kalçın, kundura, sandal, nalın, terlik, tomak, merkub ve yemeni gibi adlarla, farklı türlerde tasarlanarak adlandırılmıştır (Somçağ, 2014; Kaya, 2021). Türk kültüründe

ayakkabı kullanımlarına dair belirli kurallar da oluşturulmuştur. Renk, yaş, statü, sosyal konum ve cinsiyet gibi faktörler göz önünde bulundurularak ayakkabı tercihleri yapılmıştır (Kuru ve Paksoy, 2008; İmre ve Akbaş, 2020; Kandal, 2020). Halk, asker, köylü, kentli ve saray halkı gibi kesimlerin farklı türden ayakkabı tercihleri olmuştur. Türk geleneklerine bakıldığında, Hun hakanlarından Osmanlı padişahlarına kadar uzanan süreçte kırmızı renk, önemli bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bu renk, çizme tasarımlarında sıkça tercih edilmiştir (Kandal, 2020). Müslüman ve gayrimüslimlerin ayırt edilebilmesi amacıyla ayakkabı renklerinde farklılıklar belirlenmiştir. Müslümanlar sarı renk ayakkabılar giyerken; Yahudiler ve Ermeniler siyah ve mor, Rumlar ise kırmızı renk ayakkabılar tercih etmişlerdir. Osmanlı Yeniçeri askerlerinin giydiği çizmelerin rengi sarıdır. Bölükbaşılar kırmızı, küçük zabıtlar ise siyah renk çizme giymiştir (Kuru ve Paksoy, 2008).

Türk geleneklerinde, kadınların ayakkabı kullanımlarına dair bilgiler de yer almaktadır. Özellikle medeni durumu simgeleyen renk seçimleri yapılmıştır. Bekâr kadınlar genel olarak sarı, evli kadınlar kırmızı; evlenip boşanmış kadınlar ise yeşil renkte çarıklar giymiştir. Gelinler, düğünlerde beyaz renk çarık tercih etmişlerdir. Resmî ya da özel günlerde giyilen çarıkların rengi ise siyahtır. Spor ayakkabı kullanımlarında ise her renkten ayakkabıya yer verildiği görülmektedir (Somçağ, 2014).

Türk geleneklerinde dericilik faaliyeti, 16. ve 17. yüzyıllarda en parlak dönemini yaşamıştır. Dünya genelinde Türk deri kalitesi, öne çıkan deriler arasında yer almaktadır. Öyle ki, bu dönemde “Turkish Leather” ismiyle dericilik faaliyeti yürütülmüştür (İmre, 2016). 15. yüzyılda İstanbul’un fethinin ardından deri üretimi, imalathaneler aracılığıyla sağlanmaya başlanmıştır. 1800’lü yıllara değin gelişen bu faaliyet, Padişah II. Mahmud döneminde ilerletilmiş; Beykoz’da deri ve kundura üretimine yönelik çeşitli fabrikaların açılması sağlanmıştır. Bu sürece kadar Türk tarihinde ayakkabı üretimi, el işçiliği ile gerçekleştirilmiştir. 1933 yılında üretim, Sümerbank’a devredilmiştir. Sümerbank Deri ve Kundura Müessesesi adıyla ayakkabı üretim faaliyetleri sürdürülmüştür. 1980 yılına gelindiğinde, yıllık üretim kapasitesi 2,5 milyon çifte ulaşmıştır (Kır, 2022). 1989 yılında Sümerbank Holding’e bağlanan fabrika, 2003 yılında özelleştirilmiş ve özel sektör üretimiyle devam ettirilmiştir (Balkan ve Güllü, 2024).

21. yüzyılda ise ayakkabılar, dünyada olduğu gibi Türk kültüründe de benzer şekilde üretilmiş ve modellenmeye başlanmıştır. Bu dönemde, günlük yaşam, özel

yaşam ve mevsime uygun giyinme gibi etkenler nedeniyle ayakkabı tercihleri de günümüze hitap eden niteliklerde üretilmeye ve tüketilmeye başlanmıştır (Balkan ve Güllü, 2024).

4.5. Günümüzde Ayakkabı Konsept ve Tasarım Süreci

Ayakkabı konsept ve tasarım süreci, diğer endüstriyel alanlara benzer bir şekilde ilerleme göstermektedir. Öncelikle bir konsept ve tasarım sürecine başlamak için konunun iyi bir şekilde anlaşılması ve değerlendirilmesi gerekmektedir. Burada esas olan, bilgiye yön verilmesidir. Ardından temel amacın belirlenmesi, konunun hedefi bakımından önemlidir. Konuya yaklaşımı ana hatlarıyla sınırlandırmak, çalışmanın seyri açısından da önem arz etmektedir. Bir konsepti veya tasarım sürecini belirlemek için farklı yöntem ve yön bilgileri bulunmaktadır. En sık karşılaşılan yöntem ve yön bilgisi, akademik olarak temellenen, bir uzman tarafından belirlenmiş süreçtir. Bir diğer yöntem ve yön bilgisi ise ticari olarak ele alınan süreçtir. Bu süreç içerisinde hedef kitle belirlenmekte, bilgileri edinilmekte, pazar payı irdelenmekte, sezon değeri analiz edilmekte, türler tercih edilmekte, mali bütçe değeri hazırlanmakta ve mevcut olan teknik koşullar gözetilmektedir. Tasarımcının bu konudaki süreci iyi bir şekilde yönetmesi ve irdemesi gerekmektedir. Yani, aşamaların farkında olunması beklenmektedir. Bu durum, ayakkabı konsepti hazırlamada ve tasarım sürecini oluşturmada önemli noktaları oluşturmaktadır. Ardından belirlenen kriterler kapsamında temel başlıklar oluşturulmakta ve konsept seçimi ile tasarım süreci başlatılmaktadır (Seivewright, 2013, s. 10-11).

Moda tasarımı ve aksesuar tasarımı alanında araştırma süreci, üç temel konu başlığı üzerinden ilerletilmektedir. Buna göre ilk temel konu başlığı, tasarımcıya özgü olması; kişisel fotoğraf ve çizimlerin sağlanması ve tasarımcının fikirlerini konsept ve süreç bakımından ortaya koyabiliyor olması gerekmektedir. İkinci temel başlığa göre ise konsept ve tasarım süreci tüm ciddiyetiyle ele alınmalıdır. Mevcut bilgiler bu kapsamda irdelenmeli ve değerlendirilmelidir. Örnek vermek gerekirse, fuarlar, sanat eserleri, dijital yayınlar, basılı yayınlar, dergiler, kitaplar, kataloglar ve raporlar bu süreçte dâhildir. Üçüncü temel konu başlığı ise tecrübe ve birikim olarak tanımlanmaktadır. Var olan kaynakların verimli bir şekilde kullanılması gerekmektedir. Buna ek olarak, sosyologların toplumsal değerlendirmeleri, araştırmaları ve raporları incelenmeli; üretici ve tüketicinin genel tecrübeleri de araştırmaya dâhil edilmelidir (Tunç, 2013).

Araştırma süreci kapsamında, tasarımcının genel bilgi ve deneyimlerini var olan günümüz gelişmeleri ile içselleştirmesi gerekmektedir. Araştırma olmadan herhangi bir tasarımdan söz etmek mümkün değildir. Bu nedenle öncelikle iyi bir araştırma sürecinin yürütülmesi gerekmektedir. Tasarım sürecinde yazılı ve görsel kaynakların tümü titizlikle incelenmelidir. Ayakkabı tasarımında, konsept ve tasarım sürecine destek sağlayacak soyut ve somut verilerin değerlendirilmesi önemlidir. Araştırma süreci tasarımcıya yaratıcılık kazandırmakta, bu sayede tasarımcı yeni ufuklar açan bilgiler elde edebilmekte ve güncel olanı yakalayabilmektedir. Ön araştırma, konunun sürecine daha iyi hâkim olunmasını sağlamakta, ön fikrin oluşmasına katkı sunmakta ve tecrübe ile kazanımların birlikte ilerlemesini amaçlamaktadır. Bu şekilde ayakkabı konsept ve tasarım süreci iyi bir şekilde geliştirilebilmektedir. Konsept ve tasarım sürecinin belirlenmesi aşamasında içeriğin oluşturulması önemlidir. Bunun için trendlerin takip edilmesi, temanın görsel ve yazılı bilgilerle kıyaslanması gerekmektedir. Bunun yanında form, kalıp, taban, malzeme seçimi, teknolojik imkânlar, aksesuarlar, ortopedik destekler, açma-kapama mekanizmaları, bağlantı elemanları, dekoratif unsurlar, sosyal gelişmeler, doku ve kumaşlar, popüler kültür, tarihî süreç, satın alma eğilimleri ve pazarın bütünüyle araştırılması gerekmektedir (Seivewright, 2013, s. 10-13).

Ayakkabı konsept ve tasarım sürecinin sağlanabilmesi için öncelikle çalışmanın temasının oluşturulması gerekmektedir. Bunun için güncel trendlerin takip edilmesi önerilmektedir. Örnek vermek gerekirse; moda, ayakkabı sektörü, ayakkabı yan sanayi, trend fuarlar, moda dergileri, trend kataloglar, dijital blog ya da siteler ve piramidin üstünde yer alan markaların araştırılması gerekmektedir (Seivewright, 2013, s. 12-29).

Ayakkabı konsept ve tasarım süreci bağlamında trendlerin takip edilmesi önemlidir. Bunun için güncel olanın öne çıkarılması gerekmektedir. Özellikle toplumsal açıdan beğenilerin ve modanın analizinin yapılması beklenmektedir. Örnek vermek gerekirse; deri seçimi, kumaş tercihi, plastikler, metaller, materyaller, zevkler ve beğeniler, modanın yönü ve tarz eğilimleri temel süreç hakkında yol gösterici bilgiler sağlamaktadır. Koleksiyon oluşturma ve tasarım süreci içerisinde bu konular, ana unsurlar arasında gösterilmektedir (Lau, 2004, s. 61).

Moda tasarımda konseptler, “Première Vision” adında dizayn ofislerinde sağlanan süreç ile belirlenmektedir. Malzeme seçiminde stil ajanları, uzman tecrübesi ile birlikte elde edilen bilgiler dâhilinde yeni sezona adapte olacak şekilde yön vermektedir. Ardından bu bilgiler, moda evlerine satılmaktadır. Moda tasarım alanındaki sistem

genel olarak bu şekilde ilerlemektedir. Bunun yanında stil büroları ve trend avcıları da moda tasarım alanında konseptin belirleyicileri olabilmektedir. Bu durumun oluşturulmasındaki temel neden, piyasada trendlerin önceden öğrenilmesi ve stratejilerin bu duruma göre hazırlanmasıdır. Moda ve sanat alanında yeni bir işleyiş kazandıran bu anlayışın temel yaklaşımı, *“yanlış yapmadan kendinden emin olarak, modayı yönlendiren trend fenomenini anlamak ve onu en hızlı şekilde pazarlamak”* şeklinde tanımlaması yapılmaktadır (Erdönmez, 2018).

Moda ve sanat alanında yükselen bir konu olarak nitelendirilen mevzular, genel olarak gündelik yaşamın bir parçası ya da sıradan bir olayın etkisidir. Modanın yönü; günlük yaşam, siyaset, ekonomi, hava şartları, sanat eğilimleri, galeriler, müzeler, dekorasyon, müzik, mimari, sinema, afetler, tiyatro, moda blogları, sokak kültürü ve gelişen teknoloji ile de içselleşmiş durumdadır. Bu bakımdan herhangi bir konudan, alandan ya da durumdan etkilenme olasılığı oldukça yüksektir. Bu nedenle ayakkabı konseptini ve tasarım sürecini belirlerken temel kaynak, trendlerdir. Bu sayede bilgiler değerlendirilmekte, geliştirilmekte, netlik kazandırılmakta ve koleksiyonun teması belirlenmektedir (Erdönmez, 2018).

Ayakkabı konsept ve tasarım süreci aşamasındaki temel sorulardan biri de “kim için tasarlandığıdır”. Tasarım aşamasında tasarımcı, modayı dâhil ederek tasarımları belirlemektedir. Fakat bu tasarımları kim için tasarlamış olduğunu da belirlemesi gerekmektedir. Yani ürünleri kimlerin satın alacağı belirlenmelidir. Bunun yanında, hedef pazarı da aynı şekilde hedef kitle ile birlikte belirlemesi gerekmektedir (Lau, 2004).

Müşteri portföyünün nitelik kazanması, pazar değeri açısından önemlidir. Bunun için temanın hedef kitle ile içselleştirilmesi gerekmektedir. Hedef kitlenin belirlenmesi aşamasında; bu kitlenin nereden alışveriş yaptığı, nelerden hoşlandığı, beklentilerinin neler olduğu ve genel bütçesinin ne derece etkin olduğu belirlenmelidir. Burada göz önünde bulundurulması gereken nokta, tasarlanacak olan ayakkabının kaç çift satacağıdır (Seivewright, 2013).

Konsept ve tasarım süreci aşamasında bir diğer önemli nokta, üretici firmadır. Üretici firmanın araştırılması önemlidir. Kullanılan teknikler, teknolojik imkânlar, önerilere ne denli açık olduğu, üretimdeki yeri, malzeme temini, özel üretime açık oluşu, ithalat ve ihracat faaliyetleri tümüyle araştırılmalıdır. Çünkü belirlenen tema ve

hedef kitle açısından, üreticinin üretmiş olduğu ürünün beklentiyi tümüyle karşılaması gerekmektedir (Seivewright, 2013).

Tasarımcı ise sağlamış olduğu bilgiler ekseninde hazırlamak istediği koleksiyonunu, üretim aşamasında belirtmesi gerekmektedir. Örnek vermek gerekir ise ürünün türü, tarzı, kullanılacak yeri, rengi, malzemesi, teknolojisi, mali kriterleri, kumaşı, formu, aksesuarları, tümü ile üreticiye eksiksiz sağlanması gerekmektedir. Belirtilen özellikler, tema ile birlikte üretim aşamasında etkin olarak sağlanması gerekmektedir. Yani üretimin tamamlanacağı tarihin net bir şekilde belirlenmesi gerekmektedir. Zira ayakkabıların trend olan pazar değeri sürecinde satışa sunulamaması ya da geç bırakılması, ürünün satın alınma değerini düşürecektir. Bunun için sürecin sıkı bir şekilde yönetilmesi ve takip edilmesi gerekmektedir (Lau, 2004).

Konsept ve tasarım süreçlerinin kayıt altına alınması önemlidir. Bunun için aşamalı olarak ilerlenmesi gerekmektedir. Metin, imge, doku, desen, malzeme, üretim, kaynak gibi alternatiflerin her zaman geriye dönük kontrollerinin yapılması gerekmektedir. Diğer bir ifadeyle tasarımcının, tasarım süreci aşamasında beyin fırtınası yapması gerekmektedir (Lau, 2004, s. 61).

Tasarımcının, tasarımlarını hayata geçirebilmesi için beklenen ölçütlerin sağlanabiliyor olması gerekmektedir. Bu konuda malzeme seçimi çok önemlidir. Tercih edilecek olan malzemenin genel kalitesi, rengi, dokusu, içeriği ve maliyeti tasarımın öne çıkmasını sağlayan ayrıntıları içermektedir. Tasarımda istenen kalitenin elde edilebilmesi için malzeme seçiminin de beklentiye uygun olması gerekmektedir. Yanlış malzemelerin tercih edilmesi, ürünün üretilmesi aşamasında sorunların meydana gelmesine sebebiyet verebilmekte ya da ürünün beklenen ölçüde üretilmesinin önüne geçebilmektedir. Dolayısıyla malzeme kalite değerinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir (Borja de Mozota, 2005).

Tasarım süreci, tasarımcının tasarım sürecini geliştirmesi açısından katkılar sunmaktadır. Bilgi edinme, araştırma, var olan bilgileri derleme sürecinde mood board'lar, ilham panoları, malzeme ve renk kartelalarının desteği ile seçilen tarz, renk, doku, biçim netleştirilmekte ya da fikrin netlik kazanmasında destek sağlamaktadır. Eskiz süreci olarak da değerlendirilen bu süreç, tüm bilgilerin derlenip toplandığı ve geliştirildiği bir süreçtir (Borja de Mozota, 2005).

Tasarımın geliştirilme süreci, belirlenen detayların ayrı ayrı parçalara ayrılıp sürecin işlenmesi bakımından destek sağlamaktadır. Bu süreç kapsamında stiller,

renkler, biçimler ve dokular farklı yönleri ile ele alınmakta, tasarımcının imzası ile netlik kazanmaktadır. Bu süreçte konseptin ve tasarımın uyumluluk göstermesi gerekmektedir. Yani süreç kapsamında belirtilen amaç, yön bilgisi, yöntem ve beklentilerin birbirleri ile uyumlu olması, uyumlu bir şekilde ilerlemesi gerekmektedir (Tunalı, 2009).

Tasarımcının belirlemiş olduğu konsept ve tasarım, üretime yönlendirilecek aşamaları içermektedir. Bu sürecin sonunda gerçek ürüne erişim sağlanmaktadır. Fakat ürünün gerçek hâline ulaşım aşamasında hazırlanan ön süreç, var olan birtakım problemlerin önüne geçmektedir. Süreç içerisinde yaşanabilecek herhangi bir sorun dâhilinde, sorunlar teknik bir şekilde giderilebilecek derecede minimum düzeyde olması gerekmektedir. Çünkü en az zararlar bu sürecin atlatılması, yine belirlenen kriterlerin önceden sağlamış olduğu destek ile yönetilebilmektedir (Borja De Mozota, 2005).

Konsept ve tasarım aşamasından üretime geçilmesi aşamasında, üreticiye taban, malzeme, renk, dikiş, aksesuar, ölçü gibi teknik bilgilerin verilmesi gerekmektedir. Aynı şekilde, imalat sürecinde de ürünü üretecek personel ya da personellerin de bu konuda detaylı bilgilendirilmesi gerekmektedir. Bunun için de net bir şekilde hazırlanan, gerçek ürünü somut bir şekilde imgeleyen çizimlerin var olması gerekmektedir. Çizimlerde ön, yan ve arka kısımlarının detaylı bir şekilde imgenmesi gerekmektedir. Özellikle istenen detayların net bir şekilde çizilmesi, anlaşılır olması beklenmektedir (Erdönmez, 2018).

Ayakkabı konsept ve tasarım sürecinde imalat aşaması önemlidir. Bu süreçte kullanılacak olan malzemeler genel olarak iki boyutludur. Ayakkabı ise üç boyutlu bir formda hazırlanmaktadır. İstampa, iki boyutlu olan malzemelerin üç boyutlu bir şekilde ürüne dönüştürülmesini sağlama sürecidir. Kalıp çıkarma yönetimi, ayakkabının saya kesiminde tercih edilen, tüm ayak numaralarının serili bir şekilde çıkarılmasını sağlayan süreci bağlamaktadır. Bu kalıplar karton şeklinde çıkarılmaktadır. İstampa çıkarma işlemi, modelin tüm parçalarını oluşturan diziyi oluşturmaktadır. İstampaların çıkarılması, ürünün önceden numunesini görmek amaçlıdır. Kesilen ıstampalar deneme aşamasında değerlendirilmekte ve malzemeler ile denenmektedir. Üretim aşamasına geçilmeden önce ayakkabıların kalıpları çıkarılması gerekmektedir. Çünkü ayakkabılar kalıpları ile üretilmektedir (Tunç, 2013).

Üretime geçilme sürecinde ilk deneme ürününü yapmak önemlidir. Deneme ürünü üzerinden teknik sorunlar ve birtakım değerlendirmeler yapılabilmektedir. Bu sayede

önden ürünün analizleri de yapılmış olmaktadır. Numune ürün üzerinden, üretim aşamasında karşı karşıya kalılabilecek sorunlar önden tespit edilmiş olmakta ve hatalar, üretim aşamasına geçilmeden önce çözümü sağlanmış olmaktadır. Eğer herhangi bir sorun ya da değişikliğe gidilme durumu yok ise ürünün üretim aşamasına geçiş sağlanabilmektedir (Tunç, 2013).

Ayakkabı üretim süreci, farklı bir konu kapsamına sahiptir. Bu nedenden dolayı, üretim sürecinde var olan bilgi ekseninde, aşağıda yer verilen alt başlık altında detaylı ve açıklayıcı bir şekilde aktarımı sağlanacaktır.

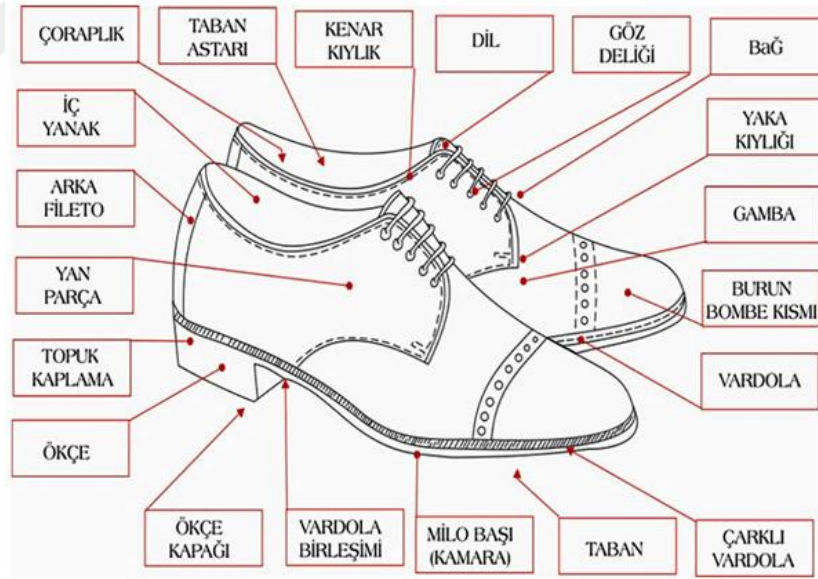
4.6. Ayakkabı Üretim Süreci

Ayakkabı tasarım süreçlerinin tamamlanmasının ardından, en önemli süreçlerden birisi de ayakkabının üretim sürecidir. Ayakkabı üretimi, zanaat kökenli bir faaliyettir. Ayakkabı üretiminin yapılabilmesi için üreticinin el işçiliğinin olması gerekmektedir. Nitekim teknolojik imkânların artması, üretim sürecinde sağlanan yöntemlerin standartlaşması, seri üretim şeklini ortaya çıkarmıştır. Fakat günümüzde ayakkabı üretim aşamasında farklı teknik ve yöntemleri kullanan birçok firma ve marka bulunmaktadır. Son dönemlerde ayakkabı üretiminde seri üretim şekli benimsenmiş olsa da küçük ölçekli üreticilerin hâlen kendi atölyelerinde elde üretim yaptığı bilinmektedir. Orta ve büyük ölçekli üreticiler ise genel olarak fabrika ortamında, makineleşme ile birlikte seri üretime geçmiştir. Ayakkabı üretiminde iki temel yapı karşımıza çıkmaktadır. Bunlar ayakkabının üst yüzeyi ve tabanıdır. Üretim ise bu iki temel yapı üzerinden sürdürülmektedir. Ayakkabı üreticileri de üretim aşamasında ayakkabıları bu iki bölüme ayırarak üretimini gerçekleştirmektedir (Çakıroğlu-Başar, 2013, s. 54).

Saya kısmı, ayakkabının tabanı dışında yer alan bölümlerine denilmektedir. Bu bölümlerde farklı parçalar bulunmakta ve bu parçaların birbirleri ile dikimi gerçekleştirilmektedir. Bu bölüm, üst bölümü oluşturmaktadır. Taban kısmı ise poliüretan, kösele gibi malzemelerin üretiminden elde edilen, alt bölümü oluşturan kısma denilmektedir. Ayakkabı bölümleri, tasarım aşamasında tercih edilen malzeme ve içerikler ile farklılık gösterebilmektedir. Tüm bu malzeme seçimi, üreticinin ya da tasarımcının belirlemiş olduğu kriterler ekseninde ilerlemektedir (Müftüoğlu, 2000).

Geleneksel, yarı ya da tam makineleşmiş sisteme uygun olarak üretilen ayakkabılarda tercih edilen malzeme ve teknoloji farklılık göstermektedir. Nitekim bu farklılığa rağmen üretim aşamaları benzer bir şekilde sürdürülmektedir. Yani her

ayakkabı üreticisinin sağlamış olduğu süreç benzerdir. Ayakkabı üretimi, ilk etapta tercih edilen kumaş, deri, suni deri ve aksesuarların kesimi ile başlatılmaktadır. Kesilen malzemeler, birbirleri ile birleştirilmekte ve ayakkabının üst kısmı elde edilmektedir. Bu kısım saya kısmıdır. Saya kısmı, tasarıma bağlı olarak kesilmekte ve dikilmektedir. Farklı ayakkabı tasarımlarında ise bu süreç yine tasarıma bağlı çeşitlilik gösterebilmektedir. Örnek vermek gerekir ise burun kısmının bombesi, topuk kısmına fort eklenmesi ya da üst kısımlara bağcık ya da şeritlerin eklenmesi gibidir. Ardından ayakkabının taban kısmında yer alan iç ve dış kısımlar hazırlanmaktadır. Bu kısımda, kullanılan malzemelerin bir araya getirilmesi işlemi uygulanmaktadır. Saya kısmı kalıp üzerine getirilmekte ve ardından iç taban ile birleştirilmektedir. Bu kısımda çivilenme işlemi de tasarıma bağlı uygulanabilmektedir. Dolayısıyla ayakkabının taban kısmı ile birlikte birleştirilmesi aşaması, yine ayakkabının model ve tasarımına göre değişiklik gösterebilmektedir. Bunun yanında, yine üreticinin kendine has üretim şekline bağlı olarak da tercih edilen teknik ve yöntemler farklılık gösterebilmektedir (Çakıroğlu-Başar, 2013, s. 54–55). Aşağıda yer verilen Görsel 6.1.’de ayakkabının bölümleri net bir şekilde gösterilmektedir.



Şekil 4.1. Ayakkabının Bölümleri, (http-22).

Enjeksiyon kalıp yöntemi ile üretilen ayakkabılar, genel olarak poliüretan (PU), klorür (PVC) veya kompresyon kalıp yöntemi ile uygulanmaktadır. Bu uygulama yöntemi, tek aşamada basılan kalıp yöntemlerini içermektedir. Kösele taban uygulamasında ise çoğunlukla taban kısmının saya kısmıyla daha iyi birleştirilebilmesi

amaçlanmaktadır. Bunun için taban kısmında oyuk açılmakta ve bu oyuğa, reçineli iplikler ile dış kısımdan iç kısma doğru *fora* adı verilen dikişler uygulanmaktadır (Müftüoğlu, 2000).

Kösele ayakkabı üretim aşamasında, taban, topuk ya da kenar düzenlemesi uygulanmaktadır. Buna ek olarak, boyama aşamasında da freze işlemi uygulanmakta ve ardından ayakkabıların genel kontrolü yapılmaktadır. Kontrolleri yapılan ayakkabılar ise kullanıma hazır hâle getirilerek kutulara konulmakta ve satışa hazır hâle getirilmektedir (Müftüoğlu, 2000).

4.7. Ayakkabının Sınıflandırılması

Ayakkabıların sınıflandırılması, yaşa, cinsiyete ve modele göre farklılık göstermektedir. Yine buna bağlı olarak, ayakkabıların kullanım şekillerine göre de sınıflandırma yapılabilmektedir. Araştırma kapsamında yer alan ayakkabıların sınıflandırılmasında temel olan kriterler göz önünde bulundurularak değerlendirmeye yer verilmek istenmektedir. Literatürde ayakkabıların sınıflandırılma şekli; kullanım, üretim, yaş, cinsiyet, model şeklinde ayrılabilir. Bu nedenden dolayı, sınıflandırma kapsamı detaylı başlıklar altında da yapılabilmektedir (Yurt, 2011, s. 5-11).

Ayakkabılar günümüzde farklı alanlarda ya da farklı amaçlar için de tercih edilebilmektedir. İnsanların amaçlarını karşılamak amacıyla farklı modelde ayakkabılar üretilmektedir. Bu nedenden dolayı, zengin türleri ile sınıflandırmaya ayrılabilir. Özellikle kullanım amaçları, cinsiyet değerlendirmesi, saya şekli, yaş faktörü ve pek çok etkene bağlı sınıflandırmalar yapılabilmektedir (Sürenkök, 1993). Genel olarak ayakkabının sınıflandırması 3 şekilde yapılmaktadır. Bunlar; erkek (merdane) ayakkabılar, kadın (zenne) ayakkabılar ve çocuk ayakkabılarıdır. Kullanım amacına göre ayakkabıların sınıflandırılması ise yazlık, kışlık, spor, özel gün ve hizmet şekline göre de ayırım yapılabilmektedir. Bu kapsam dışında da ayakkabının saya türüne göre sınıflandırma yapılabilmektedir. Buna göre de altı açık, altı yarı açık (rok), altı kapalı, dıştan dikişli, sandalet türü şeklinde beş grupta sınıflandırılabilir (Ötleş, 2005).

Erkek ayakkabılar, çok çeşitli türlere sahiptir. Erkek ayakkabılar şu şekilde sınıflandırılmaktadır (Sürenkök, 1993; Ötleş, 2005).

- Derby (Molyer), bu ayakkabı türünün sayası parçalı şekildedir. Gambalar yüz kısmına dikilerek üretilmektedir. Kalıp olarak burun kısmı yuvarlaktır. Gambanın ise alt uç kısmı, ökçenin uç kısmına değin uzamaktadır.
- Oxford, yüz kısmı gambaların üzerine dikilmektedir. Kapalı bir ayakkabı modelidir. Nitekim saya parçalarının çeşitlendirilmesine bağlı olarak farklı modellerin de üretimi yapılabilmektedir.
- Makosen, bu ayakkabı türü ise bağcıklı bir ayakkabı modelini oluşturmaktadır. Lastiklidir ve düz türlere sahip bulunmaktadır. Saya kısmı rok şeklinde olan ayakkabılar esas makosen ayakkabılardır. Açık şeklinde olan sayalar ise çakma makosen sınıfına ayrılmaktadır. Genel olarak bu ayakkabı türü, gündelik giyimde tercih edilen bir modeldir.
- Bot ve çizmeler, kış aylarında tercih edilen ayakkabı modelleridir. Ayağı soğuk hava koşullarına karşı koruma sağlamaktadır. Bot ve çizmenin klasik bir ayakkabı türünden ayıran en temel özelliği gambasının yüksek ve daha uzun bir şekilde tasarlanmış olmasından ileri gelmektedir. Fakat çizme modelinde gamba botta kıyasla daha yüksek bir şekilde tasarlanmaktadır.
- Sandalet, bu ayakkabı türü ise genel olarak sıcak aylarda tercih edilen bir modeldir. Kullanım şekli sıcak hava koşullarında rahatlık ve konfor sağlamaktadır. Genel olarak sayası yumuşak bir şekilde tasarlanmaktadır. Taban kısmı ise hafiftir. Ayağı bütünü ile sarmakta ve hava alınmasını sağlamaktadır.



Şekil 4.2. Erkek Ayakkabılarının Sınıflandırılması, (<http://23>).

Kadın ayakkabıların sınıflandırılması ise erkek ayakkabı türlerine benzer bir şekilde yapılmaktadır. Fakat kadın ayakkabıları, erkek ayakkabılarına kıyasla daha fazla çeşitlilik içermektedir. Bunun yanında kadın ayakkabıları genel olarak yaratıcılık ve tasarım konusunda daha farklı bir üretim şekli ile üretilmektedir. Kadın ayakkabılarının sınıflandırması aşağıdaki gibidir (Sürenkök, 1993);

- Yürüyüş ayakkabısı, saya kısmı çok açık, ağızlı ve sıfır toplu bir ayakkabı türüdür. Bu ayakkabı türü balerin ya da dekolte ayakkabı olarak da adlandırılmaktadır. 25 mm topuğa sahip olan türüne ise yürüyüş modeli denilmektedir. Bu ayakkabı türü içerisinde okulda tercih edilen ayakkabılar da dâhildir. Oxford, derby, makosen modeli ayakkabılar bu ayakkabı kategorisi içerisine dâhil edilmektedir. Bu bakımdan farklı tasarım, üretim ve kullanım amacına bağlı kendi içerisinde de sınıflara ayrılmaktadır.
- Fantezi, bu ayakkabı türleri 50 ila 100 mm arasında değişen bir topuk ölçüsüne sahip bulunmaktadır. Kadın ayakkabıları arasında en çok ilgi gören ve tasarımı en çok yapılan ayakkabı türleri içerisinde yer almaktadır. Arka kısmı açık ya da kapalı şeklinde üretilmektedir. Bunun yanında asimetrik modelleri de mevcuttur.
- Bot ve çizmeler, kadın ayakkabı türleri içerisinde çizmeler de kendi içerisinde topuklu ya da topuksuz bir şekilde tasarlanabilmektedir. Bunun yanında konç uzunluk yapısı da dizüstüne kadar uzatılması sağlanabilmektedir.
- Sandalet, kadın ayakkabı türleri içerisinde en çok üretimi yapılan türler arasında gösterilmektedir. Yaratıcılık ve tasarım kapsamı ise sınırsız olarak nitelendirilmektedir. Her türden ya da her çeşitten malzemeler ile sandalet üretimi ve tasarımı yapılabilmektedir.



Şekil 4.3. Kadın Ayakkabılarının Sınıflandırılması, ([http-24](http://24)).

Çocuk ayakkabılarının sınıflandırılması ise genel olarak sağlık sistemine uygun bir şekilde üretilen ayakkabı türleri içerisinde yapılmaktadır. Çocuk ayakkabılarının sağlıklı malzemelerden üretilmesine dikkat edilmektedir. Bu nedenden dolayı hafif ve yumuşak olarak tasarlanmakta ve üretilmektedir (Ökteş, 2003, s.28). Çocukların ayak kemikleri gelişim aşamasındadır ve henüz tam olarak sert değildir. Bu nedenden dolayı ortopedik bir şekilde tasarlanmaktadır. Kalıp olarak ise ökçesi genelde alçak, tarak ve taban kısımları da geniş bir şekilde tasarlanıp üretilmektedir (Sürenkök, 1993).

4.8. Kübizm ve Ayakkabı Örneği

Kübist ayakkabı tasarımları arasında çeşitli örnekler bulunmaktadır. Bu örneklerin detaylı bir şekilde incelenebilmesi için örnekler, aşağıda görselleri ile birlikte sırası ile aktarılmaktadır.



Şekil 4.4. *Kübist Ayakkabı Örneği, (http-25).*

Yukarıda yer alan Görsel 4.4.'te kübist bir ayakkabı tasarımı gösterilmektedir. Ayakkabı, genel ayakkabı formundan biraz daha farklı bir tarzda tasarlanmıştır. Çünkü ayakkabının görünümü geometrik bir şekildedir ve yüzey kısmı geometrik olarak tasarlanmıştır. Burun kısmına bakıldığında yukarı doğru uzanan bir üçgen şekli görülmektedir. Bu şekle ise eşlik eden çizgiler bulunmaktadır. Çizgiler, şekle uygun olarak tasarlanmış olmasından dolayı ayakkabının formunu daha da belirgin bir hâle getirmektedir. Ayakkabı, günümüzdeki geleneksel ayakkabı formundan farklı bir şekilde tasarlanmıştır. Özellikle topuk kısmı asimettiktir ve içe doğru eğilim göstermektedir. Bu eğime karşılık gelen ayakkabının üst parçası da topuk ile birleştirilerek bir biçim yakalanmak istenmiştir.



Şekil 4.5. Jessica Simpson, Renkler Temalı Tasarım Ayakkabısı, (<http-26>).

Şekil 4.5.'te, Jessica Simpson'ın 2011 bahar sezonu için tasarlamış olduğu kübist ayakkabı örneği yer almaktadır. Ayakkabı, birden fazla renk paletine sahip olarak tasarlanmıştır. Kalın pembe platform tabanı, ilk bakışta dikkat çeken öğelerden biridir. Bu platformun hemen üzerinde ise mor renkli bir ince taban ve bant tasarımı eklenmiştir. İkinci bir bant olarak ise fosfor sarısı tercih edilmiştir. Ayakkabının arka ve topuk kısmı ise siyah olarak tasarlanmıştır. Ayakkabı, oldukça dikkat çekici bir ayakkabı örneğidir. Parçalardan bir bütün oluşturulmak istenmiş ve renklerin bir araya getirilmesi sağlanmıştır. Kübizmde de vurgulanmak istenen parçaların birbirleri ile sağlamış oldukları etkileşim, bu örnekte de belirgin biçimde yansıtılmıştır.



Şekil 4.6. Kübist Tasarıma Örnek Ayakkabı Tasarımı, (<http-27>).

Şekil 4.6.'da da farklı bir kübist tasarım örneği gösterilmektedir. Topuklu ayakkabı olarak tasarlanan bu örnekte dikkat çeken detaylar, doğrudan bilek kısmında tasarlanan kalın bant kısmı ve hemen altında yer verilen ince bantlardır. Ayakkabı oldukça hareketli bir formdadır. Biçimsellik olarak keskin hatlara sahiptir. Ayakkabı, siyah ve beyaz olarak tasarlanmıştır. Özellikle bilek kısmında yer verilen kalın bant kısmı, beyaz vurgulu bir şekilde kendini göstermektedir. Ayrıca yatay ve dikey çizgiler, tasarıma ritmik bir dinamizm kazandırmaktadır. Ayakkabının burun kısmı siyah renkte ve sivridir. Bu siyahlık, burun kısmına gölge etkisi sağlamaktadır. Nitekim orta bölümde yer verilen ve dört adetten oluşan bantlar, ayakkabıya hareketli bir geçiş kazandırmaktadır. Bu bantların çizgi olarak tasarlanması, üst kısımda tasarlanan kalın bantın üzerindeki çizgiler ile de birlik oluşturmaktadır. Yani ayakkabı, kendi içerisinde parçalara sahiptir ve bu parçalar, ayakkabının genel formu ile tasarım örneği oluşturmaktadır.



Şekil 4.7. Etro Resort 2015 Sezon Tasarım Örneği, (http-28).

Yukarıda gösterilmekte olan Görsel 4.7'de, Etro Resort 2015 yılına ait kübist tasarım örneği yer almaktadır. Ayakkabı, kübist özelliklere sahip bir ayakkabı örneğidir. Burun kısmı sarı şeklinde tasarlanmıştır ve rengin baskınlığı ile üçgen formunda bir algı

oluşturmaktadır. Burun kısmındaki renk, aynı şekilde topuk kısmında da bütünlük etkisi oluşturmaktadır. Ayakkabının diğer parçasına bakıldığında, beyaz zemine tasarlanmış üçgen formundaki tasarım vurgular göze çarpmaktadır. Bu vurgular, ayakkabıya biçimsel anlamda yenilikçi bir yaklaşım modeli sağlamaktadır. Bilek kısmından da ince bir bandın tasarım olarak eklenmesi, topuk kısmında yer verilen incelik ile uyum sağlanmıştır. Ayakkabı parçalar halindedir. Fakat bu parçalar kendi içerisinde uyum göstermekte ve tasarımın genel formunda hareketlilik katmaktadır.

Kübist ayakkabı tasarım örneklerine bakıldığında, genel olarak alışılmışın dışında tasarımlar bulunmaktadır. Bu tasarım örnekleri arasında dikkat çeken detaylar, özellikle parçaların hareketli olması ve kendi içerisinde farklı bir tarzın oluşturulmasıdır. Öte yandan, bir diğer dikkat çeken detay ise renklerdir. Renkler, keskin ve net bir şekilde tasarlanmıştır. Tasarımda yer verilen detaylar, tümüyle geometrik yapıdadır.

5. KÜBİZM SANAT AKIMINDAN ESİNLENEREK GELİŞTİRİLEN AYAKKABI KOLEKSİYONUNUN TASARIM VE UYGULAMA SÜRECİ

Moda tasarımı alanında belirli bir tema doğrultusunda koleksiyon oluşturmak, tasarım sürecinin kavramsal temellendirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Belirlenmiş bir konuya dayalı olarak ürünlerin bir bütünlük içerisinde sunulması yalnızca estetik bir yaklaşım değil, aynı zamanda tasarım yönetimi açısından da stratejik bir tercih olarak değerlendirilmektedir. Koleksiyon, tasarımcının yaratıcı vizyonunu sistematik bir yapıya dönüştürerek hedeflenen mesajın tutarlı bir biçimde aktarılmasını sağlar. Koleksiyonlar; kültürel, sosyal, tarihsel ya da bireysel estetik anlayışlara dayalı olarak oluşturulabilmekte ve çoğu zaman dönemin eğilimlerini, kullanıcı ihtiyaçlarını veya tasarımcının özgün stilini yansıtan temalar etrafında şekillenmektedir. Bu yönüyle koleksiyon, yalnızca bir ürün grubu değil, aynı zamanda ilhamın ve kavramsal düşüncenin görsel bir ifadesidir. Tüm tasarımlar, belirlenen konseptin bütünsel bir yansıması olarak bir araya gelir. Koleksiyonlar; sezonluk moda akımları, özel etkinlikler (örneğin defileler, tematik sunumlar), sanat akımlarından ilham alan projeler ya da markaya özgü yaratıcı yönelimler doğrultusunda hazırlanabilir. Koleksiyon sunumları ise defileler, çevrimiçi platformlar, kataloglar veya mağaza düzenlemeleri gibi farklı formatlarda gerçekleştirilebilir. Bu süreçte koleksiyon, tasarımın yalnızca ortaya konduğu bir yapı değil, aynı zamanda pazarlama ve iletişim aracı olarak da işlev görür. Koleksiyonlar çoğunlukla; renk paletleri, kumaş türleri, silüet yapıları, tasarım detayları ve tasarımcının kişisel üslubunu yansıtan özgün vurgularla tanımlanır. Bu unsurlar, koleksiyonun tutarlılığını ve estetik bütünlüğünü sağlarken aynı zamanda hedef kitleye yönelik anlamlı bir tasarım dili oluşturur. Bu bağlamda koleksiyon oluşturma süreci, moda tasarımında kavramsal düşünme, estetik kurgu ve stratejik planlamanın bütünleştiği çok yönlü bir tasarım pratiği olarak değerlendirilmektedir (Renfrew & Renfrow, 2014, s. 11).

Geçmişten bugüne moda tasarım alanında koleksiyon oluşturma boyutları çeşitlilik kazanmıştır. Fakat insanların gereksinimlerine uygun cevap verebilmek adına öncelikle koordineli bir çalışmanın sağlanması gerekmektedir. Öyle ki, hazır giyim ve üretim aşamasında var olan büyüme aktif olarak devam etmektedir. Çünkü oluşturulan koleksiyonlar, hızlı bir şekilde insanlar tarafından tüketilmektedir. Bu süreçte tasarımcının başarılı ve etkin koleksiyonlar hazırlaması gerekmektedir. Değişen yaşam koşullarına ayak uydurabilmek, trendleri yakalayabilmek ya da insanların beklentilerine

uygun bir koleksiyon oluşturabilmek önemlidir. Tasarımcı, koleksiyon hazırlama süreçlerine karşı uyumlu olmalı ve bu sürece iyi hâkimiyet sağlayarak tamamlamalıdır. Özellikle tasarım sürecindeki var olan aşamaların iyi bir şekilde yönetilebiliyor olması gerekmektedir. Öyle ki, tasarım sürecinde yönetime karşı hâkimiyet sağlanması, bilgi sahibi olunması iş akışı içerisinde de verimin elde edilmesini sağlamaktadır. Bu anlamda tasarımcının koleksiyonunu hazırlama aşamasındaki belirlemiş olduğu temellerin yapısı önemlidir. Tasarlanması hedeflenen ürünlerin doğru bir şekilde tasarım sürecine uygulanması, koleksiyonun oluşturulması anlamında değerlidir (Mehrali, 2015, s. 65-66).

Koleksiyon oluşturma sürecinde hedef kitlenin belirlenmesi, konseptin net olarak üretime aktarabilir düzeyde tercih edilmesi gerekmektedir. Bu anlamda, koleksiyon oluşturma sürecinde var olan tüm detayların tasarımcı tarafından biliniyor ve yönetilebiliyor olması beklenmektedir. Çünkü bu süreç, tasarımın temel görevleri arasında yer almaktadır. Moda tasarım alanında doğru koleksiyonun geliştirilebilir olması için üzerinde durulması gereken konuların göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Koleksiyon içerisinde belirlenmiş olan konsept ve konular dikkatle seçilmeli; gereksinime ve tasarım hedeflerine cevap verebilir bir düzeyde olması gerekmektedir. Bu bakımdan, ürünlerin titizlikle hazırlanması istenmektedir. Bu araştırma kapsamında da koleksiyon oluşturma anlamında örnek bir çalışma yürütülmesi hedeflenmiştir (Mehrali, 2015, s. 65-66). Araştırma kapsamında yer alan koleksiyon oluşturma süreçleri göz önünde bulundurularak süreç akışına uygun bir şekilde yönetilmiştir. Aşağıda yer verilen alt başlıklar içerisinde, koleksiyon oluşturma süreçlerine dair bilgi ve aşamalar konu kapsamı dâhilinde sağlanmak istenmiştir. Tüm aşamalar, elde edilen bilgiler doğrultusunda sistematik ve sıralı bir biçimde sunulmaktadır.

5.1. Koleksiyonu Oluşturan Temalar ve Esin Kaynakları

Bu araştırma, Kübizm sanat akımının ifade gücünden faydalanılarak ayakkabı tasarımı alanında bir koleksiyon oluşturmaya temel almaktadır. Kübizm; soyut anlatımı, çoklu bakış açısını ve estetik yapıyı ön planda tutan öncü sanat akımlarından biridir. Akımın sahip olduğu görsel ve kavramsal etkinlik, moda tasarımı alanında yenilikçi bir bakış açısının gelişmesine olanak sağlamaktadır.

Bu çalışmada koleksiyon oluşturma sürecinde odaklanılan temel nokta, Kübizm'in bir ayakkabı tasarımı üzerindeki etkisini ifade etmek ve bu sanat akımının

estetik ve kavramsal yönlerinin tasarıma nasıl uygulanabileceğini araştırmaktır. Kübist yaklaşım, sadece biçimsel yansımaların ötesinde; hareketli, dinamik ve çok katmanlı bir tasarım dili oluşturmaktadır.

Koleksiyonun kavramsal temelinde, ressam Georges Braque'ın "*The Blue Mandolin*" adlı eseri yer almaktadır. Bu eser, çoklu düzlemler ve parçalı yüzeyler aracılığıyla bütünlüğü yeniden inşa eden bir kompozisyon sunar. Eserdeki çok yönlü perspektifler, tasarıma aktarılırken yalnızca görsel bir izlenim yaratmakla kalmamış; aynı zamanda biçimsel yeniden yapılanmayı mümkün kılan sanatsal bir zemin oluşturmuştur. Bu noktada, koleksiyon sürecinde şu temel sorular rehber edinilmiştir:

- Kübist geometrik desenler nasıl okunmalı ve nasıl bir tasarıma dönüştürülmelidir?
- Bir sanat eseri, ayakkabı formuna nasıl estetik ve kavramsal düzeyde uyarlanabilir?
- Sanatın hareketli ve çok boyutlu yapısı tasarıma nasıl entegre edilebilir?

Koleksiyon sürecinde amaçlanan yalnızca biçimsel estetiği yakalamak değil; aynı zamanda sanatın dönüştürücü gücünü, kullanıcıyla kurulan duygusal ve estetik bağ aracılığıyla yansıtmaktır. Çünkü insanlar giydikleri her bir ürünle duygusal bir ilişki kurarlar; onlara hitap etmeyen bir ayakkabıyı, giysiyi veya aksesuarı tercih etmezler. Bu nedenle, oluşturulan koleksiyonda sanatsal yorumun yanı sıra kullanıcıyla bütünleşen, anlam taşıyan bir estetik deneyim sunulması hedeflenmiştir.

Yapılan koleksiyon içerisinde hem biçim hem de işlevsel olarak kullanıma uygun ayakkabı tasarımları sunulması hedeflenmiştir. Bu birliktelikten sağlanan uyum ve denge, sanat ve estetik bir pencereden kullanıcılarla buluşturulması temel alınmıştır. Öte yandan ayakkabı tasarımında tercih edilen kumaşların saya yüzeyinde birleştirilmesi, çoklu ve farklı kumaşların bir bütün hâline dönüştürülmesi mantığı, giyilebilir bir ürünün parçası hâline getirilmesini sağlamaktadır. Parçaların kontrast uyumları, Kübizm sanat akımının algısı ile içselleştirilmesi sağlanmıştır. Bu sayede giyilebilir bir ürünün tasarımı somut bir şekilde ortaya konulması hedeflenmiştir. Temel alınan bu düşünce ile çıkılan araştırma süreci, sanatsal bir esin kaynağına dayandırılmaktadır. Modern moda tasarımları içerisinde yeniden üretilebilirlik ve insanlara yeni bir tasarım ürünü tanımaları istenmiştir.

Koleksiyonun kavramsal teması, 20. yüzyılın en etkili sanat akımlarından biri olan Kübizm'dir. Bu akım yalnızca sanat tarihinde değil, mimarlık, tasarım ve moda gibi

birçok alanda da ilham unsuru haline gelmiştir. Araştırmada temel alınan koleksiyon süreci, Kübizm'in estetik ilkeleri doğrultusunda kurgulanmış ve bu süreçte sanatçıların özgün eserlerinden yararlanılmıştır. İlham kaynağı olarak, Kübist sanatın öncülerinden Georges Braque'ın 1913 yılında resmetmiş olduğu “*The Blue Mandolin*” adlı eseri tercih edilmiştir. Bu eser, parçalı yüzey düzeni, çoklu perspektif yapısı ve soyut düzenlemesiyle koleksiyonun kavramsal kurgusunu şekillendirmiştir.



Şekil 5.1. George Braque, *The Bleu Mandolin*, (1913), (<http-29>).

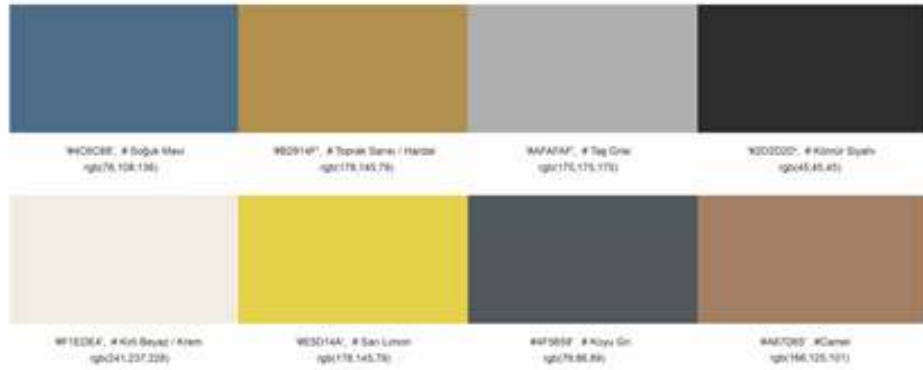
Sözü edilen eser yukarıda gösterilmekte olan Şekil 5.1.'de yer almaktadır. Eserde değinilen nokta, çoklu parçalardan bir bütün oluşturulmasıdır. Çizgiler çok yönlüdür ve bu da tabloya çoklu bir perspektif sağlamaktadır. Eserde kübist akımını bizlere aktaran detaylı bir çalışma yer almaktadır. Biçimsel dili ve aktarılmak istenen teması tablonun karakteristik özelliğini sunmaktadır. Bu şekilde geliştirilen güçlü bir ifadenin, koleksiyon alanında da esas alınmasını, ayakkabıları tasarım yönünden öne çıkaracağı düşüncesi oluşturmuştur. Bu konsept var olan alışlagelmiş hacmin farklılaştırılması ve yeniden tasarlanabilir kılınmasını sağlamaktadır. Öte yandan kübizm akımı geniş renk aralığı sayesinde de tasarımdaki organizasyonu bir araya getiren estetik pencereyi bir ifade olarak kullanmaktadır. Tüm bu özellikler koleksiyon oluşturma sürecinde de referans alınan nitelikler içerisinde yer almaktadır. Yapılan analiz ve incelemeler neticesinde de ayakkabı koleksiyonunun temel kavram teması tercih edilmiştir.

Renk tercihi olarak da eserde yer alan renklerden ilham alınmıştır. Özellikle soğuk mavi, hardal sarısı, soluk bej rengi, açık kahverengi, siyah ve gri tonlarının uyumu

ayakkabı üzerinde uyarlanmak istenmiştir. Bu renkler bir araya geldiğinde zıt olan renklerin yeniden uyarlanabilir estetik algısını yansıtmaktadır. Bu hususta öne çıkan bir detay daha zıt olan renklerin dengeli bir şekilde kullanılmış olması ve bazı kontrast renklerin birbirini tamamlayıcı etki göstererek tasarımı görsel açıdan dengeli ve estetik bir bütünlük sunmasıdır. Bu nedenden dolayı özellikle koleksiyon oluşturma sürecinde bu eser tercih edilmek istenmiştir.

5.1.2. Koleksiyon için belirlenen renk paleti

Koleksiyonda belirlenen renk tercihi, Braque'ın "The Blue Mandolin" eserinde yer verilen renk tonları üzerinden ele alınmıştır. Ayakkabı tasarımlarında biçim ve renk uyumu gözetilerek, görsel bütünlük sağlanması hedeflenmiştir. Bu amaç doğrultusunda, renklerin ton dağılımı ve yüzeye olan geçişlerinin dengeli bir birlikteliğine odaklanılmıştır. Bu kapsamda da koleksiyonda tercih edilecek olan renk paleti geliştirilmek istenmiştir. Renklerin tonları hem zıtlığın sağlamış olduğu birlikteliği hedef alırken hem de duygusal bir atmosferin geliştirilmesine odaklanmaktadır. Geliştirilen renk paleti ise aşağı yer verilen Şekil 5.2.'de aktarılmaktadır.



Şekil 5.2. Koleksiyonda Belirlenen Renk Paleti

Belirlenen renkler koleksiyon oluşturma sürecinde ayakkabılardaki çeşitli yüzeylere uyarlanacak olan renklerdir. Koleksiyon hazırlanmış olan bu palete uygun olarak ilerlenecektir. Renkler teknik olarak HEX ve RGB, yani dijital bir ortam aracılığı ile geliştirilmiştir.

Soğuk Mavi - #4C6C88 RGB (76, 108, 136); Bu renk Braque'ın eserinde var olan ve tek bir noktada vurgu amacıyla tercih etmiş olduğu bir renktir. Koleksiyon

içerisinde bu renk yüzeyin temel rengi olarak belirlenmiştir. Özellikle ayakkabının saya kısmında çeşitli parçalarda kullanılmış ve sıcak-soğuk renk karşıtlığıyla tasarıma dinamizm kazandırılmıştır.

Toprak Sarısı ve Hardal - #B2914F RGB (178, 145, 79); Ayakkabı yüzeylerinde belirli bölgelere hareket katmak amacıyla kullanılmıştır. Sıcaklık ve nostalji duygusu taşıyan bu tonlar, koleksiyona zamansal bir derinlik kazandırmakta ve tasarımlara dinamik bir kimlik katmaktadır. Bu şekilde bir tercihin geliştirilmiş olması yalnızca modern moda akımlarına bağlı kalmak değil tarihi bir perspektiften koleksiyonu ele almak olarak yorumlanabilmektedir.

Taş Gri - #AFAFAF RGB (175, 175, 175); Nötr bir ton olarak değerlendirilen gri rengi, bu koleksiyondaki renkler arasında geçiş sağlayan, yapıları birbirine bağlayan nötr bir fonksiyon üstlenmektedir. Sade bir tona sahip olmasına rağmen kompozisyon içinde tamamlayıcı bir etki oluşturmaktadır. Bu da parçaların bir arada daha okunabilir ve dengeli bir görünüm elde etmesini sağlamaktadır.

Kömür Siyahı - #2D2D2D RGB (45, 45, 45); Çizgisel sınırları belirlemek ve kontrast etkisi yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Kendisi hariç diğer parçaları, yapıları ve o renklerin bütünlüğüne destek ve kontür etkisi oluşturmaktadır. Bu nedenden dolayı koleksiyon içerisinde tercihi sağlanmış ve vurguların ortaya çıkarılmasında uygun olacağı düşünülmüştür.

Kirli Beyaz ve Krem - #F1EDE4 RGB (241, 237, 228); Parçalar ve renkler içerisinde tıpkı taş gri rengi gibi etkin bir geçiş etkisine sahiptir. Özellikle koleksiyon içerisinde temel alınan parçaların dengeli bir şekilde yüzeye aktarılmasını hedeflemektedir. Açık tonlu alanlara hafiflik katmakta hem de tasarıma dengeli bir ifade kazandırmaktadır.

Limon Sarısı - #E5D14A RGB (229, 209, 74); Sarı rengin limon tonu tercih edilmiştir ve koleksiyon içerisinde canlılık sağlayabilecek bir etkisi olacağı düşünülmüştür.

Koyu Gri - #4F5659 RGB (79, 86, 89); Koleksiyon oluşturma sürecinde belirlenen renk aralığı içerisinde koyu gri de tercih edilmiştir. Özellikle gölge etkisi yaratmak ve kendinden koyu ve açık tonlarla yan yana kullanımında yüzey derinliğini efekti vermek amacıyla seçilmiş olup, hacim etkisini güçlendiren bir rol üstlenmiştir.

Camel - #A67D65 RGB (166, 125, 101); Doğal malzeme dokusunu çağrıştıran sıcak bir ton olarak, özellikle ahşap etkisi taşıyan bölümlerde kullanılmıştır. Hem ökçe

hem de sayadaki bazı parçalarda bu renge yer verilerek parçalar arası geçişler yumuşatılmak istenmiştir.

Koleksiyonda tercih edilen renk paleti, sadece “The Blue Mandolin” eserinde var olan biçimsel ifadeyi hedef almamaktadır. Duygusal yapının zeminini oluştururken, dinamik değerlerin bir arada dengede durmasını da sağlamaktadır. Bu nedenden dolayı bu renklerin bir arada kullanımı tercih edilmiştir.

Belirlenen renk paleti, koleksiyonun tümünde rehber niteliği taşımakta; ancak her modelde tüm tonlara yer verilmemektedir. Renk kullanımı, her tasarımın biçimsel kurgusu ve görsel ihtiyacına göre farklılık göstermektedir.

5.1.3. Kavramsal yönelim ve moodboard tasarım

Bu çalışmada kavramsal yönelim, Georges Braque’ın “The Blue Mandolin” adlı yapıtından ilham alınarak oluşturulan tema kapsamında tasarlanmıştır. Bu bağlamda, koleksiyon geliştirme sürecinde kullanılan moodboard, ayakkabı tasarımların biçimsel kurgusuna yön vermiştir.

Moodboard tasarımında, Kübist sanat anlayışı beraberinde çeşitli geometrik formlar (üçgen, kare, daire, dikdörtgen vb.) kullanılmıştır. Bu formlar, parçadan bütüne giden bir yaklaşımla düzenlenmiş ve temanın biçimsel yapısı üzerinde görsel bir rehber görevi üstlenmiştir. Geometrik öğeler, yalnızca iki boyutlu yüzey düzenlemeleriyle sınırlı kalmayıp, ayakkabı tasarımına da entegre edilmiştir.

Bu doğrultuda, ayakkabının saya, topuk, taban katmanları ve dış yüzey gibi temel bölümlerinde söz konusu geometrik formlar yorumlanarak uygulanmıştır. Her bir form, tasarımın görsel diline katkı sağlayan bağımsız birer öge olmakla birlikte, bütünsel kompozisyon içinde anlam kazanan birer yapı elemanı olarak konumlandırılmıştır. Böylece, tasarımlar yalnızca görsel estetik açısından değil, kavramsal tutarlılık ve yapı bütünlüğü bakımından da değerlendirilebilir nitelik kazanmıştır.

Tasarımda tercih edilen renklerin uygulaması ise eserin içerisindeki tonlardan oluşmaktadır. Bu renkler yukarıda sözü edilen soğuk mavi (#4C6C88), taş grisi (#AFAFAF), hardal sarısı (#B2914F), kirli beyaz (#F1EDE4), kömür siyah (#2D2D2D), koyu gri (#4F5659), camel (#A67D65) gibi tonları oluşturmaktadır. Bu tonlar tercih edilen tasarım içerisinde aktarılacak olan renklerin içeriğini oluşturmaktadır.

Moodboard uygulamasında ayakkabıların yüzey dokuları da yapılmıştır. Çünkü ayakkabılarda kullanılacak olan dokuları önemli bir içerik oluşturmaktadır. Ahşap doku için tasarlanan 3D topuk modelleri, malzeme açısından da öne çıkan görsel oluşturmaktadır. Ağırlıklı olarak süet ve yer yer rugan gibi dokuların tercih edilmesi de yüzey üzerinde farklı bir etki oluştururken, parçaların dinamik ahengini aktarmış olacaktır. Bu sayede hem görsel, hem de dokunsal anlamda bir tasarım konsepti oluşturulmak istenmiştir. Belirlenen nitelikler sonrasında tasarım konsepti içerisinde çağdaş ayakkabı modasına kübist sanat akımının etkisi yansıtılarak tasarlanacak olan ürünler ortaya çıkarılmış ve uygulama alanına geçiş süreci somut hale getirilmiştir.



Şekil 5.3. Koleksiyonda Tercih Edilen Biçimsel ve Estetik İlkelerin Moodboard Uygulaması ile Görünümü

5.1.4. Kullanıcı profili ve hedef kitle tanımı

Bu koleksiyonun oluşturulma sürecinde, tasarlanan ayakkabıların kullanıcı profilini belirlemek ve hedef kitleyi net şekilde tanımlamak, tasarım yönünü belirleyen önemli bir aşamayı oluşturmaktadır. Belirlenen koleksiyonda üretime geçirilecek olan ayakkabıların hedef kitlesi sanat ile iç içe olan, bu etkinliği yaşamına entegre edebilen, estetik duyarlılığa sahip, çağdaş ve modern kadınlara uygun olarak tasarlanmıştır.

Ayakkabılar, yaratıcı endüstriyel alanda var olan sanatın etkisini ya da sanatın kültürel değerinin farkında olan kullanıcılara hitap etmektedir. Bu kişilerin, biçimsel sıradanlığın dışına çıkma eğiliminde oldukları ve sıra dışı tasarımların kombinlerinde önemli bir etki yarattığının farkında olarak, stillerine bu doğrultuda yön verdikleri düşünülmektedir.

Hedef kitle içerisinde bir diğer detay ise yaş aralığı ve demografik yapılarıdır. Özellikle metropol şehirlerde yaşayan 25 ila 40 yaş arası kadınları hedef alan bu koleksiyon, orta ve üst gelir düzeyine sahip kadınlara özel olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla, hem estetik hem de işlevsel açıdan tasarlanması gereken bir koleksiyon niteliği taşımaktadır. Bunun yanında tasarımların giyilebilir bir modelde olması, kaliteli malzemelerden üretilmiş olması diğer dikkat edilen özellikler arasındadır. Oluşturulan koleksiyon sadece bir modanın ürünü olarak düşünülmemesi gerekmektedir. Pek çok açıdan hedef kitleye yansıtılan formların kültürel ve kişisel yansımanın da belirleyici yönleri temel alınmak istenmiştir.

Tablo 5.1. Hedef Kitle Profil Tablosu

Kategori	Açıklama
Demografik Özellikler	25–40 yaş arası Kadın kullanıcılar Büyükşehirlerde yaşayan Orta–üst gelir grubuna mensup
Mesleki Alanlar	Yaratıcı endüstriler (sanat, tasarım, mimarlık, medya) Akademik veya kültürel alanlarda çalışanlar
Psikografik Özellikler	Sanat ve tasarıma ilgi duyan Kavramsal ürünleri tercih eden Estetik algısı gelişmiş Kendini stil üzerinden ifade etmeye açık
Kullanım Senaryosu	Günlük kullanımda fark yaratmak isteyen Sanatsal kimliğini ürün tercihlerine yansıtmak isteyen Etkinlik, galeri, sergi gibi sosyal-kültürel ortamlarda görünür olmak isteyen kullanıcılar
Tasarım Beklentileri	Estetik–işlev dengesi Özgünlük ve kavramsallık Ergonomik yapı Kaliteli ve sürdürülebilir malzeme kullanımı

5.1.5. Ürün formu seçimi: bot tipi ayakkabının tercih nedeni

Tasarım sürecinde ürünlerin türü ve ölçeği, koleksiyonun bütünlüğünü ve işlevselliğini doğrudan etkileyen unsurlardır. Bu süreç içerisinde ürünlerin formu ve kullanım değerleri göz önünde bulundurulmuştur. Koleksiyon içerisinde bot tipindeki ayakkabılar tasarlanmıştır. Kübizm sanat akımında temel alınan geometrik parçalar, düz bir yüzey üzerinde yerleştirilmek istenmiştir. Bu durum neticesinde yüzey alanının genişliği, kübist parçaların form ve kompozisyon açısından daha etkili bir şekilde yansıtılabilmesi amacıyla bot formu tercih edilmiştir.

Botlar, genel olarak bileğin üzerine doğru çıkış yapan bir alana sahiptirler. Bilek üzerine doğru yükseltinin olması yüzeydeki alanda tasarımın daha iyi ifade edilmesi için olanak oluşturmaktadır. Koleksiyondaki ayakkabı tasarımları parçalı saya olarak tercih edilmiştir. Bu sayede geometrik parçalar ve dokuların genişliği yüzey üzerinde daha katmanlı ve hacimsel bir şekilde duracaktır.

Ek olarak botlar, tasarlanması hedeflenen topuk formları ile de yeni bir tasarım örneği oluşturacaktır. Ayakkabının topuk detayı, geometrik formlarda tasarlanacak olup ayakkabıya yeni bir biçim görüntüsü kazandırması hedeflenmektedir. Botların geniş saya alanlarına sahip olması, topuğa aktarılan ağırlığın yükünü daha iyi taşımaktadır. Diğer bir ifade ile tasarımda yer verilen ürünlerin yalnızca model olarak değil form ve biçim üzerinde de dengeli bir bütünlük sağlaması temel alınmıştır. Hem tasarımda hem de teknik uygulama alanında dengeli bir çalışmanın ortaya konulması kapsamlı bir koleksiyonun oluşturulmasına eşlik etmektedir.

5.2. Eskiz ve Tasarım Geliştirme Süreci

Tasarım sürecinde yer alan eskiz ve tasarım geliştirme süreçlerinin aşağıda yer verilen alt başlıklar içerisinde detaylı bir şekilde aktarımı sağlanacaktır.

5.2.1. Kavramsal form arayışları ve karakalem eskizler

Koleksiyon oluşturma süreci esasen soyut sanatın üretilebilir yönünden ortaya çıkmıştır. Bu durumun ayakkabı koleksiyonunda gerçekleştirilecek olan somut bir forma dönüştürülme fikri ise el eskizleri başlatılmıştır. Bu sürece kadar oluşturulan tüm görsel tasarımlar, sadece biçime odaklı değil fikrin bir yansıması halindedir. Bunun yanında denge, form, şekil, malzeme gibi detayların da bütünsellik kazandırıldığı süreç içerisinde tüm kriterler tek tek ele alınıp sorgulanmıştır.

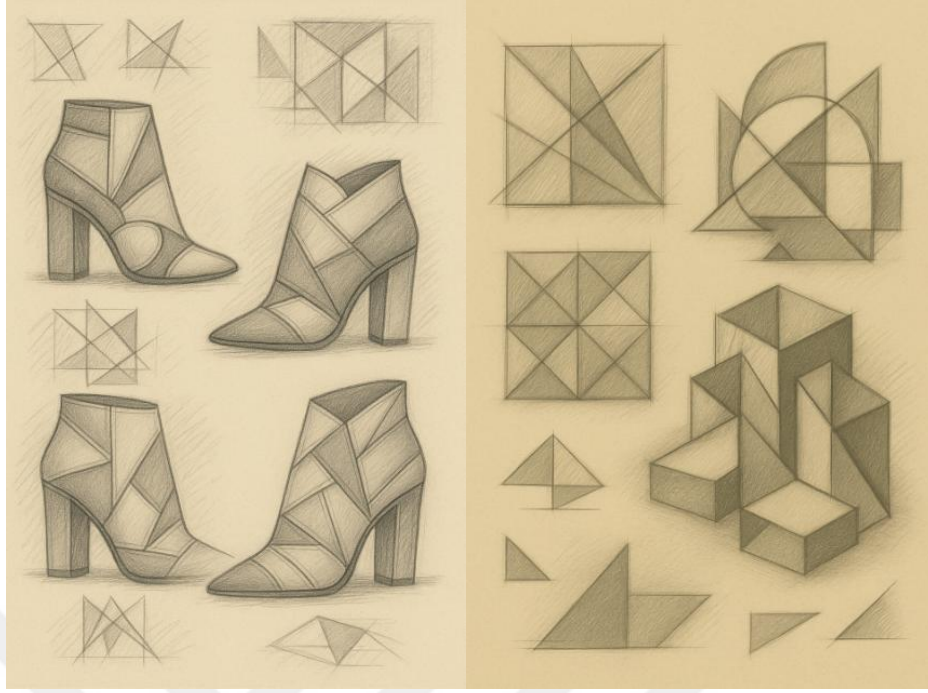
Çizim sürecinde ilk olarak el yordamı ile sağlanan kara kalem çalışmaları yapılmıştır. Bu deneme aşamasında ayakkabıların form denemeleri yapılmıştır. Saya ve topuk yerleşimleri göz önünde bulundurulmuştur. Geometrik parçaların saya üzerindeki yerleşimleri ve topuğun biçimsel olarak denemeleri gerçekleştirilmiştir. Bu deneme içerisinde üç ana parametreye önem verilmiş, bu parametreler üzerine yoğunluk gösterilmiştir.

Topuk – Saya formu ilişkisi; kübizm akımının tüm formları sayadan topuk kısmına kadar olan genel silüet açısından bu kapsamda ele alınmıştır. Yükseklik dengesi, yürüme açıları ve ayakkabının genel silüeti göz önünde bulundurulmuştur. Yapılan tasarımla birlikte ayakkabıya kazandırılması istenilen bütünsel hacim kazandırılması hedeflenmiştir.

Saya formu ve yüzey bölümleri; ayakkabı yüzeyinde tasarlanan parçaların geometrik şekilleri ele alınmıştır. Kübist akımının bu parçalar üzerinde etkisinin nasıl yansıtılabileceğine dair tasarımlar oluşturulmuştur. Parçaların yan, ön, arka ve iç yüzeylere yerleşimi ve birbirleri arasındaki dengesi göz önünde bulundurularak, çizgisel hareketlilik, dikiş ve hacim değeri birlikte tasarımı bütünleyen unsurlar olarak bir arada düşünülmesi amaçlanmıştır.

Estetik - üretilebilirlik dengesi; ayakkabı tasarımlarında aşırı soyut ve giyilemeyen formlarda tasarımlar yapılmasından kaçınılmıştır. Çünkü kullanıma sunulan ayakkabıların, gerçeklik ve üretilebilirlik algısı ile belirlenen kullanıcı kitlesine yönelik bağının kurulması önemsenmiştir. Bu kapsamda çizimler oluşturulurken, ayak anatomisine uygun ayakkabı formu baz alınarak hem konforu hem de görselliği destekleyen model eskizleri yapılmıştır.

Bu sürece değin elde edilen veriler, kara kalem eşliğinde çizime geçirilmiştir. Bu çizimler, ayakkabıların hem görsel hem de somut halini ortaya çıkarmaktadır.

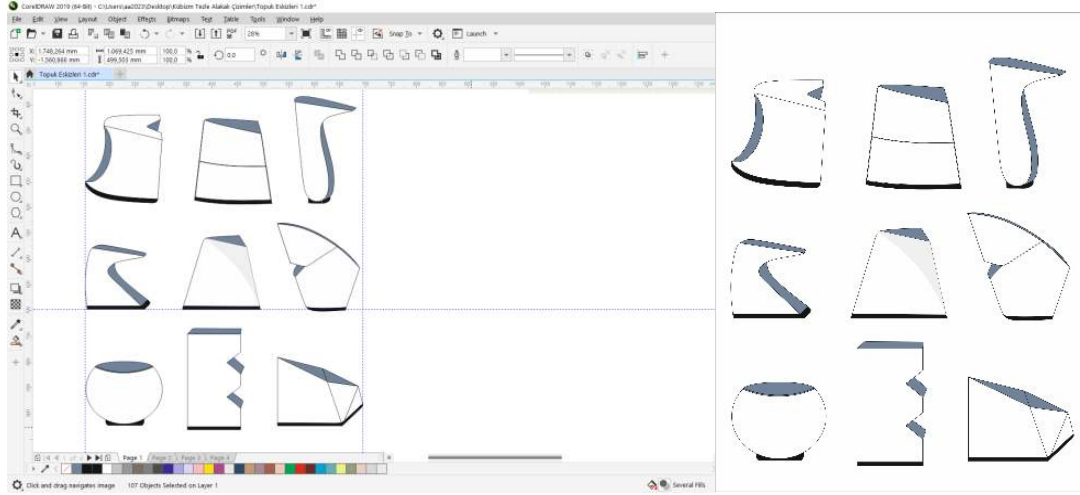


Şekil 5.4. Karakalem Eskiz Görselleri

5.2.2. Özgün topuk tasarımlarının geliştirilmesi

Özgün topuk tasarımı sürecinde koleksiyonda yer verilen ayakkabıların ökçe tasarımları ele alınmıştır. Ayakkabı tasarımlarında topuk; yapısal ve görünüm açısından çok kapsamlı bir değere sahiptir. Koleksiyonda tasarımı gerçekleştirilen ayakkabıların topuk kısımlarına çeşitli kütler yerleştirilerek denemeler gerçekleştirilmiştir. Deneme aşamasına özgün detayların yer verilmesine dikkat edilmiş ve kullanışlı topuk formlarının tasarlanmasına özen gösterilmiştir. Topuk tasarımlarının gerçekleştirilmesi aşamasında biçimsel yönden özgün bir topuk tasarımı olmasına da ayrıca dikkat edilmiştir.

Kübizm sanat akımının çoklu bakış açısı sunması, topuk tasarımlarında geometrik detaylara yer verme fikrini desteklemiş ve bu yaklaşımın tasarım için uygun olacağı düşünülmüştür. Bu süreçte dijital çizim aracı olarak CorelDRAW 2019'dan yararlanılmıştır. Toplamda da 9 adet topuk tasarımı geliştirilmiştir. Geliştirilen her bir tasarımda yüzey hareketlerine odaklanılmıştır. Ortaya çıkarılan modeller koleksiyon içerisinde yer verilen topuk eskizlerini temsil etmektedir.



Şekil 5.5. Kübizm Etkisiyle Geliştirilen Ökçe Eskizleri

Topuk eskizleri form ve biçimsel olarak tasarlanmış ve sonrasında da aralarından 3 tane özgün topuk tasarımı seçilmiştir. Seçilen tasarımlar içerisinde malzeme kalitesi, yüzey dokusu, geometrik renklendirme gibi çalışmaların faaliyetleri göz önünde bulundurularak karar verilmiştir. Malzemelerle birlikte doku ve boya uygulamaları da analiz edilerek, tasarım açısından en verimli sonuçları sağlayacak seçimler yapılmıştır.

Her topuk modelinde CorelDRAW 2019 tasarım programı aracılığı ile dört açıdan tasarımı geliştirilmiştir. Bu açılar sağ, sol, iç ve arka kısımlarıdır. Detaylı şekilde aktarılan topuk formları, saya ile bütünleştirildiğinde hem bütünlük duygusu güçlendirilmiş hem de tasarımın daha net ve anlaşılır bir yapıya ulaşması sağlanmıştır. Bunun yanında renk ve doku katmanlarının da tasarım içerisinde tasarımla uyumlu hale getirilmesi sağlanmıştır.



Şekil 5.6. Seçilen Topuk Modellerine Uygun Doku ve Geometrik Renklendirme Uygulamaları

5.2.3. Sayaya yönelik tasarım alternatifleri

Saya tasarımı aşamasında koleksiyona uygun olacak tasarımlar değerlendirmeye alınmıştır. Ayakkabıların dijital ortamda tasarımları gerçekleştirilmiştir. Ayakkabı tasarımları tasarlanırken, kullanılabilirlik, üretilebilirlik gibi teknik detayları dikkate alınarak geliştirilmiştir. Saya tasarımları da CorelDRAW 2019 programı eşliğinde sağlanmıştır. Dikişlerin teknik ayrıntılarına odaklanan detaylı bir tasarım süreci, bu program aracılığıyla yürütülmüştür. Sayaların her bir parçası, parçaların renkleri, dikişlerin yerleştirilmesi ve topuk ile olan bağlantısı göz önünde tutulmuştur. Özellikle tüm detayların bir arada bütünlük sağlaması ve bu bütünlüğe uygun bir tasarım ortaya konulması amaçlanmıştır.

Yine bu tasarım içerisinde de örnek olarak 9 adet saya tasarım örneği geliştirilmiştir. Tasarım örnekleri içerisinde topuk yüksekliği, yapısı, formu ve dokusu ele alınmıştır. Varyasyonların hazırlanması sağlanırken de kullanılan malzemelerin yüzey kısımları ele alınmıştır. Yani rugan ve süet deri kumaşların hangi parçalarda kullanılacağı değerlendirmeye alınarak tasarlanmıştır. Her bir detayın kendi içerisinde diğer parçalar ile simüle edilebilir yapısı tasarımda yerleştirilmiştir. Bu şekilde birebir ölçü ve görünüm elde edilmesi sağlanmıştır.



Şekil 5.7. Dijital Ortamda Yapılan Eskizler

Tasarımların kontrast renk geçişleri de tasarım içerisinde dikkat edilen detaylar arasındadır. Nitekim tasarımın içerisinde yer verilen renkler içerisinde zıt renklerin varlığı ve yan yana ya da üst üste kullanımı da mevcuttur. Fakat bu zıt renklerin yerleşim yerlerine göre tasarımda uyumluluk sağlaması temel alınmıştır. Koleksiyon süreci boyunca geliştirilen dokuz tasarım varyasyonu arasından seçilen üç modelin, üretime gönderilmeden önceki nihai 3D tasarımları ve üretim föyü aşağıda sunulmuştur. Bu modeller; renk, malzeme, form, dikiş ve topuk yapısı açısından son değerlendirmeler doğrultusunda dijital ortamda finalize edilmiştir. Sayada kullanılan farklı deri türleri ve renk dağılımları detaylı olarak gösterilmiştir. Geometrik parçaların yüzey yerleşimi ve numaralandırılması sayesinde üretim sürecine yönelik netlik sağlanmış; rugan ve süet deri kombinasyonları tablo halinde sunulmuştur. Teknik çizimlerle birlikte mostra, astar ve dikiş detayları da modele bazında tanımlanarak, üretim sırasında izlenecek yol haritası oluşturulmuştur. Üretim firması ile yapılan görüşmeler sonucunda bu üç modelin üretime uygunluğu onaylanmış ve sürece aktarılmıştır.

Model 1: Arcsync
Tasarımcı: Aylin AKBAŞ
Üretici: Adel Ayakkabı

Not: Ferus is anelli onarık.

1	2	3	4	5	6	MOSTRA	DİKİŞ	ASTAR	1	2	3
1 (Süet Deri) (Süet Deri) (Süet Deri) (Süet Deri) (Rugan Deri) (Süet Deri)						(Deri Mostra)	TONA TON	(Dana Astar)	Soğuk Mavi #4C6C88	Taş Gri #AFAFAF	Hardal #B2914F
2 Soğuk Mavi #4C6C88	Hardal #B2914F	KOYU GRİ #4F5659	KREM #F1EDE4	KÖMÜR SİYAH #2D2D2D	CAMEL #A67D65	SIYAH		SIYAH			

Şekil 5.8. Model 1: Arcsync – Teknik Föy

Soğuk mavi, koyu gri ve nötr tonların hâkim olduğu *Arcsync modelinde*, yüzey geçişlerinde kontrast ve ritmik bir doku etkisi oluşturulmuştur. Rugan deriyle belirtilen siyah parçalar tasarıma parlaklık ve hareketlilik kazandırmıştır. Hardal rengi, tasarımın genel renk paletinde sıcak-soğuk dengesi oluşturmak ve kullanıcı algısını yönlendirmek üzere vurgu noktası olarak belirlenmiştir. Dikiş hatları, genel olarak ton-sur-ton

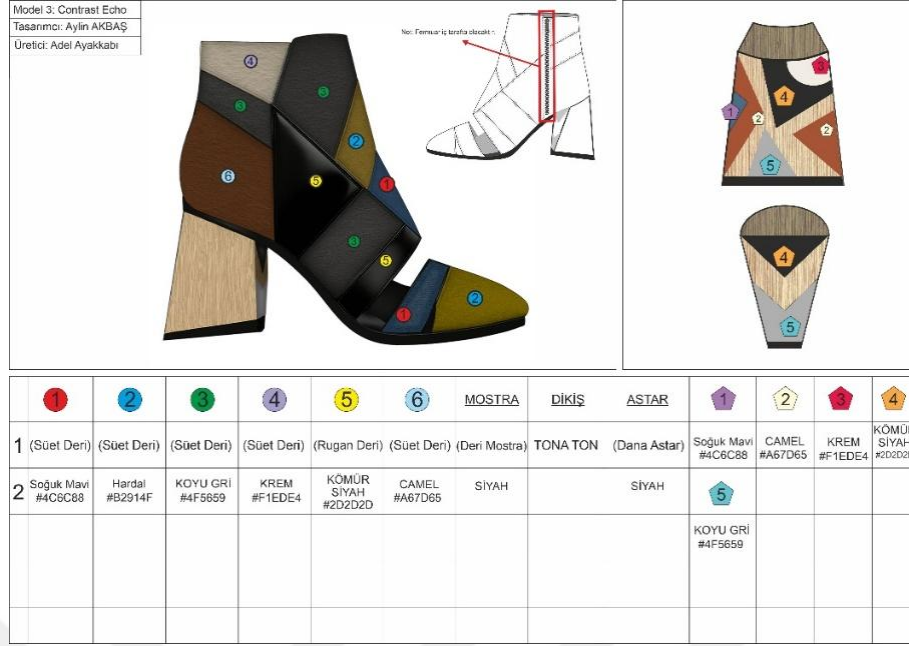
anlayışıyla yapılmış; ancak bazı parçalarda, kontrast etki yaratmak amacıyla ana rengin zıttı tonlarda süs dikişlerine yer verilmiştir. Mostra ve astar detaylarında, renk paletindeki kömür siyah rengi kullanılarak saya ve topuk formuna paralel ve onu öne çıkartılacak şekilde tercih edilmiştir.

Model 2: Mandolin Linea
Tasarımcı: Aylin AKBAS
Üretici: Adel Ayakkabı

	1	2	3	4	5	6	MOSTRA	DİKİŞ	ASTAR	1	2	3	
1	(Süet Deri)	(Süet Deri)	(Süet Deri)	(Süet Deri)	(Rugan Deri)	(Süet Deri)	(Deri Mostra)	TONA TON	(Dana Astar)	Soğuk Mavi #4C6C88	Hardal #B2914F	KREM #F1EDE4	
2	Soğuk Mavi #4C6C88	Hardal #B2914F	KOYU GRİ #4F5659	KREM #F1EDE4	KÖMÜR SIYAH #2D2D2D	CAMEL #A67D65	SIYAH		SIYAH				

Şekil 5.9. Model 2: Mandolin Linea – Teknik Föy

Mandolin Linea modeli, çizgisel yerleşimlerdeki netlik, eserle kurulan görsel bağı pekiştirirken, kemik formundaki topuk yapısı koleksiyonda dikkat çeken özgün detaylardan biridir. Hardal ve nötr tonlarının daha ağırlıkta ve ön planda kullanıldığı bu model süet ve rugan yüzey geçişleriyle derinlik kazandırmıştır.



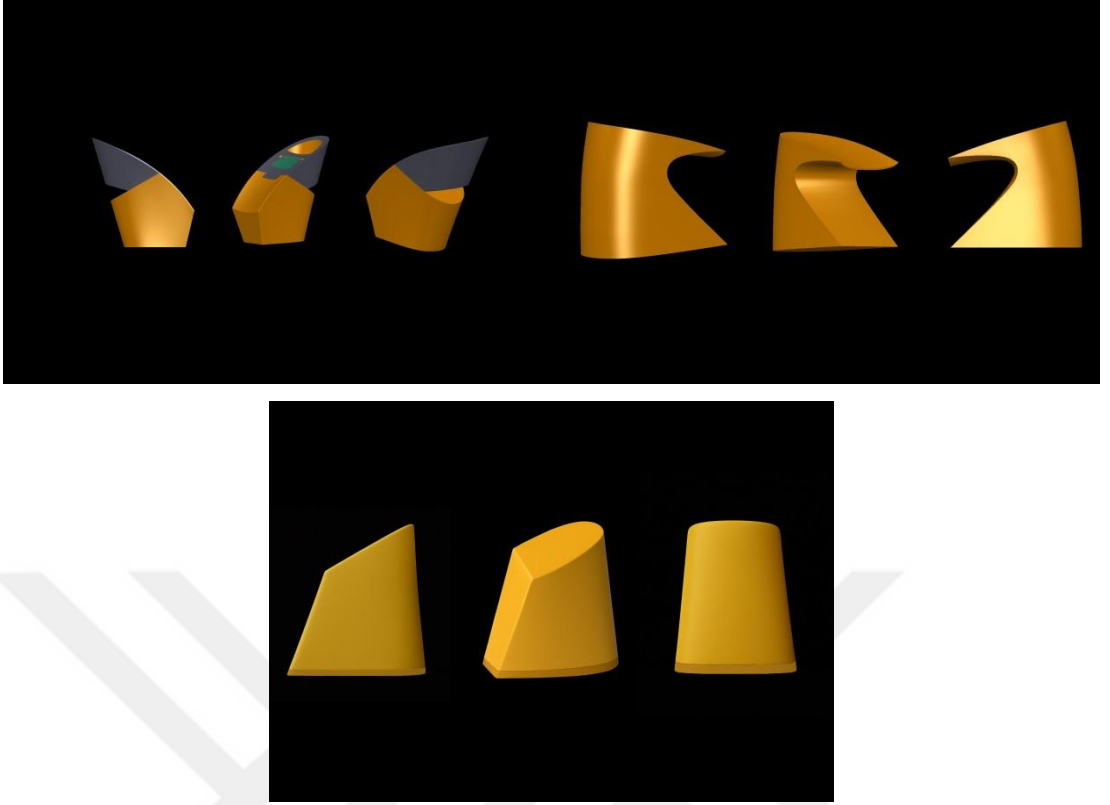
Şekil 5.10. Model: Contrast Echo – Teknik Föy

Contrast Echo modeli, koleksiyonun en güçlü zıtlık algısına sahip parçasıdır. Siyah rugan parçaların diğer modellere nazaran daha çok ve büyük parçalarda kullanılması parlak yüzey etkisi, camel ve nötr tonlarla dengelenmiş; vurgu diğer modellerin aksine siyah renkte tasarıma aktarılmıştır.

5.2.4. 3D modelleme süreci

3D modelleme sürecinde topuk kısmında daha önce oluşturulan eskiz, doku ve renk uyumluluğuna ilişkin bir süreç ele alınmıştır. Üretime aktarılan üç modele ait ön hazırlıklar, prototipleme sürecinden önce dijital ortamda kurgulanarak şekillendirilmiştir. Bu tasarım sürecinde doğru teknik, doğru ürün seçimi, doğru tasarım kalıpları ve üretilebilirlik değerleri analiz edilmiştir. Yapılan analiz ise Rhinoceros 3D (Rhino. 7.0) aracılığı ile tasarlanmıştır. Rhino'nun gelişmiş NURBS yüzey modelleme kapasitesi, tasarımların dijital olarak temellendirilmesinde aktif rol oynamıştır. Çünkü karmaşık olan eğrisel geçişlerin ve genel açıların titizlik ile uygunluğunun sağlanması gerekmektedir. Bu nedenden dolayı 3D modelleme tekniği ile süreç geliştirilmek istenmiştir.

Rhino teknolojisi beraberinde tasarlanan topuklar, taban-topuk bağlantısı içerisinde yüzeylere uyumlu olacak şekilde modellenmiştir. Bu sayede, ayakkabının iç ve dış yapısına dair temel unsurlar, tasarım sürecinde ölçülebilir ve uygulanabilir somut verilere dönüştürülmüştür.



Şekil 5.11. Seçilen Topuk Modellerinin Rhino Eşliğinde 3D Tasarımı

3D tasarım sürecinin tamamlanmasının ardından, üç farklı topuk (ökçe) formunun prototipleri fiziksel ortamda değerlendirmeye alınmıştır. İstenilen biçim ve işlevsel özelliklere uygunluğu test edilmiştir. Prototip üretimleri, 3D printer aracılığıyla gerçekleştirilmiş olup, üretim sürecinde FDM (Fused Deposition Modeling) teknolojisiyle uyumlu olan PLA (Polylactic Acid) filament malzemesi kullanılmıştır. Bu malzeme, kolay şekillendirilebilir yapısı, yüzey kalitesi ve estetik prototip üretimine uygunluğu nedeniyle tercih edilmiştir. Üretilen örnekler arasında da ökçelerin iç değerleri, bağlantı noktaları ve boşluk kısımlarındaki geometrik yapıları analiz edilmiştir. Bu aşamada ayakkabı kalıbına uygun olması göz önünde bulundurulmuştur. Çünkü taban ile uyumlu olması ayakkabının teknik anlamda da önemini vurgulamaktadır.



Şekil 5.12. Yazıcı Eşliğinde Üretilmiş Ökçe Prototipler ve Alt Görünümleri

Tasarlanan prototiplerde dikkat çeken detaylar;

- İç mekânsal boşluklar; bu boşluklar üretim sonrasında ortaya çıkması muhtemel olan deformelerin önlenmesi adınadır. Bu amaçla bu özellik geliştirilmiştir ve modellenmiştir.
- Çıkıntı taşıyıcı çubuklar; montajlama aşamasında sayanın ve taban kısmın iyi bir şekilde sabitlenmesi amacı ile oluşturulmuştur.
- Modellerde hafif doku tercih edilerek, dolgunluk yerine yapısal destek ön plana çıkarılmış; böylece hem malzeme tüketimi azaltılmış hem de üretim süreci daha verimli hale getirilmiştir.

3D prototipleme sürecinin tamamlanmasının ardından üretime geçirilen modellerin, desen ve doku uygulamaları ele alınarak analizleri yapılmıştır.

Rhino programı üzerinden oluşturulan üç boyutlu topuk modellerine, doğal ahşap dokusu ile birlikte geometrik renk blokları uygulanarak tasarımların görsel bütünlüğü tamamlanmış; böylece topuk formunun en gerçekçi dijital görüntüsüne ulaşılması sağlanmıştır.

5.2.5. Dijital renk ve doku çalışmaları

Dijital renk ve doku çalışmaları ise aşağıda yer verilen Şekil 5.10’da gösterilmektedir.



Şekil 5.13. Tasarlanan Topuk Formlarının 3D Doku ve Desen Uygulaması

Teknik anlamda geliştirilen değerlendirme ise şu şekildedir;

- Doku; topuklarda ahşap görünüm ve damar etkisi yaratan form tercih edilmiştir. Bu sayede doğal ve sıcak bir atmosferin oluşturulması sağlanmıştır. Kolaj tekniği ise kübizm sanatının genel tekniklerinden faydalanılarak tasarlanmıştır.
- Renk; topuklarda tercih edilen renk aralığı; soğuk mavi, hardal sarısı, camel ve nötr tonlar gibi birbiriyle kontrast ve tamamlayıcı etki oluşturan tonlara yer verilmiştir. Bu renkler, topuk tasarımlarında simetrik veya asimetrik biçimlerde üst üste gelecek şekilde kompozite edilmiştir.
- Hacimsel görünüm; her üç topuk detayından alınan render görselleri, topuk formlarının çeşitli açılardan dokuya kazandırmış olduğu görünümü analiz etmektedir. Burada amaç tasarımı her yönünden ele almak ve değerlendirmektedir.

Prototipleme aşamasının ardından 3 model, nihai üretime geçirilmek için hazırlanmıştır. Üretim aşaması atölye ortamında gerçekleştirilmiştir. Tasarlanan modeller ilk olarak yüzey kaplama işleminden geçirilmiştir. 3D ortamda tasarlanan ahşap yüzey dokuları, tümüyle ökçe formları üzerine uygulanarak kaplama işlemi

gerçekleştirilmiştir. Yüzey kısmının kaplanması ardından desen oluşturma işlemine geçiş yapılmıştır. Bu işlem sırasında maskeleme (masking tape) uygulaması kullanılmıştır. Yüzey kısmında yer alan bazı alanlar kağıt bant aracılığı ile izole edilmiştir. Uygulama sırasında sadece açıkta kalan yerler boyanmıştır. Boyama işleminden sonra uygulanan vernik, hem boya deseninin kalıcılığını artırmış hem de tasarlanan geometrik desenin net bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır.



Şekil 5.14. Fiziksel Topuk Formuna Maskeleme Yöntemi ile Desen Yerleşimi (Detay Görünüm)

Koleksiyonda tercih edilen 3 modelin topuk kısmında uygulanan doku, desenlerin boya ve vernik işlemleri tamamlanmıştır. Bu süreç sonrasında ise nihai topuk formlarının bitmiş hali analiz edilmiş ve kontrolleri sağlanmıştır. Tasarım süreci tamamlanmış, süreç boyunca elde edilen tüm veriler ve görseller sistemli biçimde sunulmuştur. Bir sonraki aşamada ise üretim sürecine geçilecektir.



Şekil 5.15. *Desen Uygulama, Boyama ve Vernikleme Süreci Tamamlanmış Nihai Topuk Prototipleri*

5.3. Üretim Süreci ve Uygulama Aşamaları

Bu bölümde tasarlanmış olan ayakkabı modellerinin üretim süreci ve uygulama aşamaları aktarılacak istenmektedir. Bu kapsamda oluşturulan alt başlıklar aşağıda sırası ile eklenmiştir.

5.3.1. Üretim öncesi iç kalıp hazırlığı süreci

Koleksiyonda yer alan her model için, formun yapısal gerekliliklerine uygun ayrı iç kalıplar(laster) tasarlanmıştır. Hazırlanan bu kalıplar, ayakkabının hacimsel yapısını gerçek üretim aşamasına aktarmaktadır. Diğer bir ifade ile gerçek üretimde var olan değerlere kaynaklık etmektedir. İç kalıplar, Shoemaster programı kullanılarak dijital ortamda tasarlanmış ve ardından CNC (Computer Numerical Control) teknolojisine sahip makineler aracılığıyla fiziksel forma dönüştürülmüştür. Dijital ortamda oluşturulan bu kalıplar, ayakkabı modelleriyle birebir uyum sağlayacak şekilde kurgulanmış; üretim sürecinde hem form hassasiyeti hem de ergonomik uygunluk temel alınmıştır.

Üretim sürecinde kullanılan iç kalıplar, darbelere dayanıklı, uzun ömürlü ve seri üretime uygunluğu ile bilinen yüksek yoğunluklu polietilen (HDPE) malzemeden, enjeksiyon yöntemiyle elde edilmiştir. Koleksiyonda tasarlanan ayakkabı modellerinin hepsi iç kalıp olarak 37 numara şeklinde belirlenmiştir.



Şekil 5.16. Koleksiyon Modellerine Uygun İç Kalıpların Üretim Görüntüleri

İç kalıplar üzerinde öne çıkarılan ve üzerinde durulması gereken kriterler şu şekildedir;

- Anatomik uyum; bu uyum sayesinde ayağın iç kavis ile tarak kısmındaki uyumu elde edilmek istenmiştir. Yani birebir kullanılabilir bir ürün ortaya çıkarılması hedef alınmıştır.
- Topuk yüksekliği; önceki aşamalarda yapılan özgün formdaki topuklar yüksekliğine ve yerleştirilme aşamasına uygun olarak optimize edilmiştir.
- Malzeme işlenebilirliği; bu işlem sırasında kalıpların malzeme boyutlarına özen gösterilmiştir. Malzemelerin kesilebilir, törpülenebilir veya ihtiyaç duyulduğunda yüzey kısmında modifiyesi sağlanabilir hale getirilmesi gerekmektedir. Bu amaçla da bu işlem zinciri tercih edilmiştir.
- Denge ve simetri; ayakkabı kalıpları çift yönlü olacak şekilde üretilmiştir. Bu bağlamda da sağ ve sol dengenin kendi içerisinde kontrolü sağlanmak istenmiştir. Modelin üretim aşaması sonrasında herhangi bir deformenin

meydana gelmemesi için risk değerlerinin ortadan kaldırılması esas alınmıştır. Numuneler test edilmiş ve üretim aşamasına geçişi sağlanmıştır.

İç kalıplar hakkında çalışmanın ilerleyen aşamalarında daha detaylı aktarımı sağlanacaktır. Özellikle saya kalıpları, dikim ve montaj işlemleri esnasında tercih edilen uygulama süreci üretim niteliğini oluşturan süreci kapsamaktadır. Kalıpta tercih edilen form, sadece işlevsel olarak temellendirilmemiştir. Tasarımdaki hacim, kullanılabilirlik ve estetik niteliklerin birbirleri ile tasarım sürecine yansıtılması amaçlanmıştır.

5.3.2. Ökçe ve taban uygunluk kontrolleri

Fiziksel alanda üretimi tamamlanan topukların formları ile eşleştirilmesi yapılan iç kalıplar üzerinden temel alınmıştır. Belirlenen iç kalıplar montaj öncesinde de her detayı ile uygunluk sağlaması gerektiği göz önünde bulundurulmuştur ve testleri yapılmıştır. Ayakkabı kalıbına uygun olarak dengeli ve gerçekçi bir şekilde üretimi yapılmıştır.

Tasarımda yer verilen ayakkabı modellerinin birbiriyle ilişkili ve koleksiyon bütünlüğünü koruyacak şekilde süreklilik göstermesi önemli bir unsurdur. Bu anlamda kalıp ve topuk kısmında yer alan eksen doğruluğu, eğim bütünlüğü ve yük dağılımı göz önünde bulundurulan detaylardır. Aşağıda yer alan Şekil 5.14'te, 3D yazıcılar aracılığıyla tasarlanıp üretilen topuk örnekleri gösterilmektedir. Özgün tasarım yaklaşımları doğrultusunda üretilen bu topuk formları, yüksek yoğunluklu polietilen (HDPE) malzemeden üretilmiş iç kalıplarla birebir uyum göstermekte; hem mekanik hem de görsel entegrasyon açısından tasarım bütünlüğünü tamamlamaktadır.



Şekil 5.17. İç Kalıpların Özgün Topuk Tasarımlarıyla Uyum Testi Süreci

5.3.3. Malzeme seçimi ve uygulama gereçleri

Koleksiyonun üretim aşamasında malzeme seçimi ve uygulama gereçleri önemli bir süreçtir. Bu süreçte sayaların tasarımlarından faydalanılarak iki ana yüzey malzemesi elde edilmiştir. Bunlar; rugan deri görünümüne sahip kumaş ve süet kumaşlardır. Ayakkabılarda tercih edilecek olan malzemeler sadece estetik değerleri temel almamaktadır. Aynı zamanda üretim sürecinde var olan uygunluğu da göz önünde bulundurulmaktadır. Kumaş seçimi; yüzey dokularının birbiriyle uyumu, form bütünlüğü ve dikiş tekniklerinin uygulanabilirliği gibi unsurları doğrudan etkileyen önemli bir faktör olmuştur.

Süet kumaş tercihi; hem mat hem de yumuşak dokuya sahip olan süet kumaşlar, tasarımda görsel bir derinlik kazandırmaktadır. Kübizm sanat akımından ilham alınarak bu dokunun tercih edilmesi, özellikle geometrik parçalar üzerinde istenilen doku görüntüsünü elde etmek, yüzey üzerinde ritmik değer oluşturmak için tercih edilmiştir. Öte yandan sayadaki parçalar arası geçişlere yumuşaklık değeri katan süet kumaşlar, ayakkabının genel görünümü olarak uyumluluk sağlamaktadır. Süet kumaşlar malzemenin kalıbına uygun olarak tasarlanabilmektedir. Formu sarmalama kabiliyetine sahip olmasından dolayı, kullanım kolaylığı sağlamaktadır. Bunun yanında hem görsel hem de teknik açıdan da saya üretimine destek olarak, çok kapsamlı bir çalışma ortaya konulmasında aracı bir rol üstlenmektedir.

Rugan kumaş; sadece tasarımda siyah olarak yer verilen bölgelerde kullanılmak istenmiştir. Bu alanlarda kullanılmasının temel amacı vurgulanmak istenen detayların daha fazla öne çıkarılması içindir. Parlak ve yansıtıcı dokusu ile yüzeye hacim görünümü kazandırmaktadır. Renkli mat süet parçaların içerisinde zıt bir algı oluşturarak da kontrast etkisi kazandırmaktadır. Siyah rugan kumaşla elde edilen detaylar, görsel odağı belirli parçalara yönlendirirken tasarımın estetik yapısını da derinleştirmektedir. Rugan aynı zamanda yüzeyde sert bir görünüm oluşturmaktadır. Bu da tasarıma hem biçimsellik hem de keskin bir görünümün kazandırılmasını sağlamaktadır.

George Braque'ın "*The Blue Mandolin*" adlı eserinde mandolin, ahşap desenler ve çeşitli nesneler aracılığıyla oluşturulan çok katmanlı kompozisyon, kübist yaklaşıma özgü parçalı ama bütüncül bir yapı sunar. Bu yaklaşımla paralel olarak, bu çalışmada süet, rugan ve ahşap gibi farklı malzemelerin bir arada kullanılması; renk detaylarıyla

yüzeyin zenginleştirilmesi, benzer bir görsel çeşitlilik ve derinlik yaratmayı amaçlamaktadır.

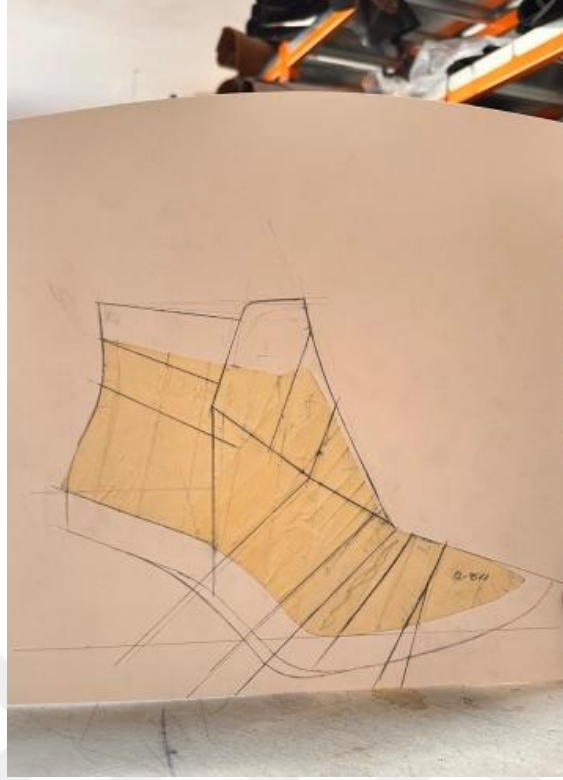
5.3.4. Saya kalıplarının istampa üzerine aktarımı

Saya kalıplarının istampa üzerine aktarımı bir diğer uygulama sürecidir. Bu aşamada tasarımda belirlenen saya kısımlarının istampa çalışması gerçekleştirilmektedir. Bu uygulama sürecinde öncelikle iç kalıplar üzerine bantlama yöntemi uygulanmıştır. Bantlanan yüzey üzerine, sayaya ait parçaların kalıptaki konumlarını belirlemek amacıyla kontur çizimleri yapılmıştır. Bantlar üzerine uygulanan çizimlerin temel amacı tasarlanan modellerin formuna uygun olarak üretilmesidir. Çünkü parçaların birbirleri ile birleşimini belirlemek ve saya tasarımlarının üretimlerini gerçekleştirmek bu çalışma süreci içerisinde yönetilmektedir.



Şekil 5.18. İç Kalıp Üzerinden Istampa Çizimi

İç kalıp üzerindeki çizimlerin tamamlanmasının ardından bantta yer alan yüzeyler titizlikle kalıp içerisinden çıkarılmıştır. Çıkarılan formlar ise 2 boyutlu düzlem üzerine aktarılarak, bir sonraki üretimin aşaması elde edilmiştir.



Şekil 5.19. İç Kalıp Üzerinden Istamp Çizimi II

Bu üretim sürecinde kalıbın 3 boyutlu formuna uygun bir kalıp elde edilmesi sağlanmıştır. Düzlem üzerine aktarılan kontürler ise parça parça ayrılarak çizilmiştir. Bu çizimler ardından istampa formuna indirgenmiştir. Elde edilen istampalar üretim aşamasında tercih edilecek saya kumaşların kesiminde doğru referansı sağlayacaktır. Bu nedenden dolayı bu süreç titizlikle yönetilmiştir.

5.3.5. Saya parçalarının kesimi ve malzeme uygulaması

Hazırlanan istampalar, saya tasarımında kullanılacak olan parçaların şablonlarına aktarılmıştır. Bu aktarım sürecinde kumaşların türleri belirlenmiş ve kesim işlemleri gerçekleştirilmiştir. Parçaların kenar payları da dahil edilerek hesaplanmıştır. Aynı zamanda, kullanılan malzemenin yüzey dokusu ve yönü göz önünde bulundurularak kesim yönü belirlenmiş ve deformasyon riski minimize edilmiştir. Kesim aşamasına ise el ile kesim yöntemi gerçekleştirilmiştir.



Şekil 5.20. *Saya Parçalarının Kesim Aşaması*

Kesim işlemi sonrasında her parça modellere uygun gruptandırılmaya ayrılmıştır. Her bir dikiş detayı istampalar üzerinde ayrı ayrı işaretlenmiştir. Üretim sürecinde bu bilgiler dikkate alınarak referans sağlanacaktır. Öyle ki bu uygulama sürecinde model temel alınmış ve çok parçalı formlar malzeme üzerinde buluşturulmuştur. Çünkü bu uygulama süreci üretim aşamasının en temel sürecini oluşturmaktadır.

5.3.6. Saya birleştirme ve dikiş uygulamaları

Modele uygun şekilde kesilen saya parçalarının birleştirilmesi, üretim sürecinin en teknik kısmını oluşturmaktadır. Teknik uygulama aşamasında kaydedilen başarı modellerin daha estetik ve tasarlanması planlanan görünümüne sahip olması için önemlidir. Koleksiyonda tercih edilen rugan ve mat yüzeye sahip sentetik deriler, dikim aşamasında farklı teknik uygulamalara sahiptirler.

Tasarımda yer verilen her bir parça, bir araya getirilmek üzere dikim sürecine ayrılmıştır. Bu aşamada, parçaların kaymasını önlemek ve dikimi kolaylaştırmak

amacıyla ayakkabıcılık sektöründe yaygın olarak kullanılan 'sarı solüsyon' ile geçici birleştirme işlemi uygulanmıştır. Bu yöntem, parçaların sabit kalmasını sağlayarak dikim sırasında hatasız bir yerleşim imkânı sunmuştur. Dikim sürecinde, parçaların teknik gerekliliklerine göre farklı dikiş yöntemlerinden yararlanılmış ve formun bütünlüğü bu doğrultuda tamamlanmıştır. Özellikle parçaların birleşimiyle şekillenen form yapısı, tasarımın genel estetik etkisini güçlendirmiştir.



Şekil 5.21. Uygulanan Dikiş Teknikleri ve Sanatsal Yorum

Uygulama sürecinde temel alınan kriter ve teknikler ise şu şekildedir (İzmir, 2020);

- **Tek İğne Dikişi;** dış yüzeylerde en çok tercih edilen tekniklerden birisidir. Sade ve ince yapısı sayesinde, yüzeyde görsel karmaşaya neden olmadan biçimsel geçişlerin netliğini korur. Bu özelliği sayesinde ise kübizm sanat akımının inceliklerine uygun bir ürün elde edilmesini sağlamaktadır. Özellikle geometrik geçişlerin niteliğini bozmayan bu dikiş yöntemi, üretim aşamasında tercih edilmiştir.
- **Kapalı Dikiş;** üretim aşamasında saya ve astarın bir araya getirilmesi için tercih edilmiştir. Kumaşlar iç kısımdan dikilerek, çevrilmiştir. Bu teknik sayesinde dikişler dış yüzde görünmemektedir. Temiz ve yalın bir görüntü elde edilmesini sağlamaktadır.
- **Dekoratif Dikiş;** Kübizm akımının katmanlı yapı anlayışından yola çıkılarak, çizgisel formların vurgulanması amacıyla bu dikiş yöntemi tercih edilmiştir. Özellikle ayakkabının ön ve orta kısımlarındaki

parçalarda farklı renklerde kullanılarak, çoklu perspektif algısını destekleyen bir görünüm elde edilmiştir. Aynı zamanda, yüzeyde estetik bir ifade oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

- **Fermuar Dikiş;** bu teknik fonksiyonel bir tekniktir. Öte yandan estetik görünümün kazandırılmasında da destek olmaktadır. Özellikle koleksiyondaki tasarımların bütünlüğünü sağlamak adına fermuar hattı oluşturulmuştur. Bu hat üzerinde ince formda bir geçiş uygulaması düzenlenmiştir. Fermuar dikişleri için dar kenar dikişleri elde edilmek istenmiştir. Bu sayede sayanın formuna herhangi bir zarar gelmeden eklemelerin yapılmasına olanak sağlanmıştır.
- **Kontrast Dikiş;** bazı sayaların parçalarında tercih edilen bu yöntem bilinçli olarak kullanılmak istenmiştir. Çünkü zıt renklerin bir araya getirilmesinde yardımcı olan bir tekniktir. Bu teknik aynı zamanda renklerin bloklanması aşamasında farklı düzlemlerin bir araya getirilmesini sağlamaktadır. Aynı zamanda ayakkabıların tasarımında ritim ve yön algısına da zenginlik kazandırmaktadır.
- **Tona Ton Dikiş;** yüzeyin bazı kısımlarında dikiş ipliği aynı tonda ya da o tona yakın bir renkte tercih edilmiştir. Bu tercih bilinçli olarak uygulanmak istenmiştir. Çünkü parçaların yalnızca çizgi ile değil doku ve ton detayları ile de farklılık kazandırılması sağlanmak istenmiştir.

Saya ve astarlar, aynı istampa üzerinde kesilmiştir. Bu sayede parçalar arasında birebir benzerlik ve uyumluluk elde edilmesi amaçlanmıştır. Her bir parça yüzeye bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Yerleştirilmesinin ardından ise dikim işlemi uygulanmıştır. Dikilen kısımlar çevrilerek iç konfor ve dış estetik görünümü elde edilmiştir. Astarın yapısal bütünlüğünü korumak için, işlem öncesinde geçici sabitleme tekniği kullanılmış ve olası deformasyonların önüne geçilmiştir. Öyleki bilek kısmında yer verilen esneklik bu durum içerisinde göz önünde bulundurulmuş bir detaydır.

Uygulanan tüm dikişlerin ardından saya formu kalite kontrol sisteminden geçirilmiştir. Muhtemel herhangi bir hata payında iplerin bozulmasının önüne geçilmek istenmiştir. Bu durum içerisinde formda oluşacak hata riskleri değerlendirilmiş ve gerekli görülen yerler tekrar düzenlenerek yeniden uygulamaya geçirilmiştir.

5.4. Ayakkabıların Montajlama Süreci

Ayakkabı modellerinin montajlama süreci ayrı bir süreç olarak ilerletilmiştir. Bu sürece ilişkin detaylar ve aşamalar aşağıda yer verilen alt başlıklar altında aktarılacaktır.

5.4.1. Saya kalıplama ve montaj öncesi hazırlık süreci

Saya dikim işlemi tamamlandıktan sonra, formun doğruluğunu ve ökçe ile yapısal uyumunu değerlendirmek amacıyla saya iç kalıba yerleştirilmiştir. Bu aşama, montaj sürecine geçilmeden önce yapılan ön kontrollerden biridir. Saya ile ökçenin görsel ve yapısal bütünlüğü gözlemlenmiş, olası form bozulmalarına veya hizalama hatalarına karşı değerlendirme yapılmıştır. Böylece nihai montaj öncesi gerekli düzeltmelerin yapılabilmesi adına kritik bir kontrol süreci gerçekleştirilmiştir.



Şekil 5.22. Saya Kalıba Yerleştirilmiş ve Ökçe ile Uyum Kontrolü Yapılmış Montaj Aşaması

Hazır edilen sayaların iç kalıp içerisine uygun gelecek şekilde test edilmesi gerekmektedir. Testten geçen her saya kendi iç kalıbına yerleştirilmektedir. Saya, kendi iç kalıbına tam olarak yerleştirilmeli ve formu eksiksiz şekilde saracak biçimde oturtulmalıdır.

Sayalar bu aşamada ısı ile yumuşatılmaktadır. Bu işlemin ardından esnek bir formun elde edilmesi amaçlanmaktadır. Sonrasında iç kalıba uygun hale getirilmesi için manuel ya da mekanik yöntemler uygulanmaktadır. Bu işlem, sayanın yüzey kısmında bulunan boşluk, açıklık, bolluk, kırışıklık ya da yön kaybı olan kısımların ortadan kaldırılmasını sağlamaktadır. Çünkü sayaların kalıp içerisine tüm yönleri ile eşit ve gergin bir şekilde yerleştirilmesi gerekmektedir. Bilek kısımları, burun ve yan paneller bu uygulamada kritik bir değere sahiptir. Başarılı bir uygulamanın elde edilmesi ayakkabılarda formun dengede kalmasına yol açmakta, kullanıcılarına kullanım konforu sağlamaktadır.



Şekil 5.23. *Saya Formunun Kalına Uygun Hale Getirilme Süreci (Manuel Yerleştirme ve Gerdirme Uygulaması)*

Germe işleminin uygulanması aşamasına belirli bölgelere kontrollü olarak baskılar uygulanmıştır. Bu uygulamanın gerek görüldüğü belirli bölgelerde sıcak hava desteğinden yararlanılmıştır. İşlemlerin uygulama aşamasında süet ve rugan yüzeyler çeşitli esneme ve germe davranışı gösterebilmektedir. Bu durum göz önünde bulundurularak uygulama sağlanması gerekmektedir. Bu bakımdan her doku ve malzemeye uygun özel teknikler uygulanmıştır. Örneğin rugan deri, esneme potansiyeli süete göre daha düşük bir malzemedir. Bu nedenden dolayı germe işlemi sırasında kuvvet daha fazla uygulanmıştır.

Bu uygulama ile malzemelerin zemine yerleştirilme süreci hızlandırılmış; saya ve iç kalıp arasında boşluk kalmayacak şekilde sabitleme sağlanmıştır. Sabitleme işlemi sırasında geçici olarak tutturucu (zımba) malzemelerden destek alınmıştır.



Şekil 5.24. Sayanın Kalına Yerleştirilerek Çivileme (Germe ve Sabitleme) İşlemi

Saya kalıplarının iç kalıplara yerleştirilmesinin ardından, bir sonraki süreç geçilmiştir. Taban ve topuk (ökçe) kısımları, ayakkabı formuna uygun şekilde entegre edilmektedir. Fakat öncesinde topuk ve taban kısımlarının yüzeylerinde zımparalama işlemi uygulanmıştır. Bu uygulama yüzeyin tutunma katsayısını yükselterek yapıştırıcının da daha iyi yapışmasını sağlamıştır. Bu sayede taban ve topuk kısımlarının tutunması başarılı bir şekilde uygulanması sağlanmıştır.



Şekil 5.25. Taban Birleştirme Öncesi Yapıştırıcı Uygulama Aşaması

5.4.2. Isı, baskı ve kurutma uygulamaları

Taban ve saya kısımlarının birleştirilmesinin ardından tasarımın montajının kalıcılaştırılması gerekmektedir. Bu aşamada malzemeler tam olarak birbirleri ile uygunluk göstermesi ve uygunluğun tamamlanmış olması gerekmektedir. Bu amaçla ısı ve kurutma işlemlerinden geçirilmesi uygun görülmektedir. Bu işlem çoğunlukla poliüretan bazlı sıcak ve aktif yapıştırıcı aracılığı ile uygulanmıştır. Sıcaklığı belirli düzeye getirilmiş fırınlarda (yaklaşık 60–80 °C) bir süreliğine bekletilmektedir. Bu

işlem ile yapıştırıcılar aktif bir düzeye getirilmektedir. Çünkü kalıcı bir işlemin sağlanması bu uygulama ile sağlanmış olmaktadır. Sonrasında da sayaların alt kısımlarına yerleştirilen topuk ve taban parçaları, presleme makineleri eşliğinde yüksek basınç ortamında birbirlerine sabitlenmektedir.

Bu fırınlanma işlemi kontrollü bir ısı yönetiminde yapılmaktadır. Nem ortalaması ise yaklaşık olarak 10 ila 15 dakika kadar bekletilmektedir. Bu işlem sırasında yapıştırıcılar polimer hale getirilmektedir. Malzemelerin formu ile sağlam bir şekilde sabitlenmektedir ve taban ile saya arasındaki bağlantı oturtulmaktadır.



Şekil 5.26. *Isıl Presleme, Makinesinde Taban-Saya Birleştirme Aşaması*

Yapılan bu işlemin ardından ayakkabıların soğutulması gerekmektedir. Bu amaçla soğutulma tünellerine alınmaktadır ve ısı dengesi sağlanmaktadır. Bu işlemin uygulanması önemlidir. Çünkü tasarlanan ayakkabıların malzemelerinin çekme ihtimali bulunmaktadır. Bu ihtimalin ortadan kaldırılması amacı ile kalıp formunun korunması temel alınmaktadır. Örneğin rugan deri olan yüzeyler deforme olmaması için açık malzemelerden kaynaklı kurutma işlemi uygulanmıştır. Bu işlem sırasında gerekli özen gösterilmiştir. İşlem sonrasında ise gerekli görülen yerlere manuel olarak baskı uygulanmıştır. Bu sayede burun ve topuk kısımlarının simetri hatalarının önüne geçilmesi sağlanmıştır.

5.4.3. İç taban, astar ve iç donanım elemanları

Montaj aşamasının ardından tasarlanan ayakkabıların konforlu kullanımı ve içyapı bütünlüğü kontrol edilmiştir. Üretim sürecinin bu aşamasında, ayakkabı iç yapısını oluşturan donanım elemanları hem teknik gereklilikler hem de koleksiyonun tasarım dili doğrultusunda uygulanmıştır. Ayakkabının form bütünlüğünü ve kullanıcı konforunu desteklemek amacıyla iç taban, dolgu katmanı, iç astar ve mostra kademeli olarak yerleştirilmiştir.

İç taban, sayayı tabanla bütünleştiren taşıyıcı yapı olarak tabana sabitlenmiş; üzerine, darbeleri absorbe eden konfor katmanı yerleştirilmiştir. Bu yapıların sabitliğini artırmak amacıyla, iç kısımda yer alan karton destek parçası topuk bölgesine matkap yardımıyla çivilenerek sabitlenmiştir. Böylece zamanla oluşabilecek form bozulmalarının önüne geçilmesi hedeflenmiştir.



Şekil 5.27. İç taban destek parçasının topuk bölgesine matkap yardımıyla sabitlenme işlemi

Saya iç yüzeyine ise ter emicilik ve cilt uyumu açısından siyah renkli, ince dokulu doğal deri astar uygulanmıştır. Astar seçimi hem konfor hem de modelin dış yüzeyinde tercih edilen renklerle görsel bir bütünlük sağlayacak şekilde belirlenmiştir.

En üst katman olan mostra ise, koleksiyonun genel renk kimliği ve sadelik yaklaşımıyla uyumlu olacak şekilde siyah deri mostra olarak seçilmiştir. Bu katman, hem estetik bir tamamlayıcılık işlevi görmekte hem de kullanıcının ayağıyla doğrudan temas kurarak konforu artırmaktadır. Mostra, taban formuna uygun olarak kesilmiş, arka yüzeyine özel ayakkabı yapıştırıcısı uygulanarak iç taban yüzeyine dikkatlice yerleştirilmiş ve pres yardımıyla sabitlenmiştir.

Yapılan tüm iç donanım seçimleri, koleksiyonun sanatsal temasıyla teknik gereklilikler arasında denge kurmayı amaçlayan bir yaklaşımla değerlendirilmiş ve uygulanmıştır.



Şekil 5.28. Mostra Parçasına Yapıştırıcı Uygulanması Aşaması

5.4.4. Temizlik, vernik ve son dokunuşlar

Tüm süreçleri tamamlanan tasarımlar, estetik, görünüm ve teknik olarak tüm kontrollerden geçirilmiştir. Bu süreç içerisinde nihai hazırlıkların yer aldığı aşamaya geçiş yapılmıştır. İlk olarak saya kısmının yüzeyinde yer alan yapıştırıcıların artıkları, toz kalıntıları ve parmak izleri temizlenmiştir. Ardından süet yüzeyler özel olarak fırçalanmış ve özel bir tarak eşliğinde taranmıştır. Bu işlem sayesinde dokunun eğim ve yönleri düzenlenmiştir.

Buna ek olarak, üretim sürecinde oluşabilecek saya kenarındaki ip fazlalıkları veya taşan iplik uçları, ısı tabancası ile yakma işlemi uygulanmıştır. Bu işlem sayesinde özellikle sentetik ipliklerin uçları kontrollü şekilde yakılarak yüzeyden arındırılmış, temiz ve pürüzsüz bir görünüm elde edilmiştir.

Tüm bunların tamamlanmasının ardından final kontrolleri yapılması için ayakkabılar tek tek analiz edilmiş ve kontrolleri sağlanmıştır. Özellikle simetrik hatalar, yapıştırıcıların görünümü, formda bozukluklar ve dikişlerin dengeleri kontrol edilmiştir. Yapılan tüm kontroller ve analizlerin ardından ayakkabılar sunuma hazır hale getirilmiş, tümü ile bitiş tamamlanmıştır. Final formunu alan ayakkabılar, koleksiyona ve kullanıma hazır hale getirilmiştir.



Şekil 5.29. Ayakkabı Üzerinde Temizlik ve Son Rotüş İşlemleri

5.5. Nihai Ürün Görselleri ve Koleksiyonun Sunumu

Bu bölümde, “The Blue Mandolin Boots” koleksiyonu adı altında dijital ve fiziksel olarak tamamlanan üç ayakkabı tasarımının nihai sunumu gerçekleştirilmiştir. Koleksiyonun tasarım sürecini kavramsal düzeyde yansıtan dijital poster çalışması ile birlikte, ürünlerin fiziksel üretim sonrası çekimleri Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi mekânında gerçekleştirilmiştir.

İlk olarak, Georges Braque’ın *The Blue Mandolin* adlı kübist eserinden ilham alınarak tasarlanan dijital poster; koleksiyonun sanatsal bağlamını, form arayışlarını ve renk paletini yansıtan kavramsal bir görsel anlatı olarak dijital ortamda oluşturulmuştur. Poster tasarımında koleksiyon modelleri, Braque’ın eseriyle görsel olarak kolajlanmış; bu sayede sanat–tasarım ilişkisi görsel bir düzlemde bütünleştirilmiştir.



Şekil 5.30. “The Blue Mandolin Boots” Koleksiyonuna Ait Dijital Poster Tasarımı

Aşağıda yer alan görseller, her bir modelin üretim sonrası elde edilen gerçek formunu yansıtmakta olup, hem teknik bütünlük hem de sanatsal duruş açısından koleksiyonun nihai temsilini oluşturmaktadır.



Şekil 5.31. Model 1 – Arcsync Eskişehir Teknik Üniversitesi Çekimi

Georges Braque'ın "The Blue Mandolin" adlı eserinden ilhamla oluşturulan Arcsync modeli, kübist estetik anlayışı çağdaş ayakkabı tasarımıyla buluşturan güçlü bir örnektir. Tasarım, hem yapısal hem de yüzeysel düzlemde temel tasarım ilkeleri doğrultusunda kurgulanmıştır.

- **Vurgu(Emphasis):**

Modelde yer alan iki mavi yüzeyin arasında konumlandırılmış hardal üçgenimsi form, bilinçli olarak sınırlı bir alanda kullanılmıştır. Bu tercih, hardal rengin doğal bir vurgu özelliğine sahip olmasıyla ilgilidir. Geniş yüzeylerde değil, küçük bir alanda kullanılması sayesinde tasarımda dikkat çekici bir kontrast alanı yaratılmakta ve izleyicinin bakışını doğrudan bu noktaya yönlendirmektedir.

Söz konusu üçgen parça, kompozisyondaki diğer koyu ve soğuk tonlar arasında sıcak bir renk geçişi sunarak odak noktası (focal point) işlevi görmektedir. Aynı zamanda üçgenin yönü ve keskin hatları, tasarıma hareket ve yön duygusu kazandırmakta; ayakkabının bilek hizasında görsel bir dinamizm oluşturmaktadır. Bu nedenle bu sarı alan, yalnızca bir renk vurgusu değil, aynı zamanda tasarımsal yönlendirme aracı olarak da önemli bir rol üstlenmektedir.

- **Denge(Balance):**

Tasarımda asimetrik görünüme rağmen dengeli bir dağılım sağlanmıştır. Yüzeydeki parçaların büyüklük, yön ve renk yoğunlukları arasında kurulan ilişki sayesinde hem yatay hem de dikey düzlemde görsel denge elde edilmiştir. Özellikle koyu ve açık yüzeylerin yan yana gelmesi, tasarımı sabitleyen bir yapı sunmaktadır.

- **Ritim(Rhythm):**

Geometrik yüzeylerin tekrar eden yönelimleri ve çizgisel hareketleri, tasarıma ritmik bir bütünlük kazandırmaktadır. Parçalar arasında belirli bir akış hissi oluşmakta; bu da gözün form üzerinde kesintisiz gezinmesini sağlamaktadır.

- **Kontrast(Contrast):**

Siyah-Bej ve hardal-soğuk mavi tonların bilinçli bir şekilde yan yana getirilmesiyle renk kontrastı oluşturulmuştur. Aynı zamanda mat süet

yüzeylerle rugan parlak kumaş geçişler arasında dokusal bir kontrast da dikkat çekmektedir.



Şekil 5.32. Model 2 – Mandolin Linea Eskişehir Teknik Üniversitesi Çekimi

Mandolin Linea modeli, “The Blue Mandolin” eserinden esinle oluşturulmuş olup, tasarımında kübist estetik ile temel tasarım ilkeleri arasında güçlü bir bağ kurulmuştur.

- **Vurgu(Emphasis):**

Ayakkabının yan yüzeyinde yer alan açık bej-hardal üçgen form, koyu renk bloklarının arasında konumlandırılarak belirgin bir odak noktası oluşturulması amaçlanmıştır. Bu vurgu, hem renk kontrastı hem de biçimsel yönlendirme ile desteklenmiş; kullanıcının gözü bu bölgeye yönlendirilmiştir. Aynı zamanda topuk kısmının boyamadan ötürü içe oyulmuş boşluklu yapı algısı da, alışılmadık formuyla ikincil bir vurgu alanı yaratmaktadır.

- **Denge(Balance):**

Tasarımda asimetrik denge ön plana çıkmaktadır. Farklı yönlerde yerleştirilmiş geometrik parçalar ve değişken yüzey alanları, görsel dengeyi renklerin ağırlığı ve malzeme yoğunluğu üzerinden sağlamaktadır. Sol ve sağ yüzeydeki dağılım bilinçli şekilde farklılaştırılmış olsa da genel bütünlük planlı bir şekilde asimetrik algısı ile tasarlanmıştır.

- **Ritim(Rhythm):**

Yüzeyde kullanılan üçgenimsi ve dik açılı formlar, **tekrarlayan yönelimlerle** ayakkabının farklı bölgelerinde düzenli bir akış hissi yaratmıştır. Bu geometrik tekrarlar, özellikle bilekten topuk tabanına uzanan çizgilerle **görsel ritim** elde etmektedir.

- **Kontrast(Contrast):**

Açık (bej-gri) ve koyu (siyah) tonlar yan yana getirilerek maksimum renk kontrastı oluşturulmuştur. Aynı zamanda yüzey dokularında kullanılan süet ve rugan deri malzemelerle, dokusal kontrast açısından çeşitlilik sunması amaçlanmıştır.

- **Bütünlük(Unity)veUyum(Harmony):**

Farklı açılardan yerleştirilen geometrik parçalar, belirli bir kompozisyon sistematığı içerisinde düzenlenmiş ve bir bütünlük hissi oluşturmuştur. Renk paleti tekdüze olmayıp, birbiriyle uyumlu ve kontrast geçişlere sahiptir. Bu da modelin estetik bir uyum içinde algılanmasını sağlamaktadır.



Şekil 5.33. Model 3 – Contrast Echo Eskişehir Teknik Üniversitesi Çekimi

- **Vurgu (Emphasis)**

Modelin burun ucunda konumlanan açık hardal tonundaki parça, koyu mavi ve siyah renkler arasında dikkat çekici bir şekilde öne çıkar. Bu parça, ayakkabının en uç noktası olmasına rağmen renk kontrastı sayesinde ilk bakışta fark edilen odak noktası hâline gelir. Aynı zamanda, arka topuk yüzeyinde yer alan "X" formuna benzer çok renkli kompozisyon, ikinci bir vurgu alanı oluşturur ve modele arkadan bakıldığında da dinamik bir görünüm kazandırır.

- **Denge (Balance)**

Tasarımda kullanılan renkler, sıcak ve soğuk tonların dengeli bir dağılımıyla yerleştirilmiştir. Açık tonlu topuk ile burun ucundaki açık renk parça, ayakkabının ön ve arka bölümleri arasında tonal bir denge kurarken; camel ve siyah parçalar, ağırlık merkezini dengeleyici bir rol üstlenmiştir.

- **Ritim (Rhythm)**

Bu modelde keskin ve dik açılı geometrik geçişler, gözü farklı yönlere yönlendiren ama kontrollü bir düzende ilerleyen bir ritim yaratmaktadır. Sarı-mavi-siyah geçişlerinin açılı dizilimiyle, gözün ritmik olarak modele dolaşması sağlanmıştır. Ritmi bozan değil, destekleyen bu asimetrik tekrarlar modele dinamizm kazandırır.

Üretim süreci sonunda ortaya çıkan bu üç model, tasarım sürecinde hedeflenen kavramsal estetik ile üretilebilir teknik çözümlemelerin birleşimini temsil etmektedir. Koleksiyon, yalnızca dijital ortamda kalan bir tasarım fikri olmaktan öteye geçmiş; giyilebilir, özgün ve sanatsal bir ifade alanına dönüşmüştür. Bu görsellerde, “The Blue Mandolin Boots” koleksiyonu kapsamında üretilen üç farklı modelin final formuna ait bireysel çekimler sunulmaktadır. Tasarımların her biri, Georges Braque’ın *The Blue Mandolin* adlı kübist eserinden esinle oluşturulmuş; yüzey bölünmeleri, renk blokları ve malzeme geçişleriyle sanat-tasarım ilişkisi vurgulanmıştır.

Çekimler, koleksiyonun kavramsal altyapısını desteklemek amacıyla Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi’nin sade mimari dili ve akademik atmosferinde gerçekleştirilmiştir. Fakültenin çağdaş yapısal özellikleri, ayakkabıların form, doku ve yüzey detaylarını ön plana çıkarmak için uygun bir görsel arka plan sunmuştur.



Şekil 5.33. *Kübizm Etkili Üç Parçalık Bot Koleksiyonunun Bütünsel Görünümü*

6. BULGULAR VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Kübizm sanat akımının biçimsel ilkeleri doğrultusunda ayakkabı tasarımı alanında disiplinler arası bir koleksiyon geliştirmeyi amaçlamıştır. Moda tasarımı disiplini içerisinde genellikle tekstil odaklı ilerleyen koleksiyon geliştirme süreçlerine alternatif olarak, ayakkabı tasarımı ekseninde yürütülen bu proje; sanat, tasarım ve üretim ilişkisini bütüncül bir bakış açısıyla ele almıştır.

“The Blue Mandolin Boots” adlı koleksiyon, Georges Braque’ın 1913 tarihli *The Blue Mandolin* adlı kübist eserinden yola çıkarak kurgulanmış; bu eser koleksiyonun hem kavramsal yönünü hem de biçimsel estetik anlayışını belirlemiştir. Kübist sanatın çok yüzeyli yapı kurgusu, parçalama estetiği ve soyut form dili, koleksiyon sürecinde hem saya tasarımında hem de topuk formlarında etkili bir tasarım yönlendiricisi olarak değerlendirilmiştir.

Araştırma, yalnızca kavramsal bir kurguya dayanmakla kalmamış; aynı zamanda dijital çizim, teknik föy hazırlama, üretim planlaması ve fiziksel prototipleme gibi süreçleri kapsayan uygulama temelli bir deneyim alanı oluşturmuştur. Koleksiyona ait ayakkabı tasarımlarının dijital ortamda kavramsal posterleri hazırlanmış, ardından fiziksel olarak üretimleri gerçekleştirilmiş ve kavramsal sunumu destekleyecek bir bağlamda, Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi mekânında fotoğraflanarak belgelenmiştir.

Tüm bu süreçler bir bütün olarak ele alınmış; dijitalden fiziksele, fikirden ürüne, kavramdan sergilemeye kadar olan her aşama detaylı biçimde değerlendirilmiştir. Sanatın biçimsel diliyle tasarımın işlevsel gereklilikleri arasında bir denge kurularak, ayakkabı tasarımının sadece tamamlayıcı bir unsur değil, kendi başına kavramsal anlatım taşıyan bir tasarım alanı olduğu ortaya konmuştur.

6.1. Bulgular

- Kübist sanatın temel ilkeleri olan yüzey bölünmesi, geometrik soyutlama ve çoklu bakış açısı, ayakkabı tasarımına estetik, yapısal ve işlevsel bir şekilde uyarlanmıştır.

- Georges Braque’ın *The Blue Mandolin* adlı eserinden hareketle oluşturulan koleksiyon dili, sadece görsel bir referansla sınırlı kalmamış; aynı zamanda tasarımların renk harmonisi, yüzey dengesi ve hacim algısına yön vermiştir.

- Koleksiyonda yer alan üç modelde, her biri özgün şekilde yeniden kurgulanmış topuk formları, sadece taşıyıcı işlev üstlenmemiş; aynı zamanda koleksiyonun kübist karakterini taşıyan ana form unsurlarından biri hâline gelmiştir.

- Süet ve rugan deri yüzeylerin birlikte kullanımı, yüzeyde hem mat–parlak kontrastı hem de farklı dokunsal tepkiler oluşturarak tasarıma çok katmanlı bir yapı kazandırmıştır.

- Sayaların iç kalıba giydirilmesi, germe ve sabitleme gibi işlemler sırasında, yüzeydeki geometrik düzenin bozulmadan korunması gerektiği tespit edilmiş; bu da üretim sürecinde hassasiyet gerektirmiştir.

- Mostra, iç taban ve iç astar gibi donanım elemanları koleksiyonun sade ve modern estetik anlayışıyla bütünleşmiş; siyah deri yüzey tercihiyle hem konfor hem de görsel denge sağlanmıştır.

- Koleksiyonun dijital sunumu için oluşturulan poster çalışması, Braque’ın sanat eseriyle ayakkabıların görsel olarak kolajlandığı, kavramsal anlatımı güçlendiren etkili bir araç işlevi görmüştür.

- Ayakkabıların Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi'nde fotoğraflanması, koleksiyonun sanatsal bağlamını pekiştirmiş; akademik ve tasarımsal üretimin merkezinde yer alan bu mekân ile kurulan ilişki, ürünlerin kavramsal temsiline katkı sağlamıştır.

- Koleksiyon sürecinde üretim aşamaları (çivileme, topuk yapımı, yapıştırma, temizlik vb.) boyunca estetik görünümün korunmasının, sadece tasarım değil aynı zamanda teknik uygulama açısından da dikkatle yönetilmesi gerektiği ortaya çıkmıştır.

- Moda tasarımı alanında çoğunlukla giysi ve tekstil temelli yürütülen koleksiyon çalışmalarına alternatif olarak, ayakkabı tasarımı özelinde de kavramsal, sanatsal ve üretimsel bütünlük oluşturulabileceği gözlemlenmiştir.

6.2. Öneriler

- Ayakkabı tasarımında kübist yüzey algısı oluşturulurken, sayada kullanılan dikiş yerleşimleri koleksiyonun ritmini destekleyecek biçimde planlanabilir; bu yaklaşım hem estetik hem de yapısal bir süreklilik sağlayabilir.

- Sayadaki çok parçalı yapıların montaj sırasında şekil kaybına uğramaması için, üretim öncesinde malzeme yönü, esneme payları ve parça geçişleri dikkate alınarak teknik detay çizimleri hazırlanabilir.
- Sanat temelli ayakkabı koleksiyonlarının dijital sunum süreçlerinde, yalnızca tasarım değil, sanat eseriyle ilişkili kavramsal anlatılar da görsel ve metinsel olarak desteklenebilir.
- Koleksiyonun fiziksel sunumu, sanat kurumları veya çağdaş sanat mekânlarında gerçekleştirilebilir; bu mekânlar koleksiyonun kavramsal etkisini güçlendirebilir ve izleyiciyle daha etkili bir bağ kurulmasını sağlayabilir.
- Uygulama temelli araştırmalarda, fikir aşamasından üretim aşamasına kadar olan süreç sistemli biçimde belgelenebilir; bu sayede benzer projeler için yol gösterici içerikler oluşturulabilir.
- Müze ve galeri gibi kültürel kurumlar, tasarım öğrencilerinin sanat temelli koleksiyonlarını sergileyebilecek küratoryal işbirliklerine açık hale getirilmeli; böylece akademik çalışmalar görünürlük kazanabilir.

7. SONUÇ

20. yüzyılın başlarında geleneksel sanatın temel ilke ve temsillerine karşı farklı bir bakış açısı ile ortaya çıkan Kübizm sanat akımı, modern sanat alanı içerisinde tasarımın biçimsel temellerinden biri olmuştur. Kübizm sanat akımı; soyutlama, geometrik yapı, hacimsel kırılma ve yüzey bölünmesi gibi kavramları temel alan bir yaklaşıma sahiptir. Bu yaklaşım, sadece resim sanatında değil, mimarlık ve endüstriyel tasarım gibi birçok alanda yeniden ele alınarak uygulama alanı bulmuştur. Bu kapsamda, Kübizm'in görsel dili ve kavramsal yapısı, moda tasarımı alanında da üretim temelli tasarım süreçleri ile ilişkilendirilebileceği düşüncesi önem kazanmaktadır.

Bu düşünce çerçevesinde gerçekleştirilen bu çalışma, Georges Braque'ın *The Blue Mandolin* adlı kübist eserinden ilham alınarak, kavramsal ve biçimsel düzlemde ayakkabı tasarım sürecini ele almıştır. Bu süreçte sanat, tasarım ve üretim ilişkisini disiplinler arası bir yaklaşımla değerlendirmiştir. Koleksiyon geliştirme süreci, sadece estetik bağlamda değil; aynı zamanda teknik üretilebilirlik, malzeme kullanımı, ergonomi ve görsel sunum gibi çok aşamalı bir süreçle kurgulanmıştır. Bu açıdan sanatın, modern moda tasarımı ürünü olan ayakkabıya nasıl entegre edilebileceğine ilişkin kapsamlı bir bütünsel örnek oluşturulmuştur.

Koleksiyon kapsamında üretilen üç modelin her biri, kübist biçimsel öğeler ile yeniden yapılandırılmış; yüzey bölümleri, renk geçişleri, malzeme kontrastları ve form kurgusu sanat eserinin kompozisyon yapısıyla ilişkilendirilmiştir. Kübist katmanların sadece görsel değil, dokunsal olarak da okunabilir hâle getirilmesi amacıyla tasarım sürecinde özellikle süet ve rugan gibi farklı doku özelliklerine sahip deri yüzeyler tercih edilmiştir. Ayakkabılarda kullanılan üç boyutlu özgün topuk formları, sadece taşıyıcılık işleviyle değil, aynı zamanda koleksiyonun karakteristik anlatısını destekleyen birer ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir.

Uygulama sürecinde dijital eskizden fiziksel üretime kadar uzanan her aşama sistematik biçimde planlanarak teknik föy hazırlama, iç kalıplama, saya montajı, iç donanım yerleşimi ve son temizlik işlemleriyle birlikte üretim tamamlanmıştır. Mostra, iç taban ve astar gibi bileşenlerin seçiminde hem tasarım bütünlüğü hem de kullanıcı konforu göz önünde bulundurulmuştur. Bu süreçte karşılaşılan üretimsel zorluklar ve malzeme kaynaklı sınırlılıklar, alternatif çözüm yöntemleriyle değerlendirilmiş ve tasarım–üretim dengesi oluşturmak için farklı yöntemler geliştirilmiştir.

Sanat eseri ile ayakkabı arasında kurulan ilişki yalnızca formlar ve renkler üzerinden değil, koleksiyonun görsel anlatım dili üzerinden de biçimlendirilmiştir. Bu doğrultuda, dijital koleksiyon posterleri hazırlanarak *The Blue Mandolin* tablosunun soyut kompozisyonuyla ayakkabı modelleri bir araya getirilmiş ve kolajlanan bu çalışma aracılığıyla kavramsal bütünlük sağlanmıştır. Ürün fotoğrafları ise, koleksiyonun estetik etkisini güçlendirmek ve kavramsal sunumunu desteklemek amacıyla Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi mekânında gerçekleştirilmiştir. Bu sayede sanat ve tasarım nesnesi, akademik bir bağlam içerisinde görsel olarak sunulmuş ve belgelenmiştir.

Bu yönüyle çalışma, belirli bir ürün koleksiyonu ortaya koymanın ötesinde sanat–tasarım–üretim sürecinin nasıl bütüncül bir anlayışla yapılandırılabilirliğine ilişkin örnek bir model sunmayı amaçlamıştır. Özellikle moda tasarımı alanında ayakkabı gibi çoğunlukla tekstil ürünlerine oranla kısıtlılık içeren ve geri planda kalan bir alanda, kavramsal ve biçimsel bir derinlik sunan bu çalışma, hem konu hem de yöntem açısından özgün bir yere sahiptir.

Sonuç olarak, bu çalışma, belirli bir ürün koleksiyonu gerçekleştirmenin ötesinde sanat-tasarım-üretim süreçlerinin nasıl bütünsel bir yaklaşımla ele alınarak uygulanabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu perspektiften hem akademik literatüre katkı sağlayan hem de uygulamaya dönük yaratıcı bir model öneren özgün bir çalışma olarak değerlendirilmelidir. Bu tez çalışması, sanat odaklı tasarım süreçlerinin moda endüstrisindeki potansiyelini gözler önüne sererken, gelecekte disiplinler arası bu tür çalışmalara zemin oluşturabilecek bir kaynak niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Alper, A. (2008). *Modern Resim Sanatında Geometri*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 52-68.
- Altundal, Y. (2014). *Kütle, Ağırlık, Yoğunluk, Hacim*: Ortaöğretim (Lise) Kimyası.
- Arslan, Y. (2013). *Moda Tasarım*, (1. Basım), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Atalayer, F. (1994). *Görsel Sanatlarda Estetik İletişim*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Atmaca, E.A. (2014). *Temel Tasarım*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Balkan, E., ve Güllü, S. (2024). Geçmişten Günümüze Ayakkabı, *Dünya Multidisipliner Araştırmalar Dergisi*, 7(2); 82-105.
- Barbarosoğlu, F.K. (2009). *Moda ve Zihniyet*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Barratt, K. (1980). *Logic and Design*, London: George Goldwin Limited.
- Başağan, E. (2016). Pablo Picasso, Kadınları ve Onların İlham Verdiği Tablolar. *Tempo Dergisi*. Sayı: 85, (Şubat Özel Sayısı).
- Bayrak, T. (2008). *Çağdaş Türk Resminde Kübist Eğilimler*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Berk, N. (1943). *Sanat konuşmaları*. İstanbul: Ülkü Basımevi.
- Beyhan, E. (2010). *İnsan, Moda ve Kentsel Mekân İlişkilerinin İrdelenmesi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bici, E. (2007). *Aynı Ürün İki Farklı Disiplin: Endüstri Ürünleri Tasarımcıları ve Moda Tasarımcılarının Ayakkabı Tasarımına Yaklaşımlarının İncelenmesi*, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bigalı, Ş. (1984), *Resim Sanatı*, Ankara: Türkiye.
- Birsenli-Dikdemir, A. (1995). *Kübizm ve Soyut Sanat*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Blumer, H. (1968). Fashion. In D.L. Sills, *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Vol. 5, 341-345.
- Borja De Mozota Brigitte, (2005), *Tasarım Yönetimi*, (Çev. Sibel Kaçamak) İstanbul, Kapital Medya Hizmetleri A.Ş.

- Candaş, M. (2000). *Kübist Biçimlerden Yeni Normlara*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Sanat Yapıtı Bitirme Raporu, İstanbul.
- Çağlayandereli, M., Aslan, A.D., ve Mazlum, A. (2017). Kültür Sosyolojisinde İhmal Edilen Konu: Giyim-Kuşam, *International Congress on Fashion and Art and Design*, 20(23).
- Çakıroğlu-Başar, A.G. (2013). *Türk Ayakkabı Firmalarının Rekabet Stratejilerinde Tasarımın Rolü*, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul,
- Çınar, S., ve Uzuner, N.O. (2022). Çağdaş Seramik Sanatında Eklektik Eğilim, *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 153-169.
- Dağlı, Ş. (2021). Sanatsal Gelişim Sürecinde Pablo Ruiz Picasso ve Kübizm. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(3), 2812-2831. Retrieved from <http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/64619/907983>.
- Demircioğlu, N. (2016). *Tasarım İlkelerinden Tekrar Olgusunun Araştırılması ve Seramik Duvar Panolarında Uygulanması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Doğan, S. (2016). İzlenimcilik'ten Kübizm'e, Aristoteles'ten Augustinus'a "Zamanın Değişen Yönü, *İdil Dergisi*, 5(26), 11623-1644.
- Doğru, H.Ç. (2017). Montaj ve Kolaj Kavramları Bağlamında 20.Yüzyıl'da Sinema ve Resim Sanatında Gelişen Yeni Biçim Arayışları, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tez Raporu*, 324-330.
- Dow, A.W. (1997), *Composition: A Series of Exercises in Art Structure*, for The Use of Students and The Teachers, London: University of California Press Ltd.
- Elgün, T. (1999). Adı Kübizmle Bütünleşen Picasso ve Şiddet Estetiği, *Türkiye'de Sanat* Sayı: 41, İstanbul, 3.
- Elgün, T. (2001). Modernizm ve Bilimle Barışık Bir Sanat: Kübizm, *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 41, 52.
- Erdönmez, C. (2018). Ayakkabıda Tasarım Süreci & Ayakkabı Tasarımı Eğitiminin Kapsamı, *Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu*, 18-20 Ekim, Van.
- Erman, D. (2012). Seramikte Kübizmin Öncülerinden: Christy Keeney, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(3), 24-41.
- Erol, T. (1997). Nurullah Berk Kronolojisi, *Sanat Çevresi*, Sayı: 219.
- Ertürk, N., Varol, E., Şahin, D., Ögdö, D., Üreyen, M.E., ve Arslan, C. (2013). *Moda Tasarım*. (1. Baskı), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Focillion, H. (2015). *Biçimlerin Yaşamı* (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Gezer, Ü. (2019). Çağdaş Sanat ve Tasarım Eğitiminde Görsel Tasarım Öğeleri ve İlkeleri. *Ulak Bilge*, Sayı: 40, 595-614. doi: 10.7816/ulakbilge-07-40-02.
- Gosset, S. (2010). *Bringing it All Back Home*. U.K.: Ceramic Review 244.
- Göz, K.G. (2011). *Tasarım Disiplinlerinin Sınırlarının Belirsizleşmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Kayseri.
- Gregory, I. (1999). *Real People*, U.K.: Ceramic Review, Issue: 178.
- Güngör, İ.H. (2005). *Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar*. İstanbul: Bilgisayar Destekli Baskı ve Reklam Hizmetleri Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.
- Gürhan, M. (2007). *Resim-İş Öğretmenliği Programında Fotoğrafın İşlevi ve Yeri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Hope, A., & Walch, M. (1990). *The Color Compendium*. New York: Van NostrandReinhold Publishing.
- Işıldak, S. (2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem, *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)*, 2(1), 64-69.
- Işıngör, M., Erol, E., ve Aslıer, M. (1986). Resim-1 Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim. (1. Baskı), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İlden, S.Y. (2024). Kübizm Sanat Akımında Yaratma Eylemi Olarak Kendiliğindenlik ve Doğaçlama, *Arteoloji Dergisi*, 3(1), 31-56.
- İmre, H.M. (2016). Tarihsel Gelişim İçerisinde İnsan, Moda, Ayakkabı İlişkisi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Özel Sayı 1, 189-204.
- İmre, H.M. (2022). *Ayakkabı Tasarımında Kullanılan Yenilikçi Tekstiller ve Çevreci Yaklaşımla Bir Model Önerisi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi. İstanbul.
- İmre, H.M. ve Gürcan Akbaş, K. (2020). Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Osmanlı Dönemi Kadın Ayakkabı Tasarımları Üzerine Tespitler. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 73-89.
- İmre, M.H. (2016). Tarihsel Gelişim İçerisinde İnsan, Moda, Ayakkabı İlişkisi, *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 2(1); 189-204.
- İngo F.W. (1997). *Öncü Ressamlar, Pablo Picasso; Yüzyılın Dâhisi* (Çev. A. Antmen), İstanbul, s.8- 9.
- İpşiroğlu, N.M. (1993). *Sanatta Devrim*, (3. Basım), İstanbul: Remziye Kitapevi.
- İpşiroğlu, N.M. (1994). *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

- İşler, M., ve Tama, D. (2019). 21. Yüzyılın Yükselen Moda Trendi: Athleisure. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 1(1), 13-26.
- İzmir, S. (2020). *Örme Kumaşlarda Dikiş Hasarlarının İncelenmesi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Jackson, T. (2001). *FashionMarketing Contemporary Issues*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Jonson, H.W. (1986). *History of Art*, London, 681-683.
- Kanbak, A. (2021). *Ayak Giydırme Sanatı (Ayakkabı)*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kandal, A. M. (2020). *Konya Müze ve Özel Koleksiyonlarında Bulunan Ayakkabı Örneklerinin İncelenmesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya
- Kaplanoglu, L. (2008). *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum.
- Karacan, B. (2017). *Görsel İletişim Tasarımı Açısından Afiş Çözümlemeleri: Uluslararası İstanbul Film Festivali Afişleri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Kastan, C. (2007). *Ayakkabı Teknolojisi*. Konya: 2. Baskı, 3–58.
- Kaya, E. (2021). *Ayak Numarası 40-44 Arası Kadınların Ayakkabı Satın Alama Davranışları ve Yaşadıkları Problemler*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Kın, R.E. (2007). *Tasarımda Doku Kavramı ve İşlevselliği*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 233.
- Kır, B. (2022). *Ülkemiz Ayakkabı Tasarım ve Üretim Sektöründe Sürdürülebilirlik*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi. İstanbul.
- Koman, E. (2019). *İnovasyondaki Gelişmelerin Askeri Ayakkabı Tasarımına Etkisi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Komşuoğlu, Ş., İmer, A., Etike, S., ve Alparslan, S. (1986). *Resim II: Moda Resmi ve Giyim Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 155–186.

- Kozbekçi-Ayranpınar, S. (2017). The Applique Method That Adds Dimension and Texture to Clothing Fashion. *Inonu University Journal of Arts and Design*, 7(16). 202-217. DOI: 10.16950/iujad.335155.
- Kumaş-Şenol, N., ve Elmas, A.O. (2022). Picasso Kübizmi Üzerinden Sanat ve Moda Etkileşimi (Viktor & Rolf Örneği), *Necmettin Erbakan Üniversitesi Konya Sanat Dergisi*, Sayı 5, 1-14.
- Kur, I. (1997). 'Braquo' Maddesi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.Cilt, İstanbul, 286.
- Kuru, S., ve Paksoy, C. (2008). Anadolu'da Ayakkabı ve Cumhuriyet Dönemi Ayakkabı Kültürü, *Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 38.İCANAS Bildiriler II*, 821-836.
- Kuyumcu, E. (2020). Renk Kavramının Türkçedeki İfade Özellikleri, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7(1); 513-538.
- L'Abbe, & J. B. Domecq (1925). *Lecons de Philosophie*. Paris.
- Lau, J. (2004). *Moda Tasarımında Aksesuar Tasarımı*, (Çev. B. Başoğlu), İstanbul: Literatür Yayınları 709.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Mehrali, N. (2015). *Moda Akımlarının, Giysi Koleksiyonu Oluşum Sürecine Etkisinin Araştırılması*, T.C İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Moda ve Tekstil Tasarımı Programı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Müftüoğlu, G.B. (2000). İstanbul-Gedikpaşa'da Ayakkabı Üretiminin Değişen Yapısı ve Farklılaşan İşgücü. *Toplum ve Bilim*, 118-138.
- Nadasbaş, E., ve Önemli, S. (2019). Moda Tasarımı Sürecinde Doğrudan (Biçimsel) Analoji Yönteminin Kullanımı ve Alternatif Örnekler. *Ulakbilge*, 7 (33), 185-204
- Okyanus Ansiklopedik Sözlük (1983). (Haz. P. Tuğlacı). Cem Yayınevi. İstanbul,
- Ökteş, İ. (2003). *Önemli Notlar*, İzmir.
- Ötleş, İ. (2005). *Ayakkabı Çeşitleri*, İzmir.
- Özkan, Z.C. (2008). *Temel Tasarım Eğitimi ve Dijital Ortam*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özsoy, V., ve Ayaydın A. (2016). *Görsel Tasarım Öge ve İlkeleri*, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Öztuna, Y. (2007). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*. İzmir: Tibyan Yayıncılık.
- Öztuna, Y. (2007). Yapıbozumculuk ve Grafik Tasarım. *Grafik. Tasarım Dergisi*, Sayı: 15, 79-85.

- Öztütüncü, S. (2015). Fotoğraf Ve Kolaj Etkileşimine Robert Rauschenberg Ve Richard Hamilton Yaklaşımı, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5); 87-103. DOI: 10.7816/ulakbilge-03-05-06.
- Özüdoğru, Ş. (2012). *19. Yüzyıldan Günümüze Moda ve Sanat Etkileşimi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Rasmusen, H.H. (1950). *Art Structure*, New York: McGraw-Hill Book Company Inc.
- Renfrew C., ve Renfrew E. (2014). *Moda Tasarımında Koleksiyon Geliştirme*. (1. Baskı). İstanbul: Literatür Kitapevi
- Rona, Z. (1997). 'Kübizm' Maddesi, İstanbul: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (3.Cilt), 1471.
- Rudel, J. (1991), *Resim Tekniği*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sanat Şaheserleri (1969). *En Büyük Ressamlar*, İstanbul: Doğan Kardeşler Yayınları.
- Seivewright, S. (2013). *Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım*, (Çev. B. Bakın), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Sezer, C. (1993). Kübizm'de Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesi, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 289-304.
- Sezgin, Ş. ve Önlü, N. (1992). Tekstilde Tasarım Olgusu. *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, 6(32), 84-89.
- Simmel, G., & Frisby, D. (2003). *Modern Kültürde Çatışma*, (Çev. Tanıl Bora), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Somçağ, H. (2014). *Ayakkabı Dünyası Arşivindeki Kumaş Sayalı Geleneksel Ayakkabıların İncelenmesi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Sözen, M., ve Tanyeli, U. (2017). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Sürenkök R. (1993). *Konu 4: Ayakkabıların Bölümlere Ayrılması*, Cilt I, İzmir, 70-105.
- Şenol, K. N., ve Elmas, A. O. (2022). Picasso Kübizmi Üzerinden Sanat ve Moda Etkileşimi (Viktor & Rolf Örneği), *Necmettin Erbakan Üniversitesi Konya Sanat Dergisi*, Sayı 5; 1-14.
- Tansuğ, S. (1973), *Resim Kılavuzu*, Ankara: Milliyet Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- The Book of Art (1969). *Modern Art*, (8. Cilt, 5. Basım), Londra, 254.

- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (2. Basım), Ankara: Evrim Matbaacılık.
- Tunalı, İ. (2009). *Tasarım Felsefesi –Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*, İstanbul: Yem Yayınları, 81.
- Tunç, P. (2013). *Ayakkabı Tasarımı ve Üretimi Lisans Programına Yönelik Eğitim İhtiyaçlarının Belirlenmesi*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi, 588.
- Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 583.
- Usta M. (2021). *Giyim Tasarımında Gelecekçilik ve Devrim Etkileri*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Veziroğlu, H.M. (2021). *Taraklı Ayak Yapısına Sahip Olan Kadınların Ayakkabı Satın Alma Davranışları ve Yaşanan Problemler*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi. Konya.
- Volpintesta, L. (2014). *The Language of Fashion Design: 26 Principles Every Fashion Designer Should Know*, USA: Rockport Publishers.
- W. Wiegand (1985). *Picasso* (Çev. C. Dövenler), İstanbul, 89.
- Yamaner, A.H. (1988). *Kübizm*, Bursa: Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Ders Notları.
- Yavuz, K.Ö., ve Şen, E. (2020). Picasso'nun Kübik Resimlerindeki Kadın İmgeleri, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 51, 963-970. doi: 10.7816/ulakbilge-08-51-08.
- Yetmen, G. (2016). Moda Tasarımında Temel Tasarım Öğelerinin Önemi, *İdil Dergisi*, 5(22); 735-748.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2018). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (11. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, D. (2022). Giysilerin Tarihsel Sürecine Genel Bir Bakış, *The Journal of Social Science*, 6(11), 170-190.
- Yurt, Y. (2011). *Okul Öncesi Dönemdeki Çocuklarda Ayakkabı Uygunluğunun Değerlendirilmesi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yüksel, B., ve Çavdar, E. (2022). Quality Expectations in Shoes: A Qualitative Research. *PressAcademia Procedia (PAP)*, 15, 138-139.

Yüksel, N. (2019). 20. Yüzyıldan Günümüze Topuklu Kadın Ayakkabılarında Tekstil Kullanımı. Yayınlanmış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi. İstanbul

Zimmermann, B., Buchholz, E. L., & Picasso, P., (2005). *Pablo Picasso: Life And Work*. Könemann.

Ziss, A. (2016). *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, (Çev. Y. Şahan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İnternet Kaynakları

http-1: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 07.11.2024).

http-2: [Ceramics and Pottery Arts and Resources, https://www.veniceclayartists.com/cubism-ceramic-and-sculpture/](https://www.veniceclayartists.com/cubism-ceramic-and-sculpture/) (Erişim tarihi: 26.11.2024).

http-3: <https://www.primiero.tn.it/media/files/NuovaCartella/schweizer-low-eng.pdf> (Erişim tarihi: 20.11.2024).

http-4: <http://christykeeney.co.uk/christy-keeney-exhibitions> (Erişim tarihi: 11.02.2025).

http-5: <https://diclepolat.com/babet-36> (Erişim tarihi 09.04.2025).

http-6: <https://www.modatrend.com.tr/adin-file-puantiyeli-topuklu-ayakkabi-beyaz-17691> (Erişim tarihi: 09.04.2025).

http-7: <https://stilkapinda.com/urun/kirmizi-burun-siyah-beyaz-topuklu-stiletto-sk54539/siyah-beyaz-stiletto-2/> (Erişim tarihi 09.04.2025).

http-8: <https://www.hepsiburada.com/shoeberry-kadin-flax-kahve-keten-cizgili-topuklu-stiletto-pm-HBC00006FCFCU> (Erişim tarihi: 09.04.2025).

http-9: <https://www.nike.com/tr/w/nike-dunk-ayakkabilar-90aohzy7ok> (Erişim tarihi: 09.04.2025).

http-10: <https://www.ysl.com/en-en/ca/shop-women/shoes/women-summer-25-shoes-new-arrivals> (Erişim tarihi 10.04.2025).

http-11: <https://www.chanel.com/ww/fashion/p/G02819B19674NAELY/ballet-flats-cotton-tweed-grosgrain/> (Erişim tarihi: 10.04.2025).

http-12: <http://www.hasippektas.com/Ders%20Notu/Temel%20Tasarima%20Giris.pdf> (Erişim tarihi: 25.12.2024).

http-13: <https://www.tcherchi.com/tcherchi-dusuk-konc-renkli-tasarim-gunluk-spor-ayakkabi> (Erişim tarihi: 09.04.2025).

- http-14:** <https://www.ysl.com/en-en/pr/tallulah-wedges-in-patent-leather-8280351TV005216.html> (Erişim tarihi: 09.04.2025).
- http-15:** <https://www.chanel.com/ww/fashion/p/G46430B20337U0528/sandals-glittered-tweed/> (Erişim tarihi: 09.04.2025).
- http-16:** <https://www.hotic.com.tr/p/erkek-deri-siyah-rahat-tabanlı-dokulu-klasik-ayakkabi-191885> (Erişim tarihi: 09.04.2025).
- http-17:** <https://www.hepsiburada.com/emel-ayakkabi-hakiki-deri-orgu-modern-rahat-babet-tabanlı-orgu-1071-pm-HBC00006RATXM> (Erişim tarihi: 10.04.2025).
- http-18:** <https://tr.pinterest.com/sabireakgn/> (Erişim tarihi: 11.04.2025).
- http-19:** <https://www.nisantashoes.com/en/luvio-bordo-rugan-kemer-detay-sivri-burun-kadın-ince-topuklu-ayakkabi-14550> (Erişim tarihi: 08.04.2025).
- http-20:** <https://derimod.com.tr/products/kadın-siyah-bilekten-bantlı-aksesuar-detaylı-ince-topuklu-sandalet-24sfe45256f-5637145339?variant=48172908314937> (Erişim tarihi: 08.04.2025).
- http-21:** https://tr.puma.com/palermo-special-ayakkabi-397549-01.html?srsId=AfmBOoqMNt7F544Ys3_Yroz-Wi5OBCBwQAGdMvEny49f4UsvJnvaar-I (Erişim tarihi: 08.06.2025).
- http-22:** <https://www.ayakkabimodelistligi.com/ayakkabının-bölmeleri.php> (Erişim tarihi: 08.06.2025).
- http-23:** <https://www.dolcegabbana.com/enus/fashion/men/shoes/sandals-and-slides/dolce-and-gabbana-calfskin-pantheon-gladiator-sandals-in-blueA80160AV38580653.html> (Erişim tarihi: 02. 01. 2024).
- http-24:** https://www.prada.com/tr/en/p/paddednappa-leather-sandals/1X721M_038_F0002_F_020. (Erişim tarihi: 03.01.202).
- http-25:** <https://tr.pinterest.com/pin/637892734697514189/> (Erişim tarihi: 12.02.2025).
- http-26:** <https://vogue.com.tr/moda-haber/jessica-simpson-renkleri> (Erişim tarihi: 12.02.2025).
- http-27:** <https://tr.pinterest.com/pin/637892734697514048/> (Erişim tarihi: 12.02.2025).
- http-28:** <https://tr.pinterest.com/pin/342203271663158625/> (Erişim tarihi: 12.03.2025).
- http-29:** <https://www.slam.org/collection/objects/36339/> (Erişim tarihi: 12.03.2025).

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı :Aylin AKBAŞ

Yabancı Dil :İngilizce

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2022-2025, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı
- 2020-2022, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarım Bölümü Öğrenci Temsilcisi
- 2018-2022, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarım Bölümü
- 2017-2018, Anadolu Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İngilizce Dil Bölümü

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

- 2024-2025 Aydınli Grup, Pierre Cardin ve Cacharel Erkek Ayakkabı Aksesuar Tasarımcısı, U.S. Polo Assn. Kadın Ayakkabı Aksesuar Tasarımcısı
- 2022-2024, FLO Mağazacılık Genel Müdürlüğü, Ayakkabı Tasarım Uzman Yardımcısı / Tasarım Merkezi