

PAPER DETAILS

TITLE: Demir Sipa: Zanaat ve Tasarım Arasında Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği

AUTHORS: Bahar Emgin

PAGES: 15-25

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3522788>

Demir Sipa: Zanaat ve Tasarım Arasında Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği

The Iron Foal: Turkish Handicrafts Promotion Association in Between Craft and Design

Bahar Emgin, *Endüstriyel Tasarım, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü*, 0000-0002-0237-0916

Özet

Bu makale, 1950'li ve 1960'lı yıllarda Ankara'da faaliyet gösteren Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği'nin Türkiye'de modern ürün kimliğinin ve tasarımın gelişimine olan katkılarını ele almaktadır. Kız Teknik Öğretmen Okulu öğretmenlerinin çoğunluğunun oluşturduğu bir grup tarafından Ankara'da 1950'li yılların başında kurulan dernek, Türk el sanatlarının ülke çapında ve yurt dışında tanıtılmasını hedefler. Faaliyet gösterdiği süre boyunca, kadınlar tarafından amatör bir etkinlik olarak sürdürülen el sanatları üretimini özellikle hediyeelik eşya pazarı için özgün bir kaynak olarak yeniden tanımlar. Bunun yanında ürettikleri ürünlerin estetik olarak geliştirilerek özgün bir tasarım kimliğine sahip olması yönünde çaba gösterir. Bu bağlamda makalede, dernek üyesi kadınların feminist tasarım tarihi eleştirilerinde işaret edilen tasarım ve zanaat arasındaki cinsiyetçi iş bölümünü yeniden tanımladıkları iddia edilir. Derneğin, henüz Türkiye'de endüstriyel tasarımın profesyonel bir uğraş olarak ortaya çıkmadığı bir dönemde bu faaliyetin ilk örneklerinden birini sergilediği öne sürülerek, üyelerinin ürünleri, becerileri ve yetkinlikleri ile tasarım alanında kendilerine açtıkları yer açığa çıkarılır. Derneğin tasarım ve zanaat arasındaki konumunun Türkiye'de modern tasarım kimliğinin inşasında ilk basamaklardan birini oluşturduğuna işaret edilir. Dernek hakkında ulusal basında yayınlanan yazı ve haberler söylem analizine tabi tutularak, derneğin etkinlik ve ürünleriyle tasarım ve zanaat arasında toplumsal cinsiyete dayalı yapılan ayrımı ne ölçüde yeniden ürettiği ya da yerinden ettiği ve dolayısıyla modern Türk tasarım kimliğinin oluşumuna ne ölçüde katkıda bulunduğu ortaya çıkarılır.

Anahtar Sözcükler: Zanaat, el sanatları, endüstriyel tasarım, tasarım tarihi, toplumsal cinsiyet.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Tasarım tarihi, endüstriyel tasarım.

Abstract

This article discusses the contributions of the Turkish Handicrafts Promotion Association, which operated in Ankara in the 1950s and 1960s, to the development of modern product identity and design in Turkey. Founded in Ankara in the early 1950s by a group consisting mostly of teachers from the Girls' Technical Teacher Training School, the association aimed to promote Turkish handicrafts across the country and abroad. During its period of activity, the association redefined handicraft production, which was carried out by women as an amateur activity, as a unique resource for the souvenir market. In addition, it focused on the aesthetical improvement of hand-crafted products to create a peculiar design identity. In this context, the article argues that the women members of the association redefine the gendered division of labor between design and craft as pointed out in feminist critiques of design history. The article argues that the association could be counted among the first examples of industrial design activity in the absence of professional designers, and reveals the space the women members opened for themselves in the field of design through their products, skills and competencies. The article further points at this position occupied by the association in between design and crafts, as the initial step to the formation of the understanding of modern design identity in Turkey. Through the discursive analysis of the texts published in national press about the association, it reveals the extent to which the association reproduced and undermined the gendered definitions of design and crafts, and hence contribute to the formation of modern Turkish design identity.

Keywords: Crafts, handicrafts, industrial design, design history, gender.

Academical Disciplines/Fields: Design history, industrial design.

- Sorumlu Yazar:** Bahar Emgin, Endüstriyel Tasarım, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü.
- Adres:** İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Gülbahçe Kampüsü 35430 Urla, İzmir, Türkiye.
- E-posta:** baharemgin@iyte.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 04.03.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1387399

Geliş tarihi: 07.11.2024 / Kabul tarihi: 26.02.2024

1. Giriş

Bu makale ve başlığı Penny Sparke'in (1998) 'The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960' adlı yazısından ilham alır. Sparke (1998), söz konusu zaman aralığında gözlemlediği zanaat, tasarım ve sanat arasındaki karmaşık ve çok katmanlı ilişkiyi, 1960'lı yıllarda olgunlaşan neo-modern İtalyan tasarım kimliğinin kurucu öğelerinden biri olarak ele almayı önerir. Özellikle dönemin zanaat anlayışının ve uygulamalarının, ilerleyen zamanlarda İtalyan tasarımını tanımlayacak daha sofistike bir modern estetiğin oluşumunda zorunlu bir geçiş aşaması olarak tanımlanması gereğine işaret eder.

Makaleye adını veren hasırdan yapılmış dekoratif eşek figürü ise bu ara dönemdeki hâkim zanaat estetiğinin en can alıcı örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Hasır Eşek, İtalyan ürünlerine Amerika'da canlı bir pazar yaratabilmek amacıyla 1950'li yılların başında düzenlenen Italy at Work sergisinde ziyaretçilere sunulur. Sparke'in (1998) ifadesiyle, Olivetti marka daktilo gibi ikonik İtalyan ürün tasarımı örneklerinin ve avangart sanat-zanaat işlerinin de yer aldığı sergide Hasır Eşek ortalama bir estetik anlayışın temsilcisi olarak dikkat çeker (s. 59). Tasarım ve sanat ürünlerine kıyasla daha fazla sayıda yer verilen yerel zanaat ürünleri, İtalya için modern öncesi, kırsal bir toplum görüntüsü çizerken, dönemin yenilikçi, yalın ve zarif modern tasarım çizgisinin de çok uzağına düşer. Ancak Sparke (1998), sergilenmesinin hemen on yıl ardından kitsch bir turistik nesne kategorisine gerileyecek figüratif eşyanın, modern İtalyan tasarım kimliğinin oluşmasına zemin hazırlayacak nüveleri de barındırdığını anımsatır (s. 65). Hasır Eşek, 1960'ların neo-modern İtalyan tasarımında yerel malzeme ve geleneksel üretim tekniklerinin daha yenilikçi bağlamlarda kullanılmasına ön ayak olan bir tecrübe olarak ele alınır.

Hasır Eşek ile yakın zamanlarda, Türkiye'de, bu sefer ferforje demirden yapılmış bir başka eşek figürü karşımıza çıkar (Görsel 1). Akis dergisinin sayfalarında "modern döşenmiş bir evde ... muhakkak ki çok süksa yapa[cak]" bir eşya olarak tanıtılan sipa formunda soyutlanmış saksı sehpa, geleneksel ve modernin, yerel malzemeler ve tekniklerle yenilikçi formların, "sanat ve zevk" ile güncel ihtiyaçların harmanlandığı güzel bir örnek olarak ön plana çıkarılır (Hediye Mağazası, 1957, s. 25). Birbirine çok yakın zamanlarda İtalya ve Türkiye'de ortaya çıkan eşek formundaki bu iki eşyanın paylaştığı estetik dil ve tasarım yaklaşımı, Demir Sipa'nın da tıpkı Hasır Eşek gibi modern Türk tasarım kimliğinin oluşumunda bir ilk adım olarak ele alınıp alınamayacağı sorusunu beraberinde getirir. Elbette, bu sorunun geçerli olması için, ele alınan dönemde iki ülkenin ekonomik ve sınai koşullarının, zanaat meselesine yaklaşımlarının ve mevcut profesyonel tasarım faaliyetlerinin dikkate alınması gerekir.



Ev içinde yenilik: Demir eşekler

Saksı da taşıyorlar, tabak da..

Görsel 1. Demir Sipa (Hediye mağazası, 1957, s. 24).

20. yüzyılın ikinci yarısına girerken İtalya'da tasarım ve zanaat alanlarını da doğrudan etkileyecek ekonomik ve politik değişimler yaşanır. Kısmen sanayileşmiş olan ülke, bir yandan II. Dünya Savaşı'nın sanayi tesislerinde yarattığı görece küçük ölçekli yıkımla mücadele etmeye çabalarırken bir yandan da ithalat ihracat dengesini sağlamak üzere dış pazarlara açılmaya ve buradaki rekabet gücünü artırmaya yönelir. Catharine Rossi'nin (2015) ifade ettiği gibi, ülkenin gelişen endüstriyel potansiyeline rağmen, rekabetçi stratejiler zanaat üretimini desteklemeye ağırlık verir (s. 12). Bu kararda, İtalya'nın 1940'ların ortalarından başlayarak Amerika'dan aldığı Marshall yardımları da etkili olur. Soğuk Savaş'ın kutuplaşmış politik ikliminde Amerika için sol hareketin yaygın olduğu İtalya'yı komünizm karşıtı bir müttefik olarak kazanmak ve kapitalist küresel markette güçlenmesini sağlamak önemlidir (Rossi, 2015, s. 11). Bu nedenle Amerika'dan gelen teknik ve maddi yardımlar da İtalya'nın zanaat üretimini güçlendirmeye odaklanır. Zanaat üretimine verilen desteğin ardında, gelişmiş bir sanayi ülkesindeki Amerikalı tüketiciler için monotonlaşan fabrika estetiğine karşı kişisel ve insancıl karakteri ağır basan otantik el emeği ürünlerle çeşitlilik yaratma kaygıları da bulunur (Devine, 2022, s. 264). Bu bağlamda İtalya'da, Marshall yardımları öncesinden başlayarak farklı Amerikan destekli girişimlerle zanaat üretimini teşvik edecek çeşitli çözümler üretilir. Örneğin Max Ascoli 1945'te İtalyan el sanatı ürünlerinin Amerika'ya pazarlanmak üzere iyileştirilmesi amacıyla çalışmalar yapması planlanan Handicraft Development Incorporated (HDI) adlı derneği kurar (Rossi, 2015, s. 13). Hasır Eşek'in sergilendiği Italy at Work sergisi de benzer bir teşebbüsün ürünüdür. Sergi 1948'de Marshall yardımı kapsamında İtalyan zanaat endüstrisine verilen maddi teşvik kapsamında gerçekleştirilir (Sparke, 1998, s. 60).

Hasır Eşek'in İtalyan tasarım sahnesinde gözden düşmeye başladığı bir zamanda Demir Sıpa'nın Türkiye'de modern bir eşya olarak sahneye çıkması, iki ülke arasında, tasarımın profesyonel bir uğraş olarak erişmiş olduğu seviye açısından önemli bir fark olduğuna işaret eder. 1950'li yıllarda endüstriyel tasarım İtalya'da icra edilen bir meslekken, Türkçe'de henüz bu pratiği karşılayacak bir kelime bulunmamaktadır. Dönemin kaynakları incelendiğinde tasarım yerine kelimenin isim anlamını karşılayan "sınâî konstrüksiyon ve desen" (Karlen ve Renault, 1956) ya da "form, desen ve motif" (Türkiye Ticaret Odaları Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği, 1962, s. 116) kavramlarının kullanıldığı görülür. Ancak, zanaat meselesinin ele alınıp biçimi arasında iki ülke arasında kayda değer benzerlikler göze çarpar. Ulusal üretiminin neredeyse tamamı küçük ölçekli işletmeler tarafından sırtlanan Türkiye'de (Tüzün, 1999, s. 150) zanaat üretimi önemli bir ekonomik ve sosyal faaliyet olarak ele alınır. Türkiye Esnaf ve Sanatkarları Konfederasyonu'nun (1973) Cumhuriyet'in 50. yılında el sanatları ve küçük sanayinin durumunu ele alan kitabında açık bir şekilde ifade edildiği üzere, zanaat üretiminin teşvik edilmesi ekonomik ve endüstriyel kalkınmanın bir gereği olarak tanımlanır. Bu bağlamda zanaat faaliyetlerinden iki büyük beklenti vardır: Ülkede orta sınıfların refahını temin ederek komünizm tehdidine karşı kalkan oluşturmak (Uzgören, 1967, s. 88) ve küresel pazara, özgün Türk damgası taşıyan ürünler ile ticaret hacmini artırmak (Karlen ve Renault, 1956). Bu yaklaşım 1950'lerde sıkılaşan siyasi ilişkilerle birlikte Türkiye'yi Amerika'dan gelecek teknik ve maddi yardımlara açar. 1949'da Amerikan hükümeti Türkiye'yi, gelişmekte olan Afrika, Asya ve Orta Doğu ülkelerine yönelik kurguladığı Point 4 yardım programına dahil eder. Türkiye'nin daha önceden almış olduğu Marshall yardımlarından farklı olarak Point 4 programı ekonomik büyümeyi sağlayacak yerel işletmelerin yararlanacağı teknik yardımlara ağırlık verir (Macekura, 2013, s. 129). Programın yürütülmesinden sorumlu olan Uluslararası İş birliği Ajansı (International Cooperation Agency, ICA) arzu edilen üretim artışını sağlamak adına hızlı ve doğrudan sonuçlar elde edebilmek için teknik yardımın merkezine geleneksel el sanatları ile uğraşan yerel ustaların bilgi, beceri ve üretim koşullarının geliştirilmesini alır (International Cooperation Administration Program Approval Summary Sheet, 1957).

Bir yandan Amerikan destekli teknik yardım programları devam ederken, diğer yandan da ülke içinde farklı ve çoğu zaman birbirinden kopuk girişimlerle zanaat ürünlerini iyileştirerek dış pazara kazandırmanın yolları aranır. Bu projeleri devlet eliyle koordine ederek daha somut ve kalıcı sonuçlar elde etmeye yönelik adımlar da atılır. 1936'da Ekonomi ve Ticaret Bakanlığı'nın girişimiyle düzenlenen Birinci El İşleri Sergisi ve Küçük Sanatlar Kongresi'nin bir benzeri, bu sefer Demokrat Parti iktidarında 1951'de yeniden yapılır. Her iki kongre de zanaat geliştirme faaliyetlerini koordine edecek ve yürütecek bir merkez kurulması önerisiyle sona erer (Akkaş, 1951; Tuna, 2004). Benzer bir öneri ayrı zamanlarda Çalışma Bakanlığı ve Türkiye Ticaret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği (1962) tarafından Türkiye'de el sanatlarının durumu ile ilgili hazırlanan kapsamlı raporlarda da dile getirilir. Böyle bir merkez hiçbir zaman kurulamamış olsa da 1950'lerde birbirinden bağımsız ve farklı organlarca yürütülen, hedefinde Türk el sanatlarının geliştirilmesi olan dernekler kurulur. İtalya ile zanaat faaliyetleri çerçevesinde kurulan özdeşliğin temellerini de meselenin ekonomik ve sosyal yönlerine verilen ağırlık ve bu bağlamda faaliyete geçirilen kuruluşların amaç ve işleyişleri arasındaki benzerlik oluşturur.

Türkiye’de 1950’li yıllarda kurulmuş, zanaat üretimini desteklemeyi hedefleyen derneklerden bir tanesi ise bu anlatıda daha özgün bir yerde durmaktadır. 1950’li yılların başlarında kurulan Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği, benzer yapılanmalarla aynı amaç ve kapsamı paylaşıyor olsa da kurucu ve üyelerinin tamamen kadınlardan oluşuyor olması kayda değerdir. Kadınların zanaat ürünlerinin geliştirilmesine aktif özneler olarak dahil olmasının önünü açan dernek, Cheryl Buckley’in (1986) çerçevesini çizdiği tasarım tarihine eleştirel feminist bir müdahalenin kapısını aralar. Araştırmacıları, tasarım tarihinin nesnesini yaratıcılarının seri üretilmiş ürünlerle kısıtlayan ataerkil toplumsal cinsiyet rejiminin dar perspektifine karşı uyanık olmaya davet eden Buckley’e (1986) göre, tasarımın zanaat ya da el sanatları faaliyetlerini içerecek biçimde yeniden tanımlanması elzemdir. Kadınların tasarımın gelişimindeki rolünü görünür kılmanın ve daha kapsayıcı bir tasarım tanımı yapmanın yolu, zanaat üretimini merkeze alan bir anlatı inşa etmekten geçer. Özellikle kadınların ev içi üretim etkinliklerini oluşturan örgü, dikiş gibi el sanatları ya da dekoratif sanatlara odaklanacak çalışmalar onların tasarım tarihindeki yerine dair çizilen sınırları genişletecektir. Bu makalede amaçlanan Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği’nin faaliyetlerinin Türkiye’de tasarımın gelişimine katkılarını ortaya çıkarmak ve bu bağlamda tasarım alanını tanımlayan hâkim toplumsal cinsiyet ilişkilerini ne ölçüde esnettiğini sorgulamaktır. Bu amaçla, dernek üyesi kadınların yaratım ve üretim süreçlerine dahil olma biçimlerine ve ortaya çıkan ürünlerin modern bir tasarım kimliğini oluşturan estetik ve işlevsel ölçütler göz önünde bulundurularak nasıl değerlendirildiğine odaklanılacaktır. Başka bir deyişle, Sparke’in (1998) makalesinden de alınan ilhamla, Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği’nin modern Türk tasarım kimliğinin oluşumuna giden yolda kadın aktörler tarafından inşa edilmiş ilk basamaklardan biri olarak etkinliği tartışılacaktır. Bu çerçevede araştırmanın birincil kaynaklarını dernek ile ilgili ulusal basında yer alan haber ve köşe yazıları oluşturmaktadır. Metin Toker tarafından kurulan güncel politika dergisi Akis derneğe çeşitli sayılarında Sanat veya Kadın bölümü altında geniş yer ayırmıştır. Bunun yanında, derneğin faaliyetleri popüler ulusal gazetelerde kendine yer bulmuştur. Daha çok derneğin açtığı sergiler gibi etkinlikler hakkında kısa haberler niteliğinde olan bu haberlere kıyasla Akis dergisinde gazete içerikleri ile benzerlikler taşıyan ancak daha kapsamlı içerikler yer almaktadır. Bu nedenle makale esas olarak Akis dergisinde yayınlanan köşe yazılarının söylem analizine dayanır. Buckley (1986), tasarım tarihinde feminist bir sayfa açabilmenin yolunun zanaat etkinliklerini merkeze almaktan geçtiğini öne sürerken, mevcut tarihçiliğin kullandığı yöntem, kuram ve kavramların zanaat ve tasarım arasında cinsiyetçi iş bölümüne dayalı bir ayırım yarattığını iddia eder. Bu ayırım kadınlara ve erkeklere atfedilen beceri, yetenek ve yaratıcı kapasiteyi doğallaştırırken, erkek egemen değerlerle tanımlanmış tasarım alanına daha yüksek bir statü atfeder. Kadınların tasarım alanında haklarının teslim edilmesi, tarihçilerin alanı sınırlayan bu erkek egemen perspektifin farkında olması ve onu sorgulamasına bağlıdır. Buradan hareketle analizde, zanaat ve tasarım arasında toplumsal cinsiyet normlarına dayanarak tanımlanan farkların dernek ile ilgili metinlerde ne dereceye kadar yeniden üretildiği ya da altüst edildiği üzerinde durulur. İlerleyen bölümlerde sırasıyla, dernek üyesi kadınların amaçları ve faaliyetleri ile tasarım ve zanaat arasındaki sınırdaki konumları ve bu sınırları zorlayan bilgi, beceri ve yetkinlikleri detaylı bir şekilde tartışılacaktır.

2. Eski Bakır, Yeni Ruh

Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği 1950’lerin başında Kız Teknik Öğretmen Okulu öğretmenlerinin çoğunluğu oluşturduğu bir grup tarafından Ankara’da kurulur (Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü, 1984). 1959’da kamu yararına dernek statüsü kazanan kuruluşun amacı tüzüğünde “Türk El Sanatları üretimini yurt içinde ve yurt dışında tanıtmak, bu konuda çalışan kişi ve kurumlarla iş birliği yapmak ve üyeler arasında yardımlaşma sağlamak” şeklinde ifade edilir (Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü, 1984, s. 3). Çalışma alanları arasında farklı yörelerden yerel zanaat ürün örnekleri toplamak; geleneksel el sanatları ile ilgili araştırmalar yapmak; Kız Enstitüleri, ev kadınları ya da zanaatkârlar gibi ilgili kişi ve kurumlarla ilişkiler kurmak ve “boş zamanları değerlendirme çalışmalarında bulunmak” yer alır (Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü, 1984, s. 3). Dernek faaliyet alanında araştırma ve projeler yürütmekle birlikte, el sanatlarının üretiminin artmasını ve geliştirilecek olan ürünlere çeşitli satış olanakları yaratılmasını sağlayacak etkinlikler yapmakla da yetkilendirilmiştir (Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü, 1984, s. 4). Derneğin görünürlüğünü sağlayan da Lozan Meydanı yakınlarında Adil Han’da açtıkları satış ofisi ve farklı zamanlarda düzenledikleri çeşitli sergiler olur (Hediye Mağazası, 1957).

Derneğin, tasarım, zanaat ya da sanatı profesyonel bir uğraş olarak icra etmesinden bağımsız olarak tüm kadınlara açık olması ve faaliyetlerinde boş zamanın değerlendirilmesini gözetmesi, zanaatın hem dernek dahilinde hem de daha geniş çerçevede tasarımla olan ilişkisi içerisinde nasıl kavramsallaştırıldığı konusunda önemli ipuçları sunar. Tasarım ve tasarım tarihini feminist bir perspektifle yeniden değerlendiren akademik çalışmalarda zanaat ve tasarım arasında yapılan cinsiyetçi iş bölümüne dayalı bir

ayrıma dikkat çekilir. Judy Attfield'e (1989) göre bu ayrımın temelinde tasarımın kavramsal ve mesleki kurucu prensiplerinin tanımlanmasında Modern Hareket'in ve İyi Tasarım (*Good Design*) akımının belirleyiciliği yatar (s. 200). Biçimi işlevin doğal bir sonucu olarak gören ve tasarımı profesyonel tasarımcıların ve seri üretimin bir çıktısı olarak kavramsallaştıran bu hareketlerin öngördüğü iş bölümünde kadının alanı ev ile sınırlı kalır. Tasarımı tanımlayan ve erkeklerin hâkim olduğu makinelerin, teknolojinin, seri üretimin, teknik ve işlevin alanı dışında tutulan kadınlara kalan "yumuşak, dekoratif" nitelikleri ağır basan ve özel alanda gerçekleştirilen uygulamalı sanat uğraşları olur (Attfield, 1989, s. 201). Buckley de (2020) benzer bir yaklaşımla çoğunlukla kadınlar tarafından dikiş, örgü ya da kendin yap (*Do It Yourself*) etkinlikleriyle ev içinde üretilen gündelik kullanım nesnelerinin ya da seramik endüstrisi gibi alanlarda çoğunlukla kadınların üstlendiği dekorasyon etkinliklerinin tasarım kavramının ya da tarihinin çeperlerine itildiğine işaret eder. Buckley (1986) kadınların el emeği ürünlerinin kullanım değerlerinin değişim değerlerine ağır bastığını ve bu nedenle de pazar odaklı tasarım anlayışının da dışında kaldıklarını iddia eder (s. 5).

Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği, kadınlardan oluşan yapısı ve boş zamanları değerlendirmeye yönelik etkinlikler düzenlemeyi hedefleyen kurgusu ile bu cinsiyetçi ayrımı yeniden inşa eder gibi görünür. Ancak, yine derneğin görev tanımları içinde yer alan, kadınların dernek etkinlikleri vasıtasıyla ürettikleri el sanatları ürünlerine satış kanalları oluşturma hedefi, ürünlerini evin sınırlarını aşarak tüketici pazarına taşımalarına kapı aralar. Akis dergisinde dernek tarafından açılan bir sergi ile ilgili yayınlanan haberde ifade edildiği üzere, dernek üyesi kadınlar "yıllarca önce başladıkları amatör çalışmaları bir sanayi haline [getirerek]" ürünlerini kullanıcılarla buluşturur (Fatma Ananın Eli, 1967). Hatta derneğin ürünlerinin pazardaki bir boşluğu doldurduğu da iddia edilebilir. Akis dergisinde çıkan yazılarda derneğin satış ofisinde bulunan çeşit çeşit el emeği ürün hediyeelik eşya olarak tanımlanır. *Hediye Mağazası* (1957) başlıklı derneğin tanıtımına ayrılmış yazıda ileri sürüldüğü üzere derneğin satış ofisi "bilhassa hediyeelik bir şey arayan kimseler için ... bir can kurtaran [olmuştur]". Adil Han'daki satış ofisi, içeri giren herkesin ihtiyaçlarına ya da arzularına uyacak bir eşyayı muhakkak bulacağı bir yer olarak anlatılır. Bunda dernekte çalışan kadınların zaman içerisinde "biri profesyonel satıcı gibi mal satmanın bütün inceliklerini öğrenmiş" olmalarının payının olduğunun da altı çizilir (Gönüllü Satıcılar, 1957). Örneğin, aynı anda ofisten içeri giren farklı beklentilere sahip iki müşteri de aynı memnuniyetle ayrılır. Müşterilerden erkek olan, ne aradığından emin kilimlere doğru yöneldikten kısa bir süre sonra kendisine sunulan üç cicimden birini seçerek alışverişi tamamlar. Kadın olan diğer müşteri ise ev hediyesi aramaktadır, ancak içeride bulunan ürünlerin çeşitliliği kafasını karıştırır. Gördüğü örtüleri, Amerikan servis takımlarını, ferforje tepsileri, bakır duvar tabaklarını, çini motifleriyle işlenmiş bakır tepsileri, gümüş ekmek tutacakları birer birer inceledikten sonra kararsız kalarak alışverişi başka bir güne erteleyerek kapıya yönelir. Tam çıkacakken uzun süredir ihtiyaç duyduğu türde bir deri çantaya gözü ilişen kadın, hemen onu alarak mutlu bir şekilde ofisten ayrılır (Gönüllü Satıcılar, 1957).

Bu kısa hikâyeden de anlaşılacağı üzere Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği'nin gönüllü kadınları bakırdan dokumaya, demirden gümüşe farklı malzemelerden yapılmış, birbirinden ayrı işlevlere sahip pek çok gündelik kullanım nesnesi yaratmıştır (Görsel 2). Bunların hediyeelik eşya kategorisinde değerlendirilmesi ve çoğunluğunu dekoratif ev ve yaşam ürünlerinin oluşturuyor olması, yani Attfield'in (1989) deyişiyle "modern klasik" olarak tanımlanan kategorinin dışında kalan bütün bir nesne galaksisi" içine düşmeleri, tasarımın toplumsal cinsiyet normları ile belirlenmiş sınırlarını güçlendirir gibidir (s. 207). Dernek üyesi "dışarıda çalışmayan ev hanımları tarafından" (Türk Elişleri, 1954) üretilen ya da ülkenin farklı yerlerinden toplanarak bir araya getirilen el işi örnekleri, hâkim tasarım anlayışının dışarıda bıraktığı amatör, "küçük ölçekli, evsel, samimi ve belki de geçici ve tesadüfi" (Buckley, 2020, s. 22) yapma/üretme biçimlerinin örnekleridir. Hatta, dernek ile ilgili tasvirlerde de tasarımın ciddiyeti ve profesyonelliğinden uzak ifadeler kullanılır. Bir satış yerinden çok "sevimli şekilde döşenmiş bir ev odasını" anımsattığı düşünülen ofis, "şirin mağaza" (*Hediye Mağazası*, 1957), "çok şirin bir lokal" (Türk El İşleri, 1955), "güzel lokal" (Bir Seramik Sergisi, 1956) ya da "Ankara'nın en şık ve zarif lokallerinden biri" (Gönüllü Satıcılar, 1957) gibi ifadelerle tanımlanır. Yaptıkları eşyalarla övgüye değer görülen dernek üyesi kadınlar ise "çalışkan hanımlar" (Yeni Yıl Hazırlığı, 1956) olarak anonimleşirken, uzmanlıklarındansa gayretleriyle bahis konusu olurlar. Hatta Hamiye Çolakoğlu gibi gelecek vaat ettiği düşünülen ve ilerleyen zamanlarda ressam kimliğiyle de anılacak olan (Başarılı Bir Sergi, 1958) kadınlardan dahi "çok genç ve çok kıymetli bir kızımız" (Türk El İşleri, 1955) diye bahsedilir. Faaliyetleri bu şekilde iyi niyetli ve amatör bir girişim olarak tanımlanan derneğin ürünlerinin hedefine de neredeyse yalnızca kadınlar yerleştirilir. Yaklaşan yeni yıl nedeniyle hediye arayışına giren pek çok kişi için bir rehber olarak hazırlanan yazıda derneğin bu amaçla Anadolu'nun farklı yerlerinden toplayıp ofiste satışa sunduğu el sanatı ürünler tanıtılır. Bahsi geçen ürünler arasında çoğunlukla ya "bir ev kadınına fevkalade sevinecek zarif ev eşyaları" ya da gümüş kolye ve bilezikler gibi takılar, "kürk mantoların yakasında bilhassa şık dur[an]" eşarplar ve eteklik olarak kullanılabilecek

dokumalar bulunmaktadır (Yeni Yıl Hazırlığı, 1956). Erkekler için de bir şeyler bulmanın mümkün olduğu belirtilse de bunlar da kol düğmesi, kravat iğnesi gibi aksesuarlardır. Satış ofisini hayranlıkla gezen kadınların anlatıldığı yazılarda zaman zaman tanındık isimler de göze çarpar. Örneğin ünlü soprano Leyla Gencer, derneğin müdavimleri arasında zikredilir (Hediye Mağazası, 1957). Gencer'in Türk sanatlarını yurt dışında tanıtmak üzere, gittiği ülkelere muhakkak dernekten aldığı ürünlerden götürdüğü söylenir.



Görsel 2. Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği satış ofisinden bir köşe (Türk Elişleri, 1954, s. 21).

Satış ofisi, daha çok bir kermesi andıran tasvirlerle anlatılmış olsa da derneğe yüklenen Türk kültürünün yabancılara tanıtılması misyonu, toplumsal cinsiyet normları ve cinsiyetçi iş bölümü ile sınırlanmış alanı genişletmeye başlar. Dernek, kadınların kadınlar için ürettikleri yardımlaşma amaçlı amatör bir topluluk olmanın ötesine, yaptıklarının geleneksel el sanatlarının çağdaş bir yorumu olarak değerlendirilmesi ile geçer. “Bütün gayeleri Türk Elişlerini modernize edip, daha pratik bir hale getirerek satış yerleri açmak ve Türk eserlerini turistlere tanıtmak” (Türk Elişleri, 1954) olarak tanımlanan kadınların üretimleri, Türkiye’nin imajının köklü geleneklere sahip modern bir ülke olarak inşasında etkin unsurlar olarak görülür. Bu yanı sıra dernek, dönemin Batı yardımlarıyla fonlanan zanaat geliştirme programlarıyla benzer bir gayeyi paylaşır: Asırlık geleneklere dayalı el sanatı eserlerini küresel pazara hitap edebilecek eşyalara dönüştürmek ve böylece ülkenin rekabet gücünü artırmak.¹ Ahmet Ersoy’un (2016) açığa kavuşturduğu üzere, zanaat geleneğinin küresel pazarda rekabetçi bir unsur olarak ele alındığı bu yaklaşım aslında Osmanlı’dan miras kalmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında gündeme gelen zanaat üretiminde canlanmayı tetikleyecek vasıta ve yöntem arayışları, Batı’dan gelerek pazara hâkim olmaya başlayan ithal tüketim ürünleri ile yarışabilmek ve böylece ekonomik ve kültürel çıkarlarını korumak için imparatorluğun bulduğu bir yoldur. Geleneksel üretim biçimlerinin esnekliğinin ve yaratıcı potansiyelinin küresel pazarda imparatorluğa da bir yer aralayabileceği düşünülür (Ersay, 2016, s. 55). Osmanlı için canlandırmacılığın kaynağını geleneksel İslami dekoratif sanatlar oluştururken (Ersay, 2016), Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte kültürel kimliğin kurucu öğeleri geniş bir şekilde halk sanatları olarak tanımlanan yerel el sanatlarında aranmaya başlar. Sanat tarihçisi ve halk sanatları uzmanı Nejat Diyarbekirli’nin (1960) ifadesiyle “bir milletin psikolojisi”ni en iyi tanımlayan halk sanatı ürünleri Türkiye’nin üreteceği özgün eşyalara ilham verecek en doğru kaynaktır. Türk El Sanatları Derneği’nin üyeleri de bu yaklaşımı paylaşır. Geleneksel sanatları modernleştirmek amacıyla faaliyet gösterdiği ifade edilen derneğin bu misyonu, üyelerinden Hamiye Çolakoğlu’nun ürünlerinde de izleri görülebilen sanat anlayışı ile özetlenir.

¹ 1950’lerde ve 1960’larda yabancı fonlarla desteklenen zanaat geliştirme programları şu kaynaklardan incelenebilir: Karlen, P. ve Renault, R. (1956), Türkiye El Sanatları ve Küçük Sanayiinin Konstrüksiyon ve Desen Durumu Hakkında Rapor. Sonhavadis Matbaası, Ulusal Kalkınma Ajansı. (1960), *Köyceğiz-Dalaman Örnek Kalkınma Projesi*. Ulusal Kalkınma Ajansı, Türkiye Cumhuriyeti Köy İşleri Bakanlığı. (1966), *Orman Köyleri Küçük El Sanatları Kataloğu*, Türkiye Cumhuriyeti Köy İşleri Bakanlığı.

Eskiye tanımak, bilmek, ondan ilham almak, onu kıymetlendirmek, fakat daima ona bir şey ilâve etmek lâzımdı. Madem ki sanat bir devrin hissiyatını ifade etmekle mükellefti, eski devrin sanatkârından çok başka tesirler altında olan bu devrin sanatkârı eskiyi aynen kopya edemezdi. İşte Çolakoğlu'nun satış mağazasındaki tepsi ve tabakları bu bakımdan da alâka çekiciydi. Çünkü eski bakır yeni bir ruh taşıyordu. (Hediye Mağazası, 1957)

Eski bakıra yeni ruhunu katan, geleneksel malzemelerin ve üretim tekniklerinin çağdaş formlar ve işlevlerle harmanlandığı yenilikçi bir yaklaşımdır. "Orada sanat ve zevk, pratik ve kullanışlı eşyaya tatbik edilmişti" (Hediye Mağazası, 1957) diyerek tanımlanan Adil Han'daki satış ofisinde bulunan ürünler, karşılık geldiği kullanım gereksinimleri vurgulanarak anlatılır. Örneğin, "en çok sükse yapan" eşya olarak tanıtılan demir çubuktan yapılmış bardak taşıyıcılar, "koşa koşa dahi servis [yapmaya]" ve sofradan toplanan bardakları kırmadan rahatça taşıyabilmeye olanak sağlayan ve bu nedenle "zamanı az ve işi çok olan, yenilikleri seven bir ev kadını için" güzel bir hediyeliktir (Hediye Mağazası, 1957). Mediha Akarsu'nun yaptığı "Eti müzesindeki hayvan şeklinde içki bardaklarını" anımsatan "dönük ağızlı kulplu bira bardakları" ise "tamamiyle zamanımıza has" bir beğeni ve alışkanlığa hitap eder (Bir Seramik Sergisi, 1956). İşlevleriyle ve formlarıyla günün yaşam tarzına ayak uyduran el sanatı ürünlerinin Batı'dan ithal edilen ürünlerle yarışacak denli modern bir kimliğe kavuştukları da sık sık vurgulanır. Okuyucular, satış ofisinin antresinde sergilenen Rize bezinden yapılmış mutfak perdesinin "Amerikan mamulü naylon"dan yapıldığını düşünmemeleri konusunda uyarılır (Türk Elişleri, 1954). Yine Rize keteninden bahsedilen başka bir yazıda bu sefer "en kıymetli Avrupa ketenleri ile boy ölçüşebilecek" nitelikte olduğu vurgulanır (Bir Seramik Sergisi, 1956). "Anadolu kızlarının başından Ankara'ya gelen" gümüş taşların ise, modern bir saç modelinin tamamlayıcısı olarak kullanıldığında "taşlı Avrupa taşlarından" çok daha fazla ilgi çekeceği belirtilir (Hediye Mağazası, 1957).

Anadolu, dernek ile ilgili metinlerde geleneğin temsilcisi olarak karşımıza çıkarken modern, Batılı olduğu kadar kentli olarak da tanımlanır. Derneğin en ses getiren ürünlerinden olan ve Batılı muadillerine rakip gösterilen Rize bezi "Anadolu zevki ile büyük şehir zevkini" harmanlamış olması ile dikkate değer bulunur (Türk El İşleri, 1955). "Küçük şehirlerin sabır ve maharet isteyen işleri büyük şehirlerin bilgisi ve zevki ile birleşince elde edilen netice fevkalâde oluyordu" (Bir Seramik Sergisi, 1956) diyerek işaret edilen, ortaya çıkan ürünlerin güzelliği kadar, ticari potansiyelleridir. "Anadolu'nun en ücra bir köşesine ait göz nurunu ve el emeğini temsil eden eserleri toplamak, onları birer sanat eseri olarak veya bugünkü hayat şartlarına uydurarak satışa arz etmek, onlara pratik bir kullanım sahası açmak, memleket içinde ve dışında onları tanıtmak" başarısını göstererek takdir toplar (Türk El İşleri, 1955). Derneğin özellikle yurtdışında ya da yurt içinde turistlere hitap edecek otel, havaalanı gibi yerlerde açmayı planladığı satış yerleri vasıtasıyla dış pazara yönelme ve "ecnebileri [celbetme]" ihtimali heyecan uyandırır (Türk Elişleri, 1954). İlerleyen yıllarda dernek, özellikle yurtdışı satış vasıtalarını yaratamamış olsa da en azından "Ankara'da birçok evlerde Türk sanatlarına yer ayırmak modası"nı başlatan, başka üreticilere Türk el sanatlarından faydalanan ürünler üretmekte ilham olan bir girişim olarak örnek gösterilir (Candan, 1958). Tüm bunların yanında dernek üyesi kadınların köyün ve köylünün kalkınmasındaki katkıları da sık sık dile getirilir. Anadolu'nun dört bir yanındaki zanaatkarlar tarafından üretilecek modeller yaratarak faaliyet gösteren dernek üyesi kadınların köylülere açtığı gelir kapısı, el sanatlarında canlanmayı ve kalkınmayı sağlayacak bir kanal olarak görülür (Türk El İşleri, 1955).

Özetle, amatör bir ilgiyle el sanatlarından esinlenen ürünler yaratmak amacıyla yola çıkan dernek üyesi kadınlar, cinsiyetlendirilmiş zanaat alanının sınırlarını üretken faaliyetleriyle olduğu kadar ürünleri biçimlendirmekteki özgün yaklaşımları ile de aşar. Derneğin satış ofisi kadınların emeğini evin dışına taşıyan ticari bir kanal olarak işlerken, orada satışa sunulan ürünler de Türkiye'ye özgü modern bir ürün kimliğinin kurulmasında öncülük eden örnekler olarak ortaya çıkar. Burada, dernek üyesi kadınların, evde el işi işleyen amatörler olarak değil, farklı zanaatkârlar tarafından üretilecek modelleri ortaya çıkaran yaratıcılar olarak tanımlanması üzerinde daha fazla durmak gerekir. Çünkü, kadınların yaratıcı faaliyetlerinin tanımlanma biçimi de modern ürün kimliğinin inşasına koydukları katkının kapsam ve sınırlarını belirleyici niteliktedir.

3. İnce ve Güzel İşler

Buckley (1986), kadınların tasarım anlatısındaki ve tarihindeki haklarını teslim edebilmenin yolunun, hâkim anlayışta onlara atfedilen tasarım yeteneklerinin ve ihtiyaçlarının toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde tanımlandığına dikkat kesilmekten geçtiğini ifade eder (s. 4). Kadınlar, cinsiyetlerine özgü olarak “hünerli, dekoratif ve titiz” kişiler olarak tanımlanırken bu onların tasarım becerilerini de kapsayarak faaliyet alanlarını içinde nakış, mücevher, dokuma, örgü ve çömlekçilik gibi alanların bulunduğu dekoratif sanatlarla kısıtlar (Buckley, 1986, s. 5). Kadınların renk kullanımı gibi tasarım becerileri varsayılan biyolojik ve duygusal özelliklerine ithafen “içgüdüsel” gibi sıfatlarla tanımlanırken yaratıcılık gibi daha bilinçli, sistematik ve sıra dışı yetkinlikler yatkınlıkları dışında tutulur (Buckley, 1986, s. 5).

Dernek üyesi kadınların faaliyet ve ürünlerini betimlerken kullanılan ifadeler bilgi, beceri ve yetkinliklerin cinsiyetçi dağılımını yeniden üretir. Derneğin satış ofisini betimlemekte kullanılan, zarif, güzel, şirin gibi kadınsı çağrışımları ağır basan ifadelerin, ürünleri nitelemek üzere de yinelendiğini görürüz. Köylü kadınları madden ve manen kalkındırmanın yollarının ele alındığı bir yazıda, dernek bu yolda faydalı bir girişim olarak tanıtılırken çalışmalarının “ince ve güzel işleri tanıtma” ile sınırlı kalmasının etki alanını sınırladığı belirtilir (Bir Misafirle Hasbıhal, 1956). Bir başka yazıda, derneğin Türk el sanatlarını ülke içinde ve dışında tanıtmak, köylerde üretim yapan zanaatkârların ürünlerine satış kanalları yaratmak gibi yararlı işler yapan üyeleri “çalışkan ve ince zevkli kadınlarımız” diyerek tanıtılır (Türk El İşleri, 1955). Ürünleri ortaya çıkaran yaratıcı süreç, tam da Buckley’in (1986) işaret ettiği şekilde kadınların doğal olarak sahip oldukları özelliklerin bir neticesi olarak tanımlanır. Zarafet ve incelik gibi kadınlara içkin sayılan niteliklerin planlı, sistematik bir yaratım sürecinin sonucu olarak değil de sezgisel bir şekilde ürünlere de yansıtıldığı varsayılır. Dernekte satılan ürünler de yaratıcılarıyla aynı nitelikleri paylaşır. “Gümüş süs eşyalarının, bakır ev eşyalarının en zariflerini, en güzellerini” (Candan, 1958) ya da “ince bir zevkle işlenmiş erkek kravatlarını” (Türk El İşleri, 1955) üreten kadınlar bu zevkli dokunuşlarıyla yazılara konu olur.

Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği’nin üreten kadınlarına dergi yazılarında zarafetleri ve çalışkanlıklarıyla yer verilirken, çoğu anonim kalır. Bu yanılla erkek tasarımcıların ürünlerinin isimleriyle yan yana kapsandığı kanonik tasarım anlatısının dışında kalırlar. Hamiye Çolakoğlu ya da Mediha Akarsu gibi sanatçı kimliğiyle de tanınan kadınların dernek için yaptıkları ürünlerin dışındakilerin yaratıcılarının isimleri zikredilmez. Burada göze çarpan anonimlik, kadınların tasarım alanındaki görünürlüğüne önünde engel oluşturur. Buckley (1986) ve Attfield’in (1989) iddia ettikleri üzere, tekil özneleri ve üretimlerini merkeze alarak kurulan tasarım anlatısı kadınların tasarlama faaliyetlerinin temelini oluşturan anonimliği ya da kolektif üretme biçimlerini kapsamakta zorlanır. Ne var ki dernek üyesi kadınlar, isimleriyle olmasa da yenilik ve değişim vadeden yaklaşımlarıyla kendilerine ayrılan kısıtlı faaliyet alanının dışına çıkmaya başlarlar. Yenilik, yaratıcılık ve sıra dışılık da en az incelik ve zarafet kadar dernek üyelerinin isimleriyle birlikte anılır. Derneğe has dikkate değer bir özellik olarak görülen yenilikçilik, Mediha Akarsu’nun satış ofisinde sergilenen seramik ürünlerine hâkim olan “sürpriz havası” ile tasvir edilir (Bir Seramik Sergisi, 1956). Olağandışı renk kullanımı, yerel malzemelerin alışılmışın dışında nesnelerde kullanımı, geleneksel motiflerin orijinal bağlamlarından kopararak değişik nesnelere uygulanması gibi farklılık yaratan yöntemlerden gelen şaşırtıcılık derneğin diğer ürünlerinde de gözlemlenir. Kırşehir taşından yapılan düğmeler ve pasta takımları ya da at kolonlarından yapılan çantalar derneğin farklılık yaratan *buluşları* arasında sayılır (Bir Seramik Sergisi, 1956).

Dernek üyesi kadınlar zaman zaman, sıra dışı fikirlerini tatbik edecek zanaatkârları ikna etmek durumunda kalırlar. Metinlerde anlatıldığı haliyle dernek için üretim yapan zanaatkârlar, geleneksel üretim alışkanlıklarını terk etmek ve yerleşik form ve motiflere alternatifler üretmek konusunda gönülsüzdürler. Öyle ki, ustası oldukları oyların Amerikan servislerine işlendiğini görmek dahi onların tahayyül gücünü aşan bir yenilik olarak gösterilir (Bir Seramik Sergisi, 1956). Derneğin gümüşten üretilmek üzere hazırladığı modelleri ise Beypazarlı ustaların büyük bir şaşkınlıkla karşıladığı ve “biz tencere yaparız, bazı gümüş işler yaparız ama doğrusu bu ince gümüş tablaları yapamayız” diyerek itiraz ettiği anlatılır. Fakat en sonunda, kadınların ikna gücü karşısında çaresiz kalan “Beypazarı’nın kırk yıllık tencere imalâtçıları Adil Han’daki satış mağazası için nefis meyve tabakları, tablalar, Hitit modeli vazolar, Trabzon işi ince gümüş işleri” üretirler (Gönüllü Satıcılar, 1957). Başka bir yazıda ise “Beypazarı’nda kaba bakır işleri yapmakla yetinen ustalar”ın bir sanatkâr tarafından yapılan Eti tipi bakır vazoyu derneğin teşvikleriyle yeniden ürettiklerinden bahsedilir (Candan, 1958).

Dernek üyesi sanatçıların geleneksel malzemelerle yaptıkları deneysel çalışmalar da bu tekdüzeliği kıran önemli çabalar olarak not edilir. Hamiye Çolakoğlu’nun bakır üzerine nikelle motifler işleyerek yarattığı tepsiler bu tarz deneysel çalışmalar arasındadır (Görsel 3). Bakırın nikelle birleştiğinde kullanım alanlarının oldukça genişlediğini fark eden Çolakoğlu keşfetmiş olduğu yöntemin işlerliğini yaptığı tepsiler, masalar ve

duvar tabakları ile gösterir (Hediye Mağazası, 1957). Bu tarz yenilikçi uygulamalar kimi zaman ülkedeki yoklukların yarattığı zorluklarla baş edebilmenin bir yolu olarak ortaya çıkar. Bakır ve nikeli birleştirme fikri de bakırı okside etmek için kullanılan kimyasalın bir süredir bulunamıyor olmasından kaynaklanmıştır (Türk Elişleri, 1954). Başka bir örnekte ise bakırı siyaha boyamak isteyen bir sanatkâr Avrupa'dan ithal edilen boya ile istediği sonucu elde edemeyince yerli boyayı dener. Sonuçtan tatmin olunca Antepli bir ustaya yaptırdığı bakır tepsiyi siyaha boyayarak kilim motifleri ile süsler. Bakır tepsiyi ferforje ayaklar üstüne yerleştirildiğinde ortaya çıkan "demir ayaklı bakır masa" derneğin en güzel ürünlerinden biri olarak kayda geçer (Bir Seramik Sergisi, 1956).



Görsel 3. Nikel desenli bakır tepsiler (Hediye mağazası, 1957, s. 25).

Geleneksel Türk sanatlarını modernize etmek maksadıyla geliştirilen bu yenilikçi uygulamalar heyecan uyandırır da zaman zaman avangart bulunur. Derneğin arzu ettiği derecede yaygınlaşarak el sanatlarındaki kalkınmayı sağlamadaki yetersizliğinin nedenleri de bu alışılmışın çok dışına çıkan yaklaşımında aranır. Derneğe köylü kadınların kalkınması yönünde örnek bir girişim olarak işaret edilen bir yazıda, "teşhir edilen eşyalar, herkesin daima kolaylıkla alacağı, kullanacağı, harcıâlem şeyler değildi" denilerek bir eleştiri getirilir (Bir Misafirle Hasbıhal, 1956). Başka bir metinde daha "ince işlerin yanında daha harcıâlem işlerin çok ucuza temin edilip, piyasaya sürülmesi"nin gerekliliği üzerinde durulur (Bir Seramik Sergisi, 1956). Daha alışıldık el sanatı örneklerinin de üretilmesi yönünde hissedilen bu ihtiyaç yalnızca ekonomik gerekçelerle açıklanamaz. Derneğin ürünlerinin erişilebilirliğini uygun fiyatların yanında daha ortalama bir zevke hitap edecek estetik bir dilin de sağlayacağı düşünülür. Geleneği modernize ederken sıradan kullanıcıları gözden kaçırmamak gereği, daha rafine zevklere hitap edecek incelikte ve yenilikte olan ürünlerin daha sınırlı bir kitleye ulaşabileceği anımsatılır.

Derneğin el sanatlarına getirdiği yaratıcılık ve yenilik, farklı açılardan tasarım ve zanaat alanlarını çerçeveleyen toplumsal cinsiyet normlarına dayalı sınırları tersine çevirir. Dernekteki faaliyetleri dolayısıyla kadınlar, zanaat üretimlerini evin sınırları dışına çıkarmanın yanında, kendilerine biçilen zanaat faaliyeti alanını da genişletmişlerdir. Her ne kadar hâlâ daha dekoratif sanatlar dahilinde olsa da bakırcılık, demircilik gibi geleneksel olarak kadınlarla özdeşleştirilmeyen alanlardaki üretimleriyle de seslerini duyurmuşlardır. Buckley'in (1986) işaret ettiği, erkek tasarımcılara atfedilen sıra dışılık, yaratıcılık ve yenilikçilik gibi nitelikleriyle de ön plana çıkan dernek üyesi kadınlar, hâkim tasarım söylemi içinde kendilerine doğaları gereği atfedilen yetkinliklerin de alanını genişletmiştir. Benzer amaçlarla faaliyet gösteren diğer aktörlerle birlikte, modern Türk ürün kimliğinin oluşturulmasının yolunu açacak yöntem ve yaklaşımların ortaya çıkışına öncülük etmişlerdir. Derneğin ürünleri, ortaya çıktığı zamanlarda, çağdaş yaşamın ihtiyaç ve beklentilerine uygun, ortalamanın üzerinde bir beğeniye hitap eden, sofistike ve ilerici örnekler olarak değerlendirilmiştir.

4. Sonuç

Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği, Türkiye’de 1950’li yıllarda zanaat alanına gösterilen yoğun ekonomik, sosyal ve kültürel ilginin ortaya çıkardığı girişimlerden biridir. Faaliyetlerinin hedeflerinin çok uzağında, sadece Ankara ile kısıtlı kalması, Türk el sanatları alanında hedefledikleri canlanmayı sağlayamamış olmaları, derneğin Türkiye’ye özgü modern bir ürün dilinin kurulmasındaki katkılarını önemsizleştirmez. Aksine, derneğin sadece kadın üyelerden kurulu kendine özgü yapısı, Türkiye’de tasarım ve zanaatın ilişkilendirme biçimleri üzerinde yeni şeyler söylemeyi mümkün kılar. Hamiye Çolakoğlu ya da Mediha Akarsu gibi sanatçılar dışında amatör bir ilgi ile bir araya gelen kadınlar, etkinliklerini bir hobi ya da yardımlaşma faaliyeti olmanın ötesine taşıyarak, henüz profesyonel tasarımcıların yetişmediği bir dönemde bu uğraşın ilk örneklerini sergiler. Geleneksel el sanatlarında yaygın olarak kullanılan malzeme ve teknikleri çağdaş formlar ve ihtiyaçlar ile buluşturarak yorumlayan dernek üyeleri, Türk kimliği ile modern estetiğin harmanlanması üzerine kurulacak özgün bir ulusal tasarım kimliğinin de öncüleri arasında yer alırlar. Zanaat ve tasarım arasında toplumsal cinsiyet normlarına göre yapılan keskin ayrımın sınırlarını esneterek, kendilerine tasarım anlatısı içinde yer aralar. Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği, Buckley’in (1986) tasarım tarihine feminist bir eleştiri getirdiği metninde işaret ettiği, tasarımın fiil anlamını karşılayacak küçük ölçekli, ev içi gündelik yapma/üretme biçimlerini kapsayan zanaat alanı ile hâkim tasarım söyleminin önelediği seri üretilmiş nesnelerin arasındaki boşlukta konumlanır. Bu bağlamda, tasarımın feminist bir perspektifle yeniden tanımlanmasındaki rolü kısıtlı kalır. Bunun yerine dernek, hâkim tasarım söylemi içinde zanaata, özellikle kadın uğraşları olarak tanımlanan el sanatları ve dekoratif sanatlar gibi uygulamalara daha çok alan açar. Bu alanların, modern ve ulusal tasarım kimliğinin inşasının kuruluşunun ilk aşamalarında üstlendikleri etkin rolü ortaya çıkarır. Bir yandan, kadınlar ve el sanatlarının modern ürün tasarım kimliğinin kuruluşundaki katkılarını ortaya koyan bu anlatı diğer yandan da yaratan ve üreten, yenilikçi tasarımcı ve gelenekçi zanaatkar arasındaki ayrımları da yeniden üretir.

Kaynakça

- Akkaş, T. (1951, Temmuz 15). Türkiyede küçük sanatlar: Devam etmekte olan küçük sanatlar kongresi münasebetiyle bazı düşünceler. *Ankara Esnaf Gazetesi*.
- Attfield, J. (1989). FORM/female FOLLOWS FUNCTION/male: Feminist critiques of design. J. A. Walker, *Design history and the history of design* içinde (s. 199-225). Pluto.
- Başarılı bir sergi. (1958, Mayıs 10). *Akis*, 13(209), 26. http://www.inonuvakfi.com/akis/1958_209.pdf
- Bir misafirle hasbıhal. (1956, Nisan 21). *Akis*, 6(102), 25-26. http://www.inonuvakfi.com/akis/1956_102.pdf
- Bir seramik sergisi. (1956, Nisan 28). *Akis*, 6(103), 24-26. http://www.inonuvakfi.com/akis/1956_103.pdf
- Buckley, C. (1986). Made in patriarchy: Toward a feminist analysis of women and design. *Design Issues*, 3(2), 3-14. <https://doi.org/10.2307/1511480>
- Buckley, C. (2020). Made in patriarchy II: Researching (or re-searching) women and design. *Design Issues*, 36(1), 19-29. https://doi.org/10.1162/desi_a_00572
- Candan, J. (1958, Ekim 18). Türk el sanatları. *Akis*, 14(232), 24. http://www.inonuvakfi.com/akis/1958_232.pdf
- Devine, K. (2022). Selling Italy: Craft and Italianness in Italy at work: Her Renaissance in Design Today (1950–53). *The Journal of Modern Craft*, 15(3), 259-273. <https://doi.org/10.1080/17496772.2022.2127057>
- Diyarbakirli, N. (1960, Şubat). Halk sanatlarımızın değeri ve turistler için hatıra eşyası. *Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı Gazetesi*.
- Ersoy, A. A. (2016). Crafts, ornament, and the discourse of cultural survival. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 28, 44-63. <https://www.jstor.org/stable/45411006>
- Fatma Ananın Eli. (1967, Kasım 27). *Akis*, 7,27 http://www.inonuvakfi.com/akis/1967_07.pdf
- Gönüllü satıcılar. (1957, Kasım 9). *Akis*, 11(183), 27-28. http://www.inonuvakfi.com/akis/1957_183.pdf
- Hediye mağazası. (1957, Mart 30). *Akis*, 9(151), 24-25. http://www.inonuvakfi.com/akis/1957_151.pdf

- International Cooperation Administration Program Approval Summary Sheet, FY 1957; 7.023. Technical Cooperation, 1957 Turkey; Decimal Files, 1955–1960; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942–1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.
- Karlen, P. ve Renault, R. (1956). *Türkiye El San'atları ve Küçük Sanayiinin Konstrüksiyon ve Desen Durumu Hakkında Rapor*. Sonhavadis Matbaası.
- Macekura, S. (2013). The Point Four Program and U.S. international development policy. *Political Science Quarterly*, 128(1), 127-160.
- Rossi, C. (2015). *Crafting modern design in Italy : From post-War to postmodernism*. Manchester University Press.
- Sparke, P. (1998). The straw donkey: Tourist kitsch or proto-design? craft and design in Italy, 1945-1960. *Journal of Design History*, 11(1), 59-59. <https://www.jstor.org/stable/1316163>
- Tuna, S. (2004). Birinci El İşleri Sergisi ve Küçük Sanatlar Kongresi. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 3(5), 177-227.
- Türk El İşleri. (1955, Haziran 4). *Akis*, 4(56), 21. http://www.inonuvakfi.com/akis/1955_56.pdf
- Türk Elişleri. (1954, Aralık 26). *Akis*, 33, 21-22. http://www.inonuvakfi.com/akis/1954_33.pdf
- Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü. (1984). Sevinç Matbaası.
- Türkiye Esnaf ve Sanatkarları Konfederasyonu. (1973). *Cumhuriyetin ellinci yılında esnaf ve sanatkâr*. Güneş Matbaacılık.
- Türkiye Ticaret Odaları Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği. (1962). *Türk el sanatları ile hediyelik-turistik eşya mevzuu ve bu kollarda gelişme imkânları*. Türkiye Ticaret Odaları Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği Yayınları.
- Tüzün, G. (1999). 1950–1960 döneminde sanayileşme. O. Baydar (Ed.), *75 Yılda çarklardan Chip'lere* içinde (s. 147-166). Tarih Vakfı Yayınları.
- Uzgören, N. (1967). Esnaf ve Küçük San'at Teşkilatının işlemesi, gelişmesi meseleleri ve çözüm. *Türkiye Esnaf ve Küçük Sanat Semineri* içinde (s. 84-108). İzmir Esnaf ve Küçük San'atkarları Dernekleri Birliği.
- Yeni yıl hazırlığı. (1956, Aralık 8). *Akis*, 8(135), 24-25. http://www.inonuvakfi.com/akis/1956_135.pdf