

# TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA **AKADEMİK ARAŞTIRMALAR**

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Zehra PALA YAVUZYİĞİT



# TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA AKADEMİK ARAŞTIRMALAR

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Zehra PALA YAVUZYİĞİT



T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI  
YAYINCI SERTİFİKASI NUMARASI  
44040

**TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA  
AKADEMİK ARAŞTIRMALAR**

**Editör: Dr. Öğr. Üyesi Zehra PALA YAVUZYİĞİT**

Bu kitabın bütün yayın hakları Palet Yayınlarına aittir.  
Yayınevinin yazılı izni alınmadan, kaynağın açıkça belirtildiği tanıtımlar ve akademik çalışmalar  
haricinde, kısmen veya tamamen kitaptan alıntı yapılamaz.  
Eser, matbu yahut dijital ortamda kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

**ISBN: 978-625-6345-96-6**

BASKI

**SEBAT OFSET**

Fevzi Çakmak Mah. Hacı Bayram Cad. No: 57 Karatay / Konya  
MATBAA SERTİFİKASI NUMARASI: 74481

Konya, Mart 2025

**PALET YAYINLARI**

Mimar Muzaffer Cad. Rampalı Çarşı No: 42 Meram / Konya

Tel. 0332 353 62 27

[www.paletyayinlari.com.tr](http://www.paletyayinlari.com.tr)

# TEKSTİL VE MODA TASARIMINDA AKADEMİK ARAŞTIRMALAR

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Zehra PALA YAVUZYİĞİT





## İÇİNDEKİLER

Önsöz	7
<b>Girit (Ada) Dokuması /Sedefli Battaniyenin Yeniden Üretimi ve Güncel Tasarımlar / “Sedefin İzi”</b>	<b>9</b>
Prof. Günay ATALAYER - Fatma Yelda GEZİCİOĞLU - Dr. Mine Beşen YALÇIN	
<b>Arkeolojik Tekstillerin Analizi ve Yeniden Üretiminde Tekstil Tasarımcı</b>	<b>21</b>
Günay ATALAYER - Hale ÇELİK HEKİM	
<b>İstanbul Arkeoloji Müzesindeki Yontular Üzerinden Tarihsel Giysilerin İncelenmesi</b>	<b>41</b>
Prof. Günay ATALAYER - Öğr. Gör. Şenel GENÇ	
<b>Tekstil Atıklarının Yün ile Keçeleştirilmesi Temelinde Yeni Kumaş Araştırmaları ve İleri Dönüşüm Ürün Tasarımları</b>	<b>59</b>
Prof. Dr. Neslihan YAŞAR - Duygu BERATİYE ACI	
<b>Tekstil Zanaattan Sanata Var Oluş Sürecinde Tekstil Sanatı ve Lif Sanatı Kavramlarına Bir Bakış</b>	<b>75</b>
Prof. Sedef ACAR	
<b>Moda İllüstrasyonlarında Art Deco Etkisi: Erté ve Georges Lepape'nin Stil ve Çizim Teknikleri Üzerine</b>	<b>85</b>
Doç. Dr. Burcu BAŞARAN - Ayten KIRATLI	
<b>Cumhuriyet Dönemi Giyim Kültürünün Sanata Yansımaları: Ressam Nuri İyem Eserleri Üzerinden Örnekler</b>	<b>105</b>
Doç. Dr Şengül EROL - Murat ÇALIŞKAN	
<b>Giysi Unsurları ve Metaforik Algı</b>	<b>117</b>
Dr. Öğr. Üyesi Asuman YILMAZ FİLİZ	
<b>Safevî Dönemi Kumaş Desen Tasarımlarında Minyatür Sanatı Etkisi</b>	<b>127</b>
Dr. Öğr. Üyesi Gözde YETMEN	
<b>Tekstil Tasarımında Dijital Dönüşüm ve Sürdürülebilirlik</b>	<b>159</b>
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim ÜNER	
<b>Moda Tasarımı Alanında 2000-2024 Yılları Arasında Sürdürülebilirlik İle İlgili Tamamlanmış Tezlerin İncelenmesi</b>	<b>175</b>
Dr. Öğr. Üyesi Mücella ÖZKAN	
<b>Hint Dokuma Kumaşları ve Desen Özellikleri Üzerine Bir İnceleme</b>	<b>187</b>
Dr. Öğr. Üyesi Salimeh AMANJANI	

**Sinemada Kadının Metalaştırılmasında Modanın Etkisi: Barbarella ve Gilda Filmlerinin İncelenmesi** \_\_\_\_\_ **197**

Dr. Öğr. Üyesi Sümeyra Merve İLBAK TAHMAZ

**Kumaş Dokumacılığında Köklü Bir Gelenek: Kandıra Bezi Dokumacılığı ve Günümüzdeki Durumu** \_\_\_\_\_ **203**

Dr. Öğr. Üyesi Zehra PALA YAVUZYİĞİT - Doç.Dr. Kezban SÖNMEZ

**Yol Yapmak: Yaratıcı Süreçte Hareket Aracılığıyla Düşünmek** \_\_\_\_\_ **219**

Dr. Ayşegül Damla YÜCEBAŞ

## Önsöz

Sanat, zamanın derinliklerinden günümüze kadar bir evrim geçirmiş, sürekli değişen ve gelişen bir alan oluşturmuştur. Bu kıymetli birikim sanatı şekillendirmiş, toplumların estetik anlayışından teknolojik gelişmelerden, yaşanan coğrafyalara kadar geniş bir yelpaze sunmuştur. Sanat, bu gelişimin en eski ve köklü izlerini taşıyan alanlardan biri olarak hem geçmişin hem de modern dünyanın sanatını içine almıştır. Geleneksel sanatlar ve günümüzün dijital sanatları arasında giderek güçlenen bir bağ oluşturmak, sadece bir tasarım problemi değil, aynı zamanda insanlık tarihinin izlerini sürme arzusunun da bir yansımasıdır.

Sanatın insanları ve toplumları birleştirici gücü, ifade edilemeyen dışa vurumu, kültürlerarası etkileşimde önemli rol oynaması, sanat alanını genişletmiştir. Elektronik ortamlarda hızlı erişilebilirlik sanatın ve sanatçının daha görünür olmasını sağlamıştır. Disiplinler arası sanat kavramı oluşmuş tüm Dünya’da her alandan sanatçılar birbirlerinden haberdar olmuş, ortak proje, eser üretmişler ve sanat sınırların ötesine geçmiştir. Bu bağlamda güzel sanatlar, tekstil ve moda alanlarında da üretilen eserler ve yayınlar artarak devam etmektedir.

*“Tekstil ve Moda Tasarımında Akademik Araştırmalar”* adlı bu kitapta çeşitli akademisyenler tarafından yazılan birbirinden farklı konularda özgün çalışmalar yer almaktadır. Tekstil ve Moda Tasarımı alanında çalışan değerli araştırmacılara kaynak olacak bu kitabı keyifle okuyacağımızı ümit ediyoruz.

Bu kitabın oluşumunda katkılarını esirgemeyen, yayınlarıyla yer alan kıymetli akademisyenler ve bilim insanlarına değerli katkıları ve özverili çalışmalarından dolayı teşekkür ederim.

**Editör: Dr. Öğr. Üyesi Zehra PALA YAVUZYİĞİT**

**Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü**

**Saygılarımla..**





# Girit (Ada) Dokuması /Sedefli Battaniyenin Yeniden Üretimi ve Güncel Tasarımlar / “Sedefin İzi”

Günay ATALAYER<sup>1</sup>

Fatma Yelda GEZİCİOĞLU<sup>2</sup>

Mine Beşen YALÇIN<sup>3</sup>

## Giriş

Dokuma kültürü, insanlık tarihi boyunca giyinme, örtünme gereksinimi ile kültürel bir ifade biçimi olmuştur. Kendine özgü teknik, malzeme, desen, renk çeşitliliği ile bölgeden bölgeye farklılık göstererek varlığını sürdürmektedir. Aynı zamanda kültürlerarası güçlü bir ilişki ağı ile yayılarak benzerlikler de oluşturmuştur. Dokumacılığın tarihsel izleri olarak adlandırabileceğimiz kumaş örneklerinin, kuşaktan kuşağa aktarılan canlı tarih, toplumsal bir bellek oluşturduğunu söyleyebiliriz. Girit (Ada) dokumaları da bu belleklerden biridir. Özel bir dokuma sistemine sahip olan Girit dokumaları, özgün tahar-armür sistemi ile elde edilmekte ve desen karakteri ile yöresel farklılık oluşturmaktadır. Bu tahar-armür sistemine benzer, “overshot” olarak adlandırılan bir tekniğin uygulamaları ile benzer dokuma örneklerinin, özgün denemeleri 1970–1980 yılları arasında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Tekstil Sanatları Bölümü öğrencilerine “dokuma tasarımı giriş” dersinde uygulamalı olarak öğretilmiştir<sup>4</sup>. 2004 yılında ise Ayvalık/Cunda adasında dokunmuş Girit dokuma örneği (Sedefli Battaniye) adlı geleneksel desen üzerinden ön çalışma grubu ile bu dokumanın araştırması yapılarak belleğinin sürdürülebilmesinin sağlanması için deneme üretimleri yapılmıştır<sup>5</sup>. 2018 yılında, yeni araştırma grubu “Sanatsal Dokumalar” dersi kapsamında bu dokumaları yeniden üreterek, bu tekniğin farklı denemeleri ile yeni araştırmalar yapmışlardır<sup>6</sup> (Gezicioğlu vd., 2019, s.176-177-181) (Tablo 1).

Girit (Ada) dokumaları, olarak ifade ettiğimiz bu dokumalar alan araştırmalarında ve bazı kaynaklarda; “Girit Dokuması”<sup>7</sup>, “Girit Battaniyesi”<sup>8</sup>, “Beledonya Battaniye”<sup>9</sup>, “Sedefli Battaniye”<sup>10</sup>, “Kuskuse”<sup>11</sup> Girit’çe “Sedefliizez” ya da “Sedefliize”<sup>12 13</sup> gibi farklı desenler ve tanımlamalar ile karşımıza çıkmaktadır. “Girit Dokuması” ve “Girit Battaniyesi” genel bir tanımlama olarak anlatılırken, “Beledonya Battaniye” kumaşın yüzeyinde kare görüntüsü, “Sedefli Battaniye ise kumaşta kare ve simetrik altıgen desenlerin birleşmesi ile ortaya çıkan desen olarak saptanmıştır. Deseni ortaya çıkaran, 4 çerçeveye bağlı çözümlerin belli bir düzende dağılım sistemi ile birlikte, atkıda kullanılan zemin atkısı ve desen atkısının hareketidir.

<sup>1</sup> Prof. Günay Atalayer, Marmara Üniversitesi, Emekli Öğretim Üyesi

<sup>2</sup> Doç. Fatma Yelda Gezicioğlu, Tarsus Üniversitesi, MYO, Tekstil Teknolojisi Prog.

<sup>3</sup> Dr. Mine Beşen Yalçın, Tekstil Tasarımcısı

<sup>4</sup> Prof. Ayla Salman tarafından öğrencilere öğretildiği, çalışmalar yaptırdığı, arşivlerde de çok sayıda öğrenci tasarımları olduğu ifade edilmiştir. Günay Atalayer ile sözlü görüşme, 2017-2025

<sup>5</sup> Ön Çalışma Grubu (2004) Prof. Şahin Yüksel Yağan, Prof. Ozanay Omur, Prof. Günay Atalayer Dokuma Uygulama: Prof. Günay Atalayer, Seval Sultan Erdoğan

<sup>6</sup> Araştırma Yürütücüsü (2018) Prof. Günay Atalayer, Dokuma Araştırma-Uygulama Grubu: F.Yelda Gezicioğlu, Handan Demir, Mine Beşen Yalçın, Şenel Genç

<sup>7</sup> KK1: Nuran Öner, İzmir/Selçuk, 2018

<sup>8</sup> KK2: Hüsniye Huriye Molay, İzmir/Karşıyaka, 2018

<sup>9</sup> KK3: Ayşen Endoğru, Mersin/Mezitli, 2019

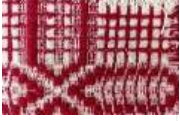

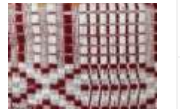


<sup>10</sup> KK4: Aliye Demirezer, Balıkesir/Ayvalık/Cunda, 2021

<sup>11</sup> KK5: Saime Ukav, Mersin/Tarsus, 2019

<sup>12</sup> KK5: Fatma Öztürk Aybar, Balıkesir/Ayvalık/Cunda, 2021

<sup>13</sup> KK6: Neriman Ark, Balıkesir/Ayvalık/Cunda, 2021

Aynı zamanda 4 çerçevesel bir dokumada, 4 farklı iplik hareketi ile geniş bir desen raporuna olanak sağlayan, sıralı, simetrik tahar düzenlemeleri ile atlamalı kontrollü desenlendirme anlayışı da diyebiliriz. Bu sistemle düzenlenmiş tahar, armür ile birlikte uyumlu hareket sağlayarak, büyük bir desen raporu ortaya çıkar. Başka bir deyişle, sistem 4 çerçeve ve hareketinin kumaş yüzeyinde dağılımını farklı tekrarlar ile düzenler. Böylece kumaşta tekrarlı desen/rapor hareketiyle birbirine geçmiş birimler oluşturarak büyük bir desen etkisi yaratmamıza olanak tanır. Bu dağılım ve hareketlilik, tekniğin özgün görselliğini ortaya koyar. Az sayıda çerçeve ile hareketli bir desen ve zemin üstü kabartmalı etki yapan, desenli bir dokuma yüzeyi elde etmeyi sağlar.

Desen Adı	Hammadde		Ham Sıklık		Renk		İplik Numarası		Tarak No
	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	
Sedefli Battaniye	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	
	Pamuk	Pamuk (ZA)* Yün (DA)**	12	16	Ekru	Ekru (ZA)* Kırmızı (DA)**	22/2	8.8Nm 1.7Nm	55/2
<b>Ayvalık'ta "Tıpkı Üretim" İçin Ele Alınan İlk Örnek</b> 2004- <b>Orijinal Örnek</b> -Ayvalık/Cunda. Dokuyucular: Nuriye Cengiz, Fatma Cengiz									
Sedefli Battaniye	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Tarak No
	Yün	Pamuk (ZA)* Yün (DA)**	12	15	Ekru	Ekru (ZA)* Kırmızı (DA)**	18/2	7.7Nm 1.6Nm	55/2
<b>İlk Örneğin Analizi İle Elde Edilen İlk Üretim Denemelerinden Biri</b> 2004- <b>Deneme Üretim</b> : Şahin Yüksel Yağan, Günay Atalayer, Seval Sultan Erdoğan									
Sedefli Battaniye	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Tarak No
	Pamuk	Pamuk (ZA)* Yün (DA)**	12	16	Ekru	Ekru (ZA)* Kırmızı (DA)**	25/2	9Nm 3Nm	55/2
<b>Sanatta Yeterlik Dersi Kapsamında Deneme Üretimi</b> 2018- " <b>Sanatsal Dokuma Dersi</b> " kapsamında yapılan Deneme Üretimleri ve Çoğaltımlar: Günay Atalayer, F.Yelda Gezicioğlu, Mine Beşen Yalçın, Şenel Genç, Handan Demir									
Sedefli Battaniye	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Çözüğü	Atkı	Tarak No
	Pamuk	Pamuk (ZA)* Yün (DA)**	12	15	Ekru	Ekru (ZA)* Kırmızı (DA)**	20/2	10Nm 2.3Nm	60/2
<b>Yeniden Tıpkı Üretim Örneği</b> 2021- <b>İlk Tıpkı Üretim</b> : Günay Atalayer, Handan Demir, F.Yelda Gezicioğlu, Mine Beşen Yalçın, Özge Usluca Erim									
<b>Hazırlayan: Anadolu Deneysel Grubu</b>								 AD	

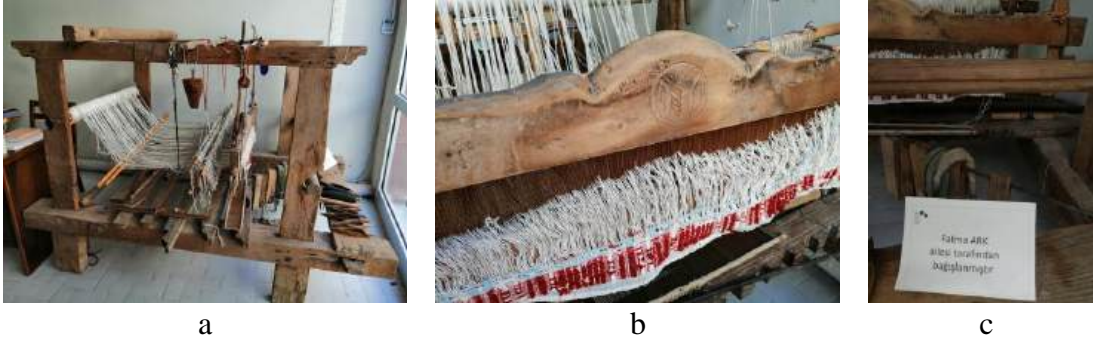
\*ZA: Zemin Atkısı, \*\*DA: Desen Atkısı

**Tablo 1: Sedefli Battaniye Yeniden Üretimi, Tarihçesi<sup>1</sup>**

Dokumacılar ile yapılan görüşmeler, alan araştırmaları sonucunda eski dokuma tezgâhları incelendiğinde, Girit (Ada) dokumalarının 4 çerçevesel, kamış taraklı, olduğu ve ahşap el dokuma tezgâhı kullanıldığı saptanmıştır. Bu tezgâh örneklerinden birinin yaklaşık 150 yıllık olduğu ve Girit'ten getirildiği ifade edilmiştir<sup>2</sup> (Görsel 1a,b,c).

<sup>1</sup> Tıpkı üretimler raporu-AD (Anadolu Deneysel Grup) 2022

<sup>2</sup> Fatma Ark ailesi tarafından "Kadın Emegini Destekleme İşliğı Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi" (Kedi Kadın Kooperatifi) ne bağışlanan tezgâh, 2022



**Görsel 1a:** Ahşap Dokuma Tezgahı, **Görsel 1b,1c:** Ahşap Dokuma Tezgahı, Detay

Bu çalışmada; Girit (Ada) dokumalarından biri olan Sedefli Battaniye dokuma örneğinin, yeniden üretim süreci ve kooperatifleşme sonucunda, güncel kullanım nesne tasarımları yaratma sürecinde, tasarımcının ilkeleri üzerinde durulacaktır. Çalışmanın temel amacı; Ayvalık'ta kültürel bir öge olarak adlandırılan Sedefli battaniyenin yeniden, tıpkı üretimini sağlayarak, kadınlara istihdam imkânı sunmaktır. Bununla birlikte, bir üretim birimiyle yeni-güncel kullanım nesnelere tasarlanarak, geçmiş ve gelecek köprülerin kurulması hedeflenmektedir.

### Yeniden Tıpkı Üretim/Sedefli Battaniye Projesi

“Anadolu Deneysel Grubunun” (AD) kapsamlı projesi, sürdürülebilir bir üretimi hedeflemekte, Sedefli Battaniyenin geleneksel değerinin saptanması, yeniden tıpkı üretim yapılması, özgünlüğünün korunmasının sağlanması ve kadınlara iş imkânı sunulması amacını kapsamaktadır. Başka bir ifadeyle; ilk adımda bu proje, Girit (Ada) dokumaları olarak gelenekte yer almış örneklerin analizi, desenin tespiti, dokuyucuların bu deseni dokumayı öğrenmesini sağlamayı hedeflemiştir. 2. Adımda sedefli battaniye desenini öğrenen usta öğreticilerin, bu yöresel dokuma ile dokumacılığı devam ettirerek Ayvalık'ta canlandırılmasını sağlamaktır. 3. adım sedefli battaniye olarak bilinen, sedefli desenli dokumalarla güncel kullanım nesnelere tasarlanmaktadır.

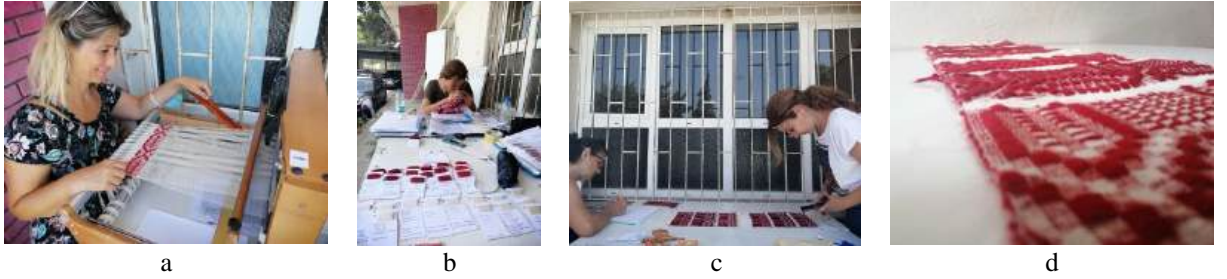
Proje; “Sedefli Battaniye Dokuma Projesi” adı ile; Ayvalık Kaymakamlığı, Ayvalık Sanata ve Eğitime Destek Derneği, Vatandaşın Yeri Sivil İnisiyatifi, Ayvalık Belediyesi, Ayvalık Halk Eğitim Merkezi, Ayvalık İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü, İstanbul Aydın Üniversitesi, Tarsus Üniversitesi ve Mersin Üniversitesi iş birliği ile gerçekleştirilmiştir. Projenin eğitim programı, eğitimcilerin eğitimi, gerekli tezgâh ve malzemelerin temini, eski örneklerin analizi ve Ar-Ge çalışmaları, Prof. Günay Atalayer’in başkanlığında “Anadolu Deneysel Grup” üyeleri tarafından 2021 yılında yürütülmüştür<sup>1</sup>. Grup; eğitim, araştırma, malzeme temini, uygulama, üretim, yaratıcı estetik gibi kapsamlı bir çalışma ile iş birliği içerisinde konuyu ele alarak çalışmalarını sürdürmüştür. Projede; Sedefli Battaniyenin kültürel kimliğini ve geleneksel özelliklerini kaybetmeden, yaratıcılığın tekstil tasarımlarında temel bir unsur olduğu dikkate alınarak bir üretim yaklaşımı benimsenmiştir. Bu hedef doğrultusunda, sanat ve tasarım eğitimi almış bir ekip tarafından eğitim ve üretim atölyesi ile bir program geliştirilmiştir (Gezici-oğlu vd., 2022, s. 17-18).

<sup>1</sup> Prof. Günay Atalayer –Marmara Üniversitesi Emekli Öğretim Üyesi/Proje Danışmanı/Grup Başkanı, Doç. F.Yelda Gezicioğlu-Tarsus Üniversitesi/ Proje Yürütücüsü/ Grup Başkan Yardımcısı, Öğr. Gör. Handan Demir-Mersin Üniversitesi Emekli Öğretim Üyesi/Temel Eğitim Sorumlusu-Dokuma Uygulama/Grup Üyesi, Dr. Mine Beşen Yalçın, Tekstil Tasarımcısı/Temel Eğitim –Dokuma Uygulama/Grup Üyesi, Doç. Özge Usluca Erim-Mersin Üniversitesi/Temel Eğitim-Dokuma Uygulama/Grup Üyesi, Büşra Balota-Tekstil Tasarımcısı/İç Mimar/İplik-Sorumlusu/Grup Üyesi, Melis Vardar-Tekstil Tasarımcısı/Yüksek Lisans Tez Öğrencisi / Araştırmacı /Grup Üyesi

Projenin ilk adımı; 21 Haziran 2021 ve 2 Temmuz 2021 tarihleri arasında, Ayvalık Halk Eğitim Merkezinde görev yapan 4 usta öğreticiye<sup>1</sup>, sanat ve tasarım eğitimi almış tekstil tasarımcıları ve akademisyenler tarafından verilen eğitimler ile başlamıştır. Eğitimlerde; genel dokuma tekniği öğretilerek (Görsel 2a,b,c,d), “Sedefli Battaniye” örneğinin dokuması için malzeme, renk, teknik, desen, kompozisyon özellikleri 12 güne yayılarak teorik ve uygulamalı şekilde detaylı ortak çalışma yapılmıştır. (Görsel 3a,b,c,d).



**Görsel 2a,b,c,d:** Usta öğreticilere genel dokuma tekniği anlatımları, Ayvalık Halk Eğitim Merkezi, 2021, Fotoğraf: Mine Beşen Yalçın



**Görsel 3a,b,c,d:** Usta öğretici uygulaması, akademisyenlerin analiz değerlendirmesi, Ayvalık Halk Eğitim Merkezi, 2021, Fotoğraf: Mine Beşen Yalçın

Eğitimler tamamlandıktan sonra, usta öğreticiler 2 farklı zamanda kurs açarak ilgili, meraklı kadın yetişkinlere, sedefli battaniye dokuma tekniğinin eğitimini vermişlerdir. Usta öğreticilerin kursiyerlere verdiği eğitimler sırasında proje başkanı Prof. Günay Atalayer ve “Anadolu Deneysel Grubu” aynı zamanda yeni tasarımlar için çalışmalarını sürdürmüştür. Eğitimini tamamlamış olan kadın kursiyerler arasından 13 kişinin yer aldığı, toplamda 16 kişilik bir grup ile Aysel Namlı’nın<sup>2</sup> başkanlığında, Ocak 2022 tarihinde, Ayvalık ilçesinde “Kadın Emegini Destekleme İşliğı Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi” (Kedi Kadın Kooperatifi (KEDİ)) kurulmuştur. Kooperatifte öncelikle “Sedefli Battaniye” adlı dokumanın üretimi sağlanmıştır. Sedefli battaniye örneğiyle proje, “Kedi Kooperatifi” ile sürdürülebilir yolculuğuna başlamıştır.

Kooperatifte üretilen “Sedefli Battaniye”, kooperatif yönetimi ve üretim tasarım grubu görüşü ile tanıtım ve kültürel kimlik duyurucu etkinliklerinde yer alması ön görülmektedir. Bu kapsamda; Türkiye’nin miras kumaşlarının bir envanteri olan Türkiye Dokuma Atlasına girmiştir. Bununla birlikte kooperatif, Güney Marmara Kalkınma Ajansı (GMKA) tarafından “Kırsal Ekonominin Geliştirilmesi Mali Destek Programı” kapsamında açılan hibe programına “Geçmişten Geleceğe Pamuk ve Yünün Mekikle Dansı” projesinde, KEDV tarafından organize edilen “Türkiye’deki Kadın Kooperatiflerinin Ağ Oluşturma Kapasitelerinin Güçlendi-

<sup>1</sup> Gülçin Hızlıgeçen, Şükran Fidan, Burcu Kırbaş, Figen Erarıburnu, Halk Eğitim Öğretmenleri

<sup>2</sup> Aysel Namlı, Vatandaşın Yeri Sivil İnisiyatif Kurucusu, Ayvalık

rilmesi Projesinde” de yer almışlardır. (KEDİ) Kooperatifi, çeşitli festival ve fuar etkinliklerine katılmaktadır.<sup>1</sup>

“Kadın Emegini Destekleme İşliğı Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi”, geleneksel dokuma olan Sedefli Battaniye dokuma üretimlerine devam ederken, eş zamanlı olarak “Anadolu Deneysel” atölyesinde akademisyen ve tasarımcılar, yeni tasarımlar için farklı kullanım alanları üzerinde, yaratıcı tasarım çalışmalarını sürdürmektedir.

### **Tasarım Süreci (Sedefli Battaniye Deseni Tasarlanması)**

Tekstil tasarımında, tasarımcı/sanatçı bakış açısıyla, yeni nesne/nesnelerin tasarlanması için ortaya çıkacak ürünün, güncel kullanıma uygun, yaratıcı fikirlerle estetik değeri olan, özgün tasarım bilinci ile oluşturulması hedeflenmelidir. Bununla birlikte tasarlanan ürün, kültürel bir kimliği yansıtacak ise kimliğini kaybetmemesi önemlidir.

Tekstil tasarımı; tasarlanan ürünün yaratıcı olması ile birlikte bir çıkış noktasının, olması gerekliliğidir. Bununla birlikte, yaratı içeren ürünün işlevsel yönünün, sosyal, kültürel ve doğal çevrenin etkilemesi olarak da tanımlandığı ifade edilir (Ergür, 1989, s.42). Tasarım, özgün bir hikâye ile başlar ve şekillenerek görsel bir dile dönüşür. Hikâyede anlatılan her detay tasarımın bütünü oluşturur. Tasarım; tasarım ve sanat eğitimi alan sanatçının, aldığı eğitim ışığında, zihninde konuyu, bütün olarak hayal edip hikayeleştirerek şekillendirmesi ile başlar ve bunu sentezleyerek, estetik bir formda tasarıma dönüştürmesi ile tamamlar (Atalay, 1994, s.42). Önlü’ye göre (2004, s.86) iyi bir tasarım; tasarım sürecinde oluşturulan ürün, bilinçli bir düşünce sonucu üretilen, alışılmışın dışında olan, yaratıcı fikir içeren, farklı görsellikte ve işlevselliğe sahip özelliktedir. Tasarımda kumaşın, doku etkisinin ön planda olması için malzeme ve tekniğin önemli olduğu vurgulanır (Erdoğan, 2019, s. 35). Barnard’a göre (2010, s.13) görsel kültür içinde yer alan, görülebilir, işlevsel ve iletişimsel bir amacı olan ürünün iyi bir tasarım olduğu ifade edilir. İyi bir tasarım ortaya çıkarmak için, kullanılan malzeme, kompozisyon ve teknik ile, estetik değeri ve işlevselliğinin olması önemlidir (Gezicioglu, 2021, s.41). İyi bir tasarımcı, gördüğünü iyi algılayabilmeli ve bu doğrultuda zihninde tasarladığı biçimleri geliştirerek desen kâğıdına dökülmelidir. Her çizginin, tasarımcıyı, birbirine eklenen deneyimler ile sonuca taşıyabileceği vurgulanır (Başaran, 2022, s.169).

Bu anlatımların ortak ilkeleri ile ele aldığımız geleneksel ürün; araştırmamıza konu olan kültürel kimlikli dokumanın (Sedefli Battaniye) öncelikle tıpkı üretimi gerçekleştirilerek dokuma kalitesinin, geçmişteki örneklerine en yakını olacak şekilde ortaya çıkması sağlandıktan sonra yeni tasarımlar için çalışmalar başlatılmıştır. Kültürel kimlik, güncel tasarım, yaratıcı fikir, estetik değer, özgün hikâye, kullanım alanı göz önünde bulundurularak “Sedefin İzleri” adlı bir hikâye oluşturulmuştur. Hikâye, Girit’ten Anadolu’ya göçler ile gelen mübadilleri anlatmaktadır.

#### *SEDEFİN İZLERİ*

*Girit'ten Anadolu'ya bir yol mu?*

*Bir yolculuk mu?*

*Yoksa savrulan hayatlar mı?*

*Demeli*

*Girit'ten Anadolu'ya;*

*Sanki bir ayak izi,*

*Belki küçük parke taşları,*

*Sularda kaybolan,*

<sup>1</sup> Sınırlı Sorumlu KEDİ Kadın Emegini Destekleme İşliğı Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatif Kataloğu, file:///C:/Users/amd-/Downloads/KEDI%20Koop%20Tanitimi(18102024).docx.pdf

*Görünmez bir yol,  
Bir göçün izleri*

*Denizde  
Yitip giden şekiller,  
Köpüklü sular da,  
Kalabalıklar,  
Karşılıklı el sallamada*

*Beyaz dalgaların ardından,  
Hayaller,  
Hep başka kıyıda,  
Hep başka yerlerde*

*Her dalga;  
Yuvarlanan bir yumak,  
Her çizgi, her şekil,  
Her kapalı altı köşe,  
Bir parıltı*

*İşte sudaki SEDEF,  
Doğan umut,  
Göçen hayatlar,  
SEDEFLİ BATTANİYELER.<sup>1</sup>*

Yeni tasarımlar, düşünsel boyutuyla “Sedefin İzleri” adlı hikâyenin görselleştirilmesidir. Mübadillerin ve karşılıklı iki kıyının iplerle anlatımıdır. İpliğin iki kıyının yolcularının temsilidir. Tasarlanan çalışmalarda öncelikli olarak; Sedefli battaniye dokuma kumaş özelliğinin özgün, geleneksel dokusunu kaybetmeden, desen, renk, iplik ve teknik açılımı göz önünde bulundurularak dokunması amaçlanmıştır. Dokuma sürecinde ürüne dönüştürülürken malzeme atığının olmaması (sıfır atık) hedeflenmiştir. Yeni tasarımın/tasarımların kullanılabilir, satılabilir olması diğer hedef olarak belirlenmiştir.

“Anadolu Deneysel Grubu” tasarım ekibi ortak yaratıcı süreçte iş bölümü yaparak yeni ürün/ürünler ortaya çıkarmak için, öncelikle paylaşımlı beyin fırtınası ve çoklu çizimlerle eskiz dizgesi ortaya koymuştur (Görsel 4). Yaratım süreci ve dokuma uygulama ortak eylem olarak ele alınmıştır.

---

<sup>1</sup> Prof. Günay ATALAYER, Mayıs-Haziran 2022

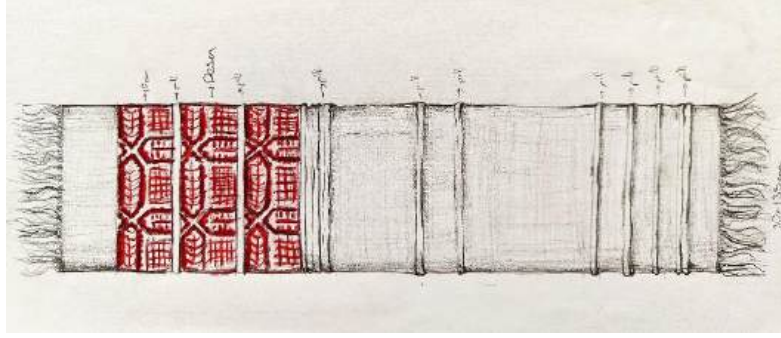


**Görsel 4:** Eskizlerin bir kısmı, eskiz çizimi, Mine Beşen Yalçın, 2022

Çoklu eskiz örneklerinden, hedeflenen ürünlerin özellikleri doğrultusunda dört farklı kullanım alanı olan tasarımlar seçilmiş ve kooperatife gönderilmek üzere prototip örnekleri (ilk örnekler) üretilmiştir (Görsel 5-10). Bu tasarlanan ürünlerde, dokuma kumaşın özelliği bozulmadan, tezgahtan çıktıktan sonra herhangi bir kesim olmadan, malzeme atığı çıkarmadan “sıfır atık” bilinci ile sadece dikiş ve katlama tekniği kullanılarak ürüne dönüşmesi sağlanmıştır. Ürünün kullanım alanına ve desen özelliklerine göre, toplam çözgü iplik sayısı, atkî-çözgü sıklıkları, iplik kalınlıkları, dokuma boyunca desenin yerinin belirlenmesi, dokunacak kumaşın en ve boy ölçüleri gözönünde bulundurularak tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Tasarım kullanım nesnesinin biçimine göre dokumanın planlanmasını öngörmektedir. Böylece hiç kesim olmadan malzeme atığı çıkartmadan bir kullanım nesnesi yaratılmaktadır. Grup üyeleri bu ortak yaratımın ilk örneklerinin öncülüğünde bireysel yaratıcılık ile yeni tasarımlar doğrultusunda koleksiyonları sürdürecektir.

“Sedefin İzleri” adlı hikayenin görselleştirildiği tasarımlarda, mübadillerin yaşam öyküsü anlatılmaktadır. Tasarımlarda oluşturulan pililer dalgaları temsil ederken, yarım bırakılan desenler ise duygu etkisi olarak, insanların yarım kalmış hayatlarını ifade etmek üzere düzenlenmiştir. Bununla birlikte teknik yapı özellikleri ile pililerin kullanımı, çantanın dayanıklı ve güçlü bir yapıyı oluşturması için seçilmiştir. Estetik, işlevsellik ve biçim duygusu ile nesnenin kültür taşııcılığı göz önüne alınmıştır.

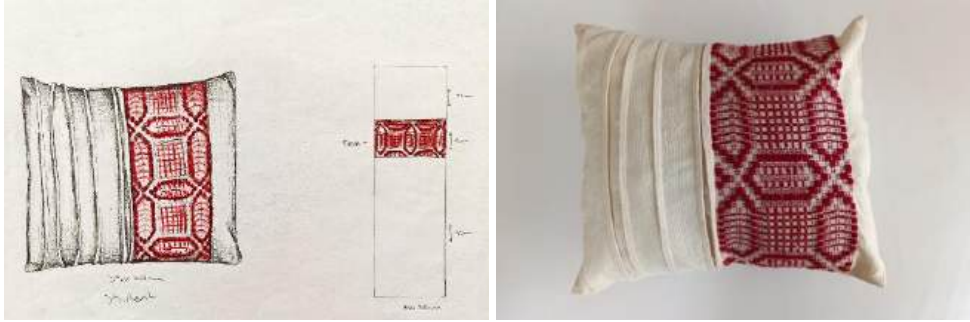




**Görsel 5:** Dar enli masa örtüsü eskiz çizimi, M. Beşen Yalçın, 2022



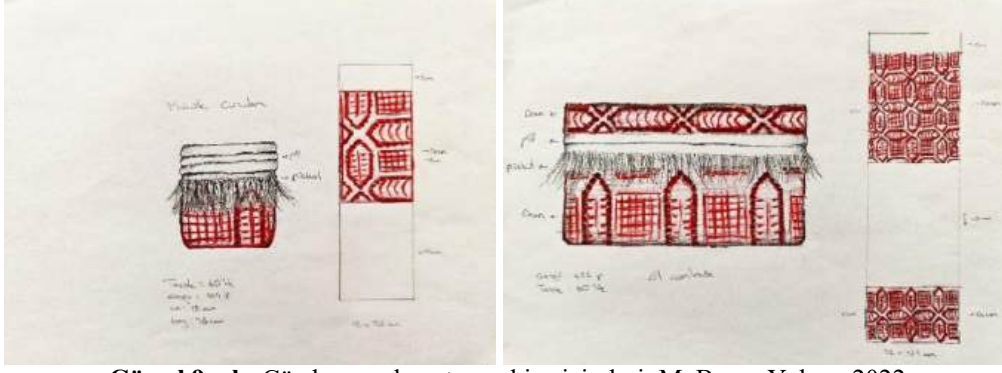
**Görsel 6:** Dar enli masa örtüsü tasarımı (prototipi): G.Atalayer, H.Demir, F.Y.Geziçioğlu, M.Beşen Yalçın, Ö.Usluca Erim, 2022



**Görsel 7a:** Yastık eskiz çizimi: M. Beşen Yalçın. **Görsel 7b:** Tasarım ve prototipi, G.Atalayer, H.Demir, F.Y.Geziçioğlu, M.Beşen Yalçın, Ö.Usluca Erim, 2022



**Görsel 8a:** Çanta eskiz çizimi: M. Beşen Yalçın. **Görsel 8b:** Tasarım ve prototipi, G.Atalayer, H.Demir, F.Y.Geziçioğlu, M.Beşen Yalçın, Ö.Usluca Erim, 2022

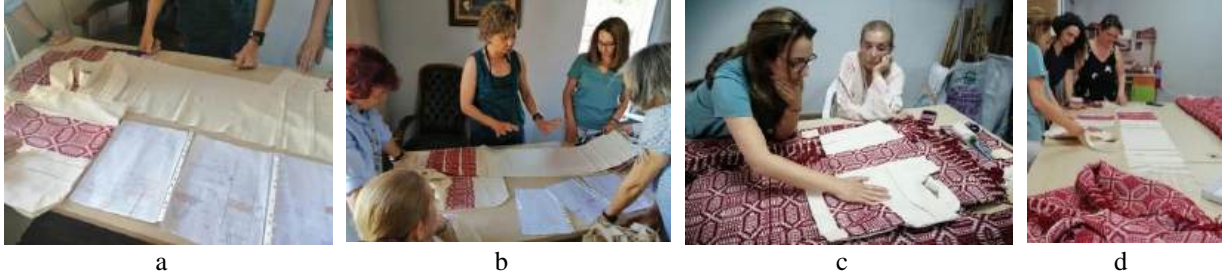


**Görsel 9a, b:** Cüzdan ve el çantası tasarım ve prototipi, M. Beşen Yalçın, 2022



**Görsel 10:** Cüzdan, el çantası tasarım ve prototipi, G.Atalayer, H.Demir, F.Y.Geziçioğlu, M.Beşen Yalçın, Ö.Usluca Erim, 2022

Üretilen ilk örnekler doğrultusunda, kooperatifte seri üretim öncesi malzeme (iplik, hammadde, boya) ve kullanım, teknik, motif ölçüleri, kompozisyon özelliği için değerlendirmeler gerçekleştirilerek, üretime başlanmıştır (Görsel 11-12a,b,c,d).



**Görsel 11a,b,c,d:**Seri üretim öncesi değerlendirmeler, Fotoğraf:M.Beşen Yalçın, 2022



**Görsel 12a,b,c,d:** Dokuma atölyesi, Kedi Kooperatifi, Ayvalık, Fotoğraf: F.Y.Geziçioğlu, 2022

## Sonuç

Kültürel bir ifade biçimi olan dokuma, bölgeden bölgeye kendine özgü özellikleri ile farklılık göstererek varlığını sürdürmektedir. Aynı zamanda kültürlerarası etkileşim ile güçlü bir ilişki ağı kurarak benzerlikler de oluşturmaktadır. Özel bir dokuma tekniğine sahip Girit (Ada) dokumalarından Sedefli Battaniye dokuma örneği de kültürel dokumalardan biridir. Bir projeye, üretimi bitmiş olan bu dokuma örneği tekrar hayata geçirilmiş ve sürdürülebilirliği sağlanmıştır.

Proje kapsamında akademisyenler tarafından eğitim alan, çoğunluğu kursiyerlerden oluşan “KEDİ Kadın Emekini Destekleme İşliğı Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi” adı ile kurulan kooperatifte Sedefli Battaniye olarak tanımlanan desenli dokumanın yeniden üretimine başlanmıştır. Projenin devamı ve güncel yaşama uygun nesne çoğaltımı için özgün tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Geleneksel bir ürün olan battaniye dokuması ile Sedefli desenin üretimi başlatılmıştır. Güncel kullanımlar için yeni oluşturulan tasarımlar, özel özgün ürünler olarak düşünülüp üretilmiştir. Bu tasarımların devamlılığının sağlanabilmesi için sanat ve tasarım eğitimi almış akademisyenler ile serbest sanatçı-tasarımcıların içinde bulunduğu “Anadolu Deneysel Grubu” kooperatif ile çalışmalar yapılmıştır. İlk örnek ortak bir yaratım süreci ile bir grup tasarım olarak, çanta, yastık ve değişik boyutta örtülerin üretimi için gerçekleştirilmiştir. Süreç, tasarımcıların özgün bireysel eylemleri ile sürdürülmektedir. Üretimi gerçekleştirilen ürünler, Sedefli Battaniyenin kültürel özelliklerini (desen, teknik, malzeme, kompozisyon, vb.) kaybetmeden, estetik yaratıcılık ile birleşerek, doğru nitelikli, malzeme atığı olmadan “sıfır atık” özelliğı gözeterek uygulanmıştır. Amaç geleneksel kumaşın, dokuma kimliğı bozulmadan güncel yeni tasarım nesnelere uyarlanmasıdır. Üretilecek ürün özelliğine göre dokuma kumaşın kesim olmadan, dokuma sonrası biçimlendirilerek, kumaş atığı oluşturmayan bir tasarlama süreci planlanmış ve uygulanmıştır. Her tasarım güncel kullanım-daki şekliyle projelendirilerek sedefli desen ile tasarlanmaktadır.

Son söz olarak, yapılan bu çalışmaların, unutulmuş, üretimi bitmiş geleneksel dokumaların tekrar hayata geçirilmesi ve güncel tasarımlar ile sürdürülebilirliğinin sağlanması için ortak çalışma sistemi gözetilerek doğru bir örnek oluşturması amaçlanmıştır. Bu amaç gerçekleştiğinde, bu çalışmanın, başka tasarımcı, sanatçı ve dokuyuculara yeni bir bakış açısı sunacağı düşünülmektedir. Kültürel mirasın yapısal ve kültürel özelliğı bozulmadan, günümüz kullanımına uygun, güncel tasarımlar ile devamlılığının sağlanabilmesi için grup/ekip çalışmasının önemi vurgulanmaktadır. Ortak çalışma bilinci ile “kültür taşıyıcı tasarım” üretimlerinin sürdürülebileceğı ve böylece yaratıcı, estetik değeri olan nitelikli tasarımların ortaya çıkacağı görülmektedir. Bu tür projelerin tasarımcı gruplara, tasarım merkezlerine örnek olması öngörülmektedir.

## Kaynakça

- Atalayer, F. (1994). *Görsel Sanatlarda Estetik İletişim*. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Barnard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara. Ütopya Yayınları.
- Erdoğan, S. (2019, April 20-22). Dokuma kumaş tasarımı. 2nd International Conference on Management and Social Sciences, Antalya, Turkey.
- Ergür, A. (1989). *Tekstil Tasarımında Yaratıcılık*. Tekstilde Tasarım Sempozyumu (41-44). İstanbul. Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- (Gezicioğlu, F.Y., Atalayer, G. ve Demir, H. (2019). Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Kitap 1. D.A. Arslan (Edt.), “*Girit Dokuması ve Deneysel Çalışmalar Girit Battaniyesi, Anadolu’da Yöresel Bir Tekniğe Deneysel Yaklaşım*” (ss.175-207). Ankara. Paradigma Akademi.
- (Gezicioğlu, F.Y., Atalayer, G., Yalçın, M.B., Demir, H., Erim, Ö.U., Balota, B., ve Vardar, M. (2022). Kültürel Bir Mirasın Canlandırılması Üzerine Deneysel Atölye Uygulamaları-1:“Sedefli Battaniye İçin Usta Öğretici Eğitimi”. *Görünüm*, (12), 15-34.
- Gezicioğlu, F.Y. (2021). İplik Dizilimleri ve Örgü Raporu ile Yaratılan Dokuma Yüzeylerindeki Görsellik Üzerine Deneysel Bir Çalışma. *Uluslararası Disiplinler arası ve Kültürlerarası Sanat*, 6(13), 40-57.
- Başaran, F.N. (2022). Dokuma Tasarımında Kullanılan Cad Sistemleri. *Tekstil ve Mühendis*, 29 (127), 168- 184.
- Önlü, N. (2004). Tasarımda Yaratıcılık ve İşlevsellik Tekstil Tasarımındaki Konumu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(3), 85-95.

## Online Kaynaklar

- Sınırlı Sorumlu KEDİ Kadın Emeğini Destekleme İşliğı Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatif Kataloğı,  
file:///C:/Users/amd--/Downloads/KEDI%20Koop%20Tanitimi(18102024).docx.pdf. İndirme Tarihi:25.02.2025.

## Kaynak Kişiler

- KK1: Nuran ÖNER, İzmir/Selçuk, 2018  
 KK2: Hüsniye Huriye MOLAY, İzmir/Karşıyaka, 2018  
 KK3: Ayşen ENDOĞRU, Mezitli/Mersin, 2019  
 KK4: Aliye DEMİREZER, Cunda/Ayvalık, 2021  
 KK5: Fatma ÖZTÜRK AYBAR, Cunda/Ayvalık, 2021  
 KK6: Neriman ARK, Cunda/Ayvalık, 2021  
 KK7: Günay ATALAYER, İstanbul, 2017-2025



# Arkeolojik Tekstillerin Analizi ve Yeniden Üretiminde Tekstil Tasarımcı

Günay ATALAYER<sup>1</sup>

Hale ÇELİK HEKİM<sup>2</sup>

## Giriş

Tekstiller, bireylerin kimliğini — cinsiyet, yaş, aile bağları, sosyal statü, meslek, dini inanç ve etnik köken gibi unsurları — ifade eden güçlü semboller olarak karşımıza çıkar. Tarihi tekstiller ise sadece kullanım amacıyla üretilmiş nesnelere değil, aynı zamanda geçmiş toplumların yaşam tarzlarına, teknolojik kapasitelerine ve estetik bakış açılarına ışık tutan değerli kaynaklar niteliğindedir. Bu çerçevede, en eski üretim teknolojilerinden birini temsil eden tekstilin tarihine dair arkeolojik bilgi, insan toplumlarının karşı karşıya kaldığı çeşitli sorunları kavrayabilmek için kritik bir rol oynar. İnsanları diğer canlılardan ayıran temel fark, sahip olduğumuz ve ürettiğimiz nesnelere ve tekstillere, bu nesnelere arasında en önemli yerlerden birini almaktadır.

Arkeolojik tekstillerin çeşitli ve şiddetli bozulmalara uğraması nedeniyle analiz edilmesi özellikle zordur. Anadolu'da gerçekleştirilen kazılarda, arkeolojik tekstil buluntularına sıklıkla rastlanmasına rağmen, bu buluntular genellikle hammadde ve boyarmadde analizleri ile sınırlı kalmaktadır. Bunun nedeni esas olarak, neyin ve nasıl analiz edilmesi gerektiğini tam olarak belirleyen standartların eksikliği ve arkeolojik, tarihi, sanatsal ve teknik yönleri birleştiren, arkeolojik tekstillerin hangi şekilde tanımlanması gerektiğini belirten nesnenin üretim tekniğinden şekillenen bir "ortak dil" in oluşturulamamasıdır. Bu nesnelere uygun şekilde belgelenmesi, arkeoloji, kimya, tekstil teknolojisi ve sanat tarihi gibi farklı bilim alanlarını temsil eden araştırmacılar ve tekstil tasarımcı arasında iş birliği gerektirir.

Bir tekstil tasarımcısının gözünden arkeolojik tekstil buluntusuna bakılması ve üretim analizi yapılması, geçmiş kumaş üretim yöntemlerinin ardındaki mantığı ve ustalığı çözümlenmeye yardımcı olur. Teknik ve görsel analizlerin ötesinde, dokumacılık (kumaş yapısı) bilgisi ile yapılan deneysel dokumalar; farklı iplik türleri, olası desenlerin yeniden oluşturulması ise araştırmacılara, dokuma yöntemini ve tezgâh düzeneklerini keşfetmeyi sağlar. Deneysel dokumalar tekniğinin tekstil kalitesi üzerindeki etkilerini inceleme fırsatı sunar. Rekonstrüksiyon (yeniden üretim) yapabilme becerisinin yanı sıra dijital modelleme ile tekstil arkeolojisine farklı bir perspektif sunar.

Tekstil tasarımcılar, kültürel mirasın korunması alanında katkılar sunmanın yanı sıra arkeolojik tekstil buluntuya ait bilgileri modern dokuma teknolojileri çerçevesinde değerlendirebilir ve bu bilgilerin modern tasarım süreçlerine entegrasyonu üzerinde çalışabilirler.

## TEKSTİL ARKEOLOJİSİ

Tarih öncesi döneme ait arkeolojik tekstiller, diğer bozulabilir organik materyaller gibi, arkeolojik alanlarda hızla ayrışarak nadir bulunan buluntular arasında yer almaktadır. Tekstillerin mikroorganizmaların tahribatından korunması, ancak özel ortam koşulları altında mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda, buldukları ortam koşulları; bitki ve hayvan liflerinin

<sup>1</sup> Prof. Günay Atalayer, Marmara Üniversitesi, Emekli Öğretim Üyesi

<sup>2</sup> Tekstil Tasarımcı & Konservatör, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları, Halı Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Sanatta Yeterlik (Öğr.), email: haleecelik@gmail.com

den üretilmiş materyallerin dayanıklılığını ve korunagelme süreçlerini farklı biçimlerde etkileyebilir.

Örneğin, Mısır ve Suriye'deki kuru iklim koşulları, tekstillerin kuruyarak korunmasına olanak tanımıştır. Bu bölgelerde, düşük nem oranı sayesinde mikroorganizmaların faaliyetleri büyük ölçüde sınırlanmış ve tekstillerin yüzlerce yıl boyunca bozulmaz şekilde, Avusturya'daki tuz madenlerinde tuzun koruyucu etkisi dikkat çekicidir. Tuz, mikroorganizmaların yaşaması için elverişsiz bir ortam yaratarak tekstillerin korunmasına yardımcı olmuştur (Çelik Hekim, 2016, s. 310).

Suya doymuş koşullar da tekstillerin korunmasında önemli bir rol oynar. Alpler bölgesi ve kuzeybatı Avrupa'da bulunan bataklık alanlarında, oksijenin yokluğu nedeniyle mikroorganizmaların faaliyetleri durma noktasına gelir ve tekstiller büyük ölçüde korunur ( The Huldremose woman's clothes) Aynı şekilde, İskit mezarlarında ve Norveç ile İskandinav mezarlarında bulunan tekstiller, donmuş koşullar sayesinde neredeyse hiç bozulmamıştır. (Ancient artefacts found in melting snow - BBC News) Düşük sıcaklık, mikroorganizmaların çoğalmasını engelleyerek tekstillerin günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır.

Bunun yanı sıra, bazı tekstiller ateşe maruz kalarak karbonize olmuş veya metal nesnelere temas sonucu mineralize olmuştur. Örneğin, Gordion, Türkiye'de bulunan tekstillerin bazıları, yangın sonucu karbonize olarak günümüze kadar gelebilmiştir. Ateş, organik maddelerin yanarak kömürleşmesine ve mikroorganizmalar için elverişsiz bir hale gelmesine neden olmuştur. Metal nesnelere temas sonucu oluşan mineralizasyon ise tekstilin lif yapısının metal tuzlarıyla kaplanmasıyla gerçekleşir ve bu şekilde lifler bozulmaya karşı korunur (Bellinger, 1962)

Bu çeşitli ortamların koşulları, tekstillerin arkeolojik alanlarda nadir ama değerli buluntular olarak kalmasını sağlamaktadır. Tekstillerin korunmasında çevresel faktörlerin ve farklı lif türlerinin özelliklerinin dikkate alınması ise; hem mevcut buluntuların daha iyi anlaşılmasına hem de gelecekteki arkeolojik araştırmaların daha etkili bir şekilde yürütülmesine katkı sunacaktır.



Şekil 1: İstanbul Arkeoloji Müzesi 'Arkeolojik Tekstil Buluntusu'.  
Foto: Hale Çelik Hekim - 27/10/2016

Tekstiller hem organik hem de inorganik bileşenler içermeleri nedeniyle, çok az arkeolojik materyalin sunabileceği türden zengin bilgiler sağlar. Örneğin, kullanılan liflerin türü, dokuma teknikleri ve boyar maddeler, toplumsal yapı, ticaret ağları ve teknolojik bilgi düzeyi hakkında önemli ipuçları sunar. Bu nedenle, tekstillerin veya tekstil üretimi için kullanılmış

buluntuların yalnızca birer eser olarak değil, kültürel ve teknolojik bilgiyi açığa çıkaran değerli bir kaynak olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Örneğin; Danimarka Üniversitesi tekstil araştırma merkezinin yayınladığı deneysel arkeoloji teknik raporuna göre; Kazı buluntusu iki makara setinin yeniden yapılandırılması ile tezgâh ağırlıkları olarak hangi tezgâh düzenekleri uygundur ve makara şeklindeki tezgâh ağırlıkları çözümlü ağırlıklı bir tezgâhta nasıl işlev görür, sorularının cevabı aranmıştır. Makaraların yalnızca dokuma sürecinde değil, aynı zamanda tezgâh hazırlık sürecinde çözümlü çekme işleminde tezgâh ağırlığı olarak çok uygun olduğu ortaya çıkmıştır. Hangi tezgâh kurulumlarının uygun olduğu sorusuna gelince, tezgâh ağırlıklarını kullanma şeklimizde -iki sıra halinde yan yana asılı- makaraların ağırlığının ve kalınlığının, dokunacak kumaş çeşidini sınırladığı sonucuna ulaştıkları belirtilmektedir. Sonuç olarak, makaralarda ağırlık ve kalınlık durumunun, hangi tür tekstillerin üretilmeye uygun olduğunu etkileyen en önemli faktör olduğunu tespit ettiklerini belirtirler. (Mårtensson vd., 2007)

Colin Renfrew ve Paul Bahn, arkeolojiye giriş kitaplarında tekstillerle ilgili olarak, "Tekstil söz konusu olduğunda, en önemli soru nasıl ve neyden yapıldıklarıdır" ifadesini kullanır. (Andersson vd., 2010, s.149) Bu soruların yanıtlanması, tekstil araştırmalarının temelini oluşturur. Ancak, yerleşik analitik yöntemlerin entegrasyonu ve yeni tekniklerin geliştirilmesi sayesinde, yalnızca 'nasıl' ve 'neyden' soruları değil, 'ne zaman', 'nereden' ve 'neden' soruları da daha kapsamlı bir şekilde cevaplanabilir hale gelmiştir

Bu yeni yaklaşımlar, tekstilin antik toplumlarda oynadığı rolün daha karmaşık ve giderek daha incelikli yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Örneğin, tekstil üretiminde kullanılan hammaddelerin kökeni ve ticaret ağları üzerine yapılan analizler, antik dönemlerdeki ekonomik ve kültürel etkileşimlerin boyutunu aydınlatmaktadır (Dikmen Varol, 2022). Ayrıca, tekstil teknolojilerinin evrimi ve sembolik kullanımları, sosyal hiyerarşi veya dini hiyerarşi ve kimlik oluşumu gibi konularda değerli bilgiler sunmaktadır (Çelik Hekim, 2019). Bu nedenle, tekstil araştırmalarında kullanılan analitik yöntemlerin çeşitlendirilmesi ve geliştirilmesi gerekmektedir. Tekstil analiz yöntemleri yalnızca buluntuların fiziksel özelliklerini değil, aynı zamanda bunların toplumsal ve kültürel bağlamlarını anlamamıza da katkı sağlamaktadır.



Şekil 2: Sinop Arkeoloji Müzesi 'Arkeolojik Kazı Buluntusu Kemer'  
Foto: Hale Çelik Hekim - 07/07/2023

Geçmiş uygarlıkların ürettiği maddi kültür mirasını yalnızca estetik kaygılarla ele almak, onları anlamada eksik bir yaklaşımdır. Kuban'a (1978) göre, bir eserin gerçek değeri, onun tarihî ve toplumsal bağlamından bağımsız düşünülemez. Bu nedenle, eserlere sadece güzellik atfetmek yerine, hangi tarihsel süreçlerden geçerek bugüne ulaştıklarını, hangi değer-



lerin etkisiyle biçimlendiklerini ve toplumsal hafızada nasıl bir yer edindiklerini açıklamak gerekmektedir.

Bu bağlamda; tekstil, basitçe eğrilmiş, bükülmüş veya eklenmiş liflerden oluşan ikili bir sistem olarak görülemez. Aksine, her şeyden önce kaynaklar, teknoloji ve toplum arasındaki karmaşık etkileşimlerin bir sonucudur. Bu etkileşimlerin değişmeyi, bir toplumun ihtiyaçları, arzuları ve seçimleridir; bu faktörler de kaynakların kullanımı ve teknolojinin gelişimi üzerinde doğrudan etkilidir. Aynı zamanda, mevcut kaynakların çeşitliliği ve teknolojik imkanlar da bireylerin ve toplumların tercihlerini şekillendirir. Bu çift yönlü etkileşim, tekstil üretiminin her aşamasında kendini gösterir.

Tekstil yapımında kullanılan kaynaklar arasında, lifler ve boyalar için bitki ve hayvan ürünleri bulunur. Buna bağlı olarak, tarım, hayvancılık, çevresel kaynakların sömürülmesi ve arazi kullanımı tekstil üretimiyle yakından ilişkilidir. Bu kaynakların çeşitliliği ve erişilebilirliği, üretim sürecinde alınan teknik ve estetik kararları doğrudan etkiler. Tekstil üretim teknolojisi ise yalnızca üretim araçlarını değil, aynı zamanda üretim süreçlerini de kapsamaktadır. Tekstil yapısının incelenmesi ve deneysel arkeoloji gibi yöntemler, geçmiş toplumların kullandığı teknikler hakkında önemli veriler sunmaktadır. Örneğin, dokuma tezgâhları, iplik eğirme teknikleri ve boyama yöntemleri gibi unsurlar hem kullanılan teknolojiyi hem de toplumun estetik ve pratik ihtiyaçlarını yansıtır.



**Şekil 3:** Burdur Müzesi 'Dokuma Aletleri'  
Foto: Günay Atalayer, - 16/07/2009

Toplumun ihtiyaçlarını ve isteklerini karşılamak amacıyla geliştirilen bireysel ve kolektif stratejiler ise tekstilin görünümünde somutlaşır. Üretim ölçeği, tüketim kalıpları, mal ve bilgi alışverişi, hatta tekstil üretiminde kullanılan bilgi birikimi, toplumun sosyal ve ekonomik yapısına dair önemli ipuçları verir. Bir tekstilin görünümü, kullanılan liflerden ve boyalardan dokuma tekniklerine kadar yapılan tüm seçimlerin müzakere edilmesinin bir sonucudur. Bu nedenle, tekstilin yalnızca bir nesne olarak değil, toplumsal ilişkilerin, ekonomik süreçlerin ve teknolojik gelişmelerin bir ürünü olarak ele alınması gerekmektedir.

## ARKEOLOJİK TEKSTİLLER VE TEKSTİL TASARIMCI

Tekstil çalışmalarının arkeolojik araştırmalarda geri planda kalmasının en yaygın nedenleri arasında, arkeolojik tekstillerin son derece nadir bulunması ve bulduklarında da çoğunlukla kötü ortam koşullarında olmaları gösterilebilir. Organik malzemelerin zamanla bozulmaya yatkınlığı ve uygun koruma koşullarının sağlanamaması, bu değerli buluntuların incelenmesini zorlaştırmaktadır. Her ne kadar bu gerekçeler bir dereceye kadar haklılık taşısa da bu tür bir akıl yürütme, tekstillerin arkeolojik bağlamlarda düşündüğümüzden çok daha sık bulunduğu ve bulduklarında diğer arkeolojik buluntularla aynı titizlik ve hassasiyetle incelenmeleri gerektiği gerçeğini göz ardı etmektedir. Tekstil kalıntılarının doğru yöntemlerle analiz edilmesi, geçmiş toplumların sosyal, ekonomik ve kültürel yapıları hakkında önemli bilgiler sunabilir. Bu nedenle, tekstil çalışmalarının ihmal edilmesi, arkeolojik araştırmaların sunduğu potansiyel bilgilerin eksik kalmasına yol açabileceği söylemek mümkündür.

Diğer taraftan arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkarılan tekstil kalıntıları, geçmiş toplumların dokuma pratiklerini ve dokuyucu belleğini anlamamıza önemli katkılar sunmaktadır. Belirli dönemlerde yinelenen dokuma teknikleri, kullanılan iplik türleri ve motifler, bir bölgenin tekstil üretiminde gösterdiği sürekliliği gözler önüne sermektedir. Tekstil kalıntılarının kapsamlı analizi, belirli bir dokuma pratiğinin bölgeye özgü bir karakter taşıyıp taşımadığını ya da zamanla kültürel bir gelenek haline gelip gelmediğini anlamak açısından kritik bir rol oynayabileceği bu konular üzerine yapılan araştırmalarda ortaya konmuştur. (Alantar, 2006)

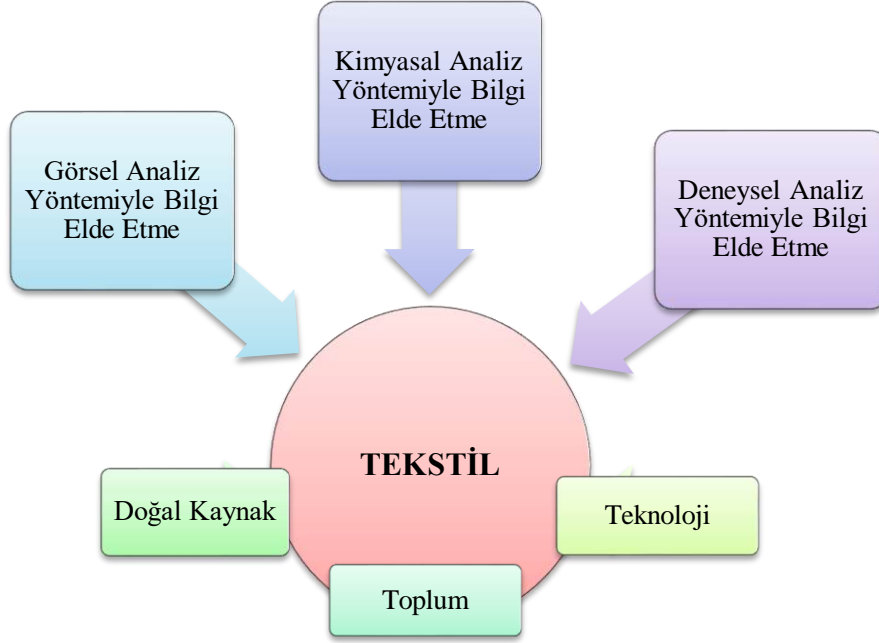
Bu noktada, tekstil uzmanlarının arkeolojik araştırmalara katkıları büyük bir önem taşır. Tekstil tasarımcıları, yalnızca kumaşların ve tekstil ürünlerinin fiziksel analizini yapmakla kalmaz, aynı zamanda dokuma teknikleri, kullanılan lif türleri ve boyama yöntemleri gibi unsurları da ayrıntılı bir şekilde inceleyerek arkeologlara değerli bilgiler sağlar. Örneğin, belirli bir dokuma tekniği veya kullanılan lif türü, belirli bir döneme veya coğrafi bölgeye özgü olabilir (Atalayer, 1993) ve bu sayede buluntunun kökeni ve tarihi hakkında daha kesin değerlendirmeler yapılabilir.

Tekstil tasarımcılarının dokuma teknikleri ve malzemeler konusundaki pratiği ve uzmanlıkları, arkeolojik buluntuların daha doğru ve bağlamsal olarak yorumlanmasına imkân tanır. Örneğin, bir kumaşın dokuma sıklığı, kullanılan liflerin türü ve boyama yöntemi, üretim sürecinin karmaşıklığı ve toplumsal örgütlenme hakkında ipuçları sunabilir. Tasarımcıların sunduğu bu teknik perspektif; buluntuların yalnızca estetik ve işlevsel açıdan değil, aynı zamanda üretim teknolojileri ve sosyo-ekonomik bağlam açısından da değerlendirmelerini sağlar.

Tekstil tasarımcılarının uzmanlık alanlarının arkeolojik tekstillerin incelenmesinde aktif olarak kullanılması, hem buluntuların daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesine hem de arkeolojik araştırmalarda disiplinler arası iş birliğinin güçlendirilmesine katkı sağlar. Bu nedenle, tekstil araştırmalarında tekstil tasarımcılarının ve arkeologların ortak çalışmaları teşvik edilmelidir.

### Arkeolojik Tekstillerden Bilgi Üretmek

Kullanılan teknikleri genel olarak üç farklı türe ayırabiliriz: görsel analiz yöntemleri, kimyasal analiz yöntemleri ve deneysel analiz yöntemi. Bu yöntemlerin her biri, tekstil buluntularının yapısı, bileşimi ve üretim süreçleri hakkında değerli bilgiler sunar ve araştırmacılara daha kapsamlı bir anlayış kazandırır.



Şekil 4: Tekstil Arkeolojisi Araştırma Alan ve Kaynakları modeli  
(Atalayer ve Çelik Hekim)

### Görsel Analiz Teknikleri

Öncelikle araştırmacının mesleki bilgi birikimi ile nesneyi bozmadan inceleyerek ortaya koyduğu bilgidir. Görsel teknikler, tekstillerin fiziksel özelliklerini incelemek için optik cihazlar ve fotografik yöntemler kullanır. Mikroskop altında yapılan incelemeler, dokuma türü, iplik yapısı ve süslemeler hakkında ayrıntılı bilgiler sağlar. Ayrıca, yüksek çözünürlüklü fotoğraf çekimleri, el çizimi ve dijital görüntü analizi sayesinde, tekstilin yüzeyindeki aşınmalar ve renk kalıntıları gibi özellikler detaylandırılabilir. Bu teknikler, buluntuların sınıflandırılması ve korunması için başlangıç aşamasında belirleyici bir rol oynar.

### Kimyasal Analiz Teknikleri

Kimyasal teknikler, tekstilin bileşimini ve boyar maddelerini analiz etmek için kullanılır. Teknik araçlarla örneğin; Spektroskopi, kromatografi ve izotop analizi gibi yöntemler sayesinde, lif türleri (keten, yün, ipek vb.) ve kullanılan boyalar hakkında kesin bilgiler elde edilir. Bu analizler, tekstilin üretildiği dönemdeki teknolojik bilgi düzeyi ve ticaret ağları hakkında da ipuçları sunar. Ayrıca, kimyasal yöntemlerle yapılan konservasyon çalışmaları, buluntuların daha uzun süre korunmasına da olanak sağlar.

### Deneysel Analiz Teknikleri

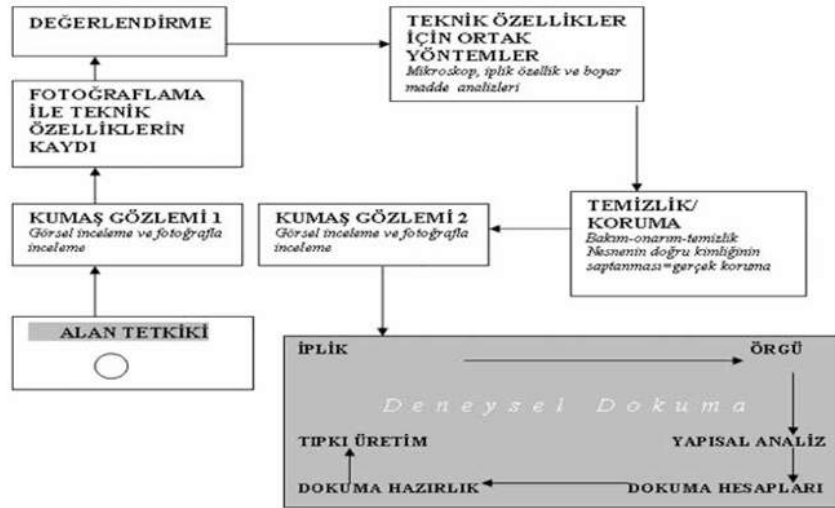
Deneysel teknikler, geçmişte kullanılan üretim süreçlerini ve kullanım koşullarını anlamak için uygulamalı yöntemler sunar. Araştırmacılar, orijinal teknikleri yeniden canlandırarak ve benzer materyallerle deneyler yaparak, tekstillerin nasıl üretildiği ve kullanıldığı konusunda derinlemesine bilgiler edinirler. Örneğin, iplik eğirme, doğal boyama süreçleri ve dokuma tekniklerinin yeniden oluşturulması, tekstillerin üretim zorlukları ve kullanım ömürleri hak-

kinda önemli veriler sağlar. Bu yöntemlerin en büyük avantajı, araştırmacılara doğrudan deneyim yoluyla daha derin bir anlayış kazandırmalarıdır.

Arkeolojik tekstiller üzerine yapılan analizlerin başarılı olabilmesi için, kullanılan teknikler ve malzemeler hakkında sağlam bir bilgi birikimine ihtiyaç vardır. Ancak, bu bilgiler tek başına yeterli değildir; bulguların doğru bir şekilde yorumlanması da büyük önem taşır. Belirli bir tekstil türünün olağan sınıflandırmasına göre bulguları tanımlamak, tarihsel bağlamın ve toplumsal alışkanlıkların anlaşılmasında kritik bir rol oynar. Bu nedenle, bulguların hem analitik hem de yorumlayıcı bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir.

Buna örnek teşkil edecek ilk proje; 2012 yılında Prof. Günay Atalayer'ın yürütücülüğünde, akademisyenler ve lisansüstü öğrencilerden oluşan bir tekstil tasarım ekibinin Sinop Balatlar Kilisesi kazısında elde edilen tekstil buluntularını incelemesi ile gerçekleştirilmiştir. Bu proje, buluntuların yeniden üretimi için gerekli tüm verileri sağlayacak kapsamlı bir analiz sürecini içermektedir. Müze kataloglarında eksik kalan bilgilerin tamamlanması ve tekstil tasarımcılarının geçmişe dair güncel yorumlar getirebilmesi hedeflenmiştir. Projede uygulanan yöntemler arasında boyar madde analizleri, mikroskop analizleri ve dijital fotoğrafçılık teknikleri yer almaktadır (Atalayer, vd., 2012).

Yeniden üretim yöntemi, geçmişteki tekstil tekniklerinin deneysel arkeoloji kapsamında tekrar canlandırılmasını amaçlamaktadır. Proje kapsamında elde edilen bulguların korunması, analiz edilmesi ve tıpkı üretim yoluyla yeniden tasarlanması sürecine dair ayrıntılı bilgiler verilmiş ve şema yoluyla açıklanmıştır (şekil 4). Bu kapsamda, tekstil üretim yöntemleri, iplik özellikleri ve kumaşın yapısal analizleri gibi konulara değinilmiştir. Ayrıca, bu yöntem sayesinde kültürel mirasın korunması, akademik araştırmaların desteklenmesi ve sanat projelerine ilham verilmesi hedeflenmiştir. Çalışmanın Türkiye'de arkeolojik tekstil araştırmaları ve yeniden üretim alanında bir ilk olduğu vurgulanarak, eğitim, istihdam ve kültürel hizmetler açısından sağlayacağı faydalara dikkat çekilmiştir (Atalayer, vd., 2012).



Şekil 5: Tekstil Tasarımında Yeniden Üretimin Bir Araştırma Yöntemi Olarak Projelendirilmesi adlı çalışmada (Atalayer vd., 2012, s.7)

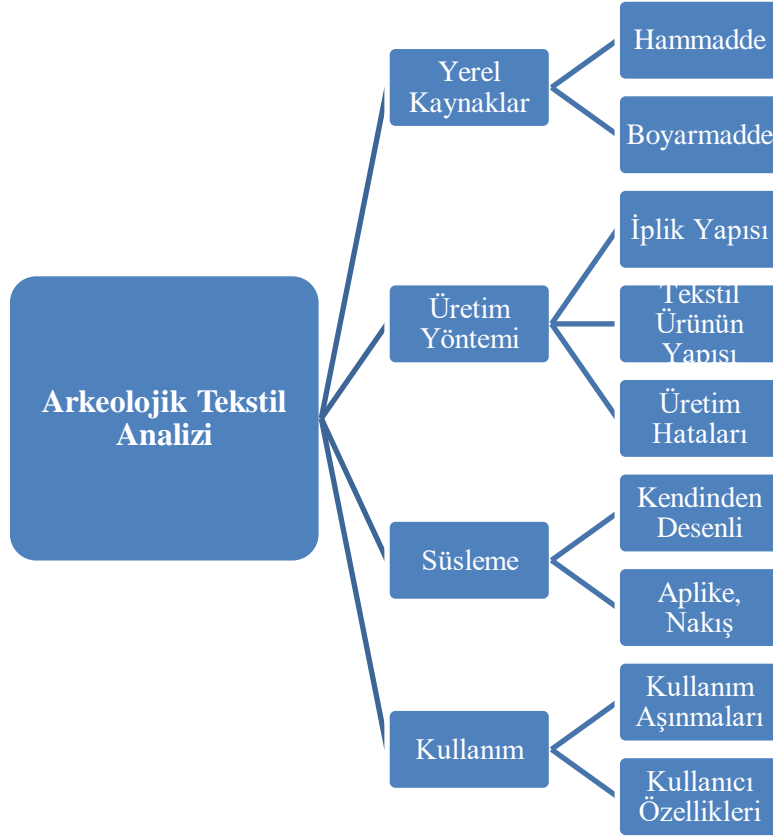
### Görsel Analiz Teknikleri: Yapısı ve Üretim Yönteminin Analizi

Arkeolojik tekstil analizinde kullanılan yöntemler, bulunduğu ortamın koşuluna bağlı olarak ve genellikle analitik yöntemlerden oluşuyor olsa da bir tekstilin temel incelemesi lub veya bir mikroskopla çıplak gözle yapılabilir. Optik mikroskop uzun zamandır tercih edilen araçtır ancak teknolojik olarak daha gelişmiş yöntemlerle desteklenmelidir. Taramalı elektron mikroskopu, bir lifin kesiti ve boylamı için referans standartlarıyla karşılaştırılarak liflerin tanımlanmasında kullanılır. Hayvansal lifler, iyi korunmuşlarsa, yüzeylerindeki pullardan tanınabi-

lif; lif yüzeyinde bulunan bu pulların şekli, konumu ve sırası daha sonra bir hayvan türünü tanımlamak için kullanılabilir (Başer, 2002, s.57). Bitkisel liflerin tanımlanması genellikle daha karmaşıktır çünkü keten, ısırgan otu, kenevir ve diğer bitki türleri arasındaki ayrım, özellikle lifler bozulduğunda laboratuvarında bile zordur (Başer, 2002, s.27). Bir mikroskop kullanılarak, tekil liflerin maruz kaldığı aşınma ve hasarı gözlemek de mümkündür. Bu durum tekstilin kullanımını ve işlevi ile kullanım süresi hakkında bilgi sağlayabilir. Andersson' a göre görsel analiz yöntemi ile elde edilebilecek bilgiler (Andersson vd., 2010, s.153) şöyle sıralayabiliriz;

- Tekstil buluntunun üretim yöntemi: Dokuma, örme, keçe, sepet vb
- Tekstil buluntunun yapısı: (örgü türü, iplik sayısı, kenar türleri, iplik numarası): Bu, dokuma tekniğini ve belirli bir amaç için belirli bir tekstil üretmek için yapılan seçimleri karakterize eder.
- Tekstil buluntunun iplik yapısı (eğirme veya büküm yönü ve açısı, kalınlık): Bu, eğirme tekniğini ve belirli bir ipliği üretmek için yapılan seçimleri karakterize eder.
- Tekstil buluntunun Hammaddesi / lif (bitki/hayvan, morfoloji): Bu, kaynakların yerel bulunabilirliği veya değişimi, hammaddenin seçimi ve hazırlanması hakkında bilgi sağlar ve bu malzemenin özelliklerini ve olası kullanımını gösterir.
- Tekstil buluntuda süsleme (dokuma deseni, nakış, aplike): Bu, tekstilin işlevini ve/veya anlamını ifade eder.
  - Tekstil buluntuda düzensizlikler ve hatalar: Bunlar bize tekstili üreten kişiler, becerileri veya parça üzerinde çalışan dokumacı sayısı hakkında bilgi verir. Yapım tekniğini ve muhtemelen tekstili üretmek için kullanılan tezgâh türünü belirlemek için de önemli kanıtlar sağlar.
  - Tekstil buluntuda kullanımdan kaynaklanan aşınma (delikler, kırışıklıklar) ve onarım (onarımlar, yamalar): Bunlar, kullanım derecesini ve süresini, yeniden kullanımını ve tekstilin değerini gösterir.
  - Tekstil buluntunun kullanım özelliğine bağlı kullanıcı tespiti: Bu, kostümde tekstilin kullanımını, kullanıcının cinsiyetini/yaşını (erkek, kadın, çocuk) ve bazen de kullanıcının toplumdaki konumunu gösterir.

*"Tarihi Tekstilleri Koruma Kavramı Üzerine Bir Öneri"* (Atalayer, 2004)adlı çalışmada sunulan analiz şeması ve tablolar, tarihi tekstillerin yapısal özelliklerinin incelenerek geleceğe aktarılmasına katkı sağlarken, dokuma analizinin bu tekstillerin üretim süreçlerini ve teknik ayrıntılarını ortaya koyabileceği vurgulanır. Eğitim ve uzmanlaşmanın artırılmasının önemine dikkat çekerek, tekstil uzmanlarının bu süreçte kritik bir rol üstlendiğini ve tarihi tekstillerin özgün yapısının korunarak yeniden üretilebileceğini ifade eder. Ayrıca, bu tekstillerin dönemin sosyoekonomik ve kültürel yapısı hakkında değerli bilgiler sunduğunu belirtirken, Türkiye'de tekstil uzmanlarının istihdamının artırılmasının ve müzelerdeki koruma uygulamalarının geliştirilmesinin, kültürel mirasın sürdürülebilirliği için vazgeçilmez olduğunu savunmuştur.



Şekil 6: Geliştirilmiş / Arkeolojik Tekstil Görsel Analiz Şeması  
(Atalayer ve Çelik Hekim)

### Kimyasal Analiz Teknikleri: Hammadde ve Boyarmaddeler

Tekstil araştırmalarında, küçük bir tekstil parçasına bakarak yalnızca görsel bilgi ve deneyime dayalı olarak cevaplayamayacağımız birçok soru ortaya çıkabilir. Bu sorular genellikle tekstilin ne zaman, nerede ve ne olduğuna dair detaylı bilgiler içerir. Bu noktada, kimyasal analiz yöntemleri devreye girerek bu soruları yanıtlamada kritik bir rol oynar. Kimyasal analiz sayesinde aşağıdaki gibi sorulara yanıt bulunabilir.

#### Orijinal Renkler:

Tekstil parçalarının orijinal renklerini belirlemek için Yüksek Performanslı Sıvı kromatografisi (HPLC) gibi yöntemler kullanılır. Bu teknik, doğal boyaların bileşenlerini ayırt ederek, geçmişte kullanılan boyama teknikleri ve renk paletleri hakkında bilgi verir. (Karabulut, 2014, s.63)

#### Tekstilin Tarihi:

Radyokarbon (14C) tarihlemesi, organik tekstil liflerinin yaşını belirlemek için yaygın olarak kullanılır. Bu yöntem, özellikle arkeolojik buluntularda tekstillerin hangi döneme ait olduğunu anlamada oldukça etkilidir. (Özkan, 2018, s.64)

#### Spektroskopik Teknikler:

Fourier dönüşümlü kızılötesi spektroskopisi (FTIR) ve Raman spektroskopisi gibi yöntemler, tekstil liflerinin kimyasal bileşimini hızlı ve zarar vermeden analiz etmeye olanak tanır. (Özkan, 2018, s.61)

**Mikroskopik Analizler:**

Taramalı elektron mikroskobu (SEM) ve enerji dağılımlı X-ışını spektroskopisi (EDX), liflerin yüzey özelliklerini ve elementel bileşimini incelemede kullanılır. (Tepeyurt Merev, 2019, s.110)

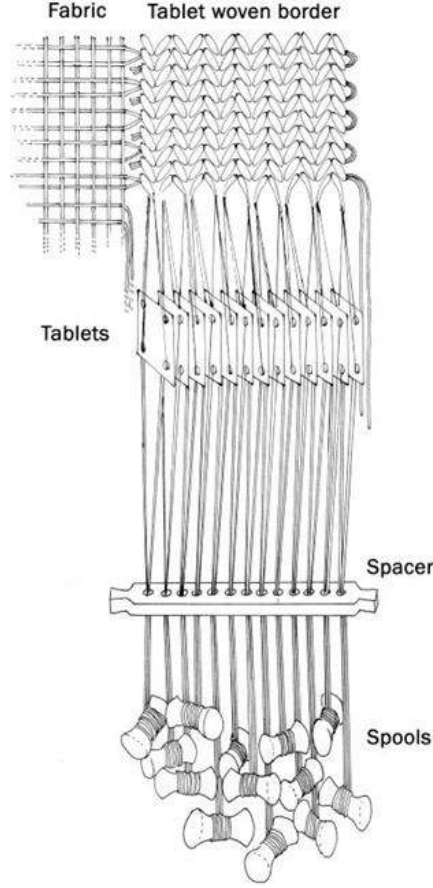
**Deneyel Analiz Yöntemiyle Bilgi Edinme: Arkeolojik Tekstillerin Rekonstrüksiyonu (yeniden üretim)**

Bilgi kavramı üzerine yapılan tartışmalar, son elli yılda felsefe, sosyal bilimler, sanat ve tasarım gibi alanlarda yoğunlaşmış ve teorik bilgi ile pratik bilgi arasındaki ayrımı anlamaya odaklanmıştır. Michael Polanyi'nin (1983, s. 5) ortaya koyduğu *Örtük Bilme* (Tacit Knowledge) kavramı, deneyim ve uygulama yoluyla kazanılan, ancak ifade edilmesi zor olan bilgiyi tanımlar. Örneğin, bir ustanın sahip olduğu zanaat bilgisini sözcüklerle değil, yalnızca uygulamalı olarak aktarabilmesi bu kavrama işaret eder. Bu çerçevede, "*gözlerde ve ellerde*" saklı olan ve aktarılması güç olan bilgi kavramı önem kazanmaktadır.

Gözlerde ve ellerde saklı olan örtük bilme kavramını; tarihi tekstiller üzerine gerçekleştirilen bir analiz projesinde Ozanay Omur; nesilden nesile aktarım, dokuyucu belleği olarak adlandırırken, teknik bilginin somut bir yansıması olarak tanımlamaktadır (Alantar, 2006, s.29). Geçmiş dönem tekstillerinde tespit edilen çözü-atkı sistemleri, dokuma kalitesi, iplik tasarımı ve kullanılan tezgâh türleri, üretim süreçlerinin sistematik bir bilgi birikimi çerçevesinde aktarıldığını gösterdiği ifade edilir. Bu bilgi birikimi yalnızca işlevsel bir üretim pratiğini değil, aynı zamanda dokuma aracılığıyla kültürel kimliğin korunmasını ve gerekliliği ifade-sini de içermektedir.

Diğer taraftan bu konuya çarpana dokumalar üzerine deneysel tespitlerde bulunan Knudsen (2014); arkeolojik tekstillerin anlaşılmasında görsel, kimyasal ve deneysel analiz yöntemlerinin bir arada kullanılmasının önemini vurgulamış ve deneysel arkeoloji kapsamında, dokuyucunun deneyim ve pratiğe dayalı bilgi birikimini ifade eden "tacit knowledge" (örtük bilgi) kavramının, teknik analiz süreçlerinde nasıl işlevsel hale getirilebileceği üzerinde durmuştur.

Knudsen (2014), İtalyan'ın Verucchio antik kentinden çıkarılan dokuma örneklerinde dönüş noktalarının bulunmaması sorununu, kil makaraların çözgü iplerini bükülmeden tutmasıyla açıklayan bir hipotez geliştirmiştir. Almanya, Thorsberg'den bulunan pelerinlerde ise kenar bordürlerinin kumaştan ayrı olarak dokunup sonradan eklendiği sonucuna ulaşmıştır. Bu bulgular, örtük bilginin pratik ve becerileriyle desteklenerek akademik araştırmaların kapsamını nasıl derinleştirebileceğini göstermektedir. Knudsen'in çalışmaları, arkeolojik tekstillerin teknik analizinde disiplinler arası yaklaşımların ve deneysel arkeolojinin önemini ortaya koyarak, antik dokuma tekniklerine dair daha bütüncül bir anlayış geliştirilmesine katkıda bulunmaktadır.



**Şekil 7:** Knudsen'nin Deneysel Analiz Yöntemi İle Elde Ettiği Olası Tekstil Üretim Tekniği

Knudsen'e (2014) göre; Çarpına dokuma tekniğinde, her bir çarpanadan geçen ipliği sarmak için makaralar kullanarak kumaşın kenarına bordür dokumak mümkündür. Bu yöntem sayesinde, tabletlerin diğer tarafında oluşan fazla büküm kendiliğinden açılacak ve tabletlerin bir dönüş noktasına ihtiyaç duyması gerekmeyecektir. Bu teknik oldukça mantıklı ve kolay uygulanabilir olup, makaralar, tezgâh ağırlıkları ve ekstra iplik tutucuları gibi işlev görür. Ara parça ise ipliklerin yerinde kalmasını sağlar ve çözgü ipliklerinin dolanmasını engeller. Ayrıca, ara parça, makaraların bulunduğu aynı mezarlarda keşfedilen ve kullanım amacı bilinmeyen bir nesne olup gerçekleştirilen deneysel tekstil arkeolojisi testleri ile nesnenin ne olduğunun tespit edildiği belirtilir. (Knudsen, 2014, s.6)

Pratik ve becerilere dayalı bilginin, tarihi tekstillerin ve onların üretiminin araştırılmasında kritik bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Deneysel arkeolojide geleneksel zanaatların kullanımını oldukça yaygındır. Ancak, tekrarlanabilir ve kontrol edilebilir deneylere verilen önem, üretim becerilerinin oynadığı rol yeterince tanınmadığında sorunlu hale gelebilir. Tekstil üretimi, sadece belirli teknikleri değil, aynı zamanda nesiller boyunca aktarılan ve bağlamsal olarak zenginleşen bir bilgi birikimini temsil eder. Bu nedenle, tarihi tekstillerin üretim süreçlerini anlamak için üretim pratiği ve becerilerinin sağladığı bilgiler göz ardı edilmemelidir.

Bu duruma ek olarak; Atkıdan çekmeli (halkalı/ilmekli/kesiksiz havlı) dokuma tekniği üzerine yapılmış olan bir çalışmada, dokuyucu belleğine dayalı olarak nesiller boyu aktarılmış ve günümüze kadar ulaşmış tekstil yapısından bahsedilmektedir. (Gezicioğlu ve Atalayer, 2020)

Dünya müzelerinde sergilenen ve genellikle Mısır dokumaları olarak kaydedilen araştırmadaki örnekler, el dokumacılığının yaratıcı gücünü ve basit araçlarla gelişmiş desenler oluşturma



yeteneğinin ortaya koyulduğunu ifade eder. Özellikle İzmir, Kırklareli, Antalya, Konya ve Mersin gibi Anadolu bölgelerinde yapılan araştırmalar, bu tekniğin günümüzde hâlâ yaşandığını ve dokuyucuların belleğinde adeta yeniden hayat bulduğunu gösterdiğinden bahsedilir. Günümüzde, dokuyucuların belleğinde sakladığı bilgi ve teknikler sayesinde, renk, desen ve yüzey dokusu açısından özgün dokumalar üretildiği ve geleneksel el dokumacılığının yaratıcılığının, gelişen teknolojiye rağmen varlığını sürdürmekte olduğunu altı çizilmektedir (Geziçioğlu ve Atalayer, 2020, s.165). Bu örnekten çıkışla; dokuyucu belleğinin, sadece teknik bilgiyi değil, aynı zamanda estetik ve kültürel bir mirası da geleceğe taşıyan bir köprü niteliğini ve geçmişi yeniden keşfetme aracı olduğunu iddia etmek mümkündür.

Arkeolojik tekstillerin deneysel arkeoloji yöntemi ile yalnızca geçmişte üretilmiş hallerinin yeniden canlandırılmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda üretim sürecinde karşılaşılan teknik zorlukları ve çözümleri anlamaya yönelik değerli bilgiler sunar. Bu süreç tekstil üretim bilgisinin geçmişten günümüze kadar evrimine dair yeni kavram ve modeller geliştirilmesine de katkıda bulunmasının yanı sıra arkeolojik tekstillerin yapısal ve estetik özelliklerinin aydınlatılmasına katkıda bulunur.

Arkeolojik tekstil buluntuların deneysel çalışmalarla gerçekleştirilen analiz yönteminde; uygulayıcının, pratik ve becerileri, kişisel deneyimleriyle yakından ilişkilidir. Buna örnek olarak; dokuyucu eli yetileri olarak da adlandırabileceğimiz, aynı kumaş yapısının farklı dokuyucular tarafından farklı niteliklerde uygulanması durumudur. Bu da belirli bir dokuma parçasının üretim süreci hakkında tekil bir sonuca varmayı güçleştirir. Buna göre, uygulama becerilerine dayalı bilgilerin kullanımı, diğer arkeolojik ve tarihi kaynaklar gibi eleştirel bir incelemeye tabi tutulmalıdır. Dokuyucunun kullandığı araçlar, malzemeler ve teknikler, arkeolojik buluntularla karşılaştırılarak daha doğru ve bağlamsal analizler yapılabilmesini sağlayabilir.

Suriye sınırları içinde Ebla antik kent kazısında arkeolojik tekstil buluntuları ve 139 adet tekstil üretim aletleri (iğ, tezgâh ağırlığı, iğneler vb.) bulunmuştur. Bu buluntulara bağlı olarak deneysel arkeoloji yöntemi ile yapılan analizlerin sonuçlarının aktarıldığı yayında; o dönemde tekstil üreticilerinin iplik ve kumaş kalitesi arayışı içinde olduğundan bahsedilmektedir. (Andersson vd. 2010, s.161) Bu durum; toplumda mevcut olana doygunluk, yenilik arayışı, estetik ve tasarım felsefesinin sorgulandığı ihtimalini akla getirmektedir.

Saray yapıları, tapınaklar ve özel konutlarda ortaya çıkarılan iğlerin, tezgâh ağırlıklarının ve diğer malzemelerin dönemselsel olarak değiştiği ve bu değişimin daha ince kalitede iplik ve buna bağlı olarak da kumaş kalitesiyle ilişkili olduğunun kanıtlandığı ifade edilmekte. Tekstil üretiminde hammadde olarak yün ve keten kullanıldığı aktarılmaktadır. (Andersson vd. 2010, s.164) Buna ek olarak kullanılan tekstil üretim aletleri ve gerçekleştirilen deneysel tekstil arkeoloji testlerine göre; hem araçlar hem de dokuma teknikleri bakımından tezgâh ağırlığı ile dokuma yapılabilen dikey tezgâhların burada kullanıldığı düşünülmektedir. Bölgede bulunan arkeolojik tekstil üretim aletleri üzerinden yapılan karşılaştırmada, bu teknolojinin Anadolu üzerinden bölgeye aktarıldığı ön görülmektedir. (Andersson vd. 2010)

Uygulama bilgisi ve becerilerin akademik araştırmalarda kullanılan diğer kaynaklar gibi eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmesi, deneysel arkeolojinin metodolojik sınırlarını genişletebilir. Örneğin, dokuma teknikleri üzerine yapılan deneysel çalışmalar, sadece teknik bilgi sunmakla kalmaz, aynı zamanda bu tekniklerin sosyal ve ekonomik bağlamda nasıl uygulandığını da anlamamıza yardımcı olur. Benzer şekilde, boyarmadde kullanımı ve iplik üretim yöntemleri gibi konularda deneme yaparak yararlanmak, tarihi tekstillerin üretim süreci hakkında daha derinlemesine bir anlayış sunar.

Tekstil arkeolojisinde deneysel analiz yöntemi için temel kaynak olarak başvurulabilecek sistem CTR (Centre of Textile Research, University of Copenhagen) tarafından deneysel tekstil arkeolojisi temel ilkeleri olarak belirlenmiştir. Bu ilkelerin CTR deneysel arkeoloji çalışmaları

rının temelini oluşturduğu ve bilimsel testler tasarlarken bu yönergelerin benimsendiği ifade edilmektedir. Deneysel arkeolojinin kullanımı için CTR ilkeleri şunları içerir:

- Araştırma yapılacak birincil parametre işlevdir.
- Hammaddeler, deneysel arkeoloji için belirlenen buluntunun dönemine ve hakkındaki bilgiye göre seçilmelidir.
- Tekstil üretim aletleri, arkeolojik eserlerin kesin kopyaları olarak yeniden yapılandırılmalıdır.
- Tüm işlemler en az iki deneyim ve beceriye sahip uygulama yetisi olan kişiler tarafından gerçekleştirilmelidir.
- Tüm işlemler belgelenmeli ve yazılı olarak tanımlanmalı, fotoğraflanmalı ve bazıları filme alınmalıdır.
- Tüm işlemler ayrı ayrı analiz edilmelidir.
- Tüm ürünler, tekstil analizi konusunda uzmanlar tarafından incelemeye sunulmalıdır. (Andersson, vd., 2008, s.172)

CTR'nin deneysel tekstil arkeolojisi ilkeleri, eş zamanlı olarak tekstil tasarımcı akademisyenler tarafından da benzer bir yaklaşımla ele alındığını saptamak mümkündür (Atalayer,2004). Özellikle uygulamaya yönelik beceriler ve deneyimler, arkeolojik tekstillerin araştırılmasını teşvik ederken, bu alanda çalışan uzmanların tarihî dokuma mirasının korunması ve yeniden üretilmesine yönelik motivasyonunu artırdığını söyleyebiliriz. Bu gelişmeler, uluslararası düzeyde tarihî tekstillerin incelenmesi ve üretim yöntemlerinin bilimsel temellere dayandırılması açısından ortak bir metodolojinin oluştuğunu göstermektedir.



**Şekil 8:** CTR Deneysel Arkeoloji Temel İlkeleri  
(Atalayer ve Çelik Hekim)

Andersson, 'İğ ve Tezgâh Ağırlıklarından Kumaşlara' başlıklı çalışmasında bahsedilen ilkeler doğrultusunda CTR bünyesinde birçok tekstil üretim aleti üzerine deneyim sonucu bilgi edinme yöntemi ile çıkan sonuçlardan bahseder.

Bronz Çağı, Ege ve Doğu Akdeniz'de tekstil üretimine dair arkeolojik bulguları, eğirme ve dokuma süreçlerinde kullanılan iğ ve tezgâh ağırlıkları gibi tekstil aletlerinin işlevleri üzerine yapılan deneysel arkeoloji çalışmaları gerçekleştirmiştir. Çalışmalar, farklı ağırlıklarda iğlerin ve tezgâh ağırlıklarının çeşitli iplik kalınlıklarını üretmekte nasıl bir rol oynadığını ve bu araçların, hangi tür kumaşların üretimi için uygun olduğunu anlamada önemli bilgiler sunmaktadır.

Eğirme testlerinde, farklı ağırlıklardaki iğlerin ürettiği ipliklerin kalınlık ve ağırlık açısından nasıl değişiklikler gösterdiği incelenmiştir. Sonuçlar, iğ ağırlığının iplik kalınlığını belirlemede önemli olduğunu iddia etmektedir. Daha hafif iğlerin ince iplikler, daha ağır olanların ise kalın iplikler üretmeye uygun olduğunu saptadıklarını ve tezgâh ağırlıklarının ağırlığı ve biçimi, hangi tür ipliklerin ve kumaşların üretilebileceğini belirleyen kritik faktörler olduğundan söz eder.

Bu sonuçlarla, bronz çağı insanların iplik türü ile tezgâh ağırlıkları arasındaki ilişkinin tekstilin kalitesi üzerindeki etkisini bildiklerini ve tekstil üretim aletlerinin (iğ, tezgâh ağırlıkları) işlevsel parametreleri kaydedilirse, belirli bir yer, bölge ve dönemdeki tekstil üretimini yorumlamanın mümkün olduğunu söylemektedir. (Andersson, 2012, s.212)

Anadolu’da birçok müzede, kazılardan getirilen tezgâh ağırlığı ve iğ buluntularına sıkça rastlandığı bilinmektedir. Bu buluntular, deneysel analiz yöntemiyle ele alındığında geçmişte Anadolu’da kullanılan üretim teknikleri ve kumaş çeşitliliği gibi tekstil üretimi hakkında önemli veriler sunması beklenebilir. Bu yöntem sayesinde, kullanılan hammaddeler, iplik kalınlığı, dokuma sistemi gibi teknik detayların da anlaşılması mümkün olabilecektir.

Farklı iğ ve tezgâh ağırlıklarının kullanımı, tekstil üretim süreçlerini anlamada önemli bir ilerleme sağlamaktadır. Bu çeşitlilik, farklı kumaş türlerinin üretilmesini mümkün kılarak dönemin tekstil üretiminin ölçeği ve niteliği hakkında daha net bir tablo oluşturmaktadır. Özellikle, iğ ve tezgâh ağırlıklarının ağırlık ve biçim gibi özellikleri, hangi tür ipliklerin ve kumaşların üretildiğini anlamak açısından önem taşımaktadır.



Şekil 9: İstanbul Arkeoloji Müzesi ‘Dokuma Aletleri’.  
Foto: Hale Çelik Hekim - 27/10/2016

Bu tür deneysel arkeolojik tekstil üretimi üzerine yapılan araştırmalar, Anadolu'nun tekstil üretimindeki rolünü ve gelişmişliğini daha iyi anlamamıza katkı sağlayabilir. Elde edilen veriler, Anadolu'nun geçmiş dönemde tekstil üretimi konusunda sahip olduğu bilgi ve teknolojiyi ortaya koyarak, bu coğrafyanın ticaret ve kültür alışverişindeki önemini daha net bir şekilde göstermeye yardımcı olabilir.



**Şekil 10:** Sinop Arkeoloji Müzesi, 'Dokumacılık Buluntuları'  
Foto: Hale Çelik Hekim - 06/08/2015

Tekstil arkeolojisinde deneysel çalışma, analiz etme yönteminin somut çıktılarının yanı sıra bilgisayar destekli sanal yaklaşımlarda ön plana çıkmaktadır. Cybulska (2012), arkeolojik ve tarihî tekstillerin görselleştirilmesi ve yeniden yapılandırılmasında bilgisayar grafiklerinin rolünü incelemektedir.

Polonya'nın Lešno ve Gronowo bölgelerindeki mezarlardan elde edilen tekstil kalıntılarının sanal olarak nasıl yeniden yapılandırıldığına dair çeşitli örnekler sunulmuştur. Bu süreçte kullanılan yöntemler arasında mikroskopik analizler, spektroskopi ve yüksek performanslı sıvı kromatografisi (HPLC) gibi analiz yöntemleri sayesinde tekstillerin orijinal dokuma teknikleri ve renkleri hakkında daha fazla bilgi elde edildiğinden bahseder.

Fiziksel olarak korunamayan veya sadece parçaları günümüze ulaşan tekstillerin, bilgisayar destekli modeller aracılığıyla nasıl yeniden canlandırılabilceğini vurgular. 3D grafik yazılımları ve "maxscript" gibi programlama dillerinin kullanımıyla gerçekleştirdiği çalışmalar, kayıp veya zarar görmüş tekstillerin orijinal görünümlerini sanal olarak yeniden yaratmayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım sayesinde müzelerde sergilenen objelerin detaylı bir şekilde incelenmesi ve anlaşılması mümkün hale geleceğini iddia eder. Özellikle arkeolojik tekstillerin dokuma teknikleri, lif yapıları ve renk özellikleri gibi detayları içeren modellerin oluşturulması, tekstil tarihçilerinin ve ziyaretçilerin bu eserleri daha iyi anlamasını sağlayacağını da ifade eder.



**Şekil 11:** Polonya Lesno'daki Bronz Çömleğin İçinde Bulunan Tekstil Parçası ve Sanal Ortamda Canlandırılması (Cybulska, 2012, s.221,222)

Bu örnek sayesinde; sanal rekonstrüksiyonun, sadece geçmişe dair bilgileri korumakla kalmayacağı, aynı zamanda müze ziyaretçilerine daha etkileşimli ve öğretici bir deneyim sunabileceği de düşünülebilir. Ayrıca, bu teknolojilerin erişilebilirliği sayesinde, tekstil araştır-

macıları ve tarihçiler, fiziksel olarak ulaşılması zor olan objeleri detaylı bir şekilde inceleyebilmek ve yeni bulgulara ulaşabilme imkânı bulabilirler.

Bir diğer önemli nokta, sanal rekonstrüksiyonların sadece görsel sunum değil, aynı zamanda eğitim ve araştırma açısından da büyük bir potansiyele sahip olduğudur. Tarihî tekstillerin fiziksel olarak yeniden üretilmesi hem maliyetli hem de zaman alıcı olduğundan, bir kısım tarihi tekstilin sanal modelleri bu süreçte etkili bir alternatif olarak sunulabilir.

### **Sonuç**

Arkeologlar ve tekstil tasarımcıları arasındaki iş birliği, arkeolojik tekstillerin hem bilimsel hem de estetik açıdan ele alınmasını sağlar. Arkeologlar buluntuların tarihsel ve kültürel bağlamını incelerken, tekstil tasarımcıları üretim yöntemi ve kullanılan malzemeler konusunda destek verir. Bu disiplinler arası yaklaşım, tarihi tekstillerin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına olanak sağlar ve arkeolojik çalışmaların etkisini şüphesiz artıracaktır.

Teknolojik ilerlemelerin, arkeolojik tekstil analizinde büyük bir dönüşüm yarattığını söylemek mümkündür. Örneğin; optik ve elektronik mikroskoplar, çeşitli kimyasal analizleri ve 3D modelleme gibi teknikler, tarihi kumaşların lif yapısı ve dokuma teknikleri hakkında daha ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Tekstil tasarımcıları, bu teknolojileri kullanarak, tarihi tekstil üretim tekniklerini ve malzemelerini daha iyi anlayarak, onları günümüz teknolojileriyle birleştirir. Bu sayede, arkeolojik buluntular sadece müzelerde sergilenen nesnelere olmaktan çıkıp, modern tasarımlara ilham veren canlı birer mirasa dönüşecektir.

Arkeolojik tekstil analizinde, elde edilen verilerin istatistiksel olarak temsil edilmesi ve yorumlanması büyük önem taşır. Her ne kadar teknolojik gelişmeler büyük fırsatlar sunsa da arkeolojik tekstil analizinde bazı zorluklar devam etmektedir. Liflerin zamanla bozulması, dokuma tekniklerinin tam olarak çözümlenememesi ve kullanılan boyaların kimyasal yapılarındaki değişimler, analizleri zorlaştırır. Tekstil tasarımcıları, üretebilme becerisi temelinde bu zorlukları aşmak için disiplinler arası yaklaşımları ve üretim yöntemlerini test ederek çözümler geliştirme birikimine sahiptir.

Tekstillerin üretimini karakterize eden çeşitli standart parametrelerin (örneğin dokuma türü, iplik türü, büküm yönü, iplik sayısı) belirlenebileceğini, ancak bazılarının optik ve elektronik mikroskoplar kullanılarak elde edilmesinin çok zor olabileceğini deneyimlerimizle söyleyebiliriz. Yukarıda bahsettiğimiz üç yaklaşım (görsel, kimyasal ve deneysel analiz yöntemi) arasındaki karşılaştırma- yüzey mikroskobundan veya seçili sanal kesitlerden elde edilen ölçümler ve 3D hacimlerde analiz- elde edilen nicel sonuçlar arasındaki farkları sorgulamayı sağlar. Ölçüm noktalarının seçimi doğası gereği algısal önyargılarla ilişkili olsa da süreç sınırlamalarla geliştirilebilir. Tekstil tasarımcıları, üretim teknikleri üzerine yaptıkları çalışmalarda istatistiksel yöntemleri kullanarak, buluntuların daha doğru ve nesnel bir şekilde incelenmesi mümkündür. Bu yaklaşımlar, öznel ölçümlerin neden olabileceği algısal önyargıları azaltarak, daha güvenilir sonuçlar elde edilmesine yardımcı olacaktır.

Tekstil tasarımcılarının, arkeolojik tekstil araştırmalarında, uzmanlık alanı üretim nesnesi olan tekstilin analizi; dijital modelleme ve yeniden üretimi (Rekonstrüksiyon) gibi konularda olan deneyim ve becerisi sayesinde, en yakın muhtemel yapıya ulaşması mümkündür. Böylece tarihi tekstillerin yapısı ve üretim teknikleri daha doğru bir şekilde anlaşılacaktır. Aynı zamanda bu uzmanlık, sadece geçmişte kullanılan dokuma tekniklerini gün yüzüne çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda günümüz tekstil endüstrisine de ilham kaynağı oluşturur. Bu nedenle tekstil tasarımcılarının bilgi birikimi, birbiriyle bağlantılı uzun bir üretim süreci olan bir üretim nesnesi olan-arkeolojik tekstil buluntuların analiz edilmesinde ve kültürel mirasın korunmasında vazgeçilmezdir.

Mesleki tanımıyla tekstil; liflerin kesişmesiyle oluşan ve hem geçmişte hem de günümüzde bir üretim nesnesi olarak değerlendirilen bir yapıdır. Bu nedenle, arkeolojik buluntularda bulunan tekstillerin doğru bir şekilde analiz edilmesi ve yeniden üretilmesi, kullanılan

malzemelerin tespiti ve dokuma tekniklerinin anlaşılmasıyla mümkündür. Tekstil tasarımcılarının uygulama pratiği ve becerileri, deneysel arkeoloji çalışmalarında; tekstillerin üretim yöntemlerine sadık kalarak yeniden üretilmesi ve test edilmesi, bu tekniklerin işlevselliği ve dayanıklılığı hakkında değerli veriler sunduğu göz önüne alınırsa; bu süreçlerin eksikliği, arkeolojik tekstil araştırmalarının yeterliliğini sınırlar. Bu nedenle müzeler, bu araştırmalara destek vererek, deneysel arkeolojinin gelişmesine katkı sağlamalı ve kültürel mirasın korunmasında aktif rol oynamalıdır. Çünkü müzeler, arkeolojik tekstillerin korunması ve tanıtılmasında kilit bir rol oynar. Uzun süreli sergileme ve koruma projeleri sayesinde, tekstil tasarımcıları ve arkeologlar buluntuları daha ayrıntılı inceleme fırsatı bulur. Ayrıca, müzelerde yapılan atölye çalışmaları ve sergilerin, kamuoyunun bu alana olan ilgisini artıracığı ve arkeolojik tekstil araştırmalarına yönelik farkındalığı yükselteceği düşünülmelidir.

Arkeolojik tekstillerin incelenmesi, sürdürülebilir üretim teknikleri açısından da önemli dersler sunar. Örneğin; geçmiş dönemlerde kullanılan doğal boyalar, organik lifler ve el dokuma teknikleri, günümüz tekstil endüstrisinde yeniden keşfedilmekte ve sürdürülebilir tasarım yaklaşımlarına ilham vermektedir. Keza, tekstil tasarımcıları, bu bilgilerden yararlanarak çevre dostu üretim yöntemleri geliştirebilir.

Son söz olarak; tekstil tasarımcılarının arkeolojik tekstil araştırmalarına sağladığı katkıları, sadece estetik ve tarihsel anlamda değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik ve teknoloji entegrasyonu açısından da değerli olacaktır. Disiplinler arası yaklaşımların ve teknolojinin daha etkin kullanımı, tarihi tekstillerin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına olanak tanıyacaktır. Bu nedenle, tekstil tasarımcılarının bilgi ve becerilerinden daha fazla yararlanılması ve bu alandaki iş birliklerinin teşvik edilmesi büyük önem taşımaktadır. Buna bağlı olarak, arkeolojik tekstil analizinde tekstil tasarımcıların sadece sanat ve estetik açısından değil, bilimsel ve kültürel mirasın korunması açısından da kritik bir rol oynadığını söyleyebiliriz.

## Kaynakça

- Alantar, H. (2006). Bir Kültürün Dokunuşu. Antik Halı Görsel ve Teknik Analiz Projesi, Sentez Turizm A.Ş., İstanbul, 29-49
- Andersson, E. Mårtensson, L. Nosch, M.L.B. Ve Rahmstorf, L. (2008). New Research On Bronze Age Textile Production. Bulletin Of The Institute Of Classical Studies 51:171-174
- Andersson, E. Frei, K. M. Gleba, M. Mannering, U. Nosch, M.L. ve Skals, I. (2010). Old Textiles– New Possibilities. *European Journal of Archaeology*, Vol. 13(2): 149–173
- Andersson, E. Felluca, E. Nosch, M.L. Peyronel, L. (2010). New Perspectives On Bronze Age Textile Production In The Eastern Mediterranean. The First Results With Ebla As A Pilot Study. *Near Eastern Archaeology In The Past, Present And Future. Heritage And Identity*, Vol.1, 159-176
- Andersson Strand, E. (2012). From Spindle Whorls And Loom Weights To Fabrics In The Bronze Age Aegean and Eastern Mediterranean. *Aegaeum 33 Annales Liégeoises Et Pasiennes D'archéologie Égéeenne - Kosmos. Jewellery, Adornment And Textiles In The Aegean Bronze Age*, 207-114
- Atalayer, G. (1993). Dünden Bugüne Anadolu'da Kumaş Dokuma Sanatı. *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari*, 21. Y.Y. Eğitim ve Kültür Vakfı, İstanbul, 41-72
- Atalayer, G. (2004). Tarihi Tekstilleri Koruma Kavramı üzerine bir Öneri. *Müzecilik Semineri VII, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Harbiye*, İstanbul, 105-110
- Atalayer, G. Ekşi Arıkan İ. ve Özkendirci B. (2012). Tekstil Tasarımında Yeniden Üretimin Bir Araştırma Yöntemi Olarak Projelendirilmesi. *Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarım Sempozyumu*, Antalya, 32-39
- Başer İ. (2002). Elyaf Bilgisi. İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayın No: 687, Teknik Eğitim Fakültesi Yayın No:21
- Becker, J. (2018). *Ancient Textiles: Production, Craft and Society*. Oxford University Press.
- Bellinger, L. (1962). Textiles from Gordion. *Bulletin of the Needle and Bobbin Club* 46,
- Burnham, H. (2017). *Woven Threads: The Art of Textile Reconstruction*. Cambridge: Cambridge University Press. :5–34
- Cybulska, M. T. Florczak And J. Mańk, (2010). Virtual Reconstruction Of Archaeological Textiles. In E.B. Andersson Strand, M. Gleba, U. Mannering, C. Munkholt And M. Ringgard (Eds), *North European Symposium For Archaeological Textiles X: Oxford: Oxbow Books*. 36–40.
- Cybulska, M. (2012). To See the Unseen – Computer Graphics in Visualisation and Reconstruction of Archaeological and Historical Textiles. Computer Graphics, Edited by Nobuhiko Mukai, 213-228
- Çelik Hekim, H. (2016). Arkeolojik Kazı Ortamında Tekstil Buluntulara Uygulanan Koruma Yöntemleri “Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı Tekstil Örnekleri Etüdü”. 7. Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansı, Anadolu'ya Doku'N'an Bezler, BEZCE2016, 307-315
- Çelik Hekim H. (2019). Sinop Balatlar Kilisesi Mezar Buluntusu Tekstillerinin Yapısal Analizleri ve Belgelenmesi. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Dikmen Varol, E. (2022). Laodikeia'da Üretilen ve Akdeniz Havzasına Ticareti Yapılan Tekstillerin Araştırılması Ve Kentin Tekstil Sanatı Aracılığıyla Gündeme Getirilmesi. (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- Gezicioğlu, F. Y. Atalayer, G. (2020). Atkıdan “Çekmeli” (Halkalı/İlmekli/ Kesiksiz Havlı) Dokumaların Dünya Müzelerinde Tarihsel Örnekleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Arış*, Aralık - Sayı:17, s. 140-170.

- Karabulut, S. (2014). İstanbul Deniz Müzesi'nde Bulunan Tarihi Tekstil Ürünlerindeki Boyarmaddelerin Yüksek Basınçlı Sıvı Kromatografisi (Hplc) Yöntemi İle Araştırılması. (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi). Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Knudsen, L. R. (2014). Tacit Knowledge And The Interpretation Of Archaeological Tablet-Woven Textiles. In: Sophie Bergerbrant And Sølvi Helene Fossøy: A Stitch in Time: Essays in Honour of Lise Bender Jørgensen. Gothenburg
- Kuban, D. (1978). 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi. Gerçek Yayın Evi, İstanbul
- Mårtensson, L. Andersson, Eva. Nosch, M.L. ve Batzer, A. (2007). Technical Report Experimental Archaeology Part 4 Spools, Tools and Textiles – Texts and Contexts Research Programme. The Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research (CTR), University of Copenhagen.
- Özkan, D. G. (2018). Tekstil Konservasyonunda Uygulanan Fiziksel Ve Kimyasal İşlemler Ve Tekstil Konservasyonu Uygulamaları. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Polanyi, M. (1983). The Tacit Dimension. Gloucester, Massachusetts, Peter Smith
- Tepeyurt Merev, A. (2019). Tarihi Tekstillerde Bozulma Nedenleri Ve Restorasyon Öncesi Yapılması Gereken İşlemler. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul

Ancient artefacts found in melting snow - BBC News  
The Huldremose woman's clothes





# İstanbul Arkeoloji Müzesindeki Yontular Üzerinden Tarihsel Giysilerin İncelenmesi

Prof. Günay ATALAYER<sup>1</sup>

Şenel GENÇ<sup>2</sup>

## Giriş

Giyinme (örtünme) ihtiyacının insan yaşamında tam olarak nerede ve hangi tarihlerde ortaya çıktığını bilememekteyiz. Ancak arkeolojik bulgulardan faydalanarak, eski çağlardaki giysilerle ilgili bazı öngörülerde bulunabiliriz. Bu bulgular; yontular (heykeller), kabartmalar, mozaikler, mağara resimleri vb. çeşitli giysi tasvirlerini barındıran eserler olduğu gibi, kumaş ve giysi üretiminde kullanılan çeşitli araç gereçlerde olabilmektedir. Eski çağlardaki tekstil ürünlerinin hammaddeleri organik yapıya sahip olduğu için doğada zamanla yok olmuş ve günümüze ulaşamamıştır, günümüze ulaşabilen arkeolojik tekstiller çok özel koşullarda saklı kalanlardır.

Örtünmek yani giyinmek çok eski çağlardan bu yana insanoğlunun temel ihtiyaçlarından biri olmuştur. İklim koşullarındaki değişim özellikle soğuktan korunmak insanları giyebilecekleri giysiler üretmeye yönlendirmiş olmalıdır. İlk giysilerin insanoğlunun bitki yapraklarını ve hayvan postlarını vücuduna sarması ile oluştuğu kabul edilir. Önceleri avcı toplayıcı olan insan, avladığı hayvan postlarını giyinirken yerleşik hayata geçişi ile (neolitik devir M.Ö. 7000-M.Ö. 3000) alet üretmede, tarım ve hayvancılıkta ilerlemiştir. İhtiyaçları doğrultusunda çeşitli ürünler oluşturmaya ve onları devamlılığı olan bir şekilde üretmeye başlamıştır. Bunun sonucunda tekstil malzemelerindeki ilerlemenin ise bu dönemde büyük hız aldığını elde edilen arkeolojik bulgular doğrultusunda söyleyebiliriz (Fazlıoğlu, 2001).

Arkeolojik kazılarda bulunan ağırşak, dokuma tezgâhı ağırlıkları, taş kil ve kemikten yapılan iğlerin ortaya çıkarılması neolitik dönemde insanların dokumacılık yaptığını kanıtları olarak gösterilir. Karaoğlan'a göre (2017) sepetçiliğin tarihi yontma taş devrine dayanmaktadır ve dokumacılığın da büyük ihtimalle buradan türemiş olabileceği düşünülmektedir.

Anadolu toprakları tekstil üretimi açısından çok zengin bir mirasa sahiptir. Üzerinde yaşadığımız bu topraklarda eski çağlarda insanların nasıl yaşadığı ile ilgili birçok sorunun cevabını saklıdır. Çatalhöyük ve Çayönü kazılarında elde edilen bulgular Anadolu'daki tekstillerle ilgili bilinen en eski bulguları gün yüzüne çıkarmıştır. Eskiçağlardan günümüze ulaşan bulgular tekstil ürünlerinin nasıl üretildiği ve kullanıldığı konusunda bize yol gösterici bilgiler sunmaktadır, ancak tekstil ürünleri organik ürünler oldukları için arkeolojik çalışmalar sonucunda elde edilen örnekler son derece azdır. Bu nedenle eski çağlara ait giysiler ve bu giysilerin formları hakkındaki bilgileri çoğunlukla o dönemde yapılmış yontular (heykel), rölyefler, duvar resimleri, mozaikler, vazo resimleri, yazılı tabletler vb. kaynaklardan elde edebilmekteyiz. Bu doğrultuda İstanbul arkeoloji müzesindeki yontular incelenmiş ve bu eserlerdeki tasvirlerden yola çıkarak, yapıldıkları dönemin giysileri ve kumaşları hakkında yorumlar yapılmıştır. İstanbul Arkeoloji Müzesinde yapılan bu incelemelerde özellikle üzerlerinde tasvir edilen giysiler ve bu giysilerin kumaş dökümlerinin belirgin olduğu yontular (heykeller) seçilmiştir (bkz. şekil 1). Bu yontular genel olarak Anadolu'nun batısı ve Ege Denizi'ndeki ada-

<sup>1</sup> Prof. Günay Atalayer, Marmara Üniversitesi, Emekli Öğretim Üyesi

<sup>2</sup> Öğr. Gör. İstanbul Aydın Üniversitesi, Moda Tasarımı Bölümü.

lardan getirilen eserlerdir. Yapılan incelemeler ile antik dönemdeki giysilerin biçimleri ve kumaş türlerinin neler olabileceği konusunda görüş oluşturulmaya çalışılmıştır.



**Şekil 1.** İstanbul Arkeoloji Müzesinin iç kısmında ve bahçesinde sergilenen yontular içinden seçilen eserler.  
Fotoğraflar: Şenel Genç

## İSTANBUL ARKEOLOJİ MÜZESİNDE SERGİLENEN YONTULARDAKİ GİYSİLER

İstanbul arkeoloji müzesindeki seçilmiş yontular incelendiğinde bunların üzerindeki giysilerin büyük bir bölümünün Antik Yunan dönemine ait giysi formları olduğu görülmektedir. Antik Yunan Dönemi giysi formları Roma döneminde de benzer şekilde kullanılmaya devam etmiştir. Yunanlılar kendilerinden önceki Hitit, Mısır ve eski Miken uygarlıklarının etkilerinde kalmış olmalarına rağmen kendilerine özgü bir giyim kuşam tarzı oluşturmuşlardır. Bu giyim tarzının ortak özellikleri kıvrımlı serbest kumaş düşüşleri ile vücudu saran ve çoğunlukla dikişsiz veya çok az dikiş özelliği kullanılmış olmasıdır. Büyük olasılıkla antik dönemde (M.Ö. 2000- M.Ö. 150) kumaş çok değerli bir malzemeydi ve bu nedenle kumaşa giysi formu vermek için kesilip parçalanması tercih edilmemekteydi. Antik dönemde kadın ve erkeklerin hemen hemen benzer giysileri giydiklerini söyleyebiliriz. Giysiler çoğunlukla kare veya dikdörtgen formlu kumaşların vücuda oturtulması ile oluşturulmaktaydı. Kumaşlardaki drape (kıvrım) düşüşlerindeki muntazamlık bu döneme ait yontularda dikkat çeken unsurlardır. Giysilerin etek uçlarına dikilen küçük ağırlıklar ile drapelerin (kıvrımların) dökümlerinde düzgünlük sağlanırdı (Bedük ve Yıldız, 2004). Heykelerde sıklıkla gördüğümüz giysiler kiton (chiton), himasyon (himation) ve peplostur (Dikmen Varol, 2015). Bu çalışma doğrultusunda inceleyeceğimiz belli başlı giysiler aşağıdaki sıralama ile ele alınmıştır.

1-Kiton (Dor kitonu ve İyon kitonu), 2- Peplos (Dorik peplos ve İyonik peplos), 3- Himasyon ( Şal manto), 4-Chlamys (Pelerin) , 5-Exomis ( Tek omuzlu tunik )

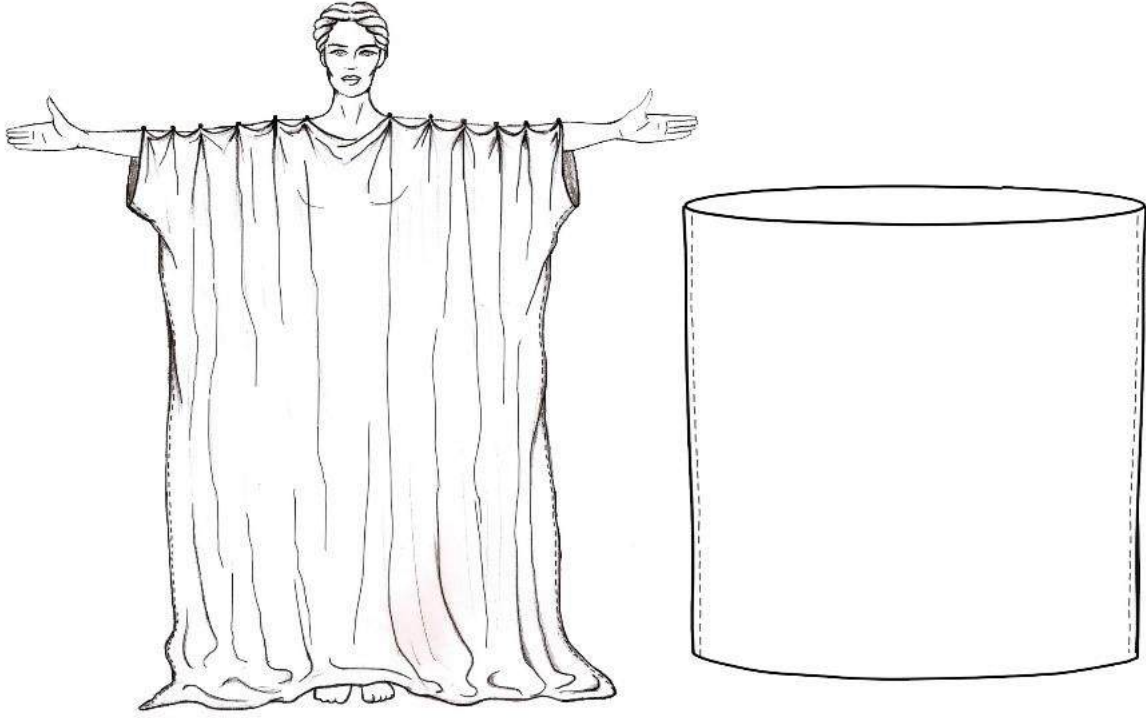
### 1. İnceleme

Kiton (bkz. şekil 2'deki iç giysi, şekil 3, 4, 5.), antik dönemde kullanılan önemli giysilerden biridir. Bu giysi bir çeşit tunktir; dikdörtgen biçiminde tek parça bir kumaştan oluşturulduğu gibi, dikdörtgen biçiminde iki parça kumaşın birleşiminden de oluşturulabilmektedir. “(Yun. Chiton):Yunan tiyatrosunda oyuncuların giysilerine verilen ad. Bunlar ayak bileklerine kadar inen gömlek biçiminde giysilerdir” (<http://tdkterim.gov.tr/bts/>). İstanbul arkeoloji müzesinde bulunan yontular içindeki en dikkat çekici eser kadın heykeli biçiminde tasarlanmış sütundur.(İ.Ö. 1. Yüzyıl) Bu eserdeki iç giysi Antik Yunan dönemine ait İyonik tarz bir kitondur.



**Şekil 2.** Karyatit; içte iyonik kiton ve üstüne himasyon giyimli kadın heykeli biçiminde sütun. Önden görünümü ve omuz detayı. Erken Roma Dönemi İ.Ö. 1. yy. Aydın (İstanbul Arkeoloji Müzesi)  
Fotoğraflar: Şenel Genç

Arkeoloji müzesinde bulunan yontularda da görüldüğü üzere kiton doğrudan çıplak vücut üzerine giyilmektedir. Kiton tek başına giyildiği gibi üzerine himasyon adı verilen bir şalmantoyla beraberde giyilmiş olduğu görülmektedir. Kiton bir iç giysi olduğu için himasyondan daha ince kumaşlardan yapıldığı söylenebilir. Bu giysinin bir yanı açık kalabildiği gibi yanları tamamen kapalı da olabilir. Göleş'in ifadesine göre; bu dikdörtgen kumaşlar omuzlarda fibula (günümüzün çengelli iğnesi) yardımı ile veya küçük düğmeler ile tutturularak giysi halini alır (Göleş, 2010).

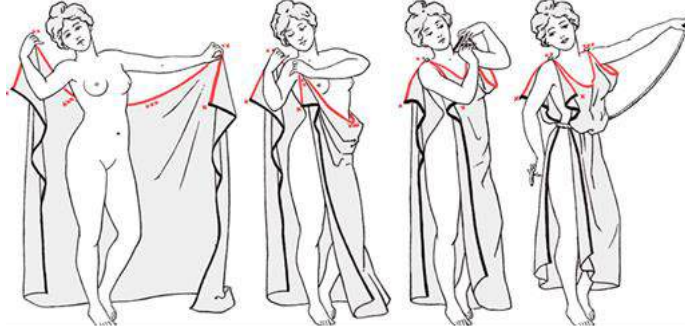


**Şekil 3.** İyonik kitonun giyinme yöntemi. (Çizim: Şenel Genç)

Bu giysinin biçimine bakıldığında iki çeşit kiton ile karşılaşılmaktadır. Bunlar İyon kitonu ve dor kitonudur. İyon kitonu ile dor kitonu arasında boyutsal farklılık ve kullanım farklılığı vardır. İyon kitonunun eni daha geniştir, kolludur ve dikdörtgen kumaş parçalarının yanlardan birleştirilip kumaşın bir tüp şekli alması ile elde edilir. Bu durum İyon kitonunda dikiş işleminin var olmasının nedenidir. Yanlardan açık olmadığı için yırtmaç yoktur. Kullanılan giysinin eni yaklaşık 150 cm boyu ise omuzdan ayaklara kadardır yani yaklaşık 140 cm olan iki dikdörtgenden oluşur. Dolayısıyla toplam en yaklaşık 150cm+150cm: 3 metredir. Tüp haline getirilen bu kumaşlar beden üzerinde kolların üstüne ve omuzlara denk gelen bölgelerde ön ile arka kısım birbirine belirli aralıklarda fibulalarla (günümüzün çengelli iğnesi) birleştirilmiş, kordon geçirilmiş, dikilmiş veya düğmeye benzer boncuklarla birleştirilmiştir. Uç kısımda kalan açıklıktan kollar çıkmaktadır. Kol üstü birleştirildiği için kollu bir giysi görünümü elde edilmiştir. Vücuda daha iyi oturmasını sağlamak için bir kordon ile göğüs altından bağlanmaktadır. İ.Ö. 1. yüzyıla tarihlendirilen bu karyatitin yapıldığı dönemdeki kumaşlar günümüz kumaşları kadar geniş enlerde dokunulamıyordu. Büyük olasılıkla el tezgâhlarında dokunan dar enli kumaşlar yan yana eklenip bu ölçülere getirilmekteydi.

Dor kitonu kolsuz biçimdedir ve aslında kitonun en basit halidir. Dikdörtgen iki kumaş tek yandan birleştirilerek veya birleştirilmeden vücut üzerinde omuzlarda fibula yardımı tuttu-

rulur. Daha sonra bel hizasında veya daha aşağıdan (bel ile kalça arası bir hizadan) bir kordonun bağlanması ile vücuda oturtulur, kumaş bel kordonunun üstünde bir miktar dökümlü bırakılır. Tek yanı açıktır. Kumaşın boyu giyinecek kişinin beden boyundan bir miktar daha uzun, eni ise kolların açık halinin iki katı kadardır. Giysinin eni 1,3 mt ve boyu ise 1,5 mt civarındadır. “Kumaşın alt kısmı yere değer ancak kemer veya kuşak bağlandığında ayak parmaklarını gösterecek ölçüde yukarı çekilirdi” (Smith, 2012, s.21). Dor kitonunda da iyon kitonunda olduğu gibi, dönemin kumaşlarının enleri bu ölçülerde dokunulmadığı için, kumaşların yatay veya dikey yönde eklenilerek bu ölçülere getirildiğini ve giysilerin de bu kumaşlardan oluşturulduğunu ifade edebiliriz.



**Şekil 4.** Dor kitonunun vücut üzerinde elde edilme yöntemi.

(<https://needhi28.wordpress.com/2014/09/22/art-and-fashion-of-ancient-greece/> - 29 Şubat 2025).

Dor tarzı kadın kitonunu Smith (2012, s.21) şu şekilde tasvir eder; “Bu iki parçayı omuz üstünden bir iğne veya düğme ile birbirine tutturun. Bu parçaları birbirine tuttururken, omuz üzerinden aşağıya doğru sarkan bol kumaşın içeriye doğru katlanabilmesi için omuzların biraz içinden tutturmaya dikkat edin...Kitonu bu şekilde oluşturduğumuzda yanlar tamamen açıkta kalacaktır; ya bu şekilde açık bırakabilir, ya da aralıklı şekilde düğme veya iğnelerle tutturulabilir ya da bir veya iki kenarı da koltuk altlarına kadar dikilebilir...” Şekil 5’e baktığımızda kullanılan kumaşın son derece ince olduğu hem kıvrımlarından hem de kadının vücut hatlarını gösteren yarı şeffaf etkisinden anlaşılmaktadır. Kullanılan kumaşın ipek veya ipek keten karışımı ince, dökümlü ve hafif şeffaf bir kumaş olduğunu söyleyebiliriz.



**Şekil 5.** Dor kitonu giyimli kadın heykelleri. İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesi. Fotoğraflar: Şenel Genç

Erkek kitonu genel olarak kadın kitonundan daha kısadır. Erkek kitonunda önemli olan giyen kişinin beden hareketlerini engellememesidir. Giyinen kişinin ihtiyaçlarına pozisyonuna göre değişik dönemlerde değişik boylarda olabilmektedir. Kısa kiton daha hareketli oldukları için aktif hayattaki gençler ve askerler tarafından giyilirdi (Drudi, 2007, 17). “Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim Kuşam” adlı eserde kiton adı verilen tunik türüne Mezopotamya da ‘Kutanum’ denildiği ve günümüze keten olarak geçen kumaştan gelmekte olduğu ifade edilmektedir. Türkoğlu’nun deyişiyle; “Keten, Mısır, Filistin ve Suriye’den gelen keten lifinden dokunmuş bir kumaştı. Katlanmaya uygun ve katlandığı zaman elbiseyi güzel gösteren kıvrımlar oluşturan bu kumaş, İonlar vasıtasıyla Yunanistan’a gelmiştir. Kiton, önceleri bir kumaş, sonra bir elbise, daha sonra da herhangi bir kumaştan yapılan tüm üst elbiselere verilen ad olmuştur.” Bu bilgiye dayanarak kitonlarda kullanılan kumaşın keten olduğunu söyleyebiliriz. Fakat arkeoloji müzesinde bulunan karyatit (bkz. şekil 2 kadın heykeli biçiminde sütunun omuz detayı) incelendiğinde buradaki kiton üzerinde boyuna yapılmış yol yol, ince, yumuşak kumaş dokusu görünümü bu kumaşın günümüzde “bürümcük, bükülü bez veya şile bezi” olarak adlandırılan kumaşın bir benzeri olduğunu düşündürmektedir.

“Antik Yunan Kadın Kıyafetleri” adlı yayında bu kumaş şu şekilde ifade edilmiştir; “Giyim söz konusu olduğunda, her zaman giyilmese de, giyildiğinde daima tene en yakın olan parça hafif ve kırışıklı bir malzemeden yapılmakta ve günümüzde doğu uluslarının gömlelerinde kullanılan ince, şeffaf ve dökümlü bir malzemeyi andırmaktadır.” (Smith, 2012, s.25) Bu metinde Yunanistan’a göre doğu olarak tarif edilen bölgenin Anadolu, tarif edilen kumaşın da bürümcük olduğunu söyleyebiliriz. Bürümcük adı verilen bu kumaşlar çok bükümlü iplikten dokunmuş bezlerdir. Bükülü bez olarak da bilinen bu bezler, kıvrak adı verilen çok bükümlü iplikle dokunmuş bez ayağı örgüde kumaşlardır (Atalayer,1985, s.385). Bu bezlerin serin tutma özelliğinden ötürü tıpkı antik dönemdeki gibi günümüzde de iç giysilerde, yazlık giyimde ve gömlelerde kullanımı devam etmektedir.

## 2. İnceleme

Peplos (bkz. şekil 6,7,8.) genel kullanım şekli kitona (dor kitonu) benzer bir giysidir. Peplosun kitondan farkı kumaşın boyunun beden boyundan daha uzun olmasıdır. Bu uzun kısmın omuz hizasından itibaren ön ve arka beden üzerine katlanması ile gövdeye denk gelen kısım iki katlı bir hal alır. Yani ön ve arka beden kısmı iki kat kumaş olur (Drudi, 2007, s.17). Giysinin eni kollar iki yana açıldığında bilekten bileğe olan mesafenin iki katı kadardır. Kumaş üst kısımda boyun kısmı için bir miktar açıklık bırakıldıktan sonra omuzlardan fibula veya klipslerle tutturulur (Göleş, 2010, s.144) veya düğümlenir. Daha sonra Göğüs altı, bel veya kalça hizasında bir kemer veya kordon yardımı ile bedene oturtularak vücuda sabitlenmiş olur. Giysilerdeki fibula kullanımı (günümüzün çengelli iğnesi) beraberinde önemli bir kullanım aracı ve estetik bir nesnenin doğmasını sağlamıştır. İyonik ve dorik olmak üzere iki tür peplos vardır. Her ikisi de giyinen kişinin beden boyundan daha uzun kare veya dikdörtgen biçiminde kumaşlardan elde edilir, fakat kullanım yöntemleri biraz farklıdır. İyonik peplosta, dorik peplosa göre kumaş daha fazla geriye doğru katlanır, bunun sonucu olarak geriye katlanan kumaş bel bağlamasının içine girmektedir (Pekridou-Gorecki, 1989, s.78-79). İstanbul Arkeoloji Müzesinde peplos örneklerine sıkça rastlamaktayız. Peplosun gerek bir iç giysi olması nedeniyle, gerekse de yontulardaki kumaş kıvrımları göz önüne alınarak keten, pamuk veya ipekli dokuma kumaşlardan elde edildiğini söyleyebiliriz.

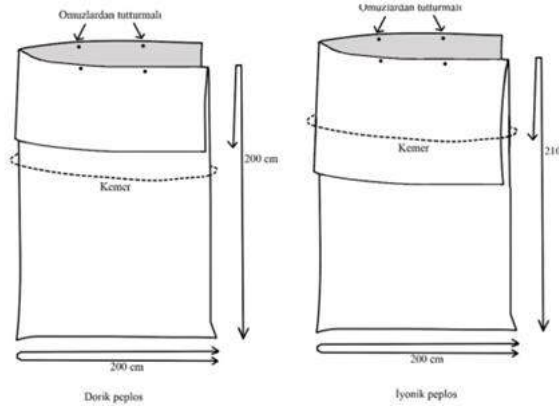


**Şekil 6.** 3 Adet peplos örneği. **Sol başta;** İyonik peplos giyimli Athena Heykelciği. Akıl, beceri ve savaş tanrıçası. Mermer, Trablusgarp, İ.Ö. 5. yy. sonuna ait kopya (İstanbul Arkeoloji Müzesi) **Ortada;** İyonik peplos giyimli Artemis Heykeli. Ay, orman ve av tanrıçası. Mermer, Midilli adası (Lesbos), Roma Devri, İ.Ö. 2. yy. tipinde kopya. (İstanbul Arkeoloji Müzesi) **Sağ başta;** Dorik peplos giyimli Kadın Heykeli (İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesi) – Fotoğraflar: Şenel Genç



**Şekil 7.** Dorik peplos (soldaki çizim) ve İyonik peplos (sağdaki çizim) (Smith, 2012, s.136,s.120).





Şekil 8. Dorik peplos ve İyonik peplosun kumaş katlanış şekilleri ve tahmini ölçüleri (Çizim: Şenel Genç).

### 3. İnceleme

Himasyon (bkz. Şekil 2 ve şekil 9'daki dış giysi) arkeoloji müzesindeki yontularda (heykellerde) karşımıza çıkan antik çağlara ait önemli dış giysilerden biridir. Hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanıldığı belirtilmektedir (Drudi, 2007, s.17). Bazı kaynaklarda himasyona Türkçe karşılık olarak şal manto denilmiştir. Yontulardaki tasvirler bakıldığında doğrudan çıplak vücuda sarılarak kullanıldığı gibi, çoğunlukla tunik veya kiton üzerine ikinci bir giysi olarak giyildiği görülür. Bu giysi kare veya dikdörtgen biçimindedir. Ölçüsü değişik boyutlardadır. Kullanım biçimi de kişinin görevi ve konumuna göre değişik şekillerde olabilmektedir. Himasyonda bir dikiş işlemi veya fibula ile tuturma işlemi yoktur. Kumaş drapaj yöntemi ile doğrudan kişinin vücudu etrafına sarılıp, sol omuz üzerinde geriye doğru atılarak kullanılır. Genel olarak sağ omuz açıkta kalır. Sol omuzdan arkaya atılan kumaş serbestçe aşağıya doğru sarkar. Himasyonun kıvrımlarını korumak ve omuzlardan aşağı kayıp gitmesini engellemek için Yunanlar mantonun köşelerine ufak ağırlıklar dikmişlerdir. Tamamen dikişsiz bir giysidir. Her defasında farklı bir şekilde vücuda sarılabilmektedir. Tek omuzu kapatacak şekilde giyilebildiği gibi her iki omuzu kapatacak şekillerde de giyilmiştir. Devlet adamı, din adamı, filozof ve yüksek seviyeli memurların himasyonlarını giyinirken sağ omuz açık kalacak şekilde vücutlarına sardıkları ifade edilmektedir (Smith, 2012, s.24).

Himasyonun hem bir üst giysi olması nedeni ile hem de yontulardaki kumaşın kalın kıvrım düşüşlerine sahip görünümü bizlere burada kullanılan materyalin yün olduğunu düşündürmektedir. Bunu Smith (2012, s.41) yunan elbiselerinin kumaşlarını anlatırken şu şekilde ifade etmiştir; "Yün çoğunlukla Dorlar tarafından, keten ise İyonyalılar tarafından tercih edilen bir kumaştır. Bunun yanında ketenden dikilmiş bir kiton ve yünden dokunmuş bir himasyon alışılmadık değildir." İstanbul arkeoloji müzesinde incelenen heykellerin bazılarının kaynağı günümüzdeki Ege bölgesi olması ve Ege bölgesinin Dorlar ve İyonların yaşadıkları coğrafya olması da ayrıca bu bilgiyi desteklemektedir (Dikmen Varol, 2015, s.51).



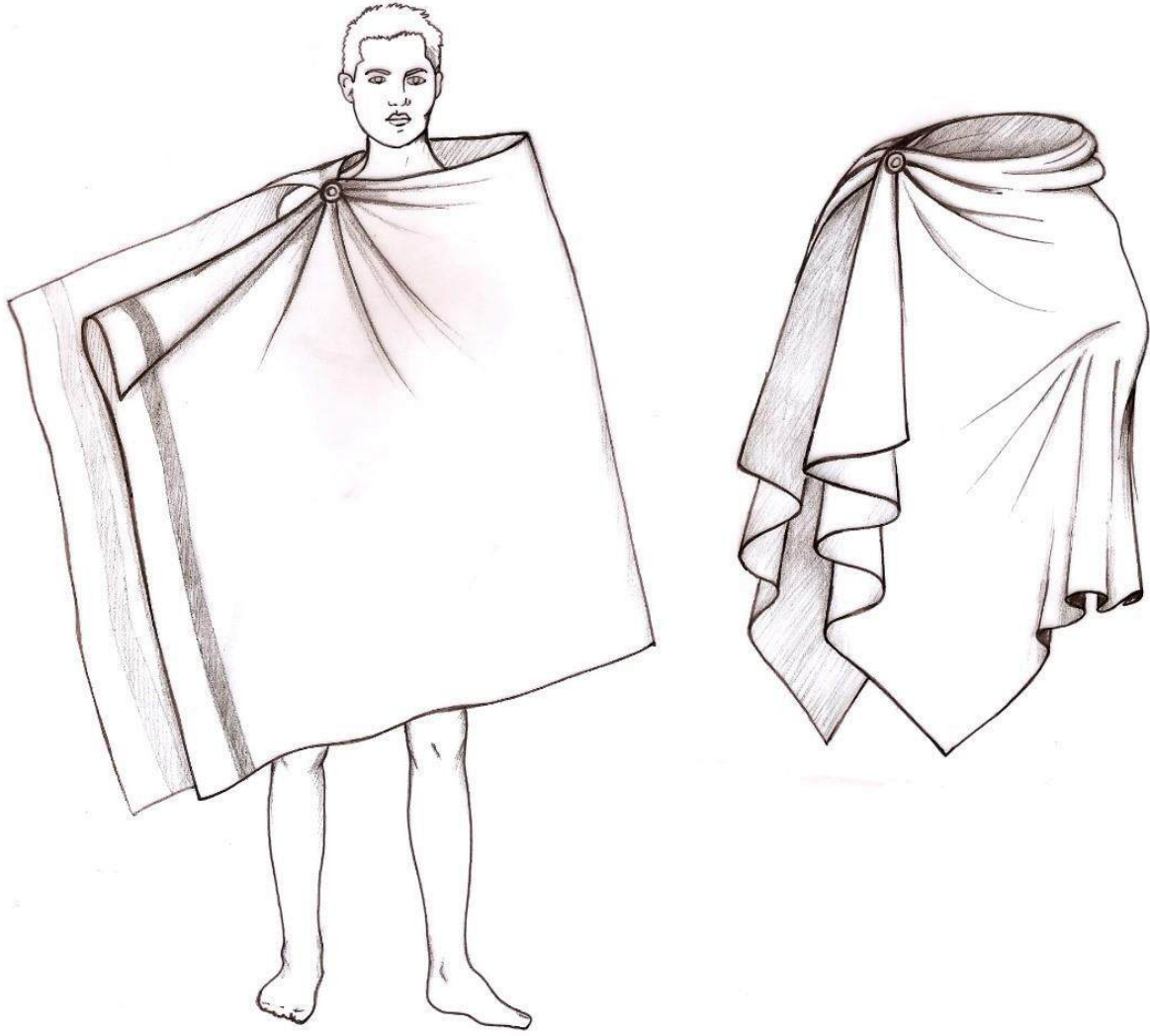
**Şekil 9.** Himasyon giyimli kadın heykeli. Mermer, Geç Hellenistik Dönem İ.Ö. 2.yy.-1. yy. (İstanbul Arkeoloji Müzesi) – Fotoğraf: Şenel Genç

#### 4. İnceleme

**Chlamys (khlamys)** (Eski Yunan): Chlamys veya pelerin olarak adlandırılan giysi basit bir dikdörtgen kumaştan meydana gelmektedir. İstanbul Arkeoloji Müzesinde sergilenen Ephebos heykeli bu giysiye ait iyi örneklerden biridir (bkz. şekil 10). Bu heykele bakarak gerek kumaştaki kalın kıvrımlardan gerekse de bu giysinin tıpkı himasyon gibi bir üst giysi oluşundan dolayı yünlü ve içindeki giysiye oranla daha kalın kumaşlardan yapıldığını ifade edilebiliriz. Giysinin eni 90-100cm, boyu 180-200 cm civarındadır. Günümüz peştamalı ile benzer boyutlardadır. Chlamys daha çok Yunan askerleri tarafından M.Ö. 3. ile 5. yüzyıllarda giyilmiştir. Yapılan kaynak taramalarında Chlamys kadın giyimi olarak karşımıza çıkmamaktadır. Arkeoloji müzesindeki Ephebos heykelinin de erkek olmasından ötürü bu giysinin erkekler tarafından kullanılan bir giysi olduğunu söyleyebiliriz. Aslında şeklinden ötürü bir çeşit şaldır, fakat pelerin gibi kullanılmıştır. Boyutları himasyonla kıyasladığımızda daha küçüktür ve himasyondan farklı olarak tek omuzda fibula ile tutturulmaktadır. Altına ise genellikle etek boyu kısa tunik giyilmiştir. Bu giysi dikdörtgen kumaşın uzun tarafının vücuda omuzlar hizasında ortalanarak sarılması ve yeterli bir baş - boyun mesafesi bırakılıp fibula ile sağ omuzda sabitlenmesi ile elde edilir. Tıpkı diğer Antik Yunan giysilerinde olduğu gibi pelerin de aşağı sarkan köşelerine daha iyi kıvrım alması için küçük ağırlıklar iliştilmiştir. Kuky' Drudi (2007, s.17) bu giysinin “Şeref, onur ve yüksek rütbe sembolü ” olduğu ifade etmiştir.



**Şekil 10.** Chlamys giyinmiş Ephebos (Genç Atlet) Heykeli. Mermer, Aydın 1.yy. (İstanbul Arkeoloji Müzesi) Fotoğraf: Şenel Genç



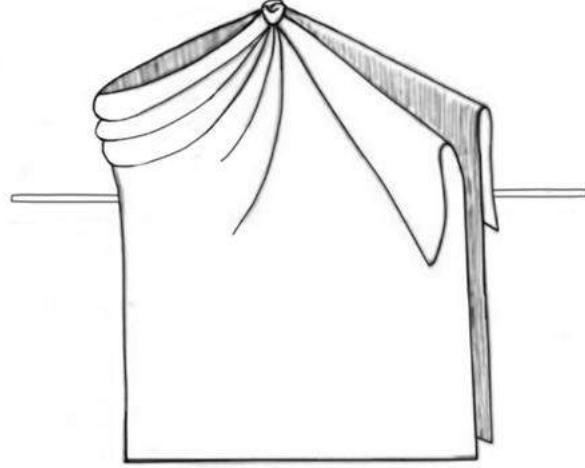
Şekil 11. Chlamys (pelerin) giyinme yöntemi. (Çizim: Şenel Genç)

## 5. İnceleme

Exomis (bkz. şekil 12.) Kuky Drudi'nin ifadesine göre (2007, s.17) askerler, sosyal açıdan mütevazı kişiler ve sporcular tarafından giyilmekteydi. Genelde işçiler, balıkçılar ve denizciler de bu giysiyi giyerlerdi. Exomis te çalışma esnasında rahatlığı sağlamak amacı ile sağ kol tamamen açıkta bırakılmıştır (Smith, 2012, s.21). Etek boyu diz üstündedir. Belden bir kuşak vasıtası ile bağlanarak vücuda oturtulur (Gürsoy 2004, s.71,72). Exomisin ebadı yaklaşık 2 metre uzunluğunda 1 metre genişliğindedir. İstanbul Arkeoloji Müzesinde bu giysiye ait örneklere yaşamdan belirli sahnelerin betimlendiği kabartmalarda rastlamaktayız.



Şekil 12. Exomis örnekleri. (Fotoğraflar: Şenel Genç)



Şekil 13. Exomis (tek omuzlu tunik) giyiniş yöntemi (Çizim: Şenel Genç)

### GIYSİ UYGULAMALARI

Bu bölümde önceki bölümde belirlenen bilgiler doğrultusunda ve çalışma kapsamında incelenilen giysilerin uygulamaları görsel olarak yer almaktadır. Bu uygulamalar yapılırken, ölçü, form ve giyinme yöntemlerinin yanısıra öngörülen benzer kalite kumaşların kullanılmasına dikkat edilmiştir. Tarihsel giysinin temel özelliklerini yansıtan benzer kumaşlar ile çeşitli denemeler yapılmış ve bu temel ayırıcı özelliklere en yakın etkiyi veren güncel kumaşlar analiz edilmiştir. Kullanılan kumaşların hangi giyside kullanıldığı ve birim ağırlığı (metrekare gramaj) gibi bilgiler bir tablo halinde gösterilmiştir (bkz tablo 1).



Şekil 14. İyonik kitonun pamuklu bükülü bezden ve ipek ketenden uygulaması (farklı giyim şekilleri ile).



**Şekil 15.** Dor Kitionun ipekten uygulaması



**Şekil 16.** Himasyonun yünlü kumaştan uygulaması



**Şekil 17.** İyonik peplosun ketenden uygulaması

**Şekil 18.** İyonik peplosun ipek pamuk kumaştan uygulaması.






**Şekil 19.** Chlamys (pelerin) yünlü kumaştan uygulaması.



**Şekil 20.** Exomisin pamuklu kumaştan uygulaması.

Güncel kumaşlar ile tarihsel giysilerin uyarlanması: Tarihsel giysinin temel özelliklerini yansıtan kumaşlar ile çeşitli denemeler yapıldıktan sonra, yontulardaki görünüme en yakın görsel etkiye sahip güncel kumaşlar analiz edilir.

	Uygulanılan giysi	Kumaş türü Örgüsü Sıklık: 1cm'deki çözgü ve atkı sıklığı	Birim ağırlığı (gr/m <sup>2</sup> )	Kumaşın drapeli görünümü
1	İyonik Kiton Şekil 2'deki iç giysi	Pamuklu bükülü bez Örgü: Bezayağı 1/1 Sıklık: 26x17	130gr/m <sup>2</sup>	
2	Dor Kitonu Şekil 5	İpek dokuma Örgü: Saten 1/4 Sıklık: 25x31	78gr/m <sup>2</sup>	
3	Dor Kitonu Şekil 5	İpek keten karışımı dokuma Örgü: Bezayağı 1/1 Sıklık: 15x18	80gr/m <sup>2</sup>	
4	Himasyon (şal manto) ve Chlamys (pelerin) Şekil 2'deki üst giysi Şekil 9'daki üst giysi Şekil 10	Yünlü dokuma Örgü: Dimi 1/2 Sıklık: 28x32	255gr/m <sup>2</sup>	

5	İyonik Peplos Şekil 6	Keten dokuma Örgü: Dimi 1/2 Sıklık: 18x20	194gr/m2	
6	İyonik Peplos (kısa boy) Şekil 6	İpek pamuk karışımı do- kuma (hoşgör) Örgü: Bezayağı 1/1 Sıklık: 22x17	102gr/m2	
7	Exomis (tek omuzlu tunik) Şekil 12	Pamuklu ham bez Örgü: Bezayağı 1/1 Sıklık: 18x20	162gr/m2	

**Tablo 1.** Giysi uygulamalarında kullanılan kumaşların birim ağırlık (1metrekare kumaşın ağırlığı) tablosu.

Değerlendirme İlkeleri		
1	Kumaşın görsel özellikleri	Yontularda tasvir edilen giysilerin kumaşlarının dökümü, yumuşaklığı, kırışıklığı, inceliği ve kalınlığı değerlendirilmiştir.
2	Kumaşın teknik özellikleri	Yontulardaki giysilerin eni ve boyu yaklaşık ölçülerde belirlenmiştir. Dönemin elde dokunan kumaşlarının eninin (40-50 cm) bu giysiler için yeterli olup olmadığı değerlendirilmiştir. Dönemin dar enli kumaşlarının dikişle birbirine eklenerek bu ebatlara getirilmiş olabileceği öngörülmektedir.
3	Kumaşın giysiye dönüştürülmesinde kullanılan yöntemler	Yontulardaki giysilerin hangi kısımlarında dikiş ve fibulalarla tutturular olduğu değerlendirilmiştir. Oldukça az dikiş özelliğinin kullanıldığı, daha çok drapaj tekniği ile giysilerin beden üzerinde tutturular ve bağlamalarla oluşturulduğu gözlemlenmiştir.
4	Giysinin beden / kalıp özellikleri	Yontulardaki giysilerin belirgin bir beden formuna (kol oyuntusu, yaka oyuntusu, bel oyuntusu vb.) sahip olup olmadıkları değerlendirilmiştir. Giysilerin daha çok dikdörtgen ve kare biçiminde kumaşların vücut üzerine sarılması, belirli yerlerden bağlanması ve tutturular ile oluşturuldukları gözlemlenmiştir. Belirgin bir vücut formuna sahip olmayan bu giysiler günümüzde bedensiz giysi grubuna girmekte ve tek beden olarak üretilmektedir.

**Tablo 2.** Görsel analiz: Kumaş kimliğinin ve giysi formunun değerlendirilmesi.

### Görsel Analiz Çıktıları

1. Görsel analiz sonrasında doğal hammaddelerin (keten, yün, pamuk, ipek) hepsinin o dönemde kullanılmış olabileceğini;
2. Bu doğal hammaddelerin karışıktaki kullanılabileceğini;
3. Günümüzdeki bazı yöresel bezlerin o dönemde de üretilmiş olabileceğini;
4. İç giyimde ince, dış giyimde kalın kumaşların kullanılmış olabileceğini;
5. Giysilerin kalıplarının yalın yapıda olduğunu;
6. Giysilerin daha çok kare ve dikdörtgen biçiminde olduğunu;



7. Giysilerin bazılarını dikişsiz olarak tanımlayabileceğimizi;
8. Tüm kumaşların dökümlü olabileceğini (belkide sanatçının kendi tercihi olsa da);
9. Bir kısım kumaşın özellikle kıvrışik yapıda olabileceğini;

söylemek mümkündür.

### **Sonuç**

İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan özellikle Batı Anadolu kaynaklı yontular incelemeye değer eski çağlardaki giysilerin formları ve kumaşları hakkında bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. İncelenilen eserler seçilirken; üzerlerindeki giysilerde kullanılan kumaşların kimliğini görselleştirecek bazı özellikleri olmasına dikkat edilmiştir. Heykellerdeki betimlemelerin kumaş ve giysi formlarını öngörmeyi sağladığı görülmüştür.

Dönemin heykeltraşları tarafından oluşturulan bu eserlerdeki giysilerin kumaş dökümünü sağlayacak kumaşlar araştırılarak çeşitli denemeler yapılmıştır. Eserlerdeki görünüme en yakın sonucu veren özelliklere sahip kumaşlardan bu giysilerin uygulamaları yapılmış, böylelikle kullanılan kumaş türleri ile ilgili bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Antik dönemde üretilen kumaş türleri ve bölgedeki tekstil faaliyetleri düşünüldüğünde, bu kumaşların çoğunlukla keten, yün, pamuk ve ipek olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzde Anadolu'da halen el dokuma tezgâhlarında üretilmekte olan bazı yöresel bezlerin Antik dönemde de kullanılan bezler olduğunu bu yontulardaki tasvirlerde gözlemlemekteyiz. Kumaşlarla ilgili söyleyebileceğimiz bir diğer bilgi ise tıpkı günümüzdeki gibi iç giysilerin daha ince ve serin tutan kumaşlar olduğu, dış giysilerin ise daha kalın ve yünlü kumaşlar olduğu öngörüsüdür.

İncelenilen yontulardaki giysilerin formları ise son derece yalın geometrik yapıya sahiptir. Çoğunlukla dikdörtgen, bazen de kare formlarda kumaşın vücut üzerine sarılması ile neredeyse dikişsiz diyebileceğimiz giysiler elde edilmiştir. Bu giysiler günümüzdeki giysi formları gibi belirgin yaka, kol veya beden formuna sahip değildirler. Bunun sebebinin büyük olasılıkla kumaşın elde dokunmuş son derece değerli bir malzeme olması ve kesilip ziyan edilmeden doğrudan giysiye dönüştürme isteği olduğunu söyleyebiliriz. Bir diğer sebep ise, dönemin estetik algısı yanında eski çağlardaki insanların dikiş ve giysi kalıbı konusunda henüz çok ileri bilgilere sahip olmamalarıdır. Antik dönemdeki giysilerde formlar çok yalın olmasına karşın kumaşın dökümüne yani kıvrımlarına son derece özen gösterilmiştir. Bu yaklaşım, estetik açıdan olduğu gibi; giysi formları, kumaşın doğru ve verimli kullanımı açısından günümüz giysi tasarımcısına ilham verici niteliktedir.

Günümüzde hızlı moda anlayışı ile artan giysi ve buna bağlı olarak artan kumaş tüketimi çevresel bazı sorunlara sebep olmaktadır. Günümüz tasarımcıları sürdürülebilirlik ve kaynakların verimli kullanımı çerçevesinde eski çağlardaki giysilerin kumaşları değerli görme anlayışını ön plana alan yeni giysi oluşturma yöntemleri geliştirebilirler. Dikişsiz giysi anlayışı günümüzün olağanüstü malzemeleri ile yeni boyutlara taşınabilir. Tarihsel tekstillere ait bilgiler yaratıcılara esin kaynağı olma özelliğini sürdürebilir.

**Kaynakça**

- Fazlıoğlu, İ. (2001). Eskiçağda Dokuma. Ege Yayınları.
- Karaoğlan, H. (2017). M.Ö. 2000' de Anadolu'da Kumaş Üretimi (Arkeolojik Buluntular Işığında). Yüzüncü Yıl Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (1).
- Bedük, S. & Yıldız, Ş. (2004). Giysi Tasarımında Drapaj. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi(11), 169-177.
- Dikmen Varol, E. (2015). İmparator Diocletianus Tavan Fiyatlar Fermanı'ndaki, Laodikeia Tekstilleri ile Hierapolis ve Antalya Müzesi'ndeki Yontuların Giysileri Üzerine Görsel Bir Değerlendirme. Uluslararası Genç Bilimciler Buluşması II/ Anadolu Akdenizi Sempozyumu/Suna&İnanç Kıraç Vakfı Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, Antalya –Türkiye, 4-7 Kasım 2015, vol.1, no. pp.51-51
- Göleş, K.(2010). Giysi Tamamlayıcı Öge Olarak Taki. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- Laver, J. (1995).Costume Fashion. London: Thames and Hudson Ltd.
- Smith, J. Moyr. (2012). Antik Yunan Kadın Kıyafetleri. Genesis Kitap.
- Drudi, E. (2007). Wrap & Drape Fashion History, Design & Drawing, Singapur: The Pe-pin Pres BV.
- Türkoğlu, S. (2002).Tarih Boyunca Anadolu ' da Giyim Kuşam. Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım San. A.Ş.
- Dikmen Varol, E.(2016). Arkeoloji Müzelerinden Bir Kaçında Teshir Edilen Yontular Üzerinden Bükülü Bez Değerlendirmeleri ve Günümüze Göndermeler, BEZCE 2016 Anadolu'ya Dokunan Bezler/ /. Uluslararası İstanbul Tekstil Konferans/ Marmara Üniversitesi/ İstanbul-Türkiye, vol. 1, pp. 44-44.
- Atalayer, G. (1985). Buldan Dokumacılığı ve Buldan Dokum Çeşitleri. H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Sanatın Bugünü ve Yarını. s.387-392.
- Pekridou-Gorecki, A. (1989). Mode im antiken Griechenland: Textile Fertigung und Kleidung, München-Germany: Verlag C.H. Beck München.
- Peacock, J. (2007). The Chronicle Of Western Costume. Singapore: Thames & Hudson.
- Gürsoy, A.T. (2004) “Dünden Bu Güne Giyim Kültürü Ve Moda”, Mithat Giyim A.Ş.



# Tekstil Atıklarının Yün ile Keçeleştirilmesi Temelinde Yeni Kumaş Araştırmaları ve İleri Dönüşüm Ürün Tasarımları

Neslihan YAŞAR<sup>1</sup>  
Duygu BERATİYE ACI<sup>2</sup>

## Giriş

Sürdürülebilirlik, tekstilin sürdürülebilirlikle ilişkisi, sıfır atık, geri dönüşüm, ileri dönüşüm, atık yönetimi, yavaş moda, hızlı moda gibi alt başlıklar ile tekstil endüstrisinde sonu gelmez üretimler neticesinde günümüzde sıklıkla sorgulanan ve araştırılan kavramlardır. Tüm bunlar insanın ihtiyacından fazlasını alması için yürütülen çalışmalarla tüketimin artması, üretimin ve pazarın devamlılığının sağlanması için çift taraflı bir ivmeyle arz-talep ilişkisi içinde sürmektedir. Ancak bu durumun insanlığın lehine gibi duran yüzü çok uzun zamandır hem çevresel hem de hayat kalitesi olarak yaşama zarar veren bir boyuta geçmiştir. Çok ve hızlı üretim maalesef kaliteden, çevresel kaynaklardan, dolayısıyla ekolojik dengeden ödün vermeyle sonuçlanmaktadır. Bu noktada sürdürülebilirlikle ilgili tüm endüstri alanlarında olduğu gibi tekstil endüstrisinde de duyarlı çalışmalar yürütülmesi gerekmektedir. Hem üreticiler hem de tüketiciler bazında tekstil ürünlerinin kullanım döngüsünün uzatılmasına, sürdürülebilir politikalar geliştirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır.

Tekstil üretim biçimlerinin daha zararsız hale getirilmesi adına yapılan çalışmalar gibi tasarım geliştirme refleksinde de değişimlere ihtiyaç vardır. Tasarım aklının “geleneksel eğilimi, karşılaşılan problemlere hep daha fazla şey tasarlayarak yanıt verme dürtüsüyle kendini göstermiştir” (Kurtgözü ve Gönlügür, 2020, s.19). Ancak günümüzde daha çözümcül uygulamalara ihtiyaç duyulmaktadır. Tasarım aklının geliştirdiği modeller anlık kısa çözümler olmaktan ziyade uzun soluklu fikirler ve duygular içermelidir. Haylamaz vd’nin (2024, s.297) çalışmalarında bahsettiği gibi “Doğaya, insana duyarlı bir döngünün içerisinde yer alacak ürün tasarlamak, tasarımların kullanım ömrünün uzunluğuna ve kullanım sonrası hikâyesine odaklanmayı gerektirir”. İşte bu noktada “teknik ve insani süreçlere eşit derecede hakim olan tasarımcılar, hem döngüsel ekonominin üretim alanında kabul görmesini sağlayacak çözümlerin geliştirilmesi hem de yaşam biçimlerimizin döngüsel süreçlere adaptasyonu konusunda önemli roller oynayacak aktörlerin başında geliyor” (Kurtgözü ve Gönlügür, 2020, s.23). Yani tasarımcıların geliştireceği döngüsel tasarım yaklaşımının içinde ihtiyacı karşılayan, çevreye duyarlı mesajların yanında özgünlüğü arttıran kültürel izler, emeğin yüceltilmesi ve dolayısıyla tüketimin yavaşladığı ve ürünlerin ömrünün uzatıldığı tekstil tasarımları geliştirilebilir. Bu makaleye konu olan çalışmada, tekstillerde atık malzemelerin yeniden yaşam döngüsüne katılması ve yavaş tasarıma, yavaş modaya hizmet edecek ürünler geliştiren el emeğini ön plana çıkaran tasarımı değerli kılmak yani tasarımın ardına bakmak amaçlanmıştır.

Yazı, TÜBİTAK-2209-A Üniversite Öğrencileri Araştırma Projeleri Desteği Programı kapsamında araştırılan “Tekstil Atıklarının Yün ile Keçeleştirilmesi Temelinde Yeni Kumaş Araştırmaları ve İleri Dönüşüm Ürün Tasarımları” başlıklı projeden üretilmiş olup, atık olarak adlandırılan her türlü kumaş parçasının, ipliklerin ve çeşitli tekstil malzemelerinin tasarım ve el emeğine dayanan üretimleriyle yeniden kullanıma dahil edilmesi sürecini ele almaktadır. Uygulama aşamasında eskizden tasarım sürecine giden deneysel çalışmalar yapılmış ve yeni-

<sup>1</sup> Profesör, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

<sup>2</sup> Bideb 2209-A Proje Yürütücüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Mezunu

likçi, özgün, doku değeri yüksek, çok renkli keçe kumaşlar üretilmiştir. Tasarımın ikinci aşamasında ise bu kumaşlardan toplamda altı adet ürün olmak üzere iki adet çanta, iki adet şal, bir yelek ve bir yaka üretilmiştir.

## **KUMAŞ TASARIMINDA ATIK TEKSTİLLERİN KEÇE TEKNİĞİ İLE YENİDEN KULLANILMASI**

Kumaş tasarımı ve üretimi en çok bilinen yöntemler olan dokuma ve örme haricinde günümüzde pek çok farklı şekilde gerçekleştirilmektedir. Bunlar doğal ya da yapay liflerin sıkıştırılması, yapıştırılması ve çeşitli dikiş teknikleri kullanılması sonucunda üretilen kumaşlardır. Doğal ve sentetik keçe malzemeler, kağıt türü kumaşlar, kapitone kumaş benzeri dikiş yöntemleri ile lif veya ipliklerin birbirine sabitlenmesi sonucunda elde edilen kumaşlar sıklıkla görülmektedir. Bunlarla birlikte lazer teknolojilerinin desteği ve üç boyutlu yazıcılarla üretilen kumaşlar da mevcuttur. Hatta sıvı halde doğrudan vücuda püskürtülerek kuruduktan sonra kısa süreli kullanımları mümkün olan kumaş benzeri sentetik malzemeler bulunmaktadır (<https://www.fabricanltd.com>).

Tüm bu üretimlerin içinde giriş başlığında aktarılan tasarım bilincinin ve refleksinin sorumluluğu ve el emeğinin tekrar yüceltilmesine hizmet eden bir yaklaşımla tekstil üretiminin bilinen en eski yöntemlerinden biri olan keçe bu çalışmada temel teknik olarak yer almaktadır. Bu eski yöntem yenilikçi fikirlerle ve günümüz hızlı tekstil endüstri içinde atık olarak çıkan her türlü tekstil malzemesinin de yeniden kullanım döngüsüne kazandırılabilirdiği yeni kumaş tasarımlarının üretiminde kullanılmıştır. Ancak öncelikle sürdürülebilirlik kavramı içinde yer alan atık yönetimi, ileri dönüşüm gibi başlıklar ve bunların tekstil tasarımı ve üretimiyle ilişkilendirilebilecek olan yavaş moda ifadelerinin üzerinde durmak gerekmektedir.

### **Tekstilde Sürdürülebilirlik Kapsamında Atık Yönetimi, İleri Dönüşüm ve Yavaş Moda**

Tekstilde sürdürülebilirlik kapsamında yapılan çalışmalar ve uygulamalar özellikle son yirmi yıldır geniş bir farkındalık yaratmakla birlikte dünya genelinde hala en çok atık üreten sektörlerden biridir. Büyük bir ekonomik değere sahip tekstil endüstrisinde aynı oranda yüksek bir arz-talep ilişkisi ve hızlı bir üretim döngüsü bulunmaktadır. Böyle bir yapı içinde tekstil üretiminin her aşamasında büyük oranda tekstil atıkları oluşmaktadır. Çalışmalarında tekstil atıkları için yapılmış tanımlamalara yer veren Kurtuldu ve Ögüt (2023, s. 117) “arta kalan, atık veya artık kumaşların kullanışlı olandan geriye kalan ancak yine de sürdürülebilirlik bağlamında bakıldığında kullanışlı bir ürüne dönüşebilecek potansiyele sahip parçalar” olduğunu vurgulamaktadırlar. Fletcher ise kitabında “tekstil yaşam döngüsünden kaynaklanan atıklarla mücadele için en yaygın yaklaşımın, atık yönetimi stratejileri olduğunu uygulamaktadır. Amaçları, onları atmadan önce tüm ürünler, kumaşlar veya lifler olarak ömrünü uzatarak ürünlerden maksimum faydaları elde etmektir” (2008, s. 99). Atık yönetimi stratejilerinin en önemli ayağı geri dönüşümdür. Tekstil atıkları, lif teknolojisi, iplik üretimi, dokuma, örme gibi kumaş üretim süreçleri ile kumaştan üretilen giyim ve ev tekstili gibi ürüne dönüşüm bantları çok geniş bir üretim zinciri içinde oluşmaktadır. Bu atıkların birçoğu yeniden hammadde olarak üretim döngüsüne katılmakta ve iplik, dolgu malzemesi benzeri nesnelere ve hammaddelere dönüşmektedirler. Yani geri dönüşüm olarak adlandırılan bu süreçte bir alanın atığı diğer alanın hammaddesi olmaktadır. İleri dönüşümde ise “ele alınan nesne ya da şey yaratıcı bir süreçten geçerek olduğundan daha değerli hale getiriliyor, yeniden işlevlendiriliyor, yenileniyor ve yeni bir kullanım ve gösterim değerine sahip oluyor (Kipöz, 2020, s. 63).

Bu makalede de benzer bir uygulamayla tekstil atıkları olan çeşitli türden kumaş kesim artıkları, kullanılmayan atık iplikler yünün içinde yünle birlikte keçeleştirilerek yepyeni değerli bir kumaşın içinde doku, desen unsuru olacak şekilde özgün kumaşlara ve yeni giysilere evrilmiştir. Oldukça zahmetli bir üretim süreci olan keçe tekniğiyle elde edilen kumaşlar uzun

ömürlü, sağlam ve biriciktir. Yani tekstil atıkları değerli yenilikçi etkiler taşıyan kumaşlara ve dolayısıyla giysilere dönüşmüştür. Başka bir ifadeyle bu giysiler yavaş moda hizmet edebilecek türdendir. Çünkü “yavaş moda, tasarlamak, üretmek, ve tüketmek, daha iyi yaşamakla ilgilidir Bu, doğanın zamanı (yenilenen döngüler ve evrim), kültürün zamanı (geleneklerin ve bilgeliğin değeri) ve ayrıca moda ve ticaretin daha yaygın zaman dilimleri hakkındaki fikirlerin birleştirilmesiyle ilgilidir” (Fletcher, 2008, s. 173). Bu kumaşlar, geleneklerimizde bulunan keçe üretiminin incelikle yüceltiği, tasarımla değerli kılındığı uzun ömürlü giysi ve giysi parçalarına dönüşmüştür. Kipöz’ün de belirttiği gibi “sürdürülebilirlik çerçevesinden yavaşlık ile modanın hafızası açısından yavaşlık bir giysinin yaşam ömrünün uzun olabilmesinde kesiyor” (2020, s. 11). Tıpkı bu çalışmada tasarlanan yünlü kumaş ve giysilerde olduğu gibi.

### **Kumaş Tasarımında ve Üretiminde Bir Yöntem Olarak Keçe**

Yünlerde keçeleşme önemli niteliklerden biridir. Bitkisel liflerde, sun’i ve sentetik liflerde görülmeyen bu nitelik yün ve diğer hayvansal liflere ayrı birer özellik kazandırmaktadır. Keçeleşme tamamıyla fiziksel bir olay olup, liflerin üst örtü hücrelerinin birbirleriyle grift şeklinde birleşmesi sonucu meydana gelir. Keçecilikte ve tekstil endüstrisinde bazı kumaş çeşitlerinin yapımında, yünün bu özelliğinden yararlanılır (Harmancıoğlu, 1974, s.123). Türkiye’de daha çok geleneksel olan kepenek, yer yaygısı, sedir, namazlık, çorap, torba gibi alışlagelmiş kullanım alanları dışında mobilyacılık, ayakkabıcılık gibi çeşitli sanayi alanlarında da kullanılmaktadır. Ancak son zamanlarda kumaşla birlikte yünün keçeleştirilmesi yöntemlerinin arttığı görülmektedir. Keçeleştirilmiş yünle yapılmış pek çok özel üretim giysiler, aksesuarlar ve özel tasarım keçe kumaş örnekleri ve ürünleri özellikle yabancı literatürde sıklıkla yer almaktadır.

Kumaş, iplik gibi farklı malzemelerin yün liflerinin arasına karıştırılarak uygun ortamda keçeleştirilmesi ile çok farklı dokular ortaya çıkmaktadır. Çünkü yün lifleri keçeleşme, çekme ve küçülme eğiliminde olduğundan diğer malzemelerden meydana gelmiş kumaş parçaları ve iplikleri sıkıştırarak kabarık, dokulu yüzeyler elde edilmesine olanak sağlamaktadır. Bu nedenle pek çok tasarımcı, modacı, araştırmacı tarafından kullanılan yöntemler olmuştur. Görsel 1’de doğal iplikler ve yünle yapılmış keçe kumaş elbise yer almaktadır. Kumaş doğal yünün renginde ve üzerinde farklı büküm ve kalınlıkta siyah iplik ve yün elyafından oluşmuştur. Görsel 2’de yün elyafı ve kadife kumaşın birlikte keçeleştirilmesi ile elde edilen bir yaka tasarımı yer almaktadır. Keçeleşmiş mavi yün kumaşın içinde sıkışmış ve kabarık bir görüntü oluşturmuş olan bordo kadife kumaş hacimli bir doku yaratmıştır. Görsel 3’de ise Sedef Acar’a ait yünlü dokuma kumaştan bölgesel keçeleştirme yapılmış dikişsiz bir elbise tasarımı görülmektedir (Acar vd., 2019, s.42).



*Görsel 1: Vilde markasının farklı doğal malzemelerle tasarladığı keçe kumaş, (Ay,2018,262)*



Görsel 2: Yün ve suni ipek kadifeden oluşan yaka tasarımı (Mornu, 2011,150)



Görsel 3: Bölgesel keçeleştirme yapılmış yünlü dokuma kumaştan dikişsiz elbise tasarımı (Acar vd., 2019, s.42)

Bu çalışmada da atık iplikler, kumaş parçaları, tela vb. tekstil malzemelerinin sürdürülebilir, yavaş moda kapsamında yünlü keçe kumaşlar olarak yenilikçi fikirler ile yeniden ürün döngüsüne dahil edilmesi planlanarak bir çalışma yürütülmüştür. Tasarımlarda kullanılmak üzere büyük tekstil firmaları dışında tekstil atıklarını geri dönüşüm firmalarına vermek yerine az miktarda olduğu için atan küçük işletmeler, mahalle terzileri, perde dikim atölyeleri, mobilya yenileme ve döşemecilik yapan işletmelerden atık iplik, kumaş parçalarını tasarımlarda kullanılmak üzere toplanmıştır.

Toplanan atık malzemelerin yünün içinde birlikte keçeleşmesi sonucunda elde edilecek yüzeyler araştırılmıştır. “Keçeleşme deride meydana gelen liflerde görülen önemli bir özelliktir. Liflerin en dışında bulunan pulcuk tabakadaki örtü hücrelerinin birbiri içine geçmesi ile gerçekleşir. Nem, sürtünme hareketi, alkali (bazik) ortam ve sıcaklığın etkisi ile şişen yün liflerindeki pulcuk hücrelerin açık uçları sürtünme ve basınçla karmaşık bir hal alır. Sonuç olarak lifte kısalma ve büzölmeler meydana gelir” (Anmaç, 2004, s.92). Bu noktada keçeleşme işlemi tamamlanır. Yün liflerinin fiziksel özellikleri nedeniyle oluşan bu yapıların eski hallerine dönme olasılıkları hiç yoktur. Yün keçeleştikten sonra eski haline dönmez (Yaşar, 2008, s.124).

Böylece içinde bulunan ve yün olmayan çeşitli türden kumaş, iplik, tela, tül, sentetik elyaf gibi malzemeler sıkışıp dokulu, kabarık birbirinden farklı kumaş yüzeyleri oluşturmuştur. Bu dokuları tespit etmek için yün lifi ile tekstil atık parçaları birlikte keçeleştirilmiştir. Görsel 4’de eskiz olarak yapılmış küçük kumaş/keçe ön çalışma görselleri yer almaktadır. Deneysel eskizler çalışmanın ön araştırması olarak malzemeyi tanımak, keçe kumaş yüzeyinde beklenen doku, renk vb. gibi etkileri incelemek amacıyla yapılmıştır. Çeşitli kumaş parçaları ve atık ipliklerle keçeleştirilecek olan yün önce iğne keçe sonra ıslak keçe yöntemiyle çalışılmış ve elde edilecek kumaş tasarımında desenlendirilebilir olduğunun anlaşılmasıyla çok geniş bir tasarım alanı olduğu görülmüştür.

Deneysel eskiz kumaş araştırmalarından sonra Görsel 5’ te daha bilinçli bir tekstil yüzeyi oluşturma çalışması yapılmış ve önce iğne keçe sonra ıslak keçe tekniği uygulanmıştır. İğne keçe tekniği yünün içinde kullanılan çeşitli tüller, kumaş parçaları, atık iplikler, sentetik elyaf, tela gibi parçaları ıslak keçe yapmadan önce yünün içine sabitleyerek kaymalarını önlediği için tasarımların oluşturulmasında kontrollü bir başlangıç sağlamıştır. Atık tekstil parçaları yünlü kumaş tasarımlarında farklı düzenlemelerle kullanılmıştır. Görsel 5’de de anlaşıldığı gibi farklı malzemelerden kumaş parçaları iplikler ve sentetik lifler yünün içinde sıkışmış, büzölmüş ve çok çeşitli dokular oluşturmuştur. Görsel 6’da ise bir numune ürün tasarımı yer almaktadır. Deneysel yünlü kumaş endüstriyel keçeden yapılmış özgün bir çanta tasarımının üzerine applike edilerek numune ürün tasarımı oluşturulmuştur.



Görsel 4: Farklı kumaş türleri ve atık ipler ile oluşturulan deneysel keçe eskizler.  
(Duygu Beratiye Acı,2023)



Görsel 5: Farklı kumaş türleri ve atık ipler ile oluşturulan deneysel keçe eskizi ve detay görüntüsü,  
(Duygu Beratiye Acı,2023)





Görsel 6: Farklı kumaş türleri ve atık ipler ile oluşturulan deneysel keçe eskizi ve detay görüntüsü, (Duygu Beratiye Acı, 2023)

### Malzeme

Araştırmada uygulama çalışmalarının malzemeleri yün, tül, tela, dantel ve çeşitli türde atık kumaş ve iplik parçalarıdır. Bunlar, baskılı desenli kumaşlar, şifonlar, fantezi ipliklerdir. Ancak malzemeleri bir araya getirmeye yarayan yün keçeleşme özelliğinden dolayı temel bir malzeme olarak kullanılmıştır. Görsel 7’de çalışma kapsamında tasarlanan ve üretilen yünlü kumaş tasarımlarında kullanılan malzemeler yer almaktadır. Görselde çeşitli renklerde yün elyafı, çeşitli iplik türleri, atık sentetik elyaf ve çok çeşitli desenli, baskılı kumaş parçaları yer almaktadır.

Çalışmada yer alan kumaş tasarımlarının temel malzemesi olan yün; kış aylarında sağladığı sıcaklık ve yaz aylarında sağladığı serinlik konforu, kırışmazlığı, kir ve su iticiliği, nem tutuculuğu gibi daha birçok olumlu özelliği ve kolay ulaşılabilir olmasından dolayı çağlar boyunca önemini korumuştur. Günümüzde kimyasal liflerin sektöre hakim olmasıyla birlikte yün üretiminde düşüş olmasına rağmen kendine özgü üstün fiziksel ve performans özellikleri nedeniyle doğal lifler içinde en sık kullanılan hayvansal lif olmaya devam etmektedir (Acar, 2010, s. 8).



Görsel 7: Yünlü keçe kumaşların elde edilmesinde kullanılan malzemeler.

### YÜNLÜ YENİ KUMAŞ VE ÜRÜN TASARIMLARI

Çalışma kapsamında tasarlanan ve üretilen yünlü kumaşların esin kaynağı, “Yine ve Yeniden” sloganı ile kendini her zaman yenileyen “Doğa” ya atıf yapılarak tercih edilmiştir. Bu söylem ile atık tekstil malzemelerinin yeni ürünlerde tekrar kullanımına vurgu yapılmaktadır. Doğanın her sabah yeniden aydınlanan gökyüzü renkleri ve geçişleri, mantarların ve çiçeklerin organik kıvrımları ve dokuları yenilikçi kullanımlarla yünlü kumaş tasarımlarına

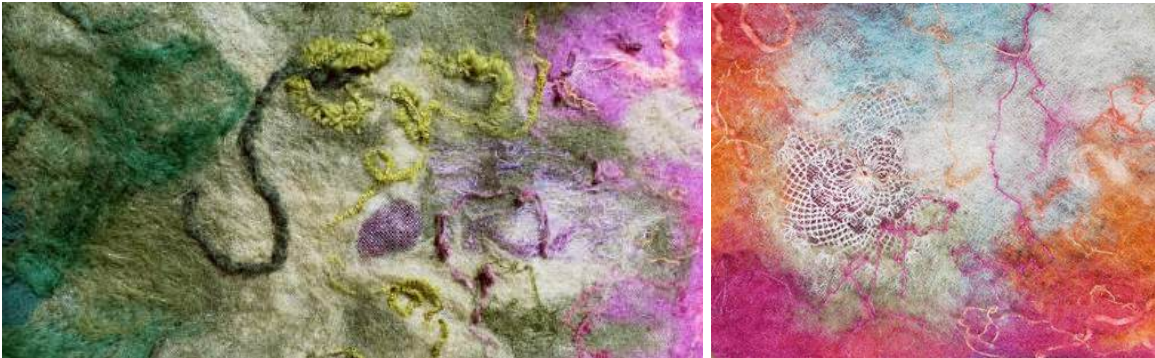
ilham vermiştir (Görsel 8). Çalışma özelinde tasarlanan ürünler iki adet şal, bir yaka, bir yelek ve iki çantadır. Aşağıda sürdürülebilirlik, atık tekstillerin yeniden kullanım döngüsüne katılması kapsamında yapılan yeni yünlü kumaşlar ve ileri dönüşüm ürün tasarımları yer almaktadır.



Görsel 8: Hikaye Panosu, Duygu Beratiye Acı, 2024.

## 1. Şal Tasarımı

Çalışma kapsamında hazırlanan şal tasarımı içerisinde çeşitli tekstil atıkları bulunmaktadır. Şönil, polyester, fantezi iplik gibi farklı cins iplikler, dantel, plastik süslemeler, tela parçaları, atık kumaşlar tasarımlarda yer almıştır. Tasarımda, yün ile birlikte iki tül arasına yerleştirilen endüstriyel keçe parçaları ile farklı dokular elde edilirken aynı zamanda tül den dolayı bölgesel olarak transparan görünümle ve şeffaf etkilerde elde edilmiştir. Görsel 9’da kullanılan atık dantel parçaları ile poliester iplikler iğneleme aşamasında bilinçli şekilde yerleştirilerek renk geçişini yumuşatmaya yardımcı olurken dantelin yapısından kaynaklanan farklı bir tutum elde edilmiştir. Tasarımda kullanılan farklı atık ipliklerin kullanılması yünün içinde yarattığı görünür görünmez yapıları kumaş yüzeyine doku ve renk geçişleri sağlamış tasarımı hareketlendirmiştir.



Görsel 9: Şal tasarımının yakından görünümü (Duygu Beratiye Acı, 2024)



Görsel 10: Şal tasarımı ve doku detayı (Duygu Beratiye Acı,2024)

İğneli keçe ile kumaşı birleştirme aşamasında kumaşın dokusu değişmektedir. Bunun nedeni yün lifi sıcak su ve sabun ile keçeleşme sırasında büzülüp küçülürken kumaşın sabit kalmasından ya da iğneleme sırasında kumaşın deforme olmasından kaynaklanmaktadır. Görsel 10'da görüldüğü gibi iğneli keçe yöntemi sırasında iğneleme işlemi kumaşa farklı bir doku kazandırmıştır. Hazırlanmış olan şal tasarımının farklı açılardan görünümü yer almaktadır. Şal tasarımında iki uç kısmı atık kumaş parçası ile birleştirilerek farklı dokulara sahip iki kumaşın aynı kumaş tasarımı üzerinde kullanılması tasarım bakımından farkındalık yaratmıştır. Ürünün boyutları keçe olan kısmı 166 cm, iki uçtaki tül kumaş parçalarının boyutu her iki uçta da 52 cm olup toplam uzunluğu 270 cm'dir. Eni ise 35 cm dir. Görsel 11'de görüldüğü üzere farklı bağlama tekniği olarak birbiri içerisinden geçirilecek şekilde tasarlanmıştır.

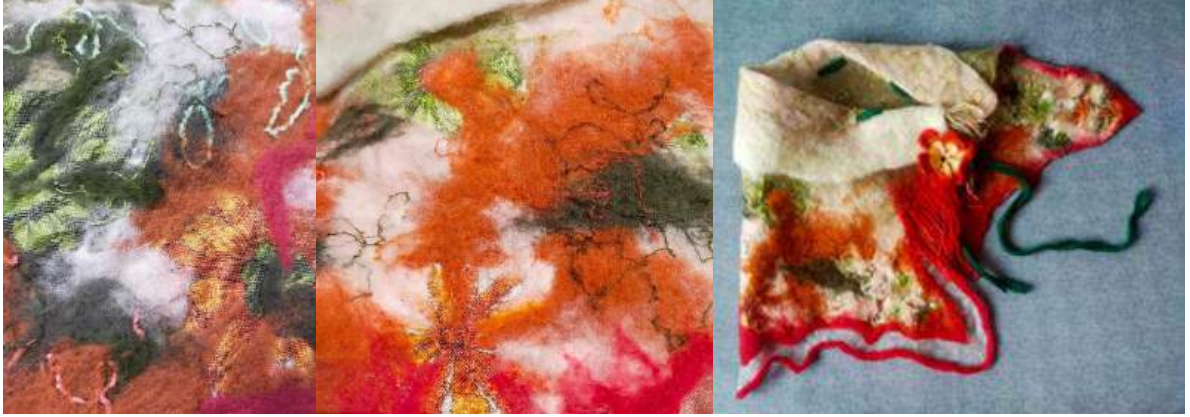


Görsel 11: Proje çalışması için tasarlanmış şal görünümü (Duygu Beratiye Acı,2024)

## 2. Yaka Tasarımı

Proje kapsamında hazırlanan ikinci ürün tasarımı bir yakadır. Yaka tasarımı geneli içinde, baskılı kumaşlar ve farklı cins iplikler bulunduran çok çeşitli dokuların bir arada olduğu tasarıma sahiptir. Baskılı kumaşların kontür çizgileri keskin hatlar oluştururken yün lifi ile renk uyumu sağlanarak yumuşak bir geçiş elde edilmiştir. İki tül arasına sıkıştırılan baskılı saten kumaşın keçeleşme sonucunda yarattığı dokular Görsel 12'de görülmektedir. Tasarımın orta kısımdan yukarıya doğru ilerleyen transparan uç kısmı tasarıma asimetric bir görünüm kazandırırken yaka sol omuz hizasında bağlanmak üzere tasarlanmıştır. Görsel 13'de görüldüğü üzere yaka tasarımı boyun kısmından geçirilen keçe kurdele ile bağlanarak kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Kurdelenin yaka ile birleştiği yerde yünden yapılmış üç boyutlu keçe

çiçek tasarımı bulunmaktadır. Yakanın alt uç kısmı 95 cm olup boyun kısmına doğru gittikçe daralmaktadır. Boyun bölgesi 73 cm, eni ise 41 cm'dir.



Görsel 12: Yaka tasarımı ve doku detay görüntüleri. (Duygu Beratiye Acı,2024)



Görsel 13: Yaka tasarımının farklı açılardan görünümü (Duygu Beratiye Acı,2024)

### 3. Çanta Tasarımı

Çalışma kapsamında yapılan bir diğer ürün çanta tasarımıdır. Bu tasarımda diğer ürünlerden farklı olarak atık tül yerine atık kalın kumaş tercih edilmiştir. Tül kumaş daha az tercih edilmiştir. Bunun nedeni çantanın işlevsel olması nedeniyle ağırlık taşıması gereği deforme olması ya da yırtılmasını önlemektir. Elde edilen yünlü yeni kumaş daha kalın malzemelerle birlikte keçeleştirildiği için dokulu ve kalındır. Ancak az da olsa atık tül kullanılarak iğneli keçe yöntemiyle keçe kumaşın üzerinde ikinci bir şeffaf katman yaratılarak araya farklı atık malzemeler, endüstriyel keçe parçaları koyarak doku oluşturulmuştur. Görsel 14'de solda transparan ama içinde farklı malzemelerle yaratılmış dokular yer almaktadır.



Görsel 14: Çanta tasarımında atık ipliklerle renk geçişi ve doku örnekleri (Duygu Beratiye Acı,2024)



Görsel 15: Proje çalışması için tasarlanan çantanın farklı görünüşleri (Duygu Beratiye Acı,2024)

Hazırlanan tasarımlarda renk geçişlerini yumuşak şekilde yapabilmek için keçenin rengine uygun atık fantezi, pamuklu ve polyester iplikler kullanılmıştır (Görsel 14). Bu farklı cins atık iplikler sayesinde doku çeşitliliği sağlanarak renkli yüzeyler elde edilmiştir. Alt zeminde kullanılan atık kumaşta iğneli keçe sırasında bazı ipliklerin deforme olmasıyla elde edilen yünlü kumaşın farklı dokulara sahip olmasına imkan vermiştir. İğne keçeden sonra ıslak keçeleştirme sırasında yünlü olan kısımlar büzülüp küçülürken diğer kumaşların sabit kalmasından dolayı doku çeşitliliği meydana gelmiştir. Görsel 15’de bu çalışma için tasarlanmış olan çantanın görselleri yer almaktadır. Çanta tasarımının eni 35 cm boyu 28 cm çantanın sap kısımları ise 70 cm’dir.

#### 4. Şal Tasarımı

Proje kapsamında hazırlanmış olan bir diğer çalışma ise Görsel 17’deki şal tasarımıdır. Bu tasarımının içerisinde çok farklı renk, doku, atık kumaş ve ip çeşitliliği bulunmaktadır.

Kadife, saten kumaşlar farklı türde kalınlıkta şönil, polyester, fantezi iplik gibi çeşitli atık iplik parçaları yün kumaş tasarımda yer almışlardır.

Tasarımda, yün ile birlikte farklı türden kumaşlar, fantezi iplikler ile farklı dokular elde edilirken aynı zamanda kullanılan atık kumaş çeşitliliği nedeniyle birden fazla doku elde edilmiştir. Görsel 16’da görüldüğü üzere atık kumaş parçalarının etrafındaki yünlerin iğne keçe tekniği sırasında ve ıslak keçe uygulaması sonucunda kabarık bir görünüm oluşmuştur. Tasarımda kullanılan atık iplikler kumaş yüzeyinde dokusal anlamda farklılık ve hareketlilik sağlamıştır. Bölgesel olarak farklı renkteki keçe yüzeylerin üzerine yanındaki rengin geçişini sağlamak amacıyla yüne elle büküm verilerek dokuya katkıda bulunulmuş ve yüzeye sabitlenmiştir. (Görsel 16)

Bu kumaş tasarımında da yer yer transparan etki elde edilmeye çalışılmıştır. Diğer tasarımlardaki atık hayal tül yerine farklı renk ve desendeki tül parçaları kullanılarak transparan etki oluşturulmuştur. Kullanılan saten kumaşın iğne keçe sırasında deforme olan yapısından dolayı kumaş farklı bir tutum kazanmıştır (Görsel 16). Görsel 17’de hazırlanmış olan şal tasarımının farklı görünümü ve amorf yapısı dikkati çekmektedir. Aynı zamanda şal tasarımı bir-biri içinden geçirilerek kullanım biçimi, renk çeşitliliği ve hareketli tasarımı ile yer almaktadır. Tasarımın ölçüleri şeklinden dolayı ortalama olarak boyu 253 cm eni 47 cm’dir.



Görsel 16: Şal tasarımının detay görünümü (Duygu Beratiye Acı,2024)



Görsel 17: Şal tasarımı farklı açılardan görünümü (Duygu Beratiye Acı,2024)

## 5. Yelek Tasarımı

Çalışma kapsamında hazırlanan diğer bir ürün yelek tasarımıdır. Yeleğin oluşturulması için üretilen yünlü kumaşın içinde dantel çeşitleri ve farklı cins iplikler kullanılmıştır. Oldukça yoğun ve çeşitli dokuların bir arada yer aldığı tasarım elde edilmiştir. Bu tasarımda diğer tasarımlara göre daha az renk kullanılmıştır (Görsel 18) Ayrıca orta kısımdan yukarıya doğru açıktan renkli alanlara atık dantel ve farklı cinsteki ipliklerin geçişi yer almaktadır. Görsel 18’de görüldüğü üzere yeleğin bel kısmı korse gibi bedene oturan bir yapıdadır. Yelek tasarımının ölçüleri bel kısmı 80 cm etek ucu 94 cm boyu ise 57 cm’dir.



Görsel 18: Yelek tasarımı ve doku detayları (Duygu Beratiye Acı,2024)

## 6. Sırt Çantası Tasarımı

Araştırma çalışması için son olarak sırt çantası tasarımı yapılmıştır. Bu tasarımda diğer ürünlerden farklı olarak yüzeye sonradan eklenen keçe parçalarının olmasıdır. Tasarımda transparan etkilerde kullanılmıştır. Bunun için iki tül parçası yün ve iğneli keçe yöntemiyle keçeleştirilerek birbirine sabitlenmiştir. İğneleme sırasında tül parçalarının arasına endüstriyel keçe parçaları eklenerek farklı dokular elde edilmiştir. Görsel 19’da transparan etkiyi oluşturan dokular yer almaktadır. Çantanın boyutu ende 32 cm, boyda 37 cm dir. Derinlik 20 cm,

sap kısmı 88 cm'dir. Çantanın üzerinde rölyef etki oluşturan yaprak formunda kırmızı ve yeşil keçe alanların boyutları ise 2 cm, 5 cm, 6 cm ve 8 cm dir.



Görsel 19: Çanta tasarımından transparan dokular (Duygu Beratiye Acı,2024)

Tasarımda renk geçişlerini akıcı bir şekilde yapabilmek için keçenin rengine uygun atık pamuklu iplikler kullanılmıştır (Görsel 19). Diğer tasarımlardan farklı olarak bu üründe belirli yerlerinden alt zemine dikilerek sabitlenen parçaların bulunmasıdır. Alt zemine dikilen parçalar çanta tasarımında rölyef etki yaratmıştır ve tasarıma üç boyutlu bir görünüm kazandırmıştır. Görsel 20'de çantanın farklı açılardan görüntüleri yer almaktadır.



Görsel 20: Proje çalışması için tasarlanan çanta (Duygu Beratiye Acı,2024)

## Sonuç

Tekstil endüstrisi her geçen gün artarak ürettiği tekstil atıkları ile çevreye en çok zarar veren sanayi kollarından biridir. Yaşam alanlarını, ekolojik dengeyi tehdit eden bu üretim ve tüketim döngüsü, ürünlerin yaşam sürelerinin uzatılması, atıkların geri kazanımı, geri dönüşüm, ileri dönüşüm, yavaş moda, el emeğinin yüceltilmesi gibi uygulamalar ile değiştirilmeye çalışılmaktadır. Bu tür uygulamaların en önemli yardımcısı olan tasarım akli ile her geçen gün yeni çalışmalar ve araştırmalar ortaya çıkmakta ve bu durumu daha aza indirebilmek için atık malzemeleri yeniden kullanım döngüsüne kazandırmanın yolları aranmaktadır. Bu çalışmada da atık olarak görülen her türde tekstil malzemesi kullanılarak yenilikçi kumaşlar tasarlanmıştır.



ve ileri dönüşüm şallar, yaka ve yelek gibi giyilebilir ürünler ile iki adet çanta tasarımı yapılmıştır. Ürün tasarımlarının elde edilebilmesi için yünün keçeleşme özelliğinden faydalanılmıştır. Atık tekstil malzemeleri yünün içine karıştırılarak keçeleştirilmiş ve çok farklı renk ve dokuya sahip özgün, yenilikçi kumaşlar üretilmiştir. Tekstil atıkları olarak kumaş parçaları, iplik, tela, elyaf gibi malzemeler yünle birlikte keçeleştirilmiştir. Tasarımların her biri kendine özgü renklerde, dokuda ve formdadır. Bunun sebebi yünün keçeleşme özelliğine bağlı olarak içindeki farklı malzemelerle birlikte keçeleşmesi sonucu yünün çekmesi ve diğer tüm atık tekstil malzemesini içine hapsedmesi ve sıkıştırmasıdır. Yünü içinde sıkışan diğer tekstil malzemeleri kumaşın üzerinde ve yapısında yoğun bir doku ve renk çeşitliliği yaratmıştır. Yünün keçeleşirken ortaya çıkan deneysel etkilerle birlikte her bir kumaş ve ürün biricik olma özelliğini taşımaktadır.

Bu çalışmada kesim artığı, üretim artığı gibi sebeplerle atık olarak değerlendirilen tekstil parçaları toplanarak emek yoğun bir çalışmayla kullanılabilir, özgün, değerli kumaşlara ve ürünlere dönüştürülmüştür. Atık tekstillerin, iğne ve ıslak keçe teknikleri kullanılarak yünün keçeleşmesi temelinde yenilikçi, yaratıcı ve özgün kumaşlara dönüşümü araştırılmıştır. Bu kapsamda uzun bir eskiz süresi gerçekleştirilmiş, çok sayıda kumaş dokusu elde edilmiştir. Eskiz çalışmasının sonucunda beğenilen dokular, tutumlar ve kumaş görünümleri, bilinçli ve kontrollü tasarım ve uygulamalarla iki adet şal, iki adet çanta, bir adet yaka ve bir adet yelek türetilmiştir. Araştırma hem literatür taraması hem de tasarım süreci ile tekstilde sürdürülebilirlik, alternatif kumaş, yün, keçe, tasarım gibi alanlarda çalışma yapan araştırmacılar için farklı ve yenilikçi fikirler içermektedir.

**Kaynakça**

- Acar S., Meriç D., Kurtuldu E., (2019). Pleat effects with alternative materials and finishing methods. *Tekstil ve Konfeksiyon*, 29 (1), 41-49.
- Acar, (2010). *Yünlü giysi tasarımında bölgesel keçeleştirme yöntem ve uygulamaları*. Sanatta yeterlik tezi [https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/575113/yokAcikBilim\\_387746.pdf?sequence=-1](https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/575113/yokAcikBilim_387746.pdf?sequence=-1)
- Anmaç, E. (2004). *Tekstilde kullanılan lifler-özellikleri ve kullanım alanları*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Ay, B. (2018). *Sanat objesi olarak tekstil*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık Limited.
- Flethcher, K. (2008). *Sustainable fashion and textiles-design journeys*. Earthscan Publishes.
- Harmancıoğlu, M. (1974). *Lif teknolojisi-yün ve diğer ürünü lifler*. Ege Üniversitesi Matbaası.
- Haylamaz, G., Gündoğdu, A.E., Çakar, C. Bağcı, E., Akgül, Ö. (2024). Doğal boyama yöntemleri ile renklendirilen geleneksel Ödemiş ipekl dokumaların özgün tasarımlara dönüşümü. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*. 6(3):275-300, doi: 10.54976/tjfdm.1552342.
- Kipöz, Ş. (2020). *Modada yavaşlık*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Kipöz, Ş. (2020). İleridönüşüm döngüsel modanın ölümsüzlük iksiri mi? A.E. Kurtgözü, E. Gönlügür (Edt.), *İyi tasarım 'döngü'*. Dinç Ofset Matbaa.
- Mornu, N. (2011). *500 felt objects*. New York: Lark Crafts Asheville.
- Kurtgözü, A.E. ve Gönlügür, E. (2020). Köprüden önceki son çıkış? tasarım ve döngüsellik. A.E. Kurtgözü, E. Gönlügür (Edt.), *İyi tasarım 'döngü'*. Dinç Ofset Matbaa.
- Kurtuldu Dönmez, E. ve Öğüt, L. (2023). Sürdürülebilir tekstiller kapsamında evsel organik atıklarla bojağı-jogakbo'nun yeniden". *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*. (29), 115-127.
- Yaşar, N. (2008). Kumaş modasında yenilikçi etkiler. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*. (13), 117-127.
- <https://www.fabricanltd.com> Erişim tarihi: 01.03.2025



# Tekstil Zanaattan Sanata Var Oluş Sürecinde Tekstil Sanatı ve Lif Sanatı Kavramlarına Bir Bakış

Sedef ACAR<sup>1</sup>

## Giriş

Geçmişten günümüze çeşitlenerek gelişimini devam ettiren tekstil alanı teknolojik, kültürel ve estetik gelişiminin kanıtlarını var oluşuna ekleyerek insan hayatının en önemli eşlikçisi haline gelmiştir. Keçe, dokuma, örme, dikme gibi teknikler gelişim gösterirken renk, doku, motif, desen öğeleriyle görsel zenginliğin yolu açılmıştır. Antik dönemden modern felsefeler dönemine ve günümüze değin tartışması süren güzellik ve estetik kavramının uygulama alanı olarak tekstilin sanatla ilişkisinin hangi noktada başladığını bilmek mümkün görünmemekle birlikte, işlevselliğe eklenen süsleme girişimlerinin bu ilişkinin başlangıcında önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Modern sanatın yaratım alanında 20. Yüzyılın ikinci yarısına kadar sanatta tekstilin yeri onun zanaat alanının konusu olması ve kadın üretimi olması üzerinden tartışılmıştır.

Tarihsel süreçte genellikle ev içi üretimine yönelik kadın çalışması olarak kabul gören tekstil üretiminin dekoratif yönü ilk dönemlerinden itibaren kadının doğasında var olan süslenme ve süsleme çabalarıyla ilişkilendirilmiş, zanaata dayalı faaliyet gösteren bir alan olmasıyla da günümüz sanat alanında yerini kazanmak üzere zorlu süreçlerden geçmiştir.

Annı Albers, Gunta Stölzl gibi Bauhaus dokumacılarının eserleri, “Bauhaus ile sembolik bağları bulunan Helsinki’deki Merkezi Uygulamalı Sanatlar Okulu’nda eğitim alan” (Colburn, 2014) ve 1929 yılında Barcelona Uluslararası Sanat ve Mimari Yarışması’nı kazanan Finlandiya’lı ressam ve dokumacı Eva Anttila’nın eserleri Rus Avangardlar’ın tekstili sanata yakınlaştıran öncü çalışmaları 50’li ve 60’lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri doğumlu Lenore Tawney ve Dorothy Liebes’in eserleri ve Doğu Avrupa’da yaşayan sanatçıların dokumayla kurdukları yeni dille tekstil, malzemeleri ve üretim yöntemleriyle sanatın bir ifade dili olmayı başarmıştır.

Özellikle 60’lardan itibaren Tapestry dokumaların biçimlerinin ve ifadelerinin değişim ve dönüşüm süreciyle birlikte örme, keçe, dikme, bağlama gibi sayısız üretim tekniğiyle ve geleneksel olan ya da teknolojinin sağladığı malzemelerle sanatın tekstille ilişkisi yeni bir yola girmiştir.

*Sanat ve uygulamalı sanat, zanaat ve yüksek sanat, dekoratif ve biçimci objeler ile sanat objeleri* gibi kategorizasyon tartışmaları çerçevesinde, tekstil sanatı ve lif sanatı gibi isimlendirmeleriyle tekstille üretilen sanat günümüz sanatında yerini almıştır.

Çalışmada özellikle Tapestry dokumalarının modern sanatta kullanıldığı ilk dönemlerin sonrasında, 50’li yıllardan itibaren her türlü tekstil tekniği ve malzemesinin sanatta kullanımıyla birlikte tekstil sanatı ve lif sanatı isimlendirmeleri, dönemlerin koşulları gözden geçirilerek tartışılacaktır.

## Tekstil Sanatta Var Olma Tartışmalarıyla 50’li, 60’lı ve 70’li Yıllar

Sanat eleştirmeni ve editör Janet Koplos’un sınıflandırma başlıklarına bakmak, tekstillerin sanatla ilişkilerini ve varlık alanını anlamak açısından faydalı olacaktır. Koplos, *When is Fiber Art ‘Art’?* (Bkz: Koplos, 1986) başlıklı makalesinde; tekstilleri işlevinin dışında değer bulduğu dönüşüm sürecinde *zanaat ürünleri, dekoratif ve biçimci objeler* ve de *sanat objeleri* olarak kategorize etmiştir.

<sup>1</sup> Prof. Sedef ACAR, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

*Zanaat ürünleri* başlığı, günlük hayatta kullanılan tekstillerin ustalık becerisine sahip işin ehli kişiler tarafından üretildiğine vurgu yapmaktadır. Teknik ve malzemenin kullanımındaki beceri tekstilin işlevi ve kalitesiyle doğrudan ilişkilidir. Bu kategorinin dışında kalan, estetik ifadenin işlevle bulunduğu ya da işlevin önüne geçtiği *dekoratif ve biçimci objeler* ile *sanat objeleri* kategorileri arasındaki ortak bağlar ve ayrımlara bakmak *Tekstil sanatı* ve *Lif Sanatı* gibi farklı isimlendirmelerin neden yapıldığını anlamaya yardımcı olacaktır.

Tekstilin sanatla ilişkilerinin kurulmasını sağlayan öncü çabalar onun sanattaki yerini sağlamlaştırmak üzere atılan önemli adımlardır. Zorlu bir süreçten geçerek plastik sanatlarda yer edinen tekstil temelli eserler kategorilendirme sorununu sadece *dekoratif ve biçimci objeler* ile *sanat objeleri* olma durumlarıyla değil, *güzel sanatlar* ve *uygulamalı sanatlar* bölünmesiyle de yaşamıştır.

“20. Yüzyılın ilk yarısında Arts and Crafts hareketi ve “Bauhaus Sanat Okulu ile zanaatın tekniklerine ve malzemelerine karşı köklü ön yargı ortadan kalkmaya başlasa da, sanatta tekstilin varlığı uzun bir süre *güzel sanatlar* ve *uygulamalı sanatlar* bölünmesi tartışmasıyla sorgulanmıştır” (Stein, 1997, s. 28).

*Uygulamalı sanatlara* yöneltilen farklı bakış açısıyla; “tekstil, plastik sanatların düşünsel ve kurgusal ifade alanından ayrı tutulmuş, daha çok zanaat becerisi ve ustalıkla nitelik kazanan estetik objelerin üretildiği alan olarak kabul görmüştür... Modern sanat anlayışının geniş deneysel alanında, zanaat uğraşı olan tekstil üretiminin, sanat için anlatım aracına dönüştüğü başlangıç döneminde, *Tekstil sanatı* adının gündeme geldiği ve sanat objesinin merkezinde, tekstillerin üretimindeki beceri ve ustalığın rol aldığı söylenebilir” (Acar ve Ağca, 2022, s.280).

Tekstil çalışmalarının malzemeleri ve teknikleriyle plastik sanatlarda kabul görmesi sürecinde sıklıkla kullanılmış olan *Tekstil sanatı* kavramı, Koplos’un *Dekoratif ve biçimci objeler* olarak isimlendirdiği kategoriyle ilişkilendirilerek, üretilen eserler bu kategorinin anlam içeriğine sıkıştırılmaya çalışılmıştır. Tarihsel süreçte kadın işi olarak yer edinen tekstil üretimi ve onu sanatta var etme çabaları “zanaat üretimi olarak kaçınılan ve kadınsal çağrışımları nedeniyle dekoratif, evsel ve amatör olarak algılanmış, ancak 1970’lerin başında modern sanattaki eril bakış açısını aşarak Judy Chicago ve Miriam Schapiro gibi feministlerin girişimleriyle kadın akranlarını birleştirebilmiştir” (Scanlan, 2015. s.110).

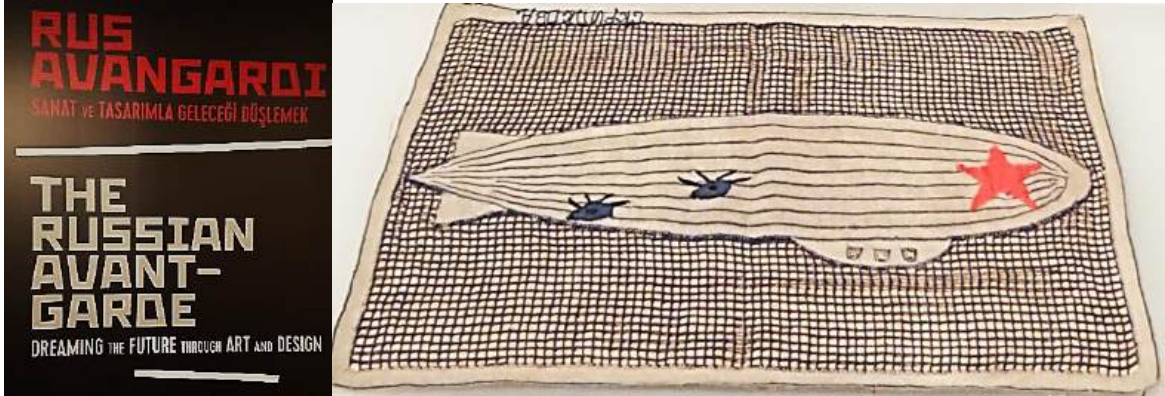
Ayrışma sürecinin nasıl başladığını ve geldiği noktayı anlayabilmek için modern sanatın tüm teknik ve malzemeleri kucakladığı başlangıç dönemine dönerek öncü tekstil çalışmalarına bakmak aydınlatıcı olacaktır.

Uygulamalı sanatların gündeme geldiği yıllarda, zanaat becerisine sahip sanatçı düşüncesiyle idealize edilmiş Bauhaus Okulu ile fikirsel paralellik gösteren öncü okullardan eğitim almış olan ressam ve dokumacı Eva Anttila’nın erken dönem eserleri, 70’li yıllara kadar farklı fikir ve görüşlere sahne olan sanat ortamında tekstilin kategorik yer arayışlarına örneklerden birisi olarak verilebilir. Finlandiya’da 1894 yılında doğan sanatçı Eva Anttila School Of The Finnish Art Society’de resim eğitimi almış, ardından 1917’de Design Department of The School Of Art And Design’da Tapestry dokuma üzerine öğrenim görmüştür ([https://en.wikipedia.org/wiki/Eva\\_Anttila](https://en.wikipedia.org/wiki/Eva_Anttila)) “1924 yılında sanat eleştirmeni ve tasarımcı Arttu Brummer’in ‘dokuma tezgahında sanatsal özlemleri için yeni olanaklar ve ifadeler bulduğu’ yorumunu yaptığı” (Colburn, 2014) Anttila gibi sanatçıların eserleri ilerleyen yıllarda kategorileştirme sorunsalına dahil olacaktır (Görsel 1).



**Görsel 1:** Eva Antilla, "Evening", Tapestry dokuma, 1949  
(<https://www.cooperhewitt.org/2014/03/16/weaving-outside-the-lines/>)

Avrupa’da Bauhaus Okulu başta olmak üzere Kuzey Avrupa’daki sanat ve tasarım okullarının uygulamalı sanatlar yaklaşımına benzer yaklaşımlarla çalışan Rus Avangard sanatçıları, zanaat becerisini çalışmalarında erken denilebilecek bir dönemde kullanmaya başlamıştır. 1890’larda başlamış olan hareket “Suprematism, Yapıcılık, Rus Fütürizm, Cubo-Fütürizm, Zaum ve Neo-primitivizm gibi birçok ayrı ama ayrılmaz şekilde birbiri ile ilişkili olarak ortaya çıkmış sanat hareketini içermektedir” ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Rus\\_Avangard\\_%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Rus_Avangard_%C4%B1)). Bu hareketlerin özgür ortamında geleneksel tekstil teknikleri ve malzemeleri sanat çalışmalarında yer bulmuş, dönemin ideolojilerini yansıtan eserler gerçekleştirilmiştir. Üretimi oldukça ustalık gerektiren bobin danteli ve kumaş applike teknikleri Ekaterina Skrebkova’nın ”Zeplin” isimli çalışması dantel pano olarak üretilerek uygulamalı sanat alanında, zanaat becerisi ve ustalığı merkeze alan bir eser olarak günümüze ulaşmıştır (Görsel 2).



**Görsel 2:** Ekaterina Skrebkova, "Zeplin", Dantel Pano, Bobin dantel ve Parça kumaş applike, 1920-1930 yılları arasında üretilmiştir  
(Rus Avangardı "Sanat ve Tasarımı Düşlemek" Sergisi, 18 Ekim 2018-7 Nisan 2019, Sabancı Müzesi, İstanbul (Fotoğraflar: Sedef Acar, 2019))

Avrupa’da tekstilin bir sanat tekniği ve malzemesi olarak yer edinmesinde öncü olan Tapestry geleneği üzerinden tekstil ve lif sanatının ilişkileri ve gelişim süreci konusunda bir değerlendirme yapmak mümkündür. “20. yüzyılın başlarından günümüze, Tekstil sanatı ve Lif sanatı paralel terimler olarak kullanılmış olsa da aslında 1950’lerde Amerika’da ve 60’lardan itibaren Doğu Avrupa’daki çalışmalardaki düşünsel ve duygusal dışavurumun yoğunluğuna paralel ilişkilendirmelerle, ‘Lif sanatı’ adına bir geçiş olduğu gözlenir. İsimlendirmenin değişmeye başlamasının nedeni, tekstilin ‘sanat eseri olma’ niteliğinin, üretimindeki

incelik ve ustalıklı birlikte, resimsel anlatıma katkısından çok, kendi özgün varlığıyla plastik sanatların bir parçası olup olmaması üzerinden değerlendirilmesidir. (Acar ve Ağca, 2022, s.280)

Tapestry çalışmalarının devamında teknik ve malzeme konusunda gelişip çeşitlenen sanat yapıtları, liflerinin özel bir anlatım dili kazandığının göstergesi olmuştur. Larsen 1980 yılında Lunin'e (1990, 13) tekstilin sanatta sadece Tapestry ile değil başka var oluş biçimleriyle hayat bulduğunu anlatmış ve "Tekstil artık sadece Tapestry ile değil, tüm üretim teknikleri, lif çeşitliliği ve boyama yöntemleriyle, aynı genel sanat eğitimi geçmişine sahip, teknolojiye, gelişime kapılarını aralamış, 20. Yüzyılın tüm sanat kavramlarını kucaklayan deneyimlerden, manipülasyonlardan hoşlanan sanatçıların çalışmalarında hayat bulmuştur" açıklamasında bulunmuştur.

"Lif sanatı" teriminin önünü açacak dönüşümün işaretleri 50'li ve 60'lı yıllarda görülmeye başlamıştır. "Stüdyo sanatçıları nesnenin yaratıcı konseptinde devrim yaratmış, 1950'lerin sonlarında Amerika Birleşik Devletleri'nden bir dokumacı olan Lenore Tawney, gücü çağrıştıran yapılar ve heykelin mekânsal ilişkilerini ortaya koyan üç boyutlu işler üretmeye başlamıştır" (Nordness, 1970, s.13).

Genellikle Tawney gibi heykel eğitimi alan sanatçılar tarafından çeşitli tekstil tekniklerinin ve yaratıcılığa açık yumuşak malzemelerinin üç boyutlu eserlerde kullanıldığı süreçte, eserler üzerinden içerik sorunu ve sanatın kategorizasyonu ile ilgili tartışmalar yapılmıştır.

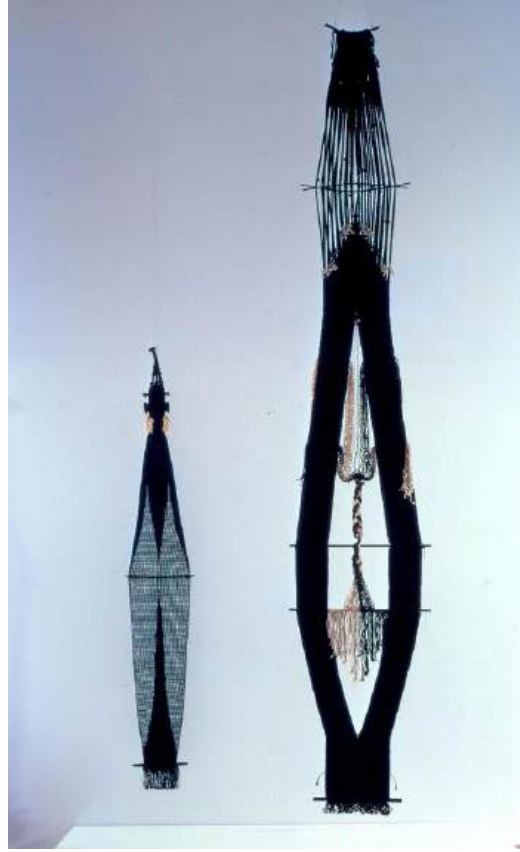
Lenore Tawney, Alan Saret, Alice Adams'ın eserleri lifin zanaatla sanat arasında gidip gelen düşük estetik statüsü, faydacı değere sahip olması nedeniyle sanattaki ikincil konumu, lifin kültürel çağrışımları ile kadınlarla ve ev içi alanla ilişkisinden kaynaklanan cinsiyet ayrımcılığı ve "yüksek sanat"ın "zanaat uğraşısıyla" ilişkileri üzerinden sanat dünyasındaki karmaşık güç ilişkileri çevresinde tartışmaya açılıyordu. (Auther, 2008)

Auther'in yukarıdaki yorumunda "yüksek sanat" ve "zanaat uğraşısı" olarak dile getirdiği statü farkından Stein (1997, s. 28) "güzel sanatlar" ve "uygulamalı sanatlar" bölünmesi olarak söz etmiş ve yazısında benzer tartışmalara değinerek zanaata ve malzemelerine karşı köklü ön yargıyı ortadan kaldırmak için 1970'lerin feminist hareketlerinin *güzel sanatlar-zanaat ayrışmasına* neden olan gizli cinsiyetçilik ve ırkçılığa karşı çıkarak etkili olduğunu ve çeyrek yüzyıl sonra tuval üzerindeki pigment çalışmalarına iplik veya liften daha yüksek değer veren bakış açısının önemli ölçüde zayıfladığını belirtmiştir.

Stein'in sözünü ettiği çeyrek yüzyıl, tekstilin Tapestry dışında kalan çeşitli üretim teknikleriyle ve malzeme çeşitliliğiyle sanata dahil olmaya başladığı II. Dünya Savaşı sonrası ile 70'li yıllar arasındaki tartışmalı dönemdir.

Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan II. Dünya Savaşı sonrası dönemde eserler vermeye başlamış olan Lenore Tawney'in üretimleri tartışmaların merkezine taşınmıştır. Lazlo Moholy-Nagy ve modernist heykeltıraş Alexander Archipenko'dan eğitim alan sanatçı anıtsal boyutta, dokumanın doğrusallığından uzak üç boyutlu tekstil eserler vermekteydi. Tawney gibi sanatçılar verdikleri eserlerle bir savunma argümanı yaratmıştı.

Stein (1997, 28), sanatçılara içeriğin form ve malzemenin içeriğin önünde olması gerektiği mesajı verilen bir ortamda her iki yaklaşımı da sunan eserleriyle Tawney gibi sanatçıların nerede konumlandırılacağı sorusunu sormuştur. (Görsel 3)



Görsel 3: Lenore Tawney, "Fountain of Word and Water", 1963  
(<https://www.craftinamerica.org/artist/lenore-tawney/>)

Alice Adams'ın 1966'da halat ve çelik kablodan ürettiği "Construction" ve Alan Saret'in 1968'de halat ve telden ürettiği "Untitled" başlıklı eserleri lifin 1960'larda ve 1970'lerde sanat dünyasının estetik sınırlarını test etmede oynadığı rolü de göstermek açısından önemli iki örnektir. Adams ve Saret'in eserlerinde önemli biçimsel benzerlikler bulunmaktaydı. Her iki eser de zemine yerleştirilmekteydi ve benzer boyut ve şekillere sahipti. Her ikisinde de "zanaat", el emeği veya endüstriyle ilişkilendirilen malzemeler kullanılmıştı. Bu özellikleriyle her iki eseri de aynı sanatçının yaptığı sonucuna varılabildi. Ancak izlenimlerin aksine form karşıtı bir heykeltıraş olan Saret ve erken dönem eserlerinde tekstili kullanan bir heykeltıraş olan Adams'ın eserleri 1960'larda farklı sanat çevreleriyle ilişkilendirilerek birbirinden farklı mecralarda sergilenmiştir (Auther, 2008, s. 15).

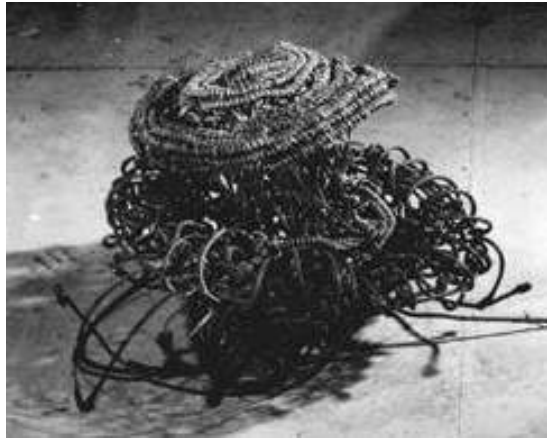
Saret'in "Untitled" eseri (Görsel 4) "Eccentric Abstraction" (1966) ve "String and Rope" (1969) gibi sergilerde lifin özerk bir soyut unsur olarak düşen, dolaşan, gerilen veya kıvrılan bir malzeme olarak sanatın kavramsal içeriğini vurguladığı yorumu yapılmıştır. Adams'ın "Construction", (Görsel 5) Constantine ve Larsen'in düzenlediği "Woven Forms", "Wall Hangings" gibi öncü sergilerde gösterilerek lifi zanaat alanından sanata yükselten ve Lif sanatının varlığını ortaya koyan eserler olması hedeflenmiştir.

Lifi plastik sanatlarda kavramsal ifadenin ögesi olarak ele almak veya lif sanatı başlığı altında lifi sanatta öne çıkaran bir bakış açısı sunmak tartışmaların ana merkezlerinden birisidir. Bu çerçevede Saret ve Adams'ın eserleri dönemin sanat insanlarının lif içeren eserlere bakış farklılıklarını anlamamıza aracı olmuştur.





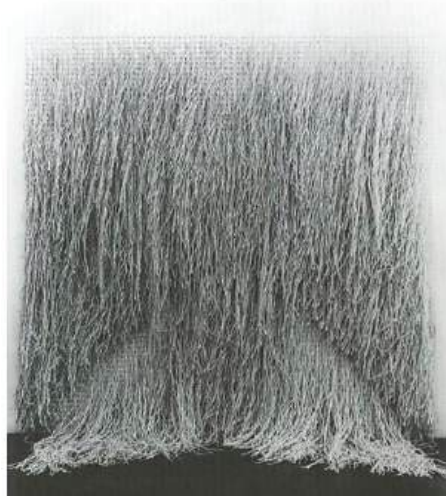
Görsel 4: Saret, “Untitled”, 1968, halat ve tel  
(Ather, 2008, 14)



Görsel 5: Alice Adams, “Construction”, 1966, halat ve çelik kablo  
(Ather, 2008, 15)

Sanatta ayrımcı bakış açısının devam ettiği 70’lerin başına kadar kadınların sanatsal üretiminin zanaat olarak cinsiyetlendirilme sorunu devam etmiştir. Judy Chicago, Miriam Schapiro, Brenda Miller gibi çok sayıda kadın sanatçının eserlerinde lifli kullanmasının sanatta yarattığı ayrımcı tartışmalar bir kadın hareketini başlatmıştır. Eğitimleri genellikle resim ve heykel üzerine olan ve sanat hayatlarının bir noktasında lifli kullanan sanatçılar feminist bir tavır sergileyerek lifin sanattaki varlığını yüceltmeye çalışmışlardır.

Örneğin Brenda Miller, 1972 yılında John Weber Galerisi’deki karma sergide yer alan “Subtrahend” isimli eserini (Görsel 6), 80 inçlik bir ızgara rehber alınarak 6400 adet sisal ipliğinin doğrudan duvara çakılmasıyla gerçekleştirmişti. Eser, ressam ve sanat eleştirmeni Bruce Boice tarafından Artforum Dergisi’nde ‘duvara sabitlenmiş bir tür beyaz tüylü halının genel görünümüne sahip, sanattan çok zanaatları çağrıştıran bir eser’ olarak tanımlandı. Miller gelecek sayıda yayınlanmak üzere editöre bir karşı görüş yazarak zanaat üretimiyle ilişkilendirme yapılarak bir kadının yaptığı eserin sanat eseri mi, yoksa bir kadının yaptığı eser olarak mı nitelendirildiği sorusunu yöneltti. Boice’in bu yorumu yapmasının onu bir kadın sanatçı olarak dışladığını belirten sanatçı, Claes Oldenburg’un da eserlerinde (Görsel 7) tekstili kullandığını fakat hiçbir zaman eserlerinin zanaat olarak etiketlenmediğini savundu” (Fowler, 2015, 16).



**Görsel 6:** Brenda Miller, “Subtrahend”, 1972, ızgara zemin, sisal iplik  
(<https://archive.org/details/the-feminist-politicization-of-the-art-craft-divide/mode/2up?view=theater>)



**Görsel 7:** Claes Oldenburg, “Floor Burger”, 1962, kanvas kumaş, köpük  
(<https://manifold.press/claes-oldenburg-ve-dev-pop-anitlari>)

Tartışmaların gölgesinde 70'lere gelindiğinde yoğun kuratörlük çalışmaları yapılarak düzenlenen sergilerle tekstil içeren eserlerin sanat izleyiciyle buluşturulması, zanaat yakıştırması ve cinsiyetçi yaklaşımlarla eserlere yorum yapan eleştirmenlere karşı tavrı alan feminist sanatçıların itirazları ile lifin sanattaki yeri belirgin bir hal almaya başlamıştır.

### **Değerlendirme ve Sonuç**

*Sanat ve uygulamalı sanat, zanaat ve yüksek sanat, dekoratif ve biçimci objeler ile sanat objeleri* gibi kategorizasyon tartışmalarının yaşandığı dönemlerin Tekstil ve Lif sanatı isimlerinin sanat ortamında kullanılma süreciyle paralellik gösterdiği görülmüştür. Tapestry dokumalarının dönüşüm sürecinden başlayarak tekstilin sanatta teknik ve malzeme anlamında çeşitlenerek kullanıldığı dönemlerde isimlendirmelere odaklı sorunlar su yüzüne çıkmıştır.

Bütün süreci anlayarak konu hakkında yorum yapabilmek için öncelikle Tapestry dokumalarının sanat alanındaki dönüşüm sürecini ve ardından gelen teknik ve malzemelerin çeşitlenerek içeriğin zenginleştirildiği dönemi özetlemek uygun olacaktır.

1900'lerin başında ortaya çıkan modern sanat ortamının yeni vizyonu ile kurulan Bauhaus Okulu, Orta ve Kuzey Avrupa'daki çeşitli tasarım okulları, dönemin sanat anlayışını Tapestry dokumalarının desen özelliklerine taşımış ve böylece Tapestry dokumalarının desenleri güncellenerek bir dönüşüm süreci başlamıştır. Tapestry dokumalardaki resimli anlatım tavrı-

nın, dokuma tekniğinin ve malzemelerinin çeşitlenmeye başlamasıyla yeni bir sürece girilmiştir. Özellikle Lenore Tawney'in "1960'ta sergilediği çift katmanlı ve doğal liflerle birlikte kuş tüyleri kullandığı Shore Bird isimli Tapestry serisi geleneksel resimli anlatım tavrının değişiminde dönüm noktasıdır" (Constantine ve Larsen, 1972, s. 267).

60'lı yıllarda bu hareketlerle neredeyse eş zamanlı olarak Doğu Avrupa'da yaşayan bir başka kadın sanatçı grubu da Tapestry dokumaları iki boyuttan üç boyuta taşımaya başlamış, dokuma tekniklerinin dışına çıkarak kumaş parçaları, jüt, sisal lifleri gibi alışılmamış malzemeleri kullanmaya başlamıştır.

Avrupa'daki tekstil dilinin değişimini fark eden "Jean Lurçat, 1962 yılında Lausanne Tapestry Bienali'ni başlatarak, 1920'li yılların Tapestry anlayışının yeni bir ivme kazanmasına öncülük etmiştir. Bu girişim; malzemeler, teknikler ve formlarda yapılan açılımlarla çağdaş lif sanatının gelişiminde olumlu bir adım olmuştur" (Acar, 2013, s. 53).

Amerika Birleşik Devletleri'nde Tapestry dokumanın ötesine geçen Lenore Tawney'in tekstili ve malzemelerini eserlerinde başka şekillerde anlatım ögesi olarak kullanmaya başlaması ve ardından bu ülkedeki büyük çoğunluğu kadın olan sanatçıların ona katılması lif sanatına giden dönüm noktasının başlangıcı olmuştur.

Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'daki süreci destekleyen New York Modern Sanat Müzesi'nin (MoMa) mimarlık ve tasarım bölümü eski küratörü Mildred Constantine ve tasarımcı ve Jack Lenor Larsen, 60'ların başından itibaren "Woven Forms" ve "Wall Hangings" gibi sergilerle her türlü tekstil tekniği ve malzemesine kucak açan eserlere yer vererek sanat alanında lifin yerini geri döndürülemez şekilde tartışmaya açmıştır.

70'lerin sonunda Judy Chicago, Miriam Schapiro, Brenda Miller gibi heykel, resim eğitimi almış çok sayıda kadın sanatçının eserleriyle ilgili olarak kadın uğraşı, zanaat üretimi gibi eleştirilere karşı çıkararak feminist hareketi başlatması tartışmalarda son noktayı koymuştur.

Modern sanatta tekstilin yer almaya başladığı dönemden itibaren tüm sürece bakıldığında, *Tekstil sanatı* isminin 50'ler, 60'lar ve 70'ler arasında, tekstilin sayısız teknik ve malzemeyle sanatta kullanımının çeşitlendiği ve içerik, form ve malzemenin eserdeki hiyerarşisi üzerinden tartışmaların arttığı döneme kadar kullanıldığını, bu dönemden sonra ise *Lif sanatı* isminin sanatta tekstilin değişip dönüştüğünü işaret etmek üzere gündeme geldiğini söylemek mümkündür.

Başka bir deyişle, *Tekstil sanatı* isminin, modern sanatta tekstilin ilk kullanım alanı olan Tapestry dokuma geleneğinden gelen eserler ve türevlerinin uygulamalı sanatların uğraş alanında, zanaat uğraşısıyla üretim becerisini merkeze alan çalışmalarına atıf yaptığını söylemek mümkündür. *Lif sanatı* isminin ise, teknik ve malzemelerin çeşitlendiği, yeni bakış açılarına alternatif olarak sunulmuş, dönemin eleştirmenlerinin söylemiyle, içeriğin biçim ve malzemenin önüne geçtiği, yüksek sanat kategorisinde plastik sanatlarda yerini almış sanat objelerine verilmiş bir isim olduğu söylenebilir.

Günümüzde gelinen noktada sanatta tekstil, sahip olduğu her çeşit malzeme ve teknikle, gelenekten olduğu kadar teknolojiden de güç alarak, somut varlığıyla ve kavramsal açılımlarıyla, tüm sanat disiplinleriyle etkileşim içinde bir tavır sergilemektedir. İzleyici öncelikle objenin üretildiği malzeme ve tekniğe odaklanmaktan çok, onunla düşünsel ve duygusal bağ kurmakta ve de ifade gücünün derinliğiyle ilgilenmektedir.

Koplos'un (1986) açıklamasına göre; "Bugün sanatı tanımlayan faktörler arasında orijinallik, bir fikri veya duyguyu, bir tür mesajı iletme yeteneği, gerçek olanın üstünlüğü ve bir gizem veya çok değerli olma niteliği mevcuttur. Sanat, yapımcı tarafından bazı kişisel ifadelerin yanı sıra sadece keyfi olmayan, ancak açıklanabilir bir anlamı olan etkileyici seçimler içerir. Sanat sadece somut bir nesne değildir; daha ziyade, somut nesnelere metaforik düzeydeki şeylere atıfta bulunur ve kişisel fikir veya imge, paylaşılacak bir evren imajı önerir. Sanat asla basit veya açık bir ifade değildir; bunun yerine, ilgimizi çeken ve sanat eserinin zaman içinde yeniden yorumlanmasına izin veren bir derinlik her zaman vardır"

Özer; (2004, s. 43) bir mimar olarak sanatın sadece açıklayıp anlatabilme, eğitebilme ve doğru dürüst ürettirebilme olanakları açılarından sınıflandırılabilceğinden söz eder ve Rönesans dönemi sonrasında ortaya atılan sanat dallarının çeşitli şekillerde kategorizasyonu görüşünün, günümüz bakış açısıyla sanatın bazı dallarına üstünlük, öncelik, ayrıcalık tanınmama-ya-çağı ilkesine değinir.

Çağdaş iki ünlü Fransız sanat düşünürünün sırasıyla görüşlerine yer vererek Özer (2004, s. 43) düşüncelerini açar: “Denis Huisman ‘Estetik’ adlı kitabında ‘prensipler olarak bütün sanat türlerine eşitlik sağlamak gerekliliği’ üzerinde durur. Joseph Segond ise ‘Estetiğin El Kitabı’ başlıklı eserinde, Şimdiye kadar estetik dünyayla ilişkileri reddedilegelen duyuların da, en azından büyük (majör) sanatlar diye adlandırılan sanatların hitap ettikleri duyular arasında estetik iletişim yeteneğine sahip bulduklarını ifade eder. Böylece, iki otoritenin de değindikleri üzere, uzun bir restorasyon döneminden sonra, bugün yine sanat dallarının ve bunların hitap ettikleri duyuların eşitliğine inanan bir uygarlık düzeyine gelinmiş olmaktadır”

Bu düşünceler ışığında günümüz sanatı bağlamında bakıldığında, sanatçı, süje ve obje arasındaki düşünsel, duygusal ve görsel etkileşimin nitelik, kategori ve isimlendirme üzerinden kurulmasının tartışmaya açık bir konu olduğu görülmektedir.

## Kaynaklar

- Acar, S. (2013). Tapestry Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları, *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, sayı.9
- Acar, S. ve Ağca. G. (2022). Carrickmacross Dantelleri Ve İğne Oyalarıyla Uygulama Örneğinde Tekstil Ve Lif Sanatı Kavramlarına Bir Bakış, *Kesit Akademi Dergisi*, 8 (31), 276-299
- Arslan, C. (2018). Lif Sanatına Kuramsal Bakış, *The Journal of International Lingual, Social and Educational Sciences*, Volume: 4, Number: 1
- Auther, E. (2008). Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–, 1:1, 13-33, DOI: 10.2752/174967708783389896
- Constantine, M. & Larsen, J. L. (1972). *Beyond Craft: The Art Fabric*, New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Colburn. M. (2014). Weaving Outside The Lines (<https://www.cooperhewitt.org/2014/03/16/weaving-outside-the-lines/divide/mode/2up?view=theater>)
- Fowler C. (2015). Brenda Miller and Post-Minimalist Art, *Woman's Art Journal*, Vol. 36, No.2
- Koplos, J. (1986). When Is Fiber Art "Art"?, *Fiberarts Magazine*, Vol. March/April.
- Lunin, L. F. (1990). The Descriptive Challenge Of Fiber Art, *Library Trends/Spring*, The Board of Trustees, University of Illinois, Vol:38, No: 4
- Nordness, L. (1970). *Objects: USA*. Viking Press
- Özer, B. (2004). *Kültür, Sanat, Mimarlık*, Yem Kitabevi, ISBN: 9789757438151
- Scanlan, J. (2015). Pathmakers: Women İn Craft, Art, And Design Mid-Century And Today, *The Journal of Modern Craft*, 8:2, 109-114, DOI:10.1080/17496772.2015.1054696, s.110
- Stein, E. J. (1997). The Inventive Genius Of Lenore Tawney, *Fiberarts Magazine*, Volume 24, No. 2

[https://en.wikipedia.org/wiki/Eva\\_Anttila](https://en.wikipedia.org/wiki/Eva_Anttila)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Rus\\_Avangard%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Rus_Avangard%C4%B1)

<https://www.craftinamerica.org/artist/lenore-tawney/>

<https://manifold.press/claes-oldenburg-ve-dev-pop-anitlari>

# Moda İllüstrasyonlarında Art Deco Etkisi: Erté ve Georges Lepape'nin Stil ve Çizim Teknikleri Üzerine

Burcu BAŞARAN<sup>1</sup>

Ayten KIRATLI<sup>2</sup>

## Giriş

Çizgi insanlığın varoluşundan bu yana önemli bir iletişim aracı olmuştur. Çizgilerle iletişime geçmeye, kendini anlatmaya çalışan insanoğlu çizim alanında geliştirdiği dili evrenselleştirmiştir. Çizgi dilinin önemli bir anlatım yolu ise illüstrasyonlardır.

İllüstrasyonun genel anlamına bakıldığında bir konuya açıklık getirmek, anlatmak ve aktarmak için yapılan resimlere verilen genel ad olduğu görülmektedir. İllüstrasyon terimi sonradan adlandırılrsa da bazı sanat tarihçileri illüstrasyon tarihinin başlangıcını resimli kitapların ortaya çıktığı tarihe dayandırmaktadır; illüstrasyonun ilk ortaya çıkışı mağara resimleri olarak örnek gösterilmektedir. (Uçar, 2012, s. 17,18). İ.Ö 1900 “Ramesseum Papyrus” rulosu ile “The Egyptian Books of The Dead” deki illüstrasyon örneklerini barındıran erken el yazma, hikâye ve kitapları illüstrasyon anlamındaki ilk örneklerdir (Keş, 2001, s. 36). 80’li yıllara kadar geleneksel tekniklerle devam eden illüstrasyon, teknolojinin hayatımıza girmesiyle birlikte dijital ve sanal ortama kaymaya başlamıştır. İllüstrasyon yıllar içerisinde teknolojinin de dahil olması ile yenilenmiş, çağa ayak uydurmuş ve farklı teknikleri de beraberinde getirerek günümüze kadar gelmiştir. İllüstrasyonların birçok alanda aktif olarak kullanılması iletişimi sağlayan bir dil olmasının yanı sıra ticari bir unsur olarak da görülmektedir.

İllüstrasyonun kullanım alanları çeşitlendirilebilir. Bu alanlardan birisi de illüstrasyonun önemli bir yer tuttuğu moda sektörüdür. Moda sektöründe tasarımların aktarılması, açıklanması, giysilerin anlaşılması ve giysinin albenisinin, havasının yakalanması için moda illüstrasyonuna ihtiyaç duyulmaktadır. Çizimlerle giysinin vücut üzerindeki duruşunu ve formunu belirlemekten, giysi modelinin sunulmasına dek çizimler illüstrasyon yoluyla yapılmaktadır. Oluşturulan illüstrasyonlarla ürünlerin reklamını yaparak, satışına yönelik etkisi artırılırken aynı zamanda görsel zenginlik ve farklılıklar için de kullanılmaktadır. Çizerler geleneksel çizim tekniklerinden olan kara kalem ve boyama malzemelerinin yanı sıra fotoğraf, kolaj, bilgisayar teknikleri ve programlarından da geniş ölçüde yararlanmaktadır.

Gürcüm, tarih öncesi devirlerde giysi örneklerinin, mağaralara kadın ve erkek figürleri üzerinde tasvir edildiğini dile getirmektedir (2013, s. 55). Ahşap baskının olduğu 14. ve 15. yüzyılda saraya bağlı desinatörlerin çizdiği illüstrasyonlardan sonra tekstil, mücevher, yelpaze ve resimli kağıtlar üzerine illüstrasyonlar yapan nakkaşlar belirmiştir (Waquet, Laporte, 2011, s. 46). Gravür ve metal baskının gelişimiyle ilerleyen 16. ve 17. yüzyılda illüstrasyon hızlanmıştır (Keş, 2001, s. 40). Çağlar boyunca resmedilen giysiler bildiğimiz moda illüstrasyonlarının ilk prototipleriydi. Cesare Vecellio’nun Türklere, Avrupalılara ve Doğululara ait 420 parçalık giysiyi tanıttığı ağaç baskı en önemli illüstrasyon koleksiyonlarından birini oluşturmaktadır (Blackman, 2017, s. 6). 18. yüzyıldaki moda gravürleri çekici ve estetik çizimler içermekteydi. Saraylara, başkentlere ve üst sınıfa gönderilen moda illüstrasyonları ile dolu kataloglar modanın yayılmasına neden olmuştur (Fogg, 2014, s. 95).

<sup>1</sup> Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, sezerburcu81@hotmail.com

<sup>2</sup> Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Moda Tasarımı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi

19. yüzyılda gerçekleşen sanayi devrimi insanlık tarihinde ekonomik, sosyolojik, psikolojik ve sanatsal büyük değişimlere neden olurken modanın, moda üretiminin ve moda tüketiminin de büyük değişimine neden olmuştur. İllüstrasyonun moda alanındaki bugünkü anlamıyla kullanım zamanına bakıldığında tarih 19. yüzyıla işaret etmektedir. Artan sanayileşme ile birlikte zanaat ürünlerinde estetik yozlaşmaya bir tepki olarak doğan Arts and Crafts, Art Nouveau, Art Deco sanatta alternatif bir dil yaratmıştır. Sanat tarihinde her döneme damgasını vuran 19. yüzyıl başında ortaya çıkan modern sanat akımları; sadece edebiyat, mimarı, felsefe ve sanatta değil yaşam tarzı olarak giyim kuşamda da değişikliklere neden olmuştur. Toplum tarihinde birçok sıçrama noktalarında bu değişiklikler bulunmaktadır ancak moda alanında en radikal değişimler sanayi devriminden sonra fabrikalaşmaya gidilmesiyle kumaş ve dikiş makinesinin ortaya çıkmasıyla birlikte gerçekleşmiştir.

Modern sanat akımlarının yüzyılı olan 20. yüzyıla gelindiğinde geliştirilen litografik baskı ile kullanılmaya başlayan renkli baskı, estetik zevki artırırken illüstratörlerin tüm becerilerini göstermelerini sağlamıştır (Keş, 2001, s. 40). Renkli baskı ve fotoğraf makinesinin ortaya çıkışı, sanatçıları ve illüstratörleri daha yaratıcı ve farklı olmaya yönlendirmiştir.

Sanat ve tasarım tarihine damgasını vuran akımlardan biri olan Art Deco, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan I. ve II. Dünya savaşı arasında dünyada ve birçok sanat dalında etkili olan bir tarzdır (Erzen, 2005: s. 59). Bu akımın özellikle etkili olduğu ve moda dünyasındaki etkisini artıran moda illüstrasyonlarındaki etkisi, dönemin estetik anlayışının bir aynası olarak dikkat çekmektedir. Modernizmin, lüksü simgelemesi ve geometrik desenlerin kullanımıyla bir araya gelen Art Deco, modada sadece bir üslup olarak değil, aynı zamanda bir ifade biçimi olarak da gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, moda illüstrasyonları alanında adını altın harflerle yazdıran Art Deco trend tasarımlarını belirleyen sanatçılar ve illüstratörler; George Barbier, Paul Poiret, Erté, Georges Lepape, Emile-Jacques Ruhlmann, Sonia Delaunay, Jean Despres, René Lalique ve Jean Dunand gibi isimler olmuştur ayrıca bu modacıların ve illüstratörlerin illüstrasyonları çoğunlukla moda dergilerinde; Vogue, Gazette du Bon Ton, Harper's Bazaar gibi yayın evlerinde yayınlanmıştır (Sünerli ve Şahin, 2018, s. 184). Bunların arasında olan önemli iki isim, Erté ve Georges Lepape hem dönemin ruhunu yansıtan hem de kendi benzersiz stil ve teknikleriyle bu sanat dalını yeni boyutlara taşıyan ve moda dergilerinde büyük ses getiren önemli figürler olmuşlardır.

Daha önceleri bir zanaat ürünü olarak görülen moda illüstrasyonları bu döneme dek sanatsal bir form olarak kabul görmemekteydi. Paul Poiret ve İribe'nin iş birliği modern moda illüstrasyonunun doğuşuna işaret etmektedir. Poiret İribe'yle ilk katalogu için anlaşmasının üç yıl ardından Les Beaux-Arts'tan mezun yetenekli portre sanatçısı George Lepape'den bir moda albümü daha sipariş etmesiyle Lepape'nin tarzının birleşimi, moda illüstrasyonunu bugünkü anlamıyla olgunlaştırmıştır (Downton, 2010, s. 40).

Art Deco'nun moda illüstrasyonlarındaki yansımalarını incelemek, dönemin sosyo-kültürel dinamiklerini ve estetik anlayışını anlamak için önemlidir. Erté, tam adıyla Romain de Tiroff, çizimlerinde uyguladığı zarif çizgileri ve detaylara verdiği özenle öne çıkmış, moda illüstrasyonu alanında döneminin öncülerinden biri olmuştur (Alpat ve Papila, 2019, s. 560). Georges Lepape ise dönemin öncü yaklaşımını yansıtan cesur bir yaklaşımla oluşturduğu kompozisyonları ve çağdaş bir estetik anlayışı ile yeni bir çağ oluşturmuştur. Bu iki sanatçının stili ve çizimde uyguladıkları tekniklerdeki özellikleri, Art Deco'nun estetik anlayışının anlaşılmasına dair çok sayıda ipucu sunmaktadır.

Moda illüstrasyonları, giysilerde tamamlayıcı unsurların kullanımı ile modern moda fikrine uygun tasarım öğeleri ile bir ifade biçimidir. Sadece dönemin estetik beğenilerini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal değişimleri ve kadının toplum içindeki dönüşümleri de belgeleyen önemli bir sanat dalıdır (Şenol ve Elmas, 2022). 1920'ler ve 1930'lar boyunca Art Deco akımı, kendinden önceki akım olan Art Nouveau'nun önerdiği el emeğine dönüşü

öneren ve geçmişe bir bakış yerine, daha çok geometrik tasarımları ve zig-zag çizgileri, makine üretiminin arttırılması ve modernizmin yaşatılmasını benimsemiştir (Alpat ve Papila, 2019, s. 563). Art Deco'nun etkilediği ve benimsediği biçimden ziyade 1920 ve 1930'lu yıllarda kadın modasında yaşanan değişimler, Art Deco akımıyla birlikte moda illüstrasyonlarında da somut bir şekilde görülmektedir. Bu dönemde, korselerden kurtulan ve daha rahat, akışkan silüetlere yönelen kadın modası, Erté ve Lepape' nin Vogue ve Harper's Bazaar çizimlerinde hayat bulmuştur.

Lepape, Erté ve Eric Vogue ile dergi içerisinde kullanılmak üzere ve ayrıca kapakta kullanılmak üzere illüstrasyon tasarımı anlaşmaları yapmışlardır. En uzun soluklu anlaşmayı Vogue ile Erté yapmıştır (Blackman, 2007, s. 10). Erté ve Lepape' nin illüstrasyonları, Art Deco'nun temel prensiplerini nasıl benimsediklerini göstermektedir. Bu prensipleri kendi sanatsal ifadeleriyle nasıl yeniden şekillendirdiklerini görmek için Vogue ve Harper's Bazaar'da verdikleri kapak görselleri değerli birer inceleme kaynağıdır. Erté'nin detaycı ve Haute Couture tarzı, moda tasarımında güzellik ve estetik anlayışını yeniden vurgulamış; Lepape'nin minimalist ancak etkileyici çalışmaları, moda illüstrasyonuna yeni bir canlılık, yeni bir soluk getirmiştir. Her iki sanatçının çizim üslubunu ve tekniklerini analiz etmek hem Art Deco stili-nin hem de bireysel yaratıcılıklarının özünü anlamak için önemli bir adımı oluşturmaktadır.

Erté ve Lepape'nin çizim tekniklerini ve stil özelliklerini incelemek amacıyla bu araştırma yapılmıştır. Sanatçıların eserleri üzerinden yapılan analizlerle, Art Deco'nun moda illüstrasyonlarındaki yansımalarını anlamak amaçlanmaktadır. Bununla birlikte, bu inceleme, dönemin estetik anlayışının günümüz moda tasarımına olan etkilerini anlamaya da katkı sağlamayı hedeflemektedir. Erté ve Lepape'nin sanatının ve Art Deco'nun moda illüstrasyonlarına etkisinin incelenmesi, sadece bir tarihsel analiz değil, aynı zamanda tasarım ve sanat çalışmaları için bir ilham kaynağı olmayı hedeflemektedir.

### **Art Deco**

Avrupa'da kültürel, toplumsal, ekonomik ve sanatsal anlamda değişimlerin yaşandığı 20. yüzyılda, özellikle Paris kültür ve sanat alanında yaratıcı ve en verimli olduğu dönemlerden birini yaşamaktaydı. Art Nouveau döneminin sonlarına doğru bu akımın zıttı denilebilecek tarzları benimseyen Art Deco ortaya çıkmıştır (Günay, 2017, s. 76). Geleneksel ile avantgarde sanat arasında stilizasyon ağırlıklı bir sanat akımı olan Art Deco; Kübizm, Dışavurumculuk ve Gelecekçilik akımlarına dayanmaktadır. Modern giyimin şafağı olarak tabir edilen Art Deco stili, 1920'lerden itibaren dekoratif sanatlarda, mimaride, resimde; temiz çizgiler, simetri, köşeli, doğrusal, stilize çiçek desenleri ve geometrik formlarla hem işlevsel hem modern olarak karakterize edilmekteydi (Kerr, 2012, s. 6). Paris'te ortaya çıktığı dönemde "moderne" olarak adlandırılmaktaydı, 1925'te Uluslararası Modern Endüstriyel ve Dekoratif Sanatlar Fuarında vitrine çıkarılmıştır. 20'ler boyunca Avrupa'da dekoratif sanatlarda popüler olan akım, 30'larda ABD'de hüküm sürmüştür. Japon gravürlerinin yalınlığından, Afrika sanatından ve Tutankamonun lahdinden çıkan eserlerden ilham alan Kübist ve Sürrealist soyutlamaların yapıldığı akım, ikiz kenar yamuk ve zigzag desenleriyle, kademeli renk geçişlerini kullanan, dekoratif motiflerin kullanılmasıyla belirginleşen bir üslup oluşturmuştur. Kadınların ilk kez zayıf olmayı arzuladığı dönemde kadın silüeti, kısa saçlı, düz göğüslü, androjen "flapper" görünümüne bürünmüştür (Fogg, 2014, s. 239).

Art Deco kendinden önceki akımlardan farklı olarak endüstriyel tasarım düşüncesinin, modernleşmenin getirdiği yeniliklerden tamamen yararlanmayı tercih etmiştir. Art Deco geometrik tasarımların, zigzag çizgilerinin kullanıldığı, modernizmin ve makine üretiminin arttırılması gerektiğini savunan, görsel dil olarak siyah, beyaz ve altın renklerinin yoğun olarak kullanıldığı bir sanat akımıdır. Yunan, Rus ve Eski Mısır sanatından elde edilen motifler ve geometrik biçimler, oldukça abartılı ve görkemli metalik parıltılı, güç ve zenginliği anımsatan her şey 20. yüzyılda modern yaşamın lüks ayrıntıları olarak Art Deco'da biçimlenmektedir (Alpat ve Papila, 2019, s. 563). İçinde barındırdığı Fütürizm ve Kübizm akımlarının özellikle-



rini de benimseyen çok yönlü bir akım olan Art Deco, Batı ve Doğu arasındaki sanat anlayışını birleştiren bir tarzı olması ile aslında döneminde köprü görevi gören bir araç olarak da aktarılabilmektedir (Özgören ve Koç, 2022, s. 209).

Dönemin moda dergilerinde yapılan illüstrasyonlarda, etkin sanat akımı olan Art Deco etkisi görülmüştür, 1920'lerin ilk çeyreğinde ortaya çıkmış olsa da ismi geriye dönük olarak 1960'lı yıllarda konan Art Deco, dönemin mimarlık, grafik ve dekoratif sanat alanlarında oluşan stilin genel adı olarak bilinmektedir (Robinson ve Rosalind, 2008, s. 6). İllüstrasyonlarda çizim teknikleri, silüetlerdeki açısız ve doğrusal değişimler Art Deco ile ilişkili olmuştur. Uzun ince kısa saçlı kadın olan "flapper" silüeti yaygınlaşmış, tasarımcılar detay ve nitelik için illüstrasyonlarında mürekkep ve kurşunkalem kullanmaya devam ederlerken, daha çok suluboya ve guaja yönelme olmuştur (Hopkins, 2013, s. 13).

Art Deco akımının öncülerinden olan Poiret gibi tasarımcı terzilerle akım birçok sanat alanında kullanılmış olsa da tekstil alanında en sık kullanım alanını bulmuştur (Özgören ve Koç, 2022, s. 210). Bu akımı benimseyen tasarımcıların ve terzilerin bu akıma oldukça katkıları bulunduğu söylenebilir. Bu hareket de kendinden önceki sanat akımlarından farklı olan en önemli etkenin el emeğine değil, sanayiye dayalı bir uygulamayı gerekli kılmış, süsleme ve dekore etme anlayışında sanayi ve el emeği ürünleri arasındaki çatışmaya son vermiştir (Ayaydın, 2016, s. 92). Art Nouveau ve Modernist Hareket arasında geçiş dönemi olarak da adlandırılan Art Deco sanat akımına bakıldığında; geometrik, floral, sade, çizgisel ancak ayrıntıları olan bir ilkel anlatım biçimine sahiptir. Lüks hissi uyandıran dekoratif motiflerin de kullanıldığı unsurların karışımından oluşan bir tarzı da yansıtmaktadır (Fogg, 2014, s. 238).

Art Deco 20 yıl boyunca dekoratif tasarımların baskın olduğu bir sanat hareketi olmuştur, oryantalizmden etkilenecek modern tavrına avangart bir hava katmaktadır (Özgören ve Koç, 2022, s. 210). Doğu'nun desen, kumaş, teknik, malzeme, sanat ve tasarım anlayışından etkilenmiştir ve doğu ile batı arasında ortaya çıkan kültürel karşılaşmalardan doğan değişim ve etkileşimler Art Deco'nun çok yönlü olmasına yol açmıştır (Günay, 2017, s. 77). Modern bir yaklaşım ortaya koyarken sadece geleneksel anlayışın yaşatıldığı veya geometrik ve yalın biçimleri tercih etmek yerine karmaşık desenlerin de uygulandığı görülmektedir. Bu durum bazen Art Nouveau akımını anımsatırken bazen de Art Nouveau akımının tam karşısında duran bir akım hareketi olduğu izlenimi vermektedir (Ayaydın, 2016, s. 92).

### **Moda İllüstrasyonu**

İllüstrasyon, görsel öğeleri sözel öğeler aracılığıyla betimlenen, açıklayan bir kavramdır (Becer, 2015, s. 210). Moda illüstrasyonu ise giysi de bulunan tamamlayıcı unsurların kullanımını ile modern moda fikrine uygun tasarım öğeleri ile ifade edilme biçimidir. Giysi tasarımlarında amaçlanan ifadeye ulaşmak için her türlü efektin istenen etkileri vermesiyle anlatılmak istenilenin yüzeye aktarılma biçimidir (Şenol ve Elmas, 2022, s. 1946).

Zihinde beliren giysileri kâğıt üzerinde figüre giydirerek çizip, renklendirerek hayal gücüne dayalı illüstrasyonlar yaratıldığı gibi var olan giysilerin figürler üzerinde tasvir edilmeyle de moda illüstrasyonları üretilmektedir. Evrensel bir dil olan moda illüstrasyonları, tarihsel dönem içinde tıpkı diğer illüstrasyon çeşitleri gibi yöntemde ve teknikte pek çok değişim geçirmiştir. Gravür, ahşap ve metal baskılarla ortaya çıkan katalog ve basılı mecmualarda kullanılan moda illüstrasyonları resim yapmanın her tekniğini kullanmış; dijital çağda bilgisayar ve yazılım imkanları ile birlikte çoğalarak çok farklı sektörlerde yayılıp kullanılabilir hale gelmiştir. Günümüzde sanatsal ve teknik bir anlatım dili olarak kullanılan moda illüstrasyonları, moda sektöründen, basına, multimedya yayıncılığa pek çok alanda kullanılmaktadır. Her ne kadar grafik sanatlar içerisinde yer alsın da sektörde en çok giysi ile büyük ölçekte moda sektörü ile yan yana durmaktadır.

Modayı takip etmek ve burjuva kesiminin ne giydiğini merak eden toplumun diğer kesimine aktarılma amacı önemli bir gereksinimi ortaya çıkarmıştır. Bu ihtiyaçla çıkan moda illüstrasyonları, moda akımlarının gelişmesi, değişmesi ve takip edilmesi için önemli bir araç haline gelmiştir. Giysilerin resimlerde anlatılması 19. yüzyıldan önce Batı sanatında görülmektedir. Soylu ve burjuva kesiminden ailelerin resimleri hakkında bizlere ayrıntılı bilgiler vermeyi amaçlamaktadır. Bu durumun giysileri resimleme tekniğiyle ile bir sonraki nesile aktarıldığı gözlenmiştir. Bu düşünceden yola çıkarak soylu ailelerin, kendilerini resmettirme ihtiyacı illüstrasyon fikrinin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bu resimler incelendiğinde o dönemde kullanılan kıyafetlerinin tüm detaylarıyla işlenmesi o döneme ait önemli bir belge niteliğindedir (Sünerli ve Şahin, 2018, s. 185).

Soylu aile resimlerinin dışında giysilerin tanıtılması için yapılan resimler 17. yüzyılda görülmeye başlanmış, 18. yüzyılda magazin dergilerinin ortaya çıkmasıyla modada görsel iletişim ve aktarma aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Moda fotoğrafçılığının gelişmesi ise dönemin tasarımcılarının ve terzilerinin moda eğilimlerinin oluşmasını sağlamış, bu moda eğilimlerini tanıtmak için moda illüstrasyonlarına ve bunları çizen illüstratörlere ihtiyaç duyulmuştur. Oluşturulan bu tasarımların aktarılmasında, dönemin moda akımları ile ilgili ipuçları veren moda illüstrasyonları ortaya çıkmış, dergi ve gazete gibi yayınlarda basılmaya başlanmıştır (Zabunoğlu, 2015, s. 2, 3).

Tasarım araçlarını kullanarak daha özgün ve yaratıcı çalışmalar ortaya çıkartmaya çalışan moda illüstrasyonları, kendi içerisinde bir sanat biçimi olarak görülmekte, daha çok anlatımcı yanı, tasarımın ruhunu ve karakterini yakalarken, çizgi kalitesi ve fırça darbelerinin bıraktığı etki giysinın algılanış biçimini önemli hale getirmektedir (Seivewright, 2013, s. 162). Reklam illüstrasyonları içerisinde sayılan moda illüstrasyonları, insan silüetini baz alarak hazırlanmış, etkili, çarpıcı ve genellikle abartılı olan tasarımların resmedildiği çizimlerdir. Moda illüstrasyonlarının temel amacı, bir ürünü ve görüntüyü satmayı hedeflemektedir. Reklam amacı gütmeli ve hedef kitlenin dikkatini çekmelidir (Hidayetoğlu, 2008, s. 30). Moda illüstrasyonu ile vücut duruşu, hareket halinde bir figürün resmedilmesiyle giysinın hareketleri aktarılır, modellerde kullanılan tamamlayıcı unsurlar olan saç ve aksesuarlarda ayrıca dönemin modası hakkında bilgi vermektedir (Sünerli ve Şahin, 2017, s. 16).

## YÖNTEM

Çalışmada öncelikle 20. yüzyıla ait Art Deco akımının tarihi ve sosyokültürel yönden moda dünyasında önemi hakkında ve moda illüstrasyonlarındaki etkisi hakkında literatür taraması yapılmış, ilgili bilgiler toplanmış ve tasnif edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden, tarama modeli oluşturularak, veriler doküman analiziyle elde edilmiştir. Ulaşılan bilgiler hakkında okumalar yapılmış, Art Deco sanat akımının en etkin olduğu, Erté ve Lepape' ye ait, Vogue ve Harper's Bazaar dergilerinin 1928 yılına ait dergi kapaklarının görsellerinin incelenmesi gerçekleştirilmiştir. İncelenen görseller stil ve çizim teknikleri bakımından ele alınmıştır.

### Erté (1892-1990) (Romain de Tiroff) ve Moda İllüstrasyonları

Rus asıllı Fransız sanatçı Romain de Tiroff mücevher, grafik sanatlar, kostüm ve set tasarımı, iç dekorasyon gibi pek çok alanda çalışmıştır. Çalışmaları The Illustrated London News, Ladies' Home Journal ve Vogue gibi yayınlarda yer almış, Raido City Music Hall ve Paris Operası için onlarca tasarım yapan sanatçı Harper's Bazaar için 220'den fazla kapak tasarlamıştır (Kerr, 2012, s. 24). Adının ve soyadının baş harflerinin Fransızca telaffuzunu, R-T: Erté kendi adı olarak benimsemiş ve yıllarca çalışmalarına bu ismi imzalamıştır (Alpat ve Papila, 2019, s. 564). İllüstratör ve tasarımcı olan Erté abartılı teatral anlayışı ile moda fante-

zisinin önde gelen isimlerinden biriydi (Fogg, 2014, s. 213). *Gazette Du Bot Ton*, *La Vie Henreisi*, *Harper's Bazaar* ve *Vogue* dergileri ile çalışarak uluslararası bir üne kavuşmuştur (Dereboy, 2008, s. 22-24)

Erté'nin *Harper's Bazaar* ile uzun soluklu ilişkisi *Vogue* veya *Harper's Bazaar* lehine karar vermesine yardımcı olmak için yazı tura atması ile başlamıştır. Üzerinde hiçbir baskı kurulmayan Erté'den yıl boyunca dört kapağı mevsim koleksiyonları ile ilişkilendirmesi bekle-niyordu. Erté kapaklarına ek olarak Fransız sahnesinde kendi tasarımlarını özgürce resmeden tek yaratıcı tasarımcıydı, bu da kendisini diğer illüstratörlerden ayırmıştır (Blum, 1976, s. 4).

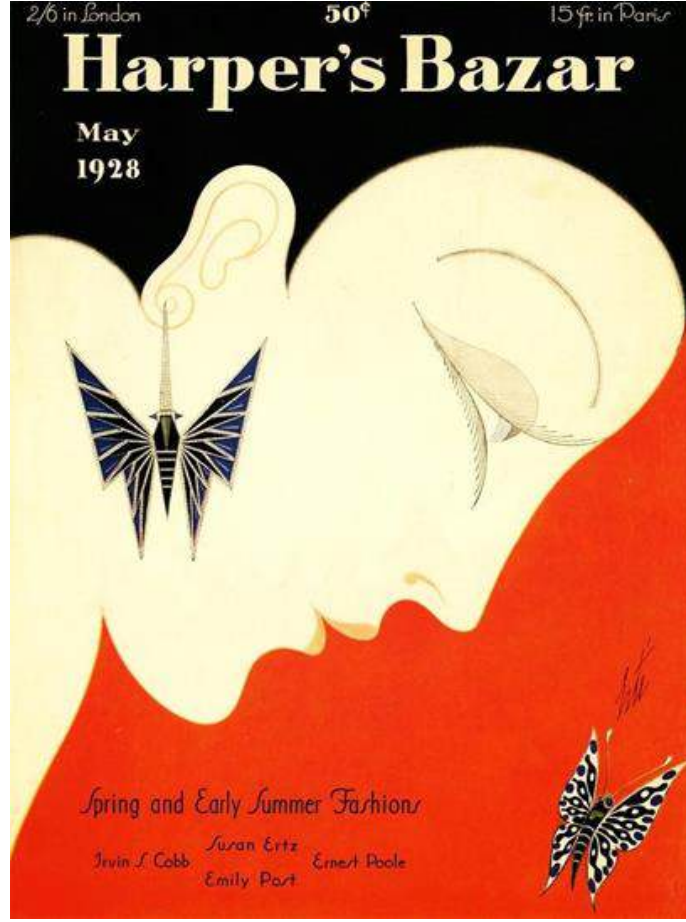
*Harper's Bazaar* için yaptığı illüstrasyonlarla ün kazanan Erté, stilize formları, zarif çiz-gileri ve ince işlenmiş dekoratif işçiliğiyle dikkati üzerine çekmiştir. Çalışmaları, Art De-co'nun özgün geometrik yapısına evrilip Art Deco estetiğini yansıtırken resimsel gerçekçilik-ten soyutlamalara varan bir anlayışa gitmiş, kadın figürlerine odaklanarak zarafet ve lüksü ince işçilikle tasvir etmiştir. Erté'nin eserleri, dönemin moda anlayışını ve görsel sanatlarını şekillendiren güçlü bir etkiye sahip olmuş ve döneme damga vuran moda anlayışına ayna tutmuştur. İncelenen dergi kapakları Erté'nin giysi tasarımlarından oluşan kapaklardan ziyade Art Deco'nun baskın bir şekilde kapak tasarımlarında hissedildiği dönemden seçilmiştir.

Erté'nin tiyatral giysi tasarımlarından oluşan eserlerinde bir kadının tüm kişisel konseptini ele almaktadır. Balo elbiselerinden, spor kıyafetlere hatta mayolara dek tüm giysiler tiyatral bir sahnede sunulmuştur. En lüks kumaşlar, kürkler, mücevherler, taşlarla süslenen giysiler, konseptte uygun şapkalar, ayakkabılar, saç modelleri gibi büyüleyici aksesuarlarla tamamlanmaktaydı. Zaman zaman iç mekanların da eklendiği eserlerinde ultra şık kadınları tanırtıçalar, müzikhol yıldızları, Mısır kraliçeleri, Asur prensesleri, harem gözdeleleri veya doğanın özgür çocukları olarak hayal edip resmetmiştir. Son derece yaratıcı tasarımları az dikiş gerektiren, düğmeleyerek, düğümleyerek, bağlayarak ustaca bir araya getirilmiş basit geometrik parçalardan ibaretti. Kemerler, tokalar, ipler giysiyi vücuda göre şekillendiriyor, saçaklar, püsküller, kurdeleler ve kullandığı renkler giysileri daha zengin hale getiriyordu (Blum, 1976, s. 5).

*Harper's Bazaar* ile 1938'e dek süren anlaşması modernizmin görünürlüğünü her alanda artırmasıyla birlikte, Erté'nin çalışmaları devrin modasının yüksek yalınlığı ve androjenliği karşısında demode kalmış, kapak tasarımlarında daha çok kübizmin ve Art Deco'un etkileri görülmeye başlamıştır. Uzun yıllar yaşayan ve üreten sanatçı 1967'de kostüm tasarımlarıyla tekrar gündeme gelerek, Art Deco'nun bu yıllardaki yeniden dirilişinde önemli bir rol oynamıştır (Fogg, 2014, s. 213). Yeniden gündeme gelmesi, moda tarihinde sıklıkla eskiye dönüldüğünün, önceki akımların hala esin kaynağı olarak daima güncelliğini koruduğunu göstermektedir.

Dergi kapaklarında yer alan illüstrasyonları, dönemin Art Deco estetiğini kusursuz bir şekilde yansıtarak zarafet ve modernizmin lüks yapısına vurgu yapmıştır. Çalışmalarında genel olarak kadın figürü merkezde yer almış, kıvrımlı hatlar, geometrik desenler ve çizgi kullanımının zengin renk paletleriyle dönemin görsel diline yeni bir ses getirmiştir. Bu illüstrasyonlar, yalnızca moda dünyasını etkilemekle kalmamış, aynı zamanda grafik tasarım ve reklamcılık alanını da büyük ölçüde etkilemiştir (Sanal 1, Marta, 2009).

Erté'nin *Harper's Bazaar* dergisi için hazırladığı dergi kapaklarının incelenmesi sonucu Erté'nin kendi özgün giysi tasarımlarını içeren tiyatral eserlerden, Art Deco etkisinin güçlenmeye başladığı 1928 senesine ait olan yapmış olduğu dergi kapaklarından derlenen eserler esas alınıp sadece birkaçı örneklem olarak inceleme altına alınmıştır. Örneklem alınan kapak tasarımları tamamen dönemde verilen eserler arasından rastgele bir şekilde seçilip dönemdeki moda akımının etkileri, illüstrasyonlarda uygulanan stil ve moda çizim teknikleri bakımından incelenmiştir.

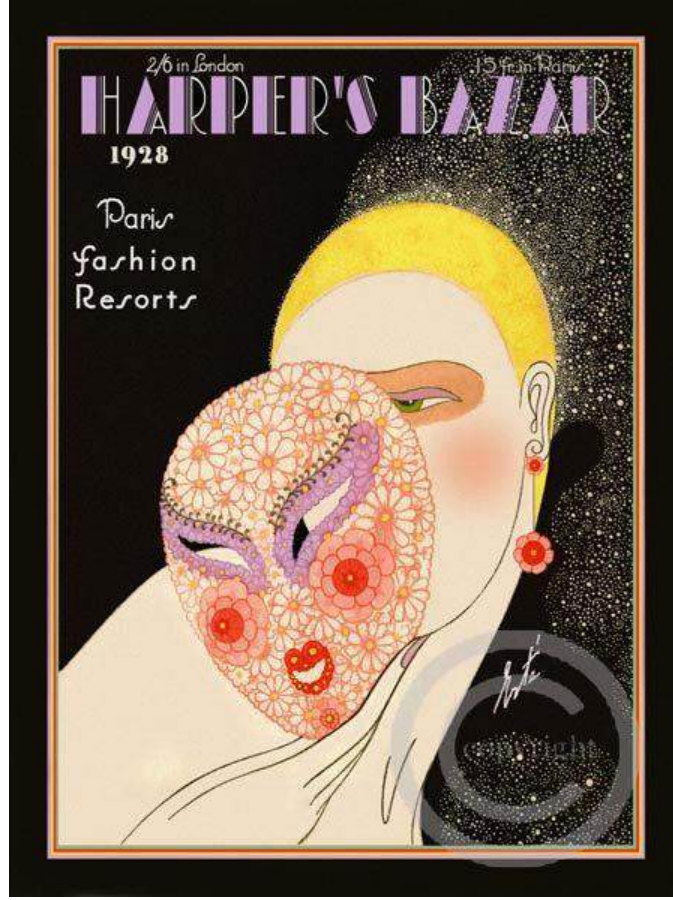


**Görsel 1:** Erté' nin Harper's Bazaar Dergi Kapağı 1928 – Mayıs – Londra Sayısı

Erté, Mayıs 1928 tarihli Londra baskısı olan bu Harper's Bazaar kapağında, dönemin Art Deco estetiğini yansıtan çarpıcı bir tasarıma imza atmıştır. Bu illüstrasyon, zarif bir minimalizm etkisiyle modern öğeleri bir araya getirmiş, Art Deco dönemine ait dekoratif sanatların etkisini görünür bir üslupla sunmuştur (Sanal 4, Marta, 2011). Kapaakta, kadın yüzünün sadeleştirilmiş biçimi, abartısız, yalın ama etkileyici bir biçimde yansıtılmış ve konumlandırılmıştır. Çizimin temel unsurlarından dikkat çekici olan kelebek figürleri, özgürlük ve zarafeti simgelerken, dönemin modasında yaygın olan doğa formlarının kullanılmasına da vurgu yapmak istemiştir. Ele alınan bu sayı bahar ayında basılan mayıs sayısıdır. Erté'nin sözleşmesinde dergi kapaklarını mevsime uygun tasarlaması gerekiyordu, baharda ortaya çıkıp yazı müjdeleyen kelekleri bu nedenle kullanmış olduğu düşünülebilir. Küpe formundaki kelebek incelendiğinde tipik Art Deco zigzaglı çizgilerinin ve geçişli renk paletinin kullanıldığını görmekteyiz.

Erté'nin çizim tekniği, Art Deco'nun geometrik ve süslemeci estetiğine uygun olarak grafiksel, stilize bir yaklaşım sergilemektedir. Dönemin etkileyici sanat akımları Kübizm ve dışavurumculuğun etkilerini taşımaktadır. Kapağın düzeninde, güçlü renk kontrastları bulunmaktadır; arka planın üstte koyu siyah rengi, alt kısımda bulunan canlı kırmızı renk üzerine kadının açık teni, yüz figürünün ön plana çıkmasını sağlamıştır. Yüz detaylarının vurgulandığı yalın ve sadeleştirilmiş etkide; ince kaşlar, zarif kirpikler ve keskin yüz çizgileriyle, figürün ilk bakışta karmaşık bir hava taşımasına olanak tanınmıştır. Kelebek detayları ise incelikle işlenmiş ve dönemin en belirgin özelliklerinden olan geometrik desenlerle tasarıma vurgu yapılmıştır (Sanal 1, Marta, 2009) Erté bu tasarımında, moda ile sanatın kesiştiği bir anlatım dili geliştirilmek istemiş, o dönemdeki moda dergilerinin yalnızca kıyafetlerin tanıtımının

yapıldığı reklam araçları olarak değil, bir yaşam tarzının ve estetik anlayışının taşıyıcısı olma işlevi olarak görülmesine olanak sağlamıştır.

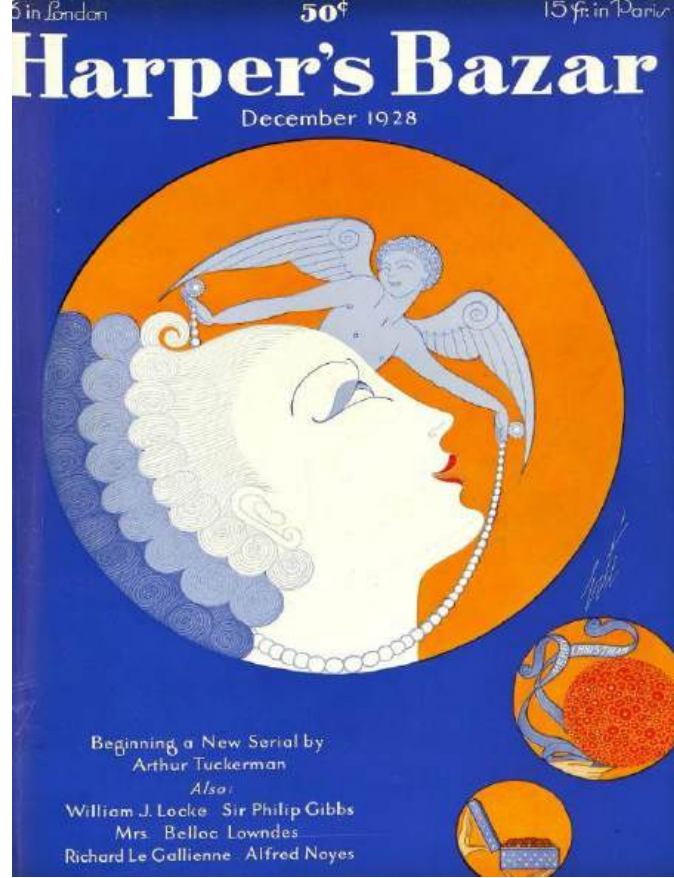


**Görsel 2:** Erté' nin Harper's Bazaar Dergi Kapağı 1928 – Londra Sayısı

Erté'nin 1928 tarihli Harper's Bazaar için tasarladığı bu kapak, dönemin Art Deco sanat anlayışının ve lüks moda tasarımlarının çarpıcı örneklerinden birisidir. Çizimde zarif bir maskeli kadın figürü etrafında şekillenmiş ve dönemin toplumsal dinamiklerinden olan balo gibi burjuva kısmının eğlence anlayışına vurgu yapılmaktadır, özellikle o dönemdeki maskenin sembolik anlamları yansıtmak istenmiştir. Maskenin çiçek desenleri ve abartılı ve canlı renk paleti, kadının yüzündeki gizemli ifadeyi vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Bu tasarım, yalnızca bir moda temsili değil, aynı zamanda teatral ve sanatsal bir anlatı sunmaktadır, Erté, figürün yüz hatlarını sadeleştirerek, göz alıcı detayları maske ve aksesuarlar üzerine yoğunlaştırmıştır. Maske üzerindeki ve küpedeki çiçekler bahar sayısı olduğu çağrışımını uyandırmaktadır.

Erté'nin bu çizimde kullandığı teknikler incelendiğinde, Erté'nin çizgi kullanımında dikkat çeken iki ana unsura vurgu yapılabilir; grafiksel sadelik ve dekoratif açıdan zenginlik vurgu yapmak istediği ana unsurlardır. Arka plan, sade siyah tonuyla minimal bir derinlik etkisi oluştururken, maskede kullanılan detaylar ve kadının aksesuarlarındaki benzerlik dikkat çekicidir. Kapağın üzerindeki tüm detayların son derece ince işlendiği görülmektedir. Kapağın kompozisyonu, dönemin moda illüstrasyonlarında görülen asimetric bir dengededir. Figür ise sabit bir duruş yerine hafif bir hareket hissi uyandıran eğimli bir açı ile çizilmiştir. Kadına zarafet ve asalet katan bu duruş, Art Deco döneminin "flapper" tarzı ince uzun kadının uzun boynuna ve uzun el parmaklarına vurgu yapmaktadır. Bu yöntemle, kapak tasarımındaki bütünü oluşturan etkiyi artırma isteği oluşurken, izleyicinin dikkatini doğrudan kadın figürüne ve maskeye odaklamak istenmiş olabilir. Ayrıca, maskenin kullanımı, 1920'lerin gece yaşamı

ve gizemli kadın figürü anlayışını yansıtan önemli bir semboldür. Figürde bulunan kadının saç tarzı ve ten rengi de dönemin modasını yansıtmaktadır. Özellikle saçta kullanılan altın sarısı renk, Art Deco dönemindeki lüks yaşantıyı vurgulamaktadır. Erté'nin kapağında yapmış olduğu bu etki moda illüstrasyonlarının sanatsal ve kültürel rolüne ilişkin bir örnek olarak gösterilebilir. Erté bu tasarımında, moda ile sanatın kesiştiği bir anlatım dili geliştirilmek istemiş, o dönemdeki moda dergilerinin yalnızca kıyafetlerin tanıtımının yapıldığı reklam araçları olarak değil, bir yaşam tarzının ve estetik anlayışının taşıyıcısı olma işlevi olarak görülmesine olanak sağlamıştır.

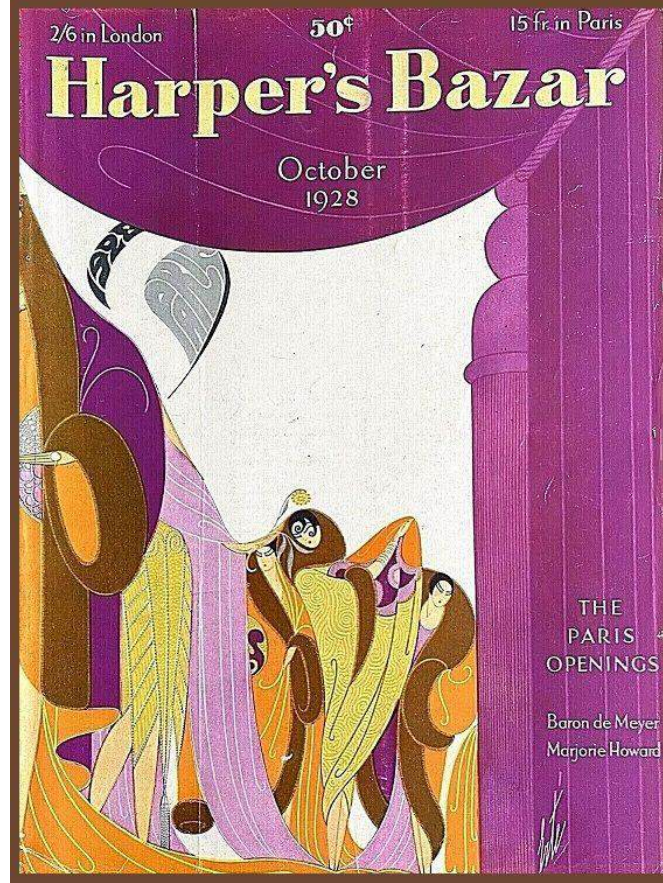


**Görsel 3:** Erté'nin Harper's Bazaar Dergi Kapağı 1928 – Aralık – Londra Sayısı

Erté'nin Aralık 1928 tarihli Londra baskısı olan Harper's Bazaar için tasarladığı bu kapak Art Deco döneminin sanatsal ve estetik anlayışını yansıtan bir başka çarpıcı örnektir. Birçok öğenin bir araya getirilerek oluşturulduğu bu çalışmada hem klasik hem de modern unsurların bir araya geldiği karmaşık bir tasarım söz konusudur. İnce bir şekilde işlenen, yalınlaştırılarak kullanılan kadın figürü, yuvarlak formlarda ve çizgilerle süslenmiştir, bu detaylar dönemin dekoratif motif sanatlarına vurgu yapmaktadır. Kadın figürünün yan profilden gösterilmesi ve simetrik öğelerin belirgin bir şekilde kullanılması, Erté'nin tasarımında matematiksel ve grafiksel bir denge aradığını göstermektedir. Kadının açık mavi çizgilerle başlayan saçlarından koyu mavi fona doğru geçiş hissi Art Deco'nun tipik renk geçişine bir örnek olarak gösterilebilir. Kış ayına denk gelen sayının renkleri kışı ve buzu çağrıştıran beyaza doğru açılan mavi tonlarından dramatik bir şekilde kontrast oluşturan, güneşi çağrıştıran turuncu ile tamamlanmıştır.

Bu çalışmada dikkat çeken bir diğer çizim ise kadın figürünün yüzünde bulunan mitolojik bir karakter olan Yunan Tanrısı Eros'un ince işçilikle işlenmiş kanatları ve kadına uzattığı inci kolyedir. Bu detay, tasarımı romantik ve mitolojik bir boyuta taşımaktadır. İnci kolyenin yuvarlak formu ve kadının dalgalı saç çizgileri, Art Deco'nun organik estetik anlayışını sim-

geler, aynı zamanda o dönemde kullanılan moda trendleri hakkında bilgi sahibi olmamıza olanak sağlar. Arka planda bulunan zengin ve parlak mavi tonları, daha canlı renk paletinin aktif olarak kullanılması ile zıtlık oluşturmuş, tasarıma modern bir hareket katmıştır. Erté, burada grafiksel düzlemde sade ama bir o kadar da etkileyici bir görsel dil yaratmıştır. Erté, bu kapakta yalnızca moda trendlerini yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda mitolojik semboller ve dramatik kompozisyonlarla dönemin estetik anlayışını bir sanat biçimine dönüştürmüştür, bu anlamda oluşturduğu kapak tasarımını hem bir moda illüstrasyonu hem de bir sanat eseri olarak değerlendirmeye almak mümkündür.



Görsel 4: Erté' nin Harper's Bazaar Dergi Kapağı 1928 – Ekim – Londra Sayısı

Erté' nin Ekim 1928 tarihli Londra baskısı olan Harper's Bazaar için tasarladığı kapak. Art Deco döneminin estetik anlayışını temsil etmektedir. İllüstrasyonun genel kompozisyonunda bulunan parçalarda geometrik çizgiler ve akışkan hatlar dikkat çekmektedir. Kapakta bulunan kadın figürleri uzun, ince ve zarif bir şekilde tasvir edilmiştir; bu durum, dönemin kadın idealini yansıtan estetik anlayışın bir yansıması olarak düşünülebilir. Figürlerde bulunan drape tekniği ve kıyafetlerdeki katmanlı yapılar, hareket hissini ve kumaşın lüks dokusunu ifade etmek için ince ve detaylandırılarak işlenmiştir. Kapağın tamamında hâkim olan özellikle kıyafetlerin akışkanlığı, tasarımın teatral bir atmosfer yaratmasına katkı sağlamıştır. Figürlerin yüz ifadeleri ve duruşları stilize edilmiş, bireysellikten ziyade topluluk estetiğine vurgu yapılmıştır. Bu yaklaşım, Art Deco'nun soyutlamayı ve dekoratif unsurları ön planda tutan stiline uygun bir tasarım anlayışını öne çıkarmaktadır.

Tiyatro sahnesinin perdesi, kadın figürleri ve drapeli giysilerden oluşan kapak tasarımına genel olarak bakıldığında tüm bu öğelerin zarif bir kadın portresi oluşturmaya hizmet edecek şekilde kurguladığı açıkça görülmektedir. Başını öne eğilmiş, gözleri kapalı ve saçları yana dökülmüş portre detayı Erté'nin sanatında ne kadar ilerlediğini, sadece illüstrasyon çizimlerinde değil, görsel illüzyon yaratmada da profesyonelleştiğini göstermektedir.

Renk kullanımı açısından, illüstrasyonda güçlü kontrastlar ve karmaşık bir renk paleti tercih edilmiştir. Altın, mor ve turuncu tonları lüks ve sıcak bir ortam yaratırken, beyaz ve krem tonları bu hareketli renkleri dengelemektedir. Mor renk ve altın sarısı özellikle Art Deco döneminde zenginlik ve asaletin bir göstergesi olarak kullanılmış, Erté'nin moda illüstrasyonlarında ışık ve dokuyu ifade etmekte ne kadar başarılı olduğunu göstermektedir. Renklerin dağılımı hem görseldeki oran-orantıyı sağlarken hem de inceleyen kişileri farklı detaylara yönlendirmektedir. Bu illüstrasyon, dönemin moda anlayışını estetik ve kültürel açıdan temsil eden bir sanat eseri olma özelliğini taşımaktadır. Dönemin toplumsal ve sanatsal değişimlerini moda üzerinden yorumlayan bu tasarım, yalnızca bir dergi kapağı değil, aynı zamanda bir tarihsel belge olarak Art Deco'nun tasarım dünyasında yarattığı etkileri hem illüstrasyon tekniklerinde hem de dönemin görsel anlatım dilinde açıkça göstermektedir.

### **Georges Lepape (1887-1971) ve Moda İllüstrasyonları**

Georges Lepape 1887-1971 yılları arasında yaşamış, 20. yüzyıldaki moda illüstratörlerinden biri olarak hem moda tasarımına hem de grafik sanatlarına benzersiz bir katkı sunmuştur. Paris'te doğan Lepape, École des Beaux-Arts'ta eğitim alarak sanat kariyerine başlamıştır. Sanat kariyerinin dönemselsel olarak etkili akımlarından biri olan Art Nouveau akımından ilham alarak başlamış olsa da Lepape daha sonra Art Deco'nun liderlerinden biri olarak tanınmıştır (Downton, 2010, s. 40, 41).

1911'de Paul Poiret ikinci katalogunu resmetmesi için Georges Lepape'yi görevlendirmiştir. "Les Choses de Poiret" adlı albümde sınırlı sayıda yüksek kaliteli kâğıda ponchoir (stencil/şablon) tekniği için şablon levhalar kullanılmıştır. Japon tekniklerine dayanan, elle uygulanan bu yöntem orijinal illüstrasyonun tazeliğini ve canlılığını yakalayabilmek için bazen 30 kata kadar varan aşamalar halinde çalışılmıştır (Blackman, 2007, s. 9). Yoğun emek isteyen bu ponchoir- şablon (stencil) baskı tekniğinde her bir renk en ince detayına kadar elle uygulanmakta, boyamada suluboya, guaj ve mürekkep kullanılmaktaydı (Hopkins, 2013: 1). Iribe ve Lepape ponchoir tekniği ile yaptıkları çalışmaları, saf, parlak renkler, zarif çizgiler, özel oda veya bahçelerdeki aristokrat ortamlar ve stilizasyon kullanım ile moda illüstrasyon sanatında devrim yaratmıştır. Sanatçılar bu tekniklerle hem doğunun ilgi çekici Oryantalizmini hem de elbiselerin asil zarafetini aktarmışlardır. Bu çalışmalar, Lepape'nin stilize edilmiş, zarif çizgi çalışmasıyla dikkat çekmiş ve onu moda dünyasında tanınır bir konuma getirmiştir (Sakarya, 2023, s. 14). Art Deco tasarımının öncüsü olan altın ve gümüş vurgulu geniş mavi, yeşil, pembe ve sarı tondaki çizimleri *Gazette Du Bon Ton* ve *Vogue* gibi birçok moda dergisinde yer almıştır (Kerr, 2012, s. 24). Lepape'nin figürlerinin abartılı üslupları, aşırı uzatılmış bedenleri ve artistik duruşları Modigliani'nin yapıtlarından ve Matisse'nin erken dönem bronzlarından esinlenilmiştir. 20'ler boyunca *Vogue* ve *Vanity Fair* için kapak tasarımları yapan Lepape, illüstrasyonlarında çarpıcı yalınlığı ve basık formları ile "flapper girl" olarak adlandırılan uçarı yeni bir fenomenin uzun bacaklı, ince uzun silüetinin tanımlayıcısı olmuştur (Fogg, 2014, s. 209). Lepape, tasarımlarında zarafeti ve romantizmi ön planda tutarken, modernizmin keskin hatlarını ve akıcı çizgilerini bozmayı başarmıştır (Sakarya, 2023, s. 14). Lepape' in çizimleri, yalnızca giyimi değil, aynı zamanda bir yaşam tarzını göstermekte, lüks modernizmin değişimi ise bir anlatım biçimi olarak öne çıkmaktadır (Steele, 1998).

Lepape' in kariyerindeki en önemli dönüm noktası *Vogue* dergisiyle yaptığı çalışmalarıdır. İlk olarak 1916 ve 1939 yılları arasında *Vogue* için illüstrasyon yapmaya başlayan Lepape, kısa sürede derginin en önemli sanatçılarından biri haline gelmiştir. 20. yüzyılın başlarında moda fotoğrafçılığının henüz gelişme aşamasında olduğu dönemde, Lepape'in çizimleri *Vogue*'un görsel olarak tanıtımını yapmıştır. Lepape'nin *Vogue* için yaptığı çalışmalar, toplam 144 kapak ve sayısız iç tasarımı içermektedir. Bu eserler, yalnızca moda dünyasında değil, aynı zamanda grafik tasarımının gelişiminde de bir dönüm noktası oluşturmuştur. Derginin



kapaklarında yer alan Lepape' in eserleri, dönemin Art Deco görünümünü yansıtan renkli ve dinamik görünümüleriyle dikkat çekmiştir. 1920'ler boyunca Vogue için birçok kapak illüstrasyonunu hazırlayan Lepape, kadın modasının zarafetini ve modernizmini görselleştiren çalışmalarıyla büyük bir etki yaratmıştır (Özüdoğru, 2009, s. 60, 61).

Çalışmaları yalnızca dergi kapaklarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda reklamcılık, kitap kapakları ve diğer illüstrasyon projelerine de yayılmıştır. Georges Lepape, Vogue dışında Harper's Bazaar ve Vanity Fair gibi diğer prestijli yayınlarla da çalışmıştır. Aynı zamanda kitap illüstrasyonları ve tiyatro kostüm tasarımları gibi farklı alanlarda da eserleri bulunmaktadır. Lepape' in çalışmaları, Art Deco hareketinin estetik değerlerini yansıtarak, moda ve sanatın birleşiminde öncü bir rol olmayı başarmıştır. Onun zarif ve çalışmalarında uyguladığı akıcı çizgileri, güçlü ve soft renk kullanımı, tasarımlarındaki teatral, dramatik öğeleri, yalnızca dönem modasını belgelemekle kalmamış, aynı zamanda ilerleyen yıllarda moda illüstrasyon alanında bir standart oluşturmuştur (Sanal 5, Ward, 2022). Tasarımlarında sanatı ve modayı birleştiren nadir isimlerden biri olarak kabul edilmekte ve günümüzde halen Art Deco'nun ve moda illüstrasyonunun önemli bir temsilcisi olarak anılmaktadır (Steele, 1998).

Çalışmada Georges Lepape'nin Vogue dergisi için hazırladığı dergi kapakları incelenmiştir. Vogue dergisi için hazırladığı 1928 senesine ait olan dergi kapaklarından derlenen eserler esas alınmış olup sadece birkaçı örneklem olarak kullanılmıştır. Esas alınan kapaklar tamamen dönemde verilen eserler arasından rastgele bir şekilde seçilip Art Deco dönemdeki moda akımının etkileri, illüstrasyonlarda uygulanan stil ve moda çizim teknikleri bakımından incelenmiştir.

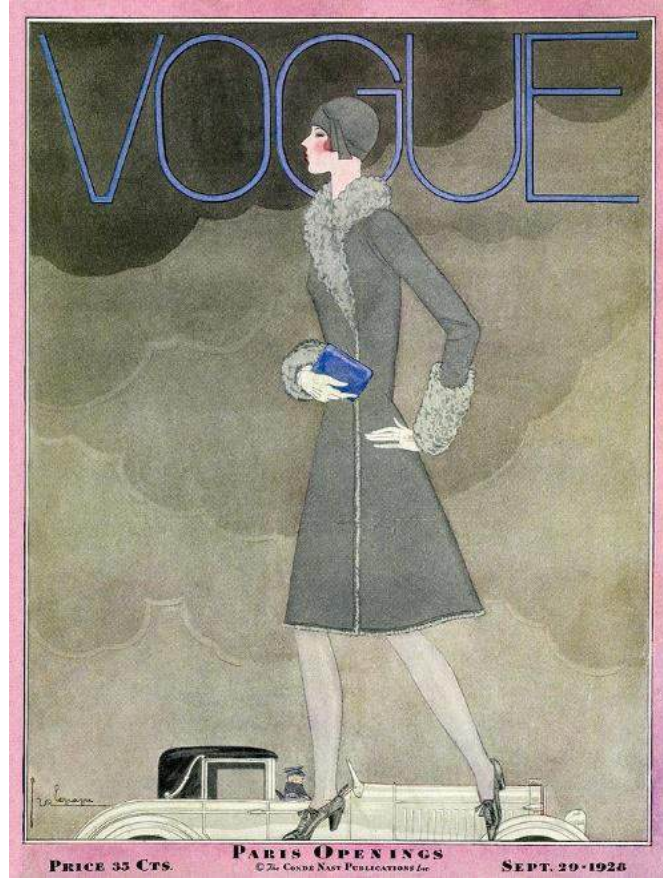


**Görsel 5:** Lepape Vogue Dergi Kapağı 1928 – Mayıs –New York Sayısı

Lepape' nin Mayıs 1928 tarihli New York baskısı olan Vogue için tasarladığı bu kapak, Art Deco döneminin estetik anlayışını temsil eden önemli bir çalışmadır. Bu illüstrasyon, Art

Deco akımının estetik ilkelerini taşıyarak dönemin modernizm ve geometrik stil anlayışını yansıtan ayrıca New York şehrinin arka planda işlendiği bir çizimdir. Lepape'nin bu çalışmasında, uzun ve ince bir kadın figürü, sade ancak etkileyici çizgilerle resmedilmiştir (Sanal 1, Marta, 2009). Görseldeki kadında ve arka planda bulunan şehir görselindeki ince işçilik evin içerisinde yaşayan yüksek tabakadaki bir kadının hayatını anlatan bir görsel olarak işlenmiştir. Kadının kıyafetindeki sarı tonları, dönemin lüks ve şıklık algısına vurgu yaparken, genel tasvirde görülen diğer renklerde ise sadece soft tonların kullanılmış olması kadın figürünü belirgin bir hale getirmiştir. Görselin tamamında belirgin bir şekilde dikkat çeken kademeli keskin hatlar, birim tekrarları, ton geçişleri ve simetrik düzen, Art Deco'nun tasarım prensiplerini gözler önüne sermektedir (Sanal 5, Ward, 2022).

Lepape'nin eserleri, diğer illüstratörlerden farklı olarak, karakterlere zarafet ve hareket katma becerisiyle öne çıkmaktadır. Lepape'nin bu dergi kapağındaki minimalist ve dengeli yaklaşımı, kıyafetin detayına ve silüetin dönem modasına vurgu yapan ince estetik yapısına odaklanmaktadır. Bu görselde de Lepape, kıyafetin katmanlarını ve dokusunu yansıtmak için basit ancak etkili çizgiler kullanmış, arka plandaki şehir manzarasıyla modernizmi ön plana çıkarmıştır. Bu yönüyle Lepape, Art Deco'nun modern yaşam tarzını ve dönemin metropol estetiğini moda entegre etme becerisiyle, moda illüstrasyonunun grafik sanatlara olan etkisine de vurgu yapmıştır (Sanal 6). Lepape'nin bu çalışması görülen yalın ama sofistike anlayışın mükemmel bir örneğidir. Lepape'nin diğer dönem illüstratörlerinden ayrılan özelliği, kıyafetlerin hareketli ve dinamik bir şekilde tasvir edilmesi ve figürlerin şehrin modern silüetiyle etkileşim içinde sunulmasıdır, moda dergiciliğinin ticari ve estetik anlamda bir sanat formuna dönüşmesine önemli bir katkı da bulunmuştur (Sanal 5, Ward, 2022).

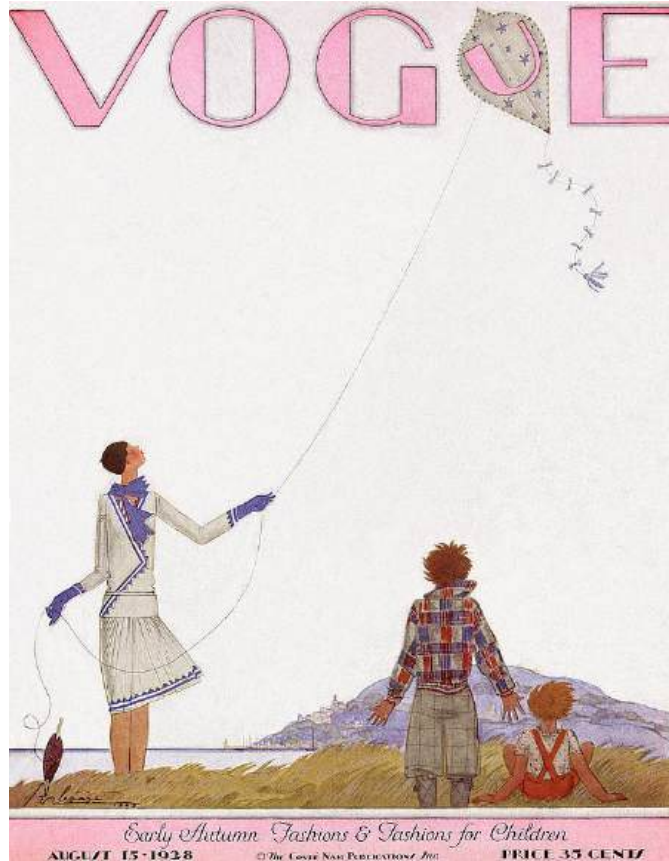


**Görsel 6:** Lepape Vogue Dergi Kapağı 1928 – Eylül

Lepape'nin Eylül 1928 tarihli Vogue dergisi için tasarladığı bu çalışma, Art Deco dönemini temsil eden önemli bir çalışmalardandır. Dönemin estetik değerleri arasında olan mo-

dernizm, zarafet ve geometrik formlar ön plandadır ve bu dergi kapağında bulunan görsellerde, dönemin ilkelerini bütün bir şekilde bu çizimde sunmaktadır (Sanal 1, Marta, 2009). Kapağın ortasında bulunan kadın figürünün giydiği gri renkli ve yine aynı renk tonlarının hâkim olduğu kürk detaylı manto hem dönemin lüks anlayışına hem de şehir yaşamına uygun moda trendleri hakkında bilgi vermek amacını gütmektedir. Figürün duruşu, görseldeki konumu, ince ve uzun silüeti ve yüzünde ifadesiyle dönemde ortaya çıkan Vogue kızından ilham alınarak dönemdeki trendlerden olan "modern kadın" ve algısını temsil etmektedir. Görselde verilmek istenilen aslında dönemin, şehirli, özgür ve bağımsız bir yaşam tarzını destekleyen bir moda anlayışını atıfta bulunulmuştur (Sanal 2, Marta, 2009).

Lepape'nin moda illüstrasyonlarında görülen özelliklerden biri, figür ve arka plan da kullanılan renk, biçim ve stillerin uyum içinde aktarılmasıdır. Bu görselde de figür, bir otomobilin önünde tasvir edilerek, modernize ve şehir yaşamının dinamizmi ile bağdaştırılmıştır, aynı zamanda arkada bulunan otomobil ise dönemin yaşam tarzı hakkında fikir sahibi olmamız için ipuçları sunmaktadır. Arka planda kullanılan sisli ortam, soft ve nötr tonlar, figürün sade ve zarif hatlarına vurgu yapmaktadır. Aynı zamanda kıyafetin kürk detayları ve aksesuarlar gibi materyal farklılıklarını öne çıkarmak için kademeli ve grafiksel bir etki oluşturulmuştur (Sanal 6). Lepape, çizgilerindeki akıcılık ve detaylara verdiği önem ile, zarif, modern ve dengeli çizim anlayışıyla dönemdeki moda illüstrasyonunda yalnızca bir tanıtım aracı değil, aynı zamanda bir sanat eseri olarak değer kazanmasına katkıda bulunmuştur. Özellikle şehir yaşamı, lüks ve kadın kimliğini vurgulayan ince yaklaşımı, Lepape'nin döneminin etkili illüstratörlerinden biri haline getirmiştir (Sanal 5, Ward, 2022).

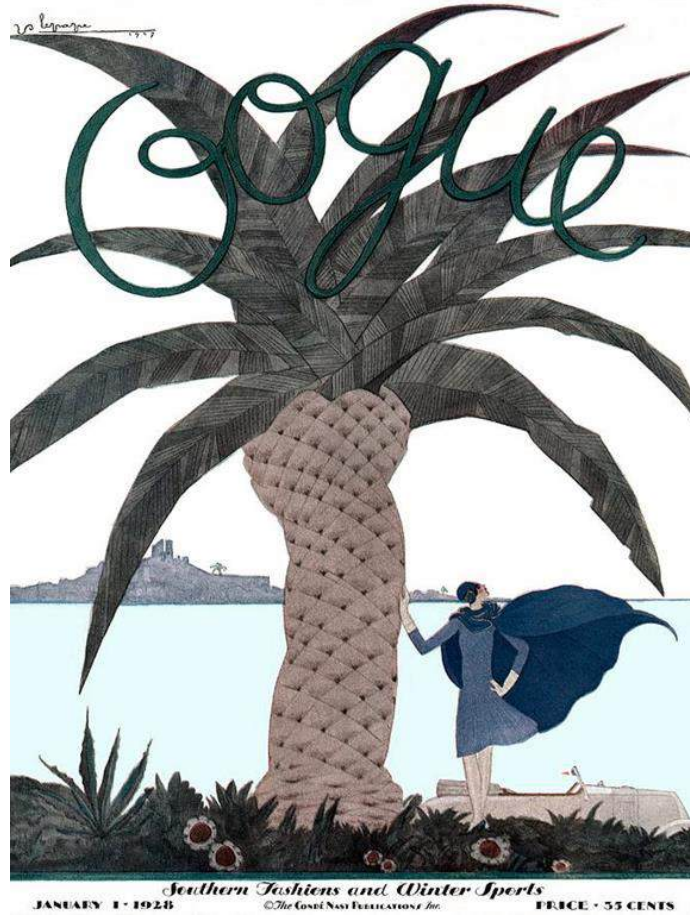


**Görsel 7:** Lepape Vogue Dergi Kapağı 1928 – Ağustos

Lepape'nin Ağustos 1928 tarihli Vogue dergi kapağı için tasarladığı bu eser Art Deco'nun sanatsal ve estetik anlayışını temsil etmektedir. Bu illüstrasyonda, sonbahar modasını temsil eden kadın figürü, yanında iki çocukla doğanın güzelliği ile bir arada kullanıldığı or-

tamda betimlenmiştir. İllüstrasyonda görülen kadının kıyafeti, sade ama tasarım olarak özgün bir tarzı yansıtmış ve oluşturulan tasarım kullanılan çizgilerle vurgulanmış, geometrik kesimlerle desteklenerek zarif bir şıklık sunarak gelecek sonbaharda görülecek trendlere vurgu yapmaktadır (Sanal 2, Marta, 2009). Tasarımda kullanılan etek ve ceket takımı, 1920'lerin sonunda popüler olan pratik ve hareket özgürlüğü sağlayan tasarımlara vurgu yapmaktadır. Mavi, mor veya lila detaylar ile zenginleştirilmiş beyaz renk ile bu detayların ön plana çıkmasını sağlamıştır. Yaratılmak istenilen bu etki ile kıyafete hem ferahlık hem de modern bir hareket katılmıştır (Sanal 3, Marta, 2009).

Lepape'nin bu çizim teknikleri, figürler arasında yumuşak geçişler ve ayrı parçalar arasında oluşan bütüncül etkiyle bir uyum oluşturmaktadır. Bu kapakta, uçurtma gibi bir aksesuarın kullanımı hareket etkisi oluşturmuş aynı zamanda yaşam enerjisini çizime aktararak, illüstrasyonun durağanlıktan uzak bir hikâyeye anlatımına sahip olmasına sebep olmuştur. Arka planın sade tutulması, arka fonda kullanılan doğa içerisinde olan figürlerin ön plana çıkmasına olanak tanırken, bu illüstrasyonu zaman içerisinde yayan bir film sahnesi gibi etki oluşturmaya sebep olmuştur. Lepape'nin çizimlerinde bu durum ayrıca bir zarafet katmaktadır. Bu illüstrasyon, Lepape'nin moda illüstrasyonundaki ustalığını ve dönemin modern moda anlayışına vurgu yapmaktadır. Hem sade hem de gelişmiş tasarım anlayışı, dönemin kadın modasındaki fonksiyonel olan tasarımları, estetik algısı yüksek tasarımlara ulaşmak isteyenler için bir denge unsuru olarak kullanmış ve moda trendleri hakkında bilgi vermiştir. Lepape'nin illüstrasyonları, bu dönemde modayı yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda bir hikâyeye anlatıcısı olarak da kullanılmasında büyük bir etkisi olmuştur (Sanal 5, Ward, 2022).



Görsel 8: Lepape Vogue Dergi Kapağı 1928 – Ocak

Lepape'nin Ocak 1928 tarihli Vogue dergi kapağı için tasarladığı bu kapak, Art Deco döneminin zarif sanatsal anlayışını temsil eden önemli bir çalışmadır. Bu illüstrasyonda, dönemin zarafet ve lüks kavramlarını önceleyen bir moda anlayışına vurgu yapılmıştır. Bu illüstrasyonun genel tasarımı incelendiğinde yalnızca kıyafetiyle değil, aynı zamanda yaşam tarzını ve mekânı da kapsayarak çok boyutlu moda trendleri hakkında anlatım sunduğu görülmektedir.

Birleştirilen bu parçalar, gelişmiş bir estetik yaklaşımı yansıtmakta, Lepape'nin hem minimalist hem de detaylı bir tasarım anlayışı arasında denge kurduğunu göstermektedir. Resimde görülen kadın figürünün zarif duruşu ve kıyafeti, dönemin kadın modasında kullanılan detayları bulundurmakta ve dönemin modern kadın imajına vurgu yapmaktadır. Kadın figüründe kullanılan özellikle pelerin detayındaki akıcı çizgiler, kumaşın yapısı hakkında ve dönemin dramatik hareketliliğine vurgu yaparak anda yaşayan bir fotoğraf etkisi vermektedir. İllüstrasyonun çizim tekniği incelendiğinde, net ve belirgin hatlarla detaylandırılmış bitki örtüsü ve ince işlenmiş dokularıyla, yalnızca figüre değil, arka planda bulunan öğelere de dikkat çekilerek moda illüstrasyonunun bir sanat formu olarak ele alındığını göstermektedir.

İllüstrasyonda kullanılan renkler ise, nötr tonlar ve pastel renkler olarak dikkat çekmektedir. Özellikle deniz mavisi ve yeşil tonlarının ağırlıkta olduğu palet, sıcak iklim havasına vurgu yaparken aynı zamanda sade bir şıklık etkisinin oluşmasına da sebep olmuştur. Renklerin görselin tamamında dengeli ve oranlı dağılımı, göz yormadan odaklanılmasına ve yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Dönemin moda illüstrasyonları, genellikle bir reklam aracı olduğu için, bu çalışmada da güçlü bir görsel çekicilik hedeflenmiş, palmiye ağacı gibi tropik öğeler ise o dönemin "egzotik" olarak algılanan tatil modasına ve lüks yaşamın simgesi hâline gelmesini göstermiştir. Bizlere dönemin moda trendlerinin sadece kıyafetlerden ibaret olmadığına kültürel değerlerin ve estetik anlayışın da önemli olduğuna vurgu yapılmaktadır (Sanal 2, Marta, 2009).

## Sonuç

Erté, 20. yüzyılda ikonik moda illüstratörlerinden biri olarak, özellikle *Harper's Bazaar* dergisiyle yaptığı iş ortaklığı ile dönemselsel olarak görsel değişime yön veren illüstratörlerden olmuştur. 1915'ten başlayarak yaklaşık 22 yıl boyunca Harper's Bazaar dergisi için kapak çizimleri ve sayfa tasarımlarını hazırlamıştır. Hazırlamış olduğu bu çizimlerde, Art Deco'nun geometrik, modern, simetrik ve zarif çizgilerini ustaca uygulayan Erté, modayı yalnızca bir giyim tarzı olarak değil, bir sanat formülü olarak ele almıştır. *Harper's Bazaar* için hazırladığı kapak ve iç sayfa tasarımlarında vurguladığı lüks, farklı bir yaşam tarzı ve kadının modern bir şekilde öne çıkan rolünü gösteren tasarımlar yapmıştır. Tasarımları hazırlarken uyguladığı geometrik desenler, soyut formlar, mitolojik karakterler ve stilize edilmiş figürlere dikkat çekerken, aynı zamanda ince ayrıntılarla işlenmiş figürlerle bir hikâye anlatımı oluşturmuştur.

Erté'nin çizimlerinde dikkat ettiği unsurlardan biri, dramatik birleştirmeler ve görsel dengeyi kaybetmeden ayrı olan parçaları bir bütün olarak kusursuz olarak aktarabilmesidir. Kullandığı renk paleti genellikle canlı ancak bütünlüğü bozmadan kontrast olacak şekilde seçmekte, figürler ve arka plan arasındaki uyuma dikkat ederek, vurgulamak istediği figürü okuyucuyu yormadan aktarmaktadır. Erté, çizimlerinde sadece kıyafetleri değil, kadınların duruşlarını, yüz ifadelerini ve aksesuarlarının kullanım atmosferlerini de önemsemiştir. Çizimlerinde genellikle bir masal ortamı veya tiyatro havası hâkim olup, bu unsurlar onun tasvir ettiği modayı idealize ettiği bir dünyanın parçası haline getirmiştir. Bu doğrultuda, Erté'nin çizimleri, modayı işlevsel bir ihtiyaçtan çok bir sanat ve hikâye anlatım aracı olarak yeniden yorumlamasına ve etkileyici eserler ortaya çıkartarak kalıcı bir miras oluşturmasına olanak sağlamıştır.

Georges Lepape, Vogue için yaptığı illüstrasyonlarla, 20. yüzyılın ilk yarısında moda tasarımının ve grafik sanatının yönünü belirleyen illüstratörlerden birisi olmuştur. 1920'den bu yana, Lepape'nin çizimleri, dönemin modern kadını zarif bir şekilde aktaran ve illüstrasyonlarını stilize ederek kendine has estetik anlayışıyla sunmuştur. Vogue kapaklarında ve sayfalarında yer alan çalışmalarında, ince ayrıntıları kullanmış, narin kadın figürleri ile akıcı bir şekilde hareket anını aktarma stiliyle dikkat çekmektedir. Lepape, Art Deco'nun zarafetini ve doğaya dayalı motiflerini moda akımlarına göre taşıyarak, çizimlerini yalnızca bir kıyafet tanıtımından öte, sanatsal bir anlatım haline getirmiştir. Bu çizimlerde, çağdaş kadın figürlerinde, kadınların hem zarafetini hem de modern yaşam tarzının idealize edilmiş bir güzellik anlayışına vurgu yapılmıştır.

Lepape'nin çizimlerinde öne çıkan en önemli yanı, dramatik uygulamalarla dolu masalsı ve film sahnelerinde oluşacak sahnelerini çizimlerinde sadeleştirerek göstermesidir. Kadın figürlerini, genellikle romantik bir zarafet ve incelikle, doğa motiflerinin kullanıldığı veya egzotik unsurlar ile çevreleyecek şekilde oluşturmuştur. Çizimlerinde kıyafetlerin hareketini ve kadın figürlerinin vücut hatlarını başarıyla yansıtarak, okuyucunun hayal gücünü harekete geçirmeyi hedeflemiştir. Ayrıca kullandığı renklerde nötr, soft ve tamamlayıcı renkleri tercih etmiştir. Kullandığı renkler ve motifleri detaylı işlemleri ustaca kullanan Lepape asla bir işçilikte kargaşa yaratmadan estetik, ahenkli ve bir bütün olarak algılanacak şekilde çizmektedir. Lepape'nin çizimlerinin alt metninde, moda dünyasının lüks ve erişilemez doğasını yüceltme çabası dikkat çekerken, aynı zamanda modern bireyin sanatla kurduğu bağı güçlendirme arzusu bulunmaktadır. Lepape'nin moda illüstrasyonlarında, kaleminde yalnızca bir görsel ifade biçimi değil, aynı zamanda duygusal ve estetik bir hikâyeye anlatıcılığı kullanmıştır. Bu doğrultuda, Lepape'nin çizimleri, modayı işlevsel bir ihtiyaçtan çok bir hayat tarzı ve hikâyeye anlatım aracı olarak yeniden yorumlamasına ve etkileyici eserler ortaya çıkartarak kalıcı bir miras oluşturmasına sebep olmuştur.

Georges Lepape'nin Vogue için yaptığı çizimler ve Erté'nin Harper's Bazaar'da yaptığı çizimler, 20. yüzyılın moda illüstrasyonundaki iki farklı yaklaşım olarak ele alınabilir. Her ikisinin de kapak tasarımlarında Art Deco'nun yoğun etkileri gözlemlenmektedir. Erté teatral, detaycı ve haute-couture estetik anlayışıyla illüstrasyonlarında moda fantezisini ve lüksü kurulumuştur. Uzun yıllar özgürce kendi özgün giysi tasarımlarını kapaklara taşıyan Erté, Art Deco'nun etkilerinin artmasıyla birlikte tasarımlarını bu sanat akımına uygun biçimde yalınlaştırmış, Kübizmin, Dışavurumculuğun, Sürrealizmin ve Fütürizmin yansımalarını özgün kapak tasarımlarına taşımıştır. Daha canlı ve kontrast renk kullanımında bulunan Erté yalınlaştırdığı çizgilerini karşıt renklerle tamamlamıştır. Kapaklarında figürden portreye geçtiği bir dönem olan bu yıllarda yarattığı görsel illüzyon dikkat çekicidir. Georges Lepape ise Art Deco'yu etkileyici bir yalınlıkla kapak tasarımlarına taşırken daha önceki illüstratörlerden farklı bir anlayış ortaya koymuştur. Yine Art Deco çizgilerinde Kübizmin ve Fütürizmin etkilerinin hissedildiği tasarımları minimalist, nötr ve soft renklerle yansıran, metropolden esinlenen çizgiler baskın görünmektedir. "Flapper" kızı daha minimal, ince ve yalın tasvir eden Lepape, kapaklarında figür kullanımına devam etmiştir. Kademeli renk geçişlerinin ve monokrom renklerin hakim olduğu tasarımları, şehir ve egzotik mekan temalarını en yalın ve zarif biçimde yansıtmaktadır.

## Kaynakça

- Alpat, F. E. ve Papila A. (2019). Erté ve Tasarımlarının 20. Yüzyıl Kadın Modası ve Art Deco Akımının Ortaya Çıkışına Etkileri, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 57 (2019 Mayıs) ss: 559-575.
- Ayaydın, A. (2016). *Çağdaş Sanat Akımları*, Nobel Yayıncılık.
- Becer, E. (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Yayınevi.
- Blackman, C. (2007). *100 Years of Fashion Illustration*. Laurence King Publishing.
- Blum, S. (1976). *Designs By Erté: Fashion Drawings & Illustrations From "Harper's Bazaar"* Dover Publications.
- Dereboy, E. J. (2008). *Moda & 100 Yılın Moda Tasarımcıları*. Özel Güzel Sanatlar Stilizlik-Moda Yayını.
- Erzen, J. N. (2005). Art Deco: Yerel Sembolizmden Uluslararası Üsluba. *Arredamento: Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, (sayı:2005/01, 100+76). ss: 59-62.
- Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi.
- Günay, A. (2017). Ballets Russes Kostümleri Üzerinden Avrupa'da Sanat ve Tasarım Ortamında Bakış (1910'lar ve 1920'ler). *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (18) ss.75-86.
- Gürcüm, B. H. (2013). *Tekstil ve Malzeme Bilgisi*. Kerasus Yayıncılık.
- Hidayetoğlu, T. F. (2008). *Güzel Sanatlar Fakülteleri Lisans Programlarında Yer Alan İllüstrasyon Derslerinin Eleştirel Bir İncelemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Hopkins, J. (2013). *Moda Tasarımında Moda Çizimi*. (B. Başoğlu Çev.). Literatür Kitabevi.
- Kerr, Gordon (2012). *Art Deco Fashion: Masterpieces of Art*. Flame Tree Publishing.
- Keş, Y. (2001). *Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Şenol, N., Elmas, A. O. (2022). Geçmişten Günümüze Moda İllüstrasyonlarının Karşılaştırılması (Erté ve Megan Hess Örnekleri), *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 8(64) ss: 1945-1953.
- Özgören, C., Koç, F. (2022). Moda İllüstrasyonlarında Art Deco Etkisi: Erté İllüstrasyonları Üzerine Bir Analiz, *Sanat ve İnsan Dergisi*, 6 (2), ss: 207-220.
- Özüdoğru, Ş. (2009). Vogue Dergisi Kapaklarında Sosyal, Teknolojik ve Sanatsal Dönüşüm: İllüstrasyon Dönemi, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2 (4), ss: 55-63.
- Robinson, M., Rosalind, O. (2008). *Art Deco: The Golden Age of Graphic Art and Illustration*, Flame Tree.
- Sakarya, M. (2023). Paul Poiret'nin "Les Robes De" Albümündeki Elbiselerin İncelenmesi, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 101 (Ocak) ss: 11-23.
- Seivewright, S. (2013). *Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım*. (Burcu Bakın Çev.). Literatür Yayıncılık.
- Sünerli, E., Şahin, Y. (2018). Moda İllüstrasyonunda Yeni İfade Biçimleri Üzerine, *The Journal of Academic Social Science Studies*, (68), ss: 183-194.
- Steele, V. (1998). *Paris Fashion: A Cultural History*, Bloomsbury Academic.
- Uçar, N.N. (2012). *İllüstrasyon ve Moda*, (Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Waquet, D., Laporte, M. (2011). *Moda*. (Işık Ergüden Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Zabunoğlu, S. (2015), *Moda Tasarımı ve İllüstrasyon*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

### Web Kaynakçası

- Sanal 1: Marta, (2009). Art Deco Fashion, Theme 1: Progressive Modernity, 12 February 2009, <https://artdecostyle.ca/art-deco-style-blog/art-deco-fashion-part-1> İndirme Tarihi: 16 Ocak 2025.
- Sanal 2: Marta, (2009). Art Deco Fashion, Theme 2, Luxury & Glamour, 25 April 2009, <https://artdecostyle.ca/art-deco-style-blog/art-deco-fashion-part-2> İndirme Tarihi: 16 Ocak 2025.
- Sanal 3: Marta, (2009). Art Deco Fashion, Theme 3, Sports & Leisure, 17 May 2009, <https://artdecostyle.ca/art-deco-style-blog/art-deco-fashion-part-3> İndirme Tarihi: 16 Ocak 2025.
- Sanal 4: Marta, (2011). Art Deco Art & Artists: Erté, 25 July 2011, <https://artdecostyle.ca/art-deco-style-blog/art-deco-artist-erte> İndirme Tarihi: 16 Ocak 2025.
- Sanal 5: Ward, L., (2022). Vogue's Fabulous Five: The Golden Age of Illustration, 15 September 2022, <https://www.messynessychic.com/2022/09/14/vogues-fabulous-five-the-golden-age-of-illustration/> İndirme Tarihi: 16 Ocak 2025.
- Sanal 6: Ongpin S., Georges LEPAPE <https://www.stephenongpin.com/artist/236526/georges-lepape> İndirme Tarihi: 16 Ocak 2025.

### Resimler Kaynakça

- Görsel 1:** <https://tr.pinterest.com/pin/40532465390536964/> Erté- Harper's Bazaar- 1928, İndirme Tarihi: 12 Kasım 2024.
- Görsel 2:** <https://tr.pinterest.com/pin/39899146692324333/> Erté- Harper's Bazaar- 1928, İndirme Tarihi: 12 Kasım 2024.
- Görsel 3:** <https://tr.pinterest.com/pin/527554543867008328/> Erté- Harper's Bazaar- 1928, İndirme Tarihi: 12 Kasım 2024.
- Görsel 4:** <https://tr.pinterest.com/pin/615937686561303000/> Erté- Harper's Bazaar- 1928, İndirme Tarihi: 12 Kasım 2024.
- Görsel 5:** <https://condenaststore.com/featured/9-a-vintage-vogue-magazine-cover-of-a-woman-georges-lepape.html> Georges Lepape- Vogue- 1928, İndirme Tarihi: 12 Kasım 2024.
- Görsel 6:** <https://condenaststore.com/featured/1-a-vintage-vogue-magazine-cover-from-1928-georges-lepape.html> Georges Lepape- Vogue- 1928, İndirme Tarihi: 12 Kasım 2024.
- Görsel 7:** <https://condenaststore.com/featured/a-vintage-vogue-magazine-cover-of-two-children-georges-lepape.html> Georges Lepape- Vogue- 1928, İndirme Tarihi: 12 Kasım 2024.
- Görsel 8:** <https://condenaststore.com/featured/3-a-vintage-vogue-magazine-cover-of-a-woman-georges-lepape.html> Georges Lepape- Vogue- 1928, İndirme Tarihi: 12 Kasım 2024.





# Cumhuriyet Dönemi Giyim Kültürünün Sanata Yansımaları: Ressam Nuri İyem Eserleri Üzerinden Örnekler

Şengül EROL<sup>1</sup>  
Murat ÇALIŞKAN<sup>2</sup>

## Giriş

Kültürel değerler toplumların yaşayış biçimlerini, alışkanlıklarını gelecek kuşaklara aktaran vasıtalarlardır. İlk kullanımını örtünme mantığından alan giyim kuşam, sosyal statü göstergesi veya süslenme arzusunun karşılanması gibi kullanım amaçlarının ortaya çıkması ile gelişmiş ve toplumların kültürel yaşayış özelliklerinin göstergesi durumuna gelmiştir. Giyim kültürü kumaşının dokunmasından başlayıp giysi halini alana kadar ait olduğu topluluklara özgü pek çok duyguyu barındıran sembolik ifadelerle sahiptir (Pamuk ve Uysal, 2021). Anadolu geleneksel giysi kültürü de kendi bölgesinde yaşayan Türk boylarının ve halklarının var olduklarından beri yaşattıkları önemli kültürel değerlere sahiptir (Salman, 2010). Geleneksel giysilerin özgünlüğünü kaybetmeden ebeveynlerden alınan bir miras olarak torunlara özenle korunarak devredilmesi beklenir (Çeğindir vd., 2022). Böylece sahip olduğu değerlerin geleceğe birer miras olarak aktarılmasında büyük rol oynayacaktır. Bu yönüyle geleneksel giyim unsurları toplumun sahip olduğu kültürel değerlerin önemli ifade biçimlerinden biri olan sanat alanı için de ilgi çekici bir konumdadır.

Sanatın gelişim seyri boyunca yapılan çalışmalara bakıldığında çok sayıda sanatçının yüzyıllar önce üretilmiş sanat eserlerinde bile ait oldukları toplumların kültürel yapı ve değer özelliklerini barındırdığı söylenebilir (Bağ, 2023). Özellikle resim sanatı; tarih boyunca toplumların kültürel yaşayış özelliklerini eserlere aktaran güçlü bir araç olmuştur. Kültürel değerlerin aktarılmasında en önemli değerlerden biri olan geleneksel giyim kuşam özellikleri de sanatçıların ilgi odağı olmuştur (Oskay, 2021).

Çağdaş Türk resim sanatının gelişim süreci boyunca, Anadolu toprakları üzerinde yaşayan Türk halklarının sahip oldukları kültürel öğeler ve yöresel yaşam biçimlerinin pek çok sanatçının eserlerinde konu edildiği görülmektedir (Öztütüncü, 2024). Özellikle 1940'lardan sonra resim sanatında, 'yöreselleşme' ifadesi bağlamında sanatçıların Anadolu insanının yaşamına etki eden sosyokültürel değerleri farklı konular çerçevesinde eserlerine yansıttıkları örnekler bulunmaktadır (Bağ, 2023).

Bu çalışmada özellikle Cumhuriyet dönemi Anadolu giyim kültüründe yaşanan gelişmelerin resim sanatına yansımalarının örneklerle sunulması amaçlanmıştır. Amaç doğrultusunda Anadolu geleneksel giyim kültürünün özellikle Cumhuriyet sonrası döneminde yaşadığı gelişmeler ve bu gelişmelerin resim sanatında yankı bulduğu Türkiye'deki figüratif resmin ve toplumsal gerçekçi sanat akımının önde gelen isimlerinden biri olan Nuri İyem'in eserleri incelenmiştir. 1915-2005 yılları arasında yaşayan ve Anadolu kadın portreleriyle tanınan sanatçı; gündelik yaşantılarını konu edindiği çalışmaları ile gerek Anadolu kadınının kişiliğine dair ipuçları sunmakta; gerekse dönemin kıyafet anlayışını yansıtmaktadır.

Çalışmada öncelikle Anadolu'da geleneksel giyim kültürünün Cumhuriyet dönemi sonrası yaşanan gelişmeler ışığında nasıl şekillendiği tarihsel olarak incelenecek ve yaşanan gelişmelerin sosyal, kültürel ve ekonomik ayrıntıları tartışılacaktır. Daha sonra Nuri İyem'in

<sup>1</sup> Doç. Dr. Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı

<sup>2</sup> Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı (Disiplinlerarası), Tasarım Çalışmaları Programı Yüksek Lisans Öğrencisi

sanatsal anlayışı ve Anadolu insanını resmetme biçimi ele alınarak konuya uygun olarak seçilen örnek eserler üzerinden dönemin giyim kuşam özelliklerinin resim sanatına yansımaları değerlendirilecektir.

## CUMHURİYET DÖNEMİ TOPLUMSAL HAYAT VE GİYİM KÜLTÜRÜNÜN GELİŞİMİ

Türkiye’de giyim kuşam kültüründe yaşanan değişimler ve batılı tarzda giyim biçimlerine gösterilen ilginin ilk izleri Tanzimat dönemi ile şekillenmeye başlasa da büyük ve kalıcı adımların atılması Cumhuriyetin ilanı ve sonrasında yaşanan değişimlerle hız kazanmıştır (Şeftalici, 2005). Cumhuriyet dönemi, modernleşme ve çağdaşlaşmanın önemli bir göstergesi olarak kıyafetlerde yaşanan değişim ve gelişmelerin toplumsal bir mücadele alanı olmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle kadınlar Avrupa modasına uygun giysileri kullanmaya ve toplumsal hayatta aktif rol almaya teşvik edilmiştir (Şenol, 2018). Modernleşme süreci batılı bir anlayışa dayansa da yapılan çalışmalar milli kimlik ve yerellik vurgusu ile sürdürülmüştür. 1930’larda devlet destekli enstitüler ve açılan biçki dikiş kursları ile kadınların giyim biçimleri yeniden şekillendirilmiştir. Ekonomik teşvik politikalarıyla 1933 yılında kurulan Sümerbank yerli malı kumaşlarla üretim yaparak Türk halkına özgün bir giyim kültürü kazandırmıştır. Yapılan modernleşme çalışmalarının sürdürülebilirliğinin sağlanması adına özellikle kadın terziliği konularının öğrenilmesi için kadın ve erkekler yurt dışına eğitim almak üzere gönderilmiştir. Terzilik eğitimi alan öğrencilerin modern giyim biçimlerini öğrenerek yurt içinde topluma aktarmaları modernleşmeye katkı sağlayan önemli bir adım olmuştur (Himam ve Tekcan, 2014).

Yaşanan giyim kuşam değişikliklerine yıllar bazında bakılacak olursa 1930’larda Türk kadınının uzun etekli, erkeksi tayyör takımlar kullanan, kenarları kloş şapkaları ile yalın bir figür sergilediği söylenebilir. Aynı yıllarda gece kıyafetlerinde verev kesimli vücudu saran has ipek kıyafetler yoğun olarak tercih edilmektedir (Şeftalici, 2005).

1940’lı yıllarda abartılı ya da gereksiz detaylardan kaçınılmış, sade ve fonksiyonel giyim anlayışı hakim olmuştur. Bununla birlikte savaş dönemlerinin etkisi ile vatkalı omuzlar, asker üniforması havasındaki tayyörler, düz kesimli ceket ve montlar yaygın olarak kullanılmıştır. 1940’lı yılların gece kıyafetlerinde ise kadife ve tafta kumaşlarının hakimiyeti görülmüyordu. Gece elbiselerinin bel çizgileri belirginleştirilmiş, etekler zengin bir şekilde yere kadar inmiş, elbiselerin göğüs dekolterleri ise iri çiçek desenleri ile süslenmiştir (Şenol, 2018). Hazır giyimin henüz olmadığı bu dönemlerde kumaşlar manifaturacıardan alınarak giysiler dönemin terzilerine günün modasına uygun olarak diktirilmiştir. Orta gelirli aileler çoğunlukla mahalle terzilerine giderken daha yüksek gelire sahip aileler bilindik terzilere gitmektedir (Himam ve Tekcan, 2014).

1950’li yıllar ülkede terzilerden konfeksiyon üretimine doğru geçiş sürecinin yeni yeni başladığı yıllar olup; Türkiye’de hazır giyim sektöründe henüz fazla yatırım yapılmamıştır. Bunun nedeni, birçok kadının önceden eğitimi olmasa bile dikiş dikme yeteneğine sahip olması ve hemen her evde bulunan dikiş makineleri ile günlük kıyafetlerini evde kendilerinin dikebiliyor olmasıdır. Üstelik bu sayede ev ahalsinin ihtiyaçlarını daha uygun şekilde karşılayan kadınlar gelişen ev ekonomisi kavramına katkı sunmaktadır (Yetmen, 2011). Dünyada savaş sonrası yaşanan ekonomik sıkıntılar sebebiyle tutumluluğa övgü, savurganlığa ve israfahor bakma dönemi yaşanmıştır (Şenol, 2018). Bu yıllarda kadınlar önceki dönemlere ait kıyafetlerini kullanmaya devam etmiş, diğer yandan gelişen sanayi sayesinde kolay kullanılan kumaşlar, ütüsüz de giyilebilecek yıka-giy olarak adlandırılan gömlekler, dar kalem etekler de kullanılmaya başlanmıştır (Şeftalici, 2005). Savaş sonrası yaşanan sıkıntılı sürecin etkisiyle 1950 li yıllardan itibaren kentlere göç dalgası başlamıştır. Tüm kentlerin taşradan göç aldığı

dönemde daha iyi yaşam umuduyla köyünü bırakarak yola çıkanların pek çoğu İstanbul'a gelmektedir (Yetmen, 2011).

1960'lı yıllarda II. Dünya Savaşı'nın izlerini silmeye başlayan Avrupa'da, dönem modasını gençlerin yaşam tarzı belirlemiştir. 1960'ların genç nesli, farklı isteklerle çeşitliliğin yanındadır. Pop-Art hareketinin yükselişi, toplumsal düzene başkaldırı ve çevrelerinin hareketlerinin filizlenmesi bu dönemdeki belirgin gelişmelerdir. Bohem yaşam tarzı Avrupa'da popüler hale gelirken, televizyonun yaygınlaşması ve Ay'a gidilmesi gibi gelişmeler moda sektörünü de etkilemiştir. (Şeftalici, 2005). Türkiye'de hala çoğu kadın giysilerini terzilere diktiriyor veya kumaşını alarak evinde kendisi dikiyordu. Giysilerin modellerini dönemin gazetelerinin moda eklerinden ve kadın dergilerinden temin ediyorlardı. Ünlü terzilere diktirilen özel tasarım giysilerde parlak satenler, şifonlar, brokarlar, ipek gabardin kumaşların yanı sıra jakarlı altın ipliklerle özel nakış işlemeli ipekli kumaşlar ilgi görmektedir. Giysi detaylarında ise alt kısımları genişleyen kloş, pilili, pliseli veya godeli etek modelleri göze çarpmaktadır. Kısa, yandan düğmeli veya çift sıra düğmeli tayyör ceketleri de kullanılmıştır (Yetmen, 2011).

Türkiye'de 1970'ler, siyasi ve kültürel hareketlerin yoğunlaştığı, toplumda gruplaşmaların ve bu gruplaşmaların kendilerine özgü giyim biçimlerinin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur (Şeftalici, 2005). 1970'lerin başlarında sinema ve televizyonun kentten köye toplumun her kesimine ulaşmasıyla birlikte, kadın kıyafetleri geleneksel yapısından sıyrılarak değişim göstermeye başlamıştır. Giyim, bireyselleşmiş ve farklı stillerin, geçmiş dönem modalarının ve köylü giysilerinin karışımından oluşan kurlsuz bir yapı kazanmıştır (Şenol, 2018). Öte yandan, köyden kente göç eden kesim şehir yaşamına adapte olmakta zorlanmış ve kendi kültürel öğelerini taşımıştır. Göç edenler arasında inşaat işçiliği, kapıcılık ve temizlik gibi işlerde çalışanlar dikkat çekmiş, barınma sorunu yaşayan birçok kişi kendi imkânlarıyla "gecekondu" adı verilen yapılar inşa etmiştir. Gecekondu, köy ve kent arasında sıkışmış bir kimliği yansıtmaktadır. Yaşanan bu kimlik bunalımı, "arabesk" kültürünün doğmasına sebep olmuştur. Göçle gelenlerin kıyafetleri de bu değişimden etkilenmiş, başlangıçta rengârenk basmalarla dikkat çeken kıyafetler zamanla pazarlardan alınan ucuz kıyafetlere dönüşmüş, etek altına giyilen pijamalar ve beyaz tülbentler ile tek tip gecekondu kıyafeti ortaya çıkmıştır (Yetmen, 2011).

Aynı dönem giysi modasında çeşitli stiller, etnik kıyafetler, köylü giysileri, basma kumaş, şalvar, mintan, yakalı gömlek ve şile bezi gibi unsurlar, kent yaşamında etkisini artırarak popüler hale gelmiştir. Kadın giyiminde ise pantolonlar ön plana çıkmış, kalın duble paçalı pantolonlar ile erkeklerin kullandığı yelek ve ceketler kadınlar tarafından da tercih edilmeye başlanmıştır. Doğal kürkten yapılmış, abartılı tüylü kolları ve bedeni olan bluz tarzı ceketler de bu dönemin belirleyici unsurları arasında yer almıştır. 1978 yılında ise "Rüküş Modası" olarak adlandırılan bir akım başlamış; kadınlar kat kat giyinerek fistolu iç etekler, çift kemer, bol büzgülü etekler, firfir ve kapitoneli yeleklerle yeni bir stil yaratmışlardır (Şeftalici, 2005).

1950'lerde başlayan konfeksiyon giyime yöneliş, 1960 ve 1970'lerde istikrarlı bir ilerleme kaydetmiş, 1980'lere gelindiğinde ise hızlı bir üretim artışı yaşayarak her kesimden kadının giyim ihtiyacını kolayca karşılamasını sağlamıştır. Ancak, hazır giyim kolay erişilebilirliği ve seri üretimin yarattığı tek tip görünüm, bireylerde farklı görünme isteği, bireysel stil arayışları ve özgün giyinme gibi kaygıları da beraberinde getirmiştir (Yetmen, 2011). Kadınların çalışma hayatına daha aktif katılması hazır giyim ürünlerine olan talebi artırmış ve bu taleple birlikte konfeksiyon sektörü kendini geliştirme çabalarına yönelmiştir. Yabancı sermayenin Türk pazarına girişi, teknolojik gelişmeler ve sektörün bu yenilikleri yakalama çabaları, Avrupa modasının gecikmeli de olsa takip edilmesini sağlamıştır. Özellikle yabancı mar-

kaların büyük kentlerdeki mağazalarının sayısının artmasıyla birlikte, moda, kadınların vazgeçilmezleri arasında yerini almıştır (Koç ve Koca, 2006).

### **NURİ İYEM'İN SANAT ANLAYIŞI VE SANATSAL KİŞİLİĞİ**

Türk resim sanatı açısından önemli bir konumda olan Nuri İyem (1915-2005), toplumsal-gerçekçi sanat anlayışını benimseyerek, Anadolu kadınının duygularını ve yaşamını eserlerine yansıtmiş önemli bir ressamdır. Onu değerli kılan ürettiği eserlerin yanı sıra sanat anlayışını biçimlendiren kültürel değerlerimize olan bağlılığıdır. İyem'in ilk eserleri 1930'lu yıllarda ortaya çıkmış, 1940'lı yılların sonuna kadar toplumcu-gerçekçi bir anlatım benimsemiştir. 1950'den sonra soyut resme yönelmiş, ancak 1960'ların sonunda tekrar toplumcu-gerçekçi anlatıma dönmüştür. Eserlerinde işçiler, balıkçılar, grev yapanlar, köyden kente göç eden insanlar ve gecekondu yaşamı gibi temalar yoğun şekilde işlenmiştir (Bağ,2023; URL.1). Nuri İyem'in portrelerinde yer alan çoğu kadın olan figürlerin yaşadığı çevreye dair ipuçları, kıyafetleri ve kullandıkları eşyalar gerçeğe yakın bir şekilde resmedilmiş, bu da eserlerin belge niteliği taşımasını sağlamıştır (Günay, 2011). İyem'in resimlerinde sıkça Anadolu'ya ait figürler ve giyim örnekleri bulabilmek mümkündür.

Nuri İyem arkadaşları ile 1940 yılında “Yeniler Grubu” adıyla bir grup kurmuş ve toplumcu-gerçekçi sanat anlayışını paylaşmıştır. Yeniler Grubu üyeleri Kemal Sönmezler, Turgut Atalay, Selim Turan, Avni Arbaş, Mümtaz Yener ile ilk sergisi “Liman Resim Sergisi”ni 1941 yılında açmıştır (Yerli ve Geçen, 2020).

Sanatçının yaşadığı zorluklar ve gezdiği bölgeler yaptığı resimlerin kavramsal yapısını oluşturmada önemli bir etken olmuştur. Çocuk yaşlarda Anadolu'nun kırsal yaşamını görme şansı bulan sanatçı, dönemin siyasal, toplumsal ve psikolojik zorluklarını yaşamıştır. Çocukluk döneminde savaş sırasında kayıp olarak bilinen babasının üç yılın sonunda Diyarbakır'da olduğunu öğrendiklerinde ailesiyle birlikte babasının yanına gider ve orda yaşamaya başlar (Yener, 2020). Sanatçının çocukluğunun geçtiği bu diyarlar ve gözlemediği köy hayatı Anadolu ve taşra insanların giyim örneklerini görmesinde de etkili olmuştur.

Özdemir ve Gökçearslan'a (2017) göre, her dönemdeki çeşitli faktörler sebebiyle birbirinden farklı özelliklerde milli ve geleneksel giyim tarzları ortaya çıkmıştır. Türk insanının göçebe hayatı, savaşçı ruhu ve doğanın içinde yaşadıkları hayat tarzları ile birlikte coğrafi yerleşim özellikleri de bu giyim tarzına yansımıştır. Anadolu'da yaşamış çeşitli uygarlıkların birbirlerini kültürel olarak etkilemeleri sonucunda zengin ve gösterişli bir giyim anlayışının kayıt altına alındığı görülmektedir.

Sanatçı bu bağlamda çoğu eserinde, kadın figürünü geleneksel Anadolu giyim tarzında resmetmiştir. Her farklı bölgenin izini taşıyan Anadolu giyim kültürü, toplumun aynası konumunda olmuştur. Anadolu halk giysileri, sanatçıda Anadolu toplumunu yansıtan önemli bir öge konumundadır. Türkiye'nin savaş ve Cumhuriyet sürecini kapsayan yaşam sürecinde İyem'in eserleri, üretken ve anaç Anadolu kadını figürünü yansıtan önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Araştırma kapsamında, Anadolu kültürüne ait giyim örnekleri ve dönemin toplumsal gerçekçi yapısının, Nuri İyem'in eserlerinde nasıl yer bulduğu konu edinilmiştir.

### **NURİ İYEM'İN RESİMLERİNDE ANADOLU GİYİM ÖRNEKLERİ**

Sanatçı, eserlerinde geleneksel kültür öğelerini konu edinerek binlerce yıllık Türk kültürünü imgeleştirerek yansıtmıştır. İyem'in pek çok eserinde üretildiği dönemin Anadolu yaşam tarzını etkili bir şekilde yansıttığı görülür (Bağ, 2023). Eserleri arasından çalışma konusuna uygun olduğu belirlenen 7 adet eser incelenmiştir. Yapım yılı sıralamasına göre eserler; Aliye Berger Portresi (1946), Nasip İyem'in Portresi (1948), Efimia Abacıoğlu'nun Portresi (1950'li yıllar), Adalet Cimcoz'un Portresi (1952), İstanbul Hatırası (1973), Gecekondu Yapanlar (1976), Anne ve Çocuk (1987) olarak sıralanabilir.

Sezer Arıĝ'a (2007) göre, ülkenin huzur ortamının sağlanması amacıyla 1925'te kabul edilen yasa ile toplumsal alanda yapılan kıyafeti, yani dış görünümü medenileştirmeyi amaçlayan düzenlemeler yapılmıştır. Eski görünümün örnek alınan batılı ve ağdaş hale getirilmesi ve Türk insanının giysisi ile modern dünyaya uyum sağlanması için 1925'ten 1934'e kadar süren bazı çalışmalar yapılmıştır. Bu dönemde erkekler için şapka giyilmesi ve din adamlarının kıyafetlerinin kanunla düzenlenmesi sağlanırken, kadınlar ise ağdaş kıyafetler giymeleri hususunda yönlendirilmiştir. Söz konusu kıyafet inkılabıyla kadın ve erkek giyim tarzında büyük değişimler yaşanmış, ancak Anadolu'nun az nüfuslu köylerinde, kasabalarında ve bazı illerde Eski Anadolu giyim tarzı örnekleri yaşamaya devam etmiştir. Tarih sırasına göre incelenecek eserlere bakıldığında kıyafet inkılabının etkisiyle yaşanan değişimin örneklerini bulmak mümkündür.



**Görsel 1.** Nuri İyem, *Aliye Berger Portresi*, 50 x 83 cm, Duralit zerine Yağlı Boya, 1946, <http://www.nuriyem.com/eser/s128-002/>

Nuri İyem'in seçilen eserleri arasından ilk olarak 1946 yapımı Türkiye'nin nc gravür sanatçılarından biri olan Aliye Berger'in portre alışması (Görsel 1) incelendiğinde; bedene oturan, uzun kollu ve bol uzun etekli parlak kırmızı renkli, hafif yaka dekoltesine sahip bir elbise dikkati çekmektedir. Yapım yılı da dikkate alındığında Cumhuriyet Döneminde, inkılaplar eşliğinde değişim gösteren Batılı tarzda giyim tarzının örneklerinden biridir.



**Görsel 2.** Nuri İyem, *Nasip İyem'in Portresi*, 50x60 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1948.  
<http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-023/>

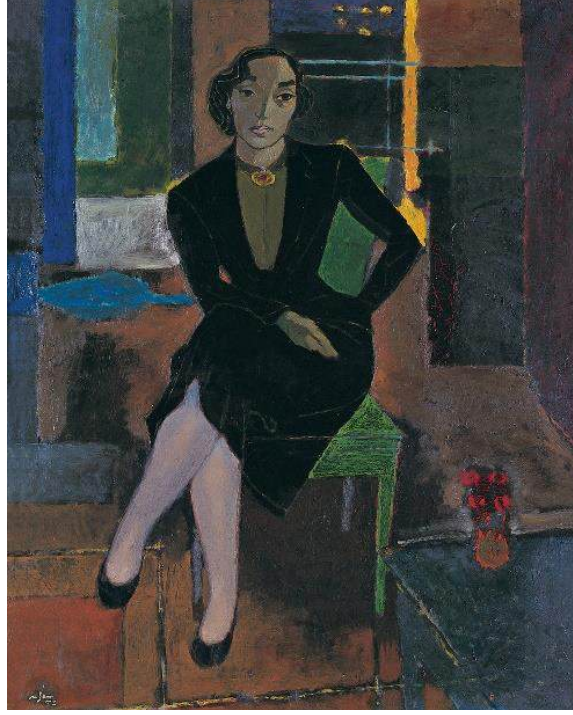
İkinci sırada yer alan Nuri İyem'in, eşi olan ressam ve seramik sanatçısı Nasip İyem'i resmettiği eserinde (Görsel 2) Nasip İyem'in üzerinde bulunan kısa kollu, v yakalı bedene oturan tam boyu belli olmasa da genişleyerek inen uzun bir eteği bulunan tek renkli kıyafeti görülmektedir. Aynı zamanda Nasip İyem'in başında giysi ile uyumlu renkte modern bir şapka ile resmedilen eserin genel olarak reformlarla değişen Cumhuriyet kadını olarak ifade edilen yeni Türk giyim kültürüne bir örnek olduğu söylenebilir.



**Görsel 3.** Nuri İyem, *Efimia Abacıoğlu'nun Portresi*, 60x65 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1950'li Yıllar.  
<http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-047/>

Nuri İyem'in *Efimia Abacıoğlu'nun Portresi* isimli eseri (Görsel 3) incelendiğinde, diğer örneklerde olduğu gibi sanatçının pek çok çalışmasında görülen ana karakter olarak dikkati çeken genel köylü kadın figüründen farklı olarak Cumhuriyet Döneminde, inkılaplar eşliğinde değişim gösteren Batılı tarzda giyim tarzı resmettiği dikkat çekmektedir. Portrede koyu renkli bir şal yakalı ceket ve içine giyilmiş açık renkli gömlek detayı görülmektedir. Oturarak

ve elinde bir nesne ile resmedilen giysinin etek detayları tam görünmese de ceket ile aynı renk olması giysinin tayyör takım olduğunu boyunun en az diz hizasında veya daha uzun olabileceğini düşündürmektedir. Eser, 50’li yıllardan itibaren getirilen reformlar ve inkılaplarla beraber giyim kültüründe de Batı’nın çağdaşlığının yakalanmak istendiğini örneklendirmektedir.



**Görsel 4.** Nuri İyem, *Adalet CİMCOZ'un Portresi*, 65 x 75 cm. Duralit Üzerine Yağlı Boya, 1952, <http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-031/>

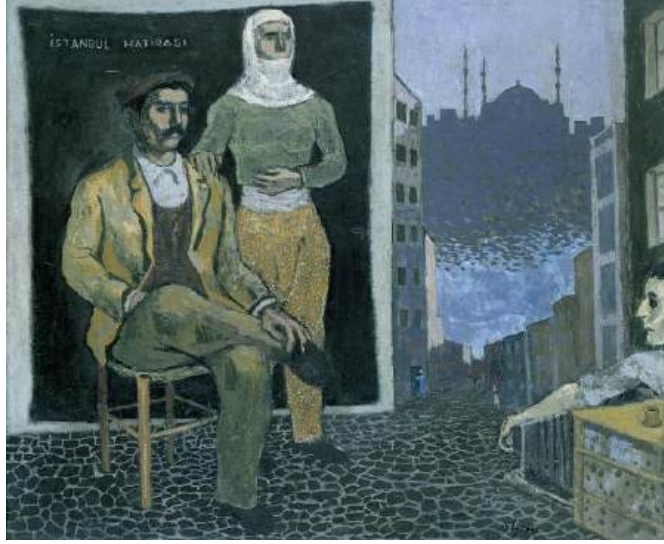
İyem’in, Türk dublaj sanatçısı Adalet Cimcoz’u resmettiği eserde (Görsel 4) Adalet Cimcoz’un koyu renkli bir ceket, etek takım ve içinde yine haki tonda hakim yakalı bir bluz olduğu görülmektedir. Koyu renkli ceketin detayları incelendiğinde erkek yakalı ve bele oturan formda olduğu, altındaki eteğin diz altında biten geniş etek uçları ve vücut üzerinde duruşu ile kloş etek olduğu düşünülmektedir. Bu yönüyle eserin yine reformlarla değişen Anadolu giyim kültürüne bir örnek olduğu söylenebilir.

“II. Dünya savaşı sonrasında Avrupa’da kadınlar Paris’ten ortaya çıkan “New Look” akımından etkilenmişlerdir. Bu akımda uzayan etekler, kadın güzelliğini ortaya çıkaran göğüs dekolterleri, modanın kadınsı çizgilere bürünmesini sağlamıştır” (Ağaç vd., 2007). Bu bağlamda Nuri İyem’in örnekleri verilen kadın portreleri, yeni Anadolu giyim kültürünü yansıtan önemli eserler olmuştur.

İyem’in batılı etkisiyle değişen kadın giyimini resmettiği portre eserlerinin haricinde özellikle 1970’lerde yoğun olarak yaşanan köyden kente göçü anlatan pek çok eseri de bulunmaktadır. Konuyla ilgili eserler arasından seçilen örnekler de göç eden kadınların giyimlerinde başlayan değişimi ve köylü kentli karışık giyimi anlatan gecekondular giyim olarak da anılan giyim detaylarını da örnekleemektedir.

Çiçek (2010) sanatçının, 1960’lı yıllardan itibaren kırsaldan kente göçün neden olduğu gecekondulaşma ve düzensiz kentleşme gibi toplumsal meseleleri işlemeye ayırdığını belirtiyor. Özellikle kadın portrelerinden oluşan ve tuvalin ön planını kaplayan çalışmalarla İyem’in sanatsal çalışmaları özdeşleşmiş ve bu portreler, Anadolu insanının ve özellikle kadının yaşam mücadelesini duyarlı bir şekilde yansıtmıştır.





**Görsel 5.** Nuri İyem, *İstanbul Hatırası*, 46 x 38 cm, Tual Üzerine Yağlı Boya, 1973, <http://www.nuriiyem.com/eser/s763-020/>

Nuri İyem'in *İstanbul Hatırası* isimli eserinde (Görsel 5) 1970'lerde başlayan köyden kente göçün belgelendiği çalışmalarından birisidir. 1973 yılında yapılan eserde, özellikle şalvarlı, beli kuşaklı, başında yazması ile köyden geldiği belli olan kadın ve yanındaki erkeğin kıyafet detayları, eserde İstanbul hatırası yazan bir fonda fotoğraf çekilirken resmedilmiş olmaları göçü anlatan bir eser olduğunu doğrular niteliktedir. Giyim kuşam detaylarına bakıldığında henüz kendi giyim kültürlerine ait giyinmeye devam ettikleri söylenebilir.

Gürsoy'a (2017) göre, Anadolu halk kıyafetleri, yüzyıllar boyunca Anadolu'nun her yöresinde yaşayan halkın özgün kültürünün sonucu olarak şekillenmiştir. Bu giysiler, genellikle gelir düzeyi sınırlı olan geniş halk kitlelerinin, evde, işte, törenlerde ve bayramlarda giydiği renkli ve işlevsel kıyafetler içerir. Köy yaşamında kadınlar vakitlerinin büyük bir kısmını, ev işleriyle, çocuk bakımıyla ve tarlalarda çalışarak geçirirler. Bu açıdan bakıldığında günlük yaşam ve iş giysileri farklılık gösterir, özel gün giysileri ve aksesuarları ise düğünlerde görülür (URL 2).



**Görsel 6.** Nuri İyem, *Gecekondu Yapanlar*, 45 x 30 cm, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 1976, <http://www.nuriiyem.com/eser/s1137-023/>

Nuri İyem *Gecekondu Yapanlar* isimli eserinde (Görsel 6) fonda İstanbul manzarasının görüldüğü bir gecekondu evinin yapım çalışmalarını resmetmiştir. Görseldeki insanların bel-

lerinde kuşakları, kadınların başörtüleri ve şalvarı ile henüz kendi köy kültürlerine ait giysileri giydikleri görülmektedir.



**Görsel 7.** Nuri İyem, *Anne ve Çocuk*, 55x65 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1987.  
<http://www.nuriiyem.com/eser/s134-140/>

Nuri İyem'in 1987 yapımı *Anne ve Çocuk* isimli eseri (Görsel 7) incelendiğinde, kucağında çocuğunu taşıyan anne figürü gözlemlenmektedir. Resimde anne figürünün giysisi başında yazması, üzerinde bir açma kapama özelliği görülmemesi nedeniyle penye olduğunu düşündüren bir bluz, altında diz üstü bir etek ve onun da altında pijaması ile resmedilmiştir. Bu yönüyle eser köyden kente yaşanan göç ile yeni bir hayata başlayan kırsal kesim insanının giysilerinde yaşanan değişimin en güzel örneklerinden birini vermektedir. 1987 yılında artık göçle gelen insanların yaşadığı kimlik karmaşasını ve gecekondu çizgisi olarak anılan kıyafetleri ile köyle kent arasında sıkışmışlıklarını anlatan bir örnek olarak kabul edilebilir. Yetmen (2011) ülkenin her yöresinden köyden kente gelen göçmenlerin kendi yerel giysilerini şehir hayatına taşıdıklarını, şehirliler kadınlara koyu renkli giysilerine göre onların çok renkli basma giysilerinin çiçek gibi görüldüğünü belirtiyor. Ancak zamanla göçle gelen halkın giysilerinde hızlı bir değişim yaşanmıştır. Önceki rengarenk giysilerin yerini pazarlardan alınma ucuz etek bluzlar almış, etekler genelde diz hizası boyda olup bacakları örtmediğinden etekler altına giyilen pijamalar ve başlarına taktıkları tülbentlerle bir tür gecekondu kıyafeti ortaya çıkmıştır.

### Sonuç

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ülkede yaşanan gelişmelere genel olarak bakıldığında Türkiye'de giyim kültürünün geleneksel kıyafetlerden batılı tarza, bireysel stil arayışlarına kadar geniş bir dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Özellikle Cumhuriyet dönemi ile birlikte modernleşme ve batılılaşma çabaları, kadınların modadaki rolünü artırmış ve Türkiye'ye özgü bir giyim kültürünün gelişimini sağlamıştır.

Cumhuriyet döneminin ünlü ressamlarından olmayı başaran Nuri İyem, eserlerinde toplumsal gerçekçi bir yaklaşım sergilemiştir. Çocukluk yıllarının geçtiği Mardin ve Diyarbakır köyleri, eserlerindeki kadın ve manzara kavramlarının oluşmasında önemli bir yer tutmuştur. Çocuk yaşlarda Anadolu'nun kırsal ve kentsel yaşamını görme şansı bulan sanatçı, dönemin siyasal, toplumsal ve psikolojik zorluklarını yaşamıştır. Sanatçının çocukluğunun geçtiği

Mardin köyleri, Anadolu ve taşra insanların giyim örneklerini görmesinde etkili olmuştur. Sanatçının Anadolu kültürü çevresinde resmettiği kadın figürleri, kompozisyonlarının parçası hâline gelmiştir. Değişen ve gelişen Türk giyim kültürü, İyem'in resimlerinde kendine yer bulmuştur. İyem'in resimleri Cumhuriyet Dönemi'nin değişen ve gelişen giyim kültürünü yansıtmıştır. Köy yaşamı ve köy kadını figürleri, bu kadınların giyimleri hakkında da bilgi verme niteliği taşımaktadır.

Sanatçının özellikle incelenen eserlerine bakıldığında yeni Cumhuriyetin modernleşme çalışmalarıyla şekillenen Anadolu kadın giyim kültürü çevresinde resmettiği kadın figürleri kompozisyonlarının parçası hâline gelmiştir. Değişen ve gelişen Türk giyim kültürü, İyem'in resimlerinde kendine yer bulmaktadır. Nuri İyem'in eserlerindeki toplumsal gerçekçi yaklaşımı, Anadolu'nun değişen ve gelişen kültürünü dönemsel olarak yansıtan birer belge niteliği de taşımaktadır.

## Kaynakça

- Ağaç, S., Çivitci, Ş., ve Boğday Saygılı, B. (2007). Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Giyim Kültüründeki Değişimler Üzerine Bir Araştırma. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, s.1-21 Ankara.
- Bağ, A. (2023). *Yöresellik bağlamında Nuri İyem'in eserlerinde kültürel imgeler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Çeçindir, N. Y., Erol, Ş., ve Pamuk, B. (2022). Kültürel mirasın yaşatılması kapsamında bir sergi hikâyesi: "Ehram'a dokunuşlar". Doç.Dr. F. Geçen (Edt.), *Güzel sanatlarda farklı bakışlar* içinde (s.113-139), Lyon: Livre de Lyon.
- Çiçek, V. (2010). *19. Yüzyıl sonrası resim sanatında ve türk resminde toplumsal gerçekçi eğilimler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Günay, E. (2011). *Nuri İyem Ve Neşet Günel'in Türk Resim Sanatındaki yeri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Burdur.
- Gürsoy, A. T. (2017), Anadolu geleneksel giysileri, <https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2017/12/19/anadolunun-geleneksel-giysileri>, E.T: 08.01 2025
- Himam, F. D. ve Tekcan E. (2014). Erken cumhuriyet dönemi terzilik kültürü ve ulusal maddi kültürün inşası. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Yıl 10, Sayı 20, s.221-254.
- İyem, N. (2002). Dünden Yarına Nuri İyem. Evin Sanat Galerisi, <http://www.nuriiyem.com/tr/yayinlar/dunden-yarina-nuri-iyem-1/>
- Koç F. ve Koca, E. (2006), Türk insanının Cumhuriyet dönemi ile başlayan giyim-kuşamda çağdaşlaşma süreci, *Tekstil Maraton Dergisi, Magazine for Textile and Ready to Wear Technology*. 16 (86) 42-53
- Oskay, N. (2021). Osman Hamdi Bey'in tablolarında tekstil yaklaşımlar ve dönemin kadın giyim formlarının yansımaları. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(1): 37-54
- Özdemir, M., ve Gökçearslan, A. (2017). Anadolu geleneksel Sıraç kadın giyimi. *Vocational Education*, 12(2), 1-19. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2017.12.2.2C0057>
- Öztütüncü, S. (2024). Türk Kültüründe ev temasının Oya Katoğlu'nun resimlerine yansıması. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 14 (1), 180-193.
- Pamuk, B., ve Uysal Özdemir, B. (2021). Ödemiş İpeği ve kaftanın dijital ortamda buluşturulması, *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, Yıl:4, Sayı:7, Eylül 2021, s.242-256
- Salman, F. (2010). Çorum ve civarında geleneksel giysilerin özellikleri. *Sanat Dergisi*, (12), 25-38.
- Sezer Arıç, A. (2006). Türklere kıyafetin kısa tarihi. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 22, sy. 64-65-66: 141-60.
- Şeftalici, H. S. (2005). *Terziden tasarımcıya*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şenol, Kumaş Nurdan. (2018). 20.yy. Türk kadın giyimine genel bir bakış. *Researcher Social Science Studies*, 6. 239-251. 10.18301/rss.780.
- Yerli, S., ve Geçen, F. (2020). Nuri İyem resimlerinde denge unsuru olarak simetri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 52: s. 1057– 1066. doi: 10.7816/ulakbilge-08-52-08
- Yener, E. (2020). Nuri İyem tuvallerinde toplumsal gerçekçilik ve Anadolu kadını. *Social Sciences Studies Journal (Sssjournal)*, 66(6), 3235-3249. <http://dx.doi.org/10.26449/sss.2418>
- Yetmen, G. (2011). *Türk toplumunda 1960'lı yılların yaşam tarzı dinamiklerinden kadın dış giyim modasına etkileri*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

URL 1. <https://kultur.istanbul/nuri-iyemin-hayati-ve-onun-insanlari/>

URL 2. <https://www.altayli.net/anadolu-kadin-basliklari.html>



# Giysi Unsurları ve Metaforik Algı

Asuman YILMAZ FİLİZ<sup>1</sup>

## Giriş

Giysi için pek çok tanım yapılmıştır. Genellikle bedeni örtmeye, vücut hatlarını saklamaya, vücut ısısını korumaya yarayan zorunlu ihtiyaçlardır şeklinde tanımlanmaktadır. Fakat artık giysiler zorunlu ihtiyaç olmanın yanı sıra estetik kaygı gözeten, statü oluşturan, karşı tarafa verilmek istenen mesajı aktaran araçlar haline de gelmişlerdir. Bireyin toplumsal ve sosyal kimliğini, statüsünü, ruh halini, ideolojilerini yansıtabileceği araçlardan biri de giysilerdir. Kişi, kim olmak ve nasıl görünmek istediğini giysileri aracılığıyla kısmen karşı tarafa iletebilir. Bu sebeple giysileri sözsüz iletişim araçları olarak nitelendirmek mümkündür. Giysiler ve giysi aksesuarları aracılığıyla kişi bazı rollere bürünebilir. Burada direkt olarak bir giysi metafor olarak kullanılabilirken; giysinin herhangi bir unsuru da bu işlevi görebilir. Örneğin giyside kullanılan kumaşın kaliteli olması onu giyen kişiyi statü anlamında üst bir konuma yerleştirebilir. Ya da giyside tercih edilen renkler kişinin ruh halini yansıtan metaforlar olabilir. Metafor, karşı tarafın dikkatini çeken, onun kararlarını, fikirlerini ve algılama sürecini etkileyen kavramdır (Zaltman, 2004, s. 118). Yoğun olarak dil, edebiyat, felsefe ve psikoloji alanlarında kullanılsa da aslında görsel alanlarda da sıklıkla metaforlara başvurulduğu görülmektedir.

Araştırmada dilsel metaforik algı kapsam dışı bırakılarak görsel metaforik algı konusu ele alınmıştır. Görsel metaforlar çeşitli amaçlarla pek çok araştırmacıya konu olmuştur. Raife (2003) gazete karikatürlerinde metaforların spesifik olarak ifade edilme biçimlerini çözümlenmeyi amaçlayan bir çalışma gerçekleştirmiştir. Kim ve Kim (2019) reklamcılıkta görsel metaforun etkisini araştırmak amacıyla kurumsal güvenilirliği göz önünde bulundurarak yaşları 18-30 arasında değişen 309 katılımcıya katalog halinde 8 adet reklam göstermiş ve metaforların etkileri hakkında tespitlerde bulunmuşlardır. Yine Zhao ve Lin (2019) reklamcılıkta yer alan metaforları, metaforik reklam etkilerini ve etki faktörlerini, metaforik reklamların neden o etkileri ürettiğini literatür taramasına dayanan araştırmalarıyla tespit etmişlerdir. Dündar (2022) iletişimde metaforun türlerini, kullanım şekillerini, yapısal özelliklerini ve niteliklerini afişler üzerinden incelemiştir. Araştırma sonucunda afişlerde metafor kullanımının hedef kitlenin ilgisini çekmek ve kavramların anlaşılmasını kolaylaştırmak adına kullanılmış olduğu fikrine ulaşmıştır. Araştırma kapsamında görsel unsurlardan giysiler incelenmiştir. Buna göre; Demir Parlak (2022) kavramsal tasarım yaklaşımında giysilerin metafor olarak kullanımını incelediği araştırmasında ele aldığı moda tasarımcılarının teatral, ritüelist ve estetik performanslarıyla tasarladıkları giysileri metaforlaştırdıkları tespitinde bulunmuştur. Molero (2024) araştırmasında modada görsel ve dilsel metaforları incelemiş ve modanın sosyal ve kültürel bağlamda metaforlarla iç içe geçmiş önemli bir iletişim aracı olduğu sonucuna ulaşmıştır. Hassan (2013) Malezyalı kadınların geçmişteki ve günümüzdeki giysilerini metaforik yaklaşımlarla görseller ve dökümanlar üzerinden incelemiş; semboller ve inancın giyimde etkili olduğu çıkarımında bulunmuştur. Araştırmaların tamamında görseller üzerinden incelemeler yapıldığı görülmektedir. Reklamlar, afişler, giysiler incelenerek araştırmacıların gözüyle metaforik çıkarımlar yapılmıştır.

Bu araştırmada diğer çalışmalardan farklı olarak giysinin bir bütün olarak metaforik kullanımını değil; metafor olarak giysi unsurlarının ne şekilde kullanıldığını açıklamak amaç-

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü, 0000-0002-0529-1658, asumanyf@selcuk.edu.tr

lanmıştır. Dilsel alanların yanında görsel alanlarda da metaforik anlamlandırma çalışmalarının önemini vurgulayan bu araştırma; giyside algı çalışmalarına farklı bir bakış açısı sunmak ve giysi unsurlarını metaforik olarak açıklamak amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür.

### **Metafor ve Metaforik Algı**

Metafor için bilinen ve bilinmeyen iki unsur gereklidir. Metafor, bu unsurlardan bilinen özelliklerinden yararlanarak bilinmeyeni anlayıp açıklayabilmek için fikir tarzı geliştirmektir (Aydeş ve Akın, 2016, s. 21). Sadece bir ifade ya da kelimedenden sınırlı değildir. Değişik düşünceleri bir araya getiren, çoklu bir anlam dünyası yaratan, derinliklere inerek altta yatanları zengin bir şekilde açığa vuran bir kavramdır (Ersan ve Şen, 2024, s. 262). Özellikle psikoloji, sosyoloji, eğitim gibi alanlarda veri sağlamak amacıyla incelenmektedir. Metafor denince akla her ne kadar felsefe ve edebiyatla ilgili araştırmalar gelse de günümüzde görsel alanlarda metaforun kullanımı oldukça fazladır. Görsel metaforlar, sözel olarak ifade edilmeseler de sezgilerle bir anlam kurulmasına ve algı yaratılmasına yardımcı olurlar. Bu sayede bilinmeyen değerlerle dahi bağ kurmak için köprü oluşturmaya yararlar (Uyan Dur, 2016, s. 127). Forceville (2002, s. 2-3) film de dahil olmak üzere imgelerdeki metaforlar hakkında pek fazla şeyin yazılmadığını; halbuki görsellerin dilden daha az olmamak üzere metafor içerebileceğini belirtmektedir. Buna ek olarak herhangi bir şeyin metafor olması için benzeyen ve benzetilen unsurlarının olması gerektiğini, hedef ve kaynağın ne olduğu, hedef ve kaynağın hangi özelliklerinin eşleştirilebileceğinin belirlenmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Algı, çevremizi yorumlamak ve bunlara göre hareket etmek için duyularımızdan bilgi toplamayı içermektedir. Bu tür bilgiler doğrudan veya önceden var olan bilgiyle birleştirilebilir (Meier vd. (2014, s. 43). Algıda bir yorum söz konusudur. Duyularla elde ettiğimiz veri, altta var olan bilgi, kişinin ona atfettiği anlam birleşerek algılamaya zemin hazırlar. İşte bu algılama için gerekli araçlardan biri de metaforlardır. Bir durumun, düşüncenin, fikrin kısacası aktarılacak istenenin doğrudan anlatım dışında bir nevi ima edilerek aktarılmasından doğan çıkarıma metaforik algı denmektedir. Metaforik algı pek çok alanda incelenmektedir. Toplumsal ve sosyolojik konularda, eğitim ve öğrenme araştırmalarında, psikolojik çözümlenmelerde ve hatta politika gibi alanlarda sıklıkla başvurulan bir çıkarım şeklidir. Bununla beraber metaforlar sadece dilsel olmayıp görsel pek çok alanda da kullanılmaktadır. Burada tek fark, sözlü metaforların bir okuyucu ya da dinleyici tarafından; görsel metaforların ise izleyici tarafından irdelenmesidir (Carroll, 1994, s. 189). Görsel metaforik algı sinema, medya, reklamcılık, sanat ve tasarımın (grafik, moda vb.) pek çok alanında yerini almıştır.

### **Giyside Metaforik Algı**

Giysiler zorunlu ihtiyaçlar olarak düşünülse de aslında pek çok amaca hizmet etmektedir. Dış etkenlere karşı korunma ve örtünme gibi işlevselliğinin yanı sıra psikolojik, sosyolojik, estetik gibi anlamsal ifadelerde de yerini almıştır. Görsel bir unsur olan giysi, birçok zaman karşı tarafa aktarılacak istenen bir anlam taşımaktadır. Her ne kadar somut bir yapıda olsa da soyut anlamlar içerebilmektedir. Metaforlar giyime uygulandığında insanların kendilerini çeşitli şekillerde sunmaları, hikayeler yaratmaları, dünya görüşlerini, değerleri ve ideolojileri moda dili aracılığıyla iletmeleri için sınırsız bir fırsat sağlar (Molero, 2024, s. 61).

Bir akıma bağlı olmak, siyasi bir görüşü savunmak, belli bir ideolojiye bağlılığı yansıtmak gibi sosyal ya da toplumsal düşünme biçimleri de zaman zaman giysiler aracılığıyla aktarılmaktadır. İdeolojinin yansımaları da giyside metaforik unsurlarla verilebilir. Örneğin Punklar, topluma uyumsuzluklarını ve başkaldırıışlarını belirtmek adına giysilerde de değersizliği, uyumsuzluğu göstermeyi tercih etmişlerdir. Bunu rastgele yırtıklar, asitle rengi deforme edilmiş kot pantolonlar ya da ceketler, yırtık boyalı tişörtler, salaş hırkalar, zincir ve çengelli iğne gibi ekstra materyallerle yansıtmaya çalışmışlardır (Timur, 2023, s. 82). Burada punkın is-

yankar yaklaşımı giysiler aracılığıyla ifade edilmekte; giysilerde de uygulanan deformasyonlar, kullanılan aksesuarlar metaforik olarak bu düşünce sistemine atıfta bulunmaktadır.

Metaforik algıyı giysilerde kullanmak sadece kullanıcının yansıtmak istediği imajı vermekle sınırlı değildir. Bu durum diğer pek çok alana da olumlu imkan tanıyabilir. Örneğin bir pazarlamacı satış stratejisi geliştirirken giyside kullanılan metaforlardan yola çıkarak başarılı sonuçlar elde edebilir. Bu durum pek çok zaman giysi markaları için kullanılmaktadır. Adidas markasında kullanılan logo üç basamaktan oluşmakta, bir dağı ve dağın zirvesini temsil etmektedir. Özellikle sporculara yönelik oluşturulan markada metafor olarak dağ kullanılmıştır denilebilir. Başarılması gereken hedefleri, aşılması gereken zorlukları ve ulaşılması gereken zirveyi temsil eden logo; ürünü kullananlara kavramsal bir mesaj vermektedir (Çubukçu ve Kaymak, 2020, s. 63).

Metaforik algı giysilerde çeşitli şekillerde yapılabilmektedir. Direkt olarak verilmek istenen yaklaşımın kullanıldığı açık metafor ve somut ya da soyut bir durumu aktarmak için kullanılan kavramsal metafor giysi için en sık kullanılanlarıdır. Giyside görsel bir metafor için en genel olan nitelik giysi ürününe benzerliğidir ve Wang vd. (2022, s. 158) de böyle bir durumda iki unsurun aranması gerektiğini vurgulamaktadır. İlk olarak moda ürünlerine görsel olarak benzeyen bir şey, ikincisi moda ürünlerine kavramsal olarak benzeyen bir şey. Örneğin beyaz parlak bir çantanın metaforik olarak inci ile özdeşleştirilmesi görsel olarak benzerlik sağlamaktadır. Bununla beraber yanan bir ev ve gençlik ateşindeki görsellerin her ikisinde de alev söz konusuysen; birinde kırmızı bir elbise diğerinde kırmızı spor ceketin çağrışması kavramsal özdeşleşmeyi anlatmaktadır.

## YÖNTEM

Çalışmada moda ve metafor kavramları üzerinde durulmuş ve giysi unsurlarıyla metaforik algıyı açıklamak amacıyla betimsel araştırma yapılmıştır. Nitel bir araştırma tasarımına dayanmakta olan çalışmada dilsel metaforik algı kapsam dışı bırakılmış ve görsel metaforik algı üzerinde durulmuştur. Literatürde en sık yer alan giysi unsurlarını belirlemek amacıyla geniş bir tarama yapılmıştır. Böylece giysi unsurları; giysi modeli, renk, desen/motif, malzeme ve aksesuar olarak belirlenmiş ve bölümler halinde aktarılmıştır. Bölümlerde yer alan görseller; araştırmacı tarafından yapay zeka programı ile oluşturulmuştur. Lexica art programında oluşturulan görseller için, metaforik algı değerlendirilmesi yapılacak giysi unsuru ve çıkarımlar komut olarak verilmiş; bazı görsellerin üzerinde dijital programlarda düzenleme yapılmıştır.

## BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde, literatür taraması sonucu ele alınacak olan giysi unsurları ve bu unsurlara yönelik yapılabilecek metaforik çıkarımlar görseller eşliğinde verilmiştir.

### Giysi ve Model Metaforu

Bir giyside metaforik olarak bir unsurun yansıtılması için kullanılacak yöntemlerden biri giysi modelinde bu unsurun hatlarını kullanmaktır. Açık metafor uygulanırken; metaforik unsur direkt olarak modelin kesiminde görülmektedir. Kavramsal metaforda ise giysinin modelinde o kavramın aktardığı izlenim yansıtılır.





Şekil 1. Kelebek Metaforunun Açık Metafor (sol) ve Kavramsal Metafor (sağ) ile Giysiye Model Özelliği ile Aktarılması (Görseller araştırmacı tarafından yapay zeka programıyla oluşturulmuştur)

Şekil 1.'de açık metafor ve kavramsal metafor ile giysi modeline aktarılmış kelebek görülmektedir. Açık metaforda (sol) kelebeğin formu giysi kapamasına ve etek ucuna; kanatları ise omuz hatlarına aktarılarak giysi oluşturulmuştur. Kavramsal metaforun yer aldığı sağdaki giyside ise direkt olarak ceketin kelebek yapısından oluşmadığı görülmektedir. Bu modelde kelebeğin kavramsal olarak dönüşüm, özgürlük gibi sembolleri yansıttığı bilinmekte ve giysi modelinde özgürlüğü yansıtan kanat figürünün kol formunda verildiği görülmektedir. Kavramsal metafor algısı oluşturulurken bir takım sembolik unsurlar belirlenir ve giysi kesiminde ve formunda çağrışımlar yaratılır. Bu sayede giysiyi giyen kişi kelebek metaforundan yola çıkılarak; özgür ruhlu, dönüşüme açık bir algı aktarmaktadır.

### **Giysi ve Renk Metaforu**

Giyside metaforik algı yaratmada sıklıkla ele alınan giyim öğelerinden bir diğeri renktir. Renkler, birçok kültürde derin anlamlar taşıyan, duygusal ve sembolik bir dilin parçasıdır. Renklerin bir duygu, düşünce veya durumu ifade etmek için kullanılması, çağlar boyunca insanlığın kendini anlatma biçimlerinden biri olmuştur. Bu bağlamda "giyside renk metaforu", bir kişinin içsel dünyasını, toplumsal rolünü veya ruh halini yansıtmak için kullanılan renklerin sembolik gücünü ifade eder. Renkler giyside açık metaforla direkt olarak bir algı oluştururken; renklerin çağrışımı ve sembolik anlamlarıyla kavramsal metafor da yaratılabilir. Örneğin, iyi ısı tutma özelliğinde bir malzemeye sahip kırmızı bir ceket için oluşturulan görsel metafor alev olacaktır. Alev ve ürün aynı renk görsel özelliklerine sahiptir ve "sıcak bir his verme" kavramında tutarlıdır (Wang vd., 2023). Açık metafor ile algı yaratmada giyside kullanılan renkler metaforik ögenin renklerinden oluşur.



Şekil 2. Alev Metaforunun Açık Metafor (sol) ve Kavramsal Metafor (sağ) ile Giysiye Renkle Aktarılması (Görseller araştırmacı tarafından yapay zeka programıyla oluşturulmuştur)

Şekil 2.'de (sol) direkt olarak verilen alev renk ve tonlamaları giysiye sıcak bir ifade kazandırmaktadır. Bununla beraber sağ görselde yer alan giysi ateşli, dişi bir kadını vurgulamaktadır. Kavramsal olarak alev rengi olan kırmızı tonlarının giysiye aktarımı sayesinde dişilik kavramı metaforik olarak renkle yansıtılmıştır.

### **Giyside Desen ve Motif Metaforu**

Desenler, giysilerin estetik yönünü belirleyen ve aynı zamanda kişisel ifadeyi ve toplumsal bağlamı yansıtan önemli unsurlardır. Giyside desenler, sadece estetik bir tercih olmanın ötesine geçer; duygusal, kültürel ve toplumsal anlamlar taşıyan derin sembolik değerler barındırır. Bu sebeple desenlerin metaforik kullanımı, bireylerin kimliklerini, toplumsal rollerini ve duygusal durumlarını yansıtmada önemli bir araç olarak işlev görür.

Giyside desenler ve motifler kumaşın kendisinde olduğu gibi; aplike, nakış teknikleri, baskı yöntemleriyle de yer alabilir. Bazı desen ve motifler metaforik algılamada kullanılan unsurlar haline gelmişlerdir. Örneğin Şekil 3.'teki gibi leopar deseni vahşilikten evrilerek dişiliği yansıtır hale gelmiştir. Bu desene atanan kod sayesinde, desenin kullanıldığı giysiler metaforik olarak vahşi dişil olarak algılanmaktadır.



Şekil 3. Leopar (sol) ve Leopar Deseninin Giysi Kumaşında Görünümü (sağ) (Görseller araştırmacı tarafından yapay zeka programıyla oluşturulmuştur)

Desenlerin dışında motifler de geçmişten bugüne aktarılan metaforik unsurlar halini almışlardır. Her kültürün kendine has yaklaşımı olsa da; bitkisel, geometrik, nesneli figürlere giysilerde sıkça rastlanmakta ve bu figürler metaforik algı yaratmada kullanılmaktadır. Örneğin yılan figürü pek çok kültürde kullanılan ve giysilere yansıtılan bir figürdür. Eskiçağlarda bir çok din tarafından da kutsal olarak görülen yılanlar bilindiği üzere deri değiştiren hayvanlardır. Bu sebeple yeniden doğuşu, hayatı, bir çok zaman da ölümsüzlüğü temsil etmektedir (Türe, 2004, s. 106). Giysiye çeşitli şekillerde aktarılan yılan figürü bir semboldür. Savaşçı bir erkeğin herhangi bir giysi parçası ya da aksesuarında yılan motifinin kullanılması ise metaforik algı yaratmakta ve o kişiye ölümsüzlük düşüncesini vermektedir.

### Giyside Malzeme Metaforu

Giyside verilmek istenen mesajı iletmek için kullanılan metaforlardan biri malzemedir. Malzeme seçimleri, bir giysinin işlevselliği ile estetiği arasındaki dengeyi kurmanın yanı sıra, giysiyi giyen kişinin içsel dünyasına dair ipuçları da sunar. Bu mesaj bazen rahatlık, bazen kalite, bazen seçkinlik ya da zenginlik gibi seviye göstergesi ya da bir dönem belirteci olabilir. Örneğin kullanılan kumaşın türü, yıpranmışlık durumu, doğal ya da sentetik olması dahi metaforik olarak istenilen mesajı verebilir.



Şekil 4. Benzer Model Elbisede Pamuklu Kumaş Kullanımı (sol), İpek kumaş Kullanımı (sağ) (Görseller araştırmacı tarafından yapay zeka programıyla oluşturulmuştur)

Şekil 4.'te soldaki kumaş pamuklu; sağdaki ise ipek kumaştır. Hemen hemen aynı modelde sahip olmasına rağmen sol taraftaki giysi daha salaş ve gündelik izlenimi vermekte; sağdaki giysi ise sadece malzemesinden dolayı daha ağır bir görünüm sunmaktadır. Burada metafor unsuru kumaştır ve sadece kumaşın türüyle giysiye bir nitelik kazandırılmıştır. Aslında bu durum malzemeye yüklenen kodlar sayesinde oluşmaktadır. Pamuk daha rahat ulaşılabilen, terleme vb. durumlar için kullanım konforu sağlayan bir malzeme özelliği taşımaktadır. İpek ise elde edilmesi zor ve nadir kullanım alanı olan bir lif türüdür. Bu sebeple nadir olanın değerli ve az ulaşılabirliği kod olarak zihnimize işlenmiş ve kavramsal aktarımda aynı model iki elbiseyi farklı niteliklerde değerlendirmemize sebep vermiştir.



Şekil 5. Yeni (sol) ve Eski (sağ) Görünümlü Kahverengi Tişört ve Pantolon-Krem Rengi Gömlek Kombinleri (Görseller araştırmacı tarafından yapay zeka programıyla oluşturulmuştur)

Şekil 5.'te kahverengi tişört ve pantolon giymiş, krem rengi gömlekle iki erkek görseli verilmiştir. Giysilerin rengi ve türü aynı olmasına rağmen malzemeye uygulanan eskitme görünümüyle soldaki erkek prestij sahibi, belki varlıklı, düzgün bir iş yaşamı ve hayat yapısı olan bir imaj çizerken; sağdaki adam yitlik, işsiz, maddi gücü düşük bir kişi izlenimi vermektedir. Giyside kullanılan malzemelerin metaforik algı yaratması özellikle kostüm türü giysiler için başvurulan bir yöntemdir. Film, dizi, tiyatro gibi kişiliğe yönelik algı yaratma gerektiren alanlarda sıklıkla malzeme ile kavramsal metafor yaratma uygulanır.

### **Aksesuar Metaforu**

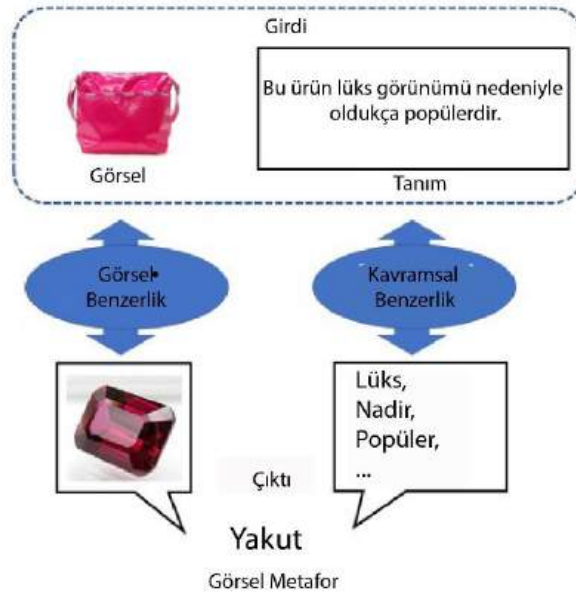
Aksesuarlar çeşitli materyallere sahip giysi ve kombin tamamlayıcılarıdır. Farklı kullanım amaçlarına sahip olan aksesuarlar bazen işlevsel pek çok zaman da görsel tamamlayıcılarıdır. Kolye, küpe, piercing gibi tamamen kullanıcının zevkine hitap eden ve işlevsel amaç gütmeyen aksesuarların yanı sıra; ayakkabı, kemer, çanta, şapka vb. hem işlevselliği olan hem de edinilmek istenen güzel görüntüyü sağlayan aksesuarlar da bulunmaktadır. Özellikle materyal yapısından dolayı metaforik algıya çok açıklardır.



Şekil 6. Değerli Taşlarla Oluşturulmuş Aksesuarlar Kullanan Kadın (sol), Plastik Malzemelerle Oluşturulmuş Aksesuarlar Kullanan Kadın (Görseller araştırmacı tarafından yapay zeka programıyla oluşturulmuştur)

Şekil 6.' da soldaki görselde değerli taşlarla oluşturulmuş aksesuarlar takmış bir kadın, sağdaki görselde ise plastik materyallerle oluşturulmuş aksesuarlar takmış bir kadın bulunmaktadır. Aksesuarlar metaforik olarak anlamlandırıldığında; soldaki kadının zengin, asil, soylu, elegant gibi çağrışımlar yarattığı; sağdaki kadının ise renkli bir kişiliğe sahip iken daha orta gelir seviyesine sahip, sıradan bir izlenim verdiği çıkarımı yapılabilir.

Materyallere yüklenen çağrışımların yanı sıra Wang vd. (2023) aksesuarlarda benzetme yöntemiyle metaforik algı yaratma örneği sunmuşlardır.



Şekil 7. Aksesuar İçin Girdi Ve Çıktı Örneği / Kaynak: Wang vd. (2023)

Şekil 7.' de çanta aksesuarı renk ve form olarak yakuta benzetilmiştir. Görsel benzetmenin yanı sıra kavramsal bir benzerlikte sunulmuştur. Burada yakut görsel metafor iken; kavramsal olarak çağrıştırdığı ve çantaya yüklediği anlamlar lüks, nadir, popülerlik olarak belirlenmiştir. Görüldüğü üzere aksesuarlar, giysi dünyasında yalnızca tamamlayıcı öğeler değil, zaman zaman da bireylerin kimliklerini, duygusal dünyalarını ve toplumsal bağlarını

nı yansıtan önemli semboller halini alırlar. Estetik açıdan kişisel bir seçim olmanın ötesine geçen aksesuarlar; aynı zamanda insanın sosyal ve duygusal dünyasında derin anlamlar taşıyan bir ifade biçimi olarak önem taşımaktadır.

### **Sonuç ve Öneriler**

Bu araştırma, giysi unsurlarının metaforik kullanımlarını incelemeyi amaçlamış ve metaforların görsel olarak nasıl ve ne şekilde giysilere aktarılabilceğini ortaya koymayı hedeflemiştir. Araştırma bulguları, giysilerin sadece bedeni örtme işlevinin ötesine geçerek, bireylerin kimliklerini, ruh hallerini, ideolojik görüşlerini ve sosyal statülerini yansıtan güçlü bir iletişim aracı haline geldiğini göstermektedir. Giysi unsurlarının – model, malzeme, renk, desen, aksesuarlar gibi – metaforik anlam taşıyan unsurlar olarak kullanılması, giysilerin estetik ve işlevsel anlamlarının yanı sıra, farklı birer sembol olarak da değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır.

Araştırma, giysilerin metaforik işlevlerini; özellikle renklerin, desenlerin, malzemelerin ve tasarım unsurlarının taşıdığı sembolik anlamlar üzerinden inceleyerek, giysilerin toplumsal kimlik ve statü oluşturmadaki rollerini vurgulamıştır. Örneğin, kullanılan kaliteli kumaşlar ve zarif tasarımlar, bireyin toplumsal statüsünü temsil ederken; renkler ve tasarımın biçimi, bireyin ruh halini, duygusal durumunu ya da ideolojik tercihlerinin bir yansıması olabilmektedir. Bu bulgular, giysi unsurlarının görsel metaforlar aracılığıyla sözsüz bir iletişim aracı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

Araştırmanın sonucunda giysi unsurlarının metaforik olarak, tasarımcıların ve giyen kişilerin bireysel, sosyal, toplumsal ve kültürel mesajlar iletmelerinde önemli bir araç olduğu söylenebilir. Modanın ve giysilerin, birer estetik objeden öte, belli anlamlar taşıyan önemli iletişim araçları oldukları anlaşılmaktadır. Bu durum, giysi tasarımcılarının, reklamcılarının ve hatta bireylerin giysilerini seçerken toplumsal mesajlar verme, kimlik oluşturma ve sosyal roller üstlenme sürecinde görsel metaforları nasıl kullandığını gösteren önemli bir bulgudur.

Ayrıca yapılan analiz, dilsel metaforik algılardan bağımsız olarak görsel metaforların da güçlü bir anlam üretme kapasitesine sahip olduğunu ortaya koymuştur. Her ne kadar metafor denince akla somut olmayan dilsel unsurlar gelse de görsel unsurların da metaforik anlamlandırılmada oldukça verimli olarak kullanılabileceği görülmektedir.

Çalışma; giysi unsurlarının metaforik kullanımını inceleyerek, modanın ve giysilerin estetik ve işlevselliğin ötesinde, sözsüz iletişimin güçlü araçları olduğunu göstermiştir. Bu bulgular, moda tasarımcıları, reklamcılar ve araştırmacılar için giysi unsurlarını nasıl metaforik bir şekilde analiz edebilecekleri konusunda önemli bir rehber niteliğindedir.

Giysi unsurlarında metafor kullanımından çeşitli şekillerde faydalanmanın mümkün olabileceği düşünülmektedir. Örneğin giysi unsurları ile sosyal ya da toplumsal bir statü unsuru olarak metaforik anlam aktarımında bulunabilir. Yine dizi, film ya da sahne oyunlarında kullanılan giysi ve kostümlerle metaforik olarak aktarılmak istenen düşünce ve karakter yapısı giysi unsurları ile verilebilir. Bu sebeple yapılan çalışma geliştirilerek farklı giysi unsurları ile çalışılabilir. Giysi unsurlarının karşı tarafa aktardığı metaforik algıların kişiler üzerinden incelendiği çalışmalar sunulabilir.

## Kaynakça

- Aydeş, S. S., & Akın, U. (2016). Okul yöneticilerinin öğretmenlere yönelik metaforik algıları. *Sakarya University Journal of Education*, 6(3), 20-39.
- Carroll, N. (1994). *Visual metaphor. in aspects of metaphor*. Dordrecht: Springer Netherlands.
- Çubukcu, G., & Kaymak, K. N. S. (2020). Adidas logosunun değişim süreci ve bir logo tasarım uygulaması ve ölçümlenmesi. *International Journal of Social And Humanities Sciences*, 4(1), 55-70.
- Dur, B. U. (2016). Metafor ve ekslibris. *EX-LIBRIST-Uluslararası Ekslibris Dergisi*, 3(5), 122-128.
- Dündar, F. N. (2022). Afiş tasarımında metafor kullanımı. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 7(15), 167-176.
- Ersan, M., & Şen, E. (2024). Reklamlarda metafor kullanımı: fast-food reklamları örneği. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 256-293.
- Forceville, C. (2002). The identification to target and source in pictorial metaphors. *Journal of Pragmatics*, 34, 1-14. [https://doi.org/10.1016/s0378-2166\(01\)00007-8](https://doi.org/10.1016/s0378-2166(01)00007-8)
- Hassan, H., Zaman, BA, & Santosa, I. (2013). Kadınlar arasında malezyalı müslümanların kimliği ve değerleri ve modadaki metaforları. *Asya Sanat ve Beşeri Bilimler Konferansı Resmi Konferans Bildirilerinde*. pp. 421-431.
- Kim, S., & Kim, J. (2019). The effect of visual metaphor in advertising. *Visual Communications Journal Fall*, 2(4). pp. 16-33.
- Meier, B. P., Scholer, A. A. & Fincher-Kiefer, R. (2014). Conceptual metaphor theory and person perception. *The power of metaphor: Examining its influence on social life*. pp. 43-64.
- Molerova, D. (2024). Use of visual and linguistic metaphors in fashion as a tool for communication. *TAMGA-Türkiye Göstergibilim Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 53-62.
- Parlak, S. D. (2022). Kavramsaltasarım yaklaşımlarında giysinin metafor olarak kullanımı. *The Journal of Social Sciences*, 59(59), 299-312.
- Refaie, E. E. (2003). Understanding visual metaphor: the example of newspaper cartoons. *Visual Communication*, 2(1) , pp. 75-95.
- Timur, H. (2023). Metalaşan görsel isyan, Punk. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, (22), 77-99.
- Türe, A. (2004). *Arkeoloji, antropoloji ve folklor açısından takılar ve süs eşyalarında sembollerin dili*, Goldaş Kültür Yayınları-3.
- Wang, D., Mibayashi, R., & Ohshima, H. (2022, July). Visual metaphor construction for image and description of fashion goods. In *2022 12th International Congress on Advanced Applied Informatics (IIAI-AAI)* (pp. 158-163). IEEE.
- Wang, D., Mibayashi, R., & Ohshima, H. (2023). Visual Metaphor Generation based on Similarities in Appearance and Concept. *DEIM*.
- Zaltman, G. (2004). *Tüketici nasıl düşünür?* (S. Koç, Çev.). Mediacat Yayınları.
- Zhao, H., & Lin, X. (2019, September). A review of the effect of visual metaphor on advertising response. *The 4th International Conference on Economy, Judicature, Administration and Humanitarian Projects (JAHP 2019)* (pp. 29-34). Atlantis Press.

# Safevî Dönemi Kumaş Desen Tasarımlarında Minyatür Sanatı Etkisi

Gözde YETMEN<sup>1</sup>

## Giriş

Safeviler, İran'da 1501-1736 yılları arasında hüküm süren bir hanedanlıktır. Safevi Devleti, Türkmen aşiretlerinin (Bayburtlu, Ustacalu, Şamlu, Rumlu, Tekelü, Zülkadir, Afşar, Kaçar ve Varsak) desteğini alan İsmail Mirza'nın (İsmail Bahadır Han) 1501 yılında başkent Tebriz'de Ak Koyunlu mirası üzerine hâkimiyetini ilan etmesi ve "Şah" unvanını almasıyla kurulmuştur (Aydoğmuşoğlu, 2019, s.143-144). Coğrafi konumu itibarıyla Osmanlılar ile Babürlüler arasında bulunan Safeviler, İran platosundan günümüz Azerbaycan, Ermenistan, Kafkasya, Irak ve Afganistan topraklarının bazı bölgelerinde hüküm sürmüştür.

Safevi Devleti sınırları ve gelenekleri bakımından İlhanlı, Ak Koyunlu ve Timurlu (Çağatay) devletlerinin devamı niteliğindedir. Safevileri Doğu'da Özbek ve Türkmen hanlıkları ile Babürlülerden; Batı'da ise Osmanlı tarihinden ayırmak mümkün değildir (Aydoğmuşoğlu, 2019, s.162). Tarihsel süreç içerisinde Tebriz (1501-1555), Kazvin (1555-1598) ve İsfahan (1598-1736) başkent olmuştur. Devletin kurucusu Şah I. İsmail'in (1501-1524) ardından ikinci hükümdar I. Tahmasb (1524-1576), sonrasında I. Abbas (1587-1629) zamanları Safevi Devleti için olduğu kadar Safevi dönemi sanatı için de önemlidir. Safeviler, iki yüzyılı aşan bir süre boyunca egemen oldukları topraklarda özellikle İran coğrafyasında sosyal, siyasal, ekonomik yaşamda kritik bir rol oynamış ve kültürel anlamda derin izler bırakmışlardır.

Bu bölümde Safevî tekstillerinin ihtişamlı dokuları, özgün desen tasarımları ile hayranlık uyandıran lüks kumaş örneklerini bir yayında derlemek, ulaşılan örnekler üzerinden desen tasarımlarını yorumlamak amaçlanmaktadır. Bu amaçla nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tercih edilmiştir.

Nitel araştırmada doküman ve belgelerin analizi gerek kendi başına gerekse görüşme ve gözlemlerle elde edilen bilgilere destek amacıyla kullanılan bir bilgi toplama yöntemidir. Toplanan bilgiler; dokümanlar, resimler gibi çeşitlilik gösterir. Nitel araştırmada ilgili dokümanları analiz etmek, araştırılan konuyu yakından tanımak ve anlamak oldukça önemli bir yer tutar. Bu yönüyle nitel araştırma; araştırmacının ilgili dokümanları inceleme yoluyla bir olguyu çok boyutlu olarak anlamasına fırsat sağlar (Yıldırım, 1999, s.9-10).

Batılı sanat tarihçileri Arthur Upham Pope ile Phyllis Ackerman 1920'lerin başlarından itibaren Fars sanatı alanında uzmanlık geliştirmişler ve Safevi tekstilleri de dahil başlıca kaynak eserler vermişlerdir. Onlardan sonra özellikle bu konuda İslam Sanatı tarihçisi Carol Bier, 2001 yılından günümüze Washington, DC'deki Tekstil Müzesi'nde tekstil tarihi üzerine araştırmalar yapmakta ve Safevi tekstilleri konusunda yayınlar sunmaktadır. New York Şehir Üniversitesi'nde Moda İşletme ve Teknolojisi bölümünde sanat tarihçisi olarak görev yapan İranlı Nazanin Hedayat Munroe ise Safevî tekstilleri üzerine en güncel araştırmaları yayınlamaktadır. Bu başlıca kaynakları sunan araştırmacıların yanı sıra pek çok İranlı akademisyen de konu hakkında çalışmalarını sürdürmekte ve Farsça yayınlamaktadır. Türkçe literatürde sanat tarihi alanında yapılan yayınlar ise tekstil desenlerini yorumlamaktan ziyade minyatür sanatına ve sanatçı üslubuna odaklanmaktadır. Türkçe literatürde tekstil alanından Prof. Dr. Valide Paşayeva, Safevî tekstilleri hakkında Türkçe araştırma yayınları mevcuttur. Araştırmacılar dışında en güvenilir kaynaklar olarak Safevi dönemi tekstillerinin sergilendiği veya

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, gozde99@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1087-9368.



muhafaza edildiği sanat müzeleri, tekstil müzeleri dijital olarak taranmıştır. İnternet bağlantısı aracılığıyla mekân-zaman engeli olmadan; dünyanın pek çok farklı müze ve koleksiyonlarında yer alan Safevî tekstillerinin dijital görselleri ile katalog verilerine erişim sağlanmıştır.

Yapılan literatür taramasının ardından ulaşılan Safevî dönemi kumaş desen tasarımlarında görülen figür ve motiflerin minyatür sanatının etkisinde kaldığı gözlemlenmiştir. Literatür taramasında erişilen müzelerin ve müzayede evlerinin eser katalog bilgi ve açıklamalarında kumaş desenlerine olan yaklaşımının desen ve motifleri değerlendirmek konusunda yetersiz kaldığı anlaşılmıştır. Minyatür sanatının açık etkisi altında kaldığı düşünülen Safevi dönemi tekstillerini yorumlayabilmek konusunda her iki alanın da terimlerine aşina olma gereğiyle literatüre bir derleme ve yorumlama çalışması kazandırmak amacıyla bu bölüm hazırlanmıştır.

## SAFEVÎ DÖNEMİNDE SANAT

Safeviler hükümdarlıkları boyunca, özellikle İran'da çok sayıda sanat eseri miras bırakmışlardır. Safevî hanedanı Şah Abbas döneminde (1588-1629) Safevi İmparatorluğu siyasi ve kültürel açıdan zirveye ulaşmıştır. Saray, sanat üretimini aktif olarak desteklemiş, eşi benzeri görülmemiş kalitede halı ve ipek kumaş üretimi için atölyeler kurulmuştur ([davidmus.dk](http://davidmus.dk)). Giysilik, döşemelik hatta iç mimaride duvar panelleri olarak işlev gören bu kumaşlar, taşıdığı estetik ve teknik değerleri ile Safevî tekstil sanatının birer göstergesi olduğu gibi önemli güç sembolleridir.

Safeviler aynı zamanda büyük bir kitapseverdir; minyatür sanatı da giderek gelişmiş ve hem saray hem de burjuvazi tarafından sanatçılar desteklenmiştir ([davidmus.dk](http://davidmus.dk)).

Tekstil sanatları, loncalar ile zanaatkârlar, orta çağ ve erken modern İslam dünyasının ayrılmaz bir parçasıdır. Günümüzde dünya çapında gerek müzelerde gerekse özel koleksiyonlarda yer alan Safevî tekstillerinin niceliği ve niteliği, bu sanatın öneminin bir göstergesidir (Fincher, 2020, s.4). Şah Abbas dönemi tekstilleri tasarım, desen ve konu açısından büyük önem arz etmektedir. Dönem tekstilleri incelendiğinde edebi eserlerde yer alan aşk hikayelerinden destanlara, dönemin saray yaşamına kadar farklı temaları içeren figüratif desenler dikkat çekmektedir. Minyatür sanatında tasvir edilen insan ve hayvan figürleri, doğa görünümleri, eşya soyutlamalarına benzer biçimde edebi eserlerden ya da günlük yaşamdan anlatılmak istenen çeşitli konuların dokuma veya baskı teknikleri ile kumaş yüzeylerine desen olarak aktarıldığı görülmektedir.

16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın başlarında Kazvin, Kaşan ve Yezd'deki tekstil dokuma okulları aktif olarak faaliyet göstermiştir. Söz konusu dokuma okulları, Tebriz okulunun minyatür üslubundan ilham almakla birlikte, gelişmekte olan İsfahan okulunun unsurlarını da içermektedir (Nasiri, 2024, s.58). *İsfahan okulu* (1598-1722) terimi ilk olarak 1950'li yılların sonlarında, on yedinci yüzyılın ilk yarısındaki İran minyatürünü, özellikle de Rıza Abbasi ve takipçilerinin eserlerini tanımlama, sınıflandırma çabasının bir parçası olarak ortaya atılmıştır (Robinson, 1958, s. )

İran ve Azerbaycan'ın sanat tarihinde özellikle ikinci Tebriz minyatür okulu etkin bir role sahip olmuştur. Tebriz üslubunun kökeni, oluşumu ve gelişimi on dördüncü yüzyıldan on altıncı yüzyıla kadar uzanan bir süreci kapsar. On dördüncü yüzyıldaki Tebriz ekolünün sanatçıları sadece tasvir etmenin ötesine geçerek minyatür sanatında belirgin bir üslup ve bu üslubun kompozisyon temellerini oluşturmuş; bu üsluptaki eserlerin tekniklerini geliştirmişlerdir (Hasanzada, 2016, s.36). Tebriz okulu (1502-1548) Akkoyunlu Türkmenleri minyatür üslubunun etkisinde kalmıştır. Şah Tahmasb (1514-1576) döneminde Türkmen ve Timurlu Herat okulunun senteziyle ortaya çıkan Tebriz minyatür üslubu zengin renk skalası, yoğun yüzey bezemeleri, kalabalık kompozisyonları ve ince fırça işçiliğiyle dikkat çekmektedir (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 42).

Safevî Devleti'nin ikinci hükümdarı Şah Tahmasb Tebriz ve Herat okullarından birçok sanatçıyı kitap tasarımının görkemli eserlerinde istihdam etmiştir (Ouria ve Vakilzadeh, 2022, s.95). Tarihsel süreç içerisinde minyatür sanatında gelişen üslupların geleneksel nitelikte olduğu; kendinden önceki sanatçıların, eserlerin veya okulların sanat mirasını devralıp onlardan etkilendikleri kadar sanatçıların özgün yaklaşımları ile sentezledikleri de anlaşılmaktadır.

Celâyirîler döneminde (1340-1431) Moğol üslubuyla İslam dünyasının eski geleneklerinin bir sentezi ortaya çıkmıştır. On dördüncü yüzyılın sonlarına doğru Celâyirî sultanı Ahmed Celayir'in himayesinde minyatür sanatında adeta yeni bir dünya görüşüyle on beşinci yüzyıl Timurlu dönemi üslubunu hazırlayan, İslami görüşe ve kitap sanat kurallına daha uygun bir üslup benimsenmiştir. Minyatür sanatı natüralist görünüm yerine nakış dilinin ağır bastığı, bezemeye dayalı bir karakter kazanmaya başlamıştır; perspektif gözetmeyen saf ve parlak renkler bu üslubun önemli rol oynayan unsuru olmuştur (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 16).

Herat okulu; on beşinci yüzyılda Herât'ta Timurluların himayesi altında gelişen minyatür sanatı üslubudur; Tebriz ve Şiraz okullarının minyatür geleneğine dayanmaktadır. Timurlu sultanların himayesinde bu dönemde Herat ve Şiraz'da minyatür sanatı büyük bir gelişme göstermiştir (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 18). Zaman zaman ipek üzerine resimler yapılmışsa da genellikle betimlenen konular şiirler ve dönemin başlıca edebiyat eserleri olmak üzere el yazmalarındaki minyatürlerde daha yaygındı (Britannica, 1998).

Tebriz sanat atölyeleri 1548'de başkent olan Kazvin'e taşınmıştır. Şah Tahmasb döneminde ve sonrasında Kazvin, minyatürlü el yazmalarının üretildiği önemli bir sanat merkezi olmuştur. Tebriz okulunun üslup özellikleri bir süre sonra yerini Kazvin okulunun cetvel çizgilerini aşan kesit doğa görünümlerini ve güzel yüzlü, ince uzun figürleri tasvir eden karakteristik özelliklerine bırakır (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 42). Bu özellikler arasında, her iki cinsiyetten genç insan figürlerinde vücudun giderek zayıflaması, kıvrımlı hatlara ve zarif pozlara artan bir vurgu, daha yuvarlak yüzler, uzun boyunlar, büyük gözler beraberinde orta yaşlı veya yaşlı insanların tasvirinde ise çarpıcı bir gerçekçilik yer alır. Cetvelle çizilmiş bordür ya da çerçeve, minyatürün sınırı olarak eskiye oranla daha az kabul görmektedir (Robinson, 1958, s.137-138).

Şiraz on dördüncü yüzyıldan itibaren kitap sanatlarının önemli bir merkezi konumundadır. 1501 yılında Akkoyunluları yendikten sonra Şah İsmail (1501-1524) tahta çıktığı sırada Şiraz'da Türkmen üslubu geçerliydi (Robinson, 1958, s.88). Safevilerin Tebriz'i başkent seçmesiyle Akkoyunlu saray kütüphanesi ve kütüphanede çalışan sanatçılar Şah İsmail'in hizmetine girdi (Ouria ve Vakilzadeh, 2022, s.95). İlk başta Şiraz minyatürleri, Türkmen kökenli özellikleri ile çağdaşı Tebriz eserlerinden daha gösterişsiz, yalın ve daha sade renklidir. 1503'te Safeviler Şiraz'ı da aldıklarında bir geçiş döneminin ardından Şiraz Safevi tarzı oluşmaya başlamıştır. On altıncı yüzyılın ortalarına doğru saray nakkaşhanesi minyatürlerine daha yaraşır boyamalar ve renkler ile belirginleşen bir üslup izlenebilmektedir. 1570'ler ve 1580'lerde Şiraz üslubu, kendi yöntemini ve renk şemasını korurken, figür çizimlerinde genellikle çağdaşı Kazvin üslubunun karakteristik yuvarlak yüzleri ile uzun boyunları eserlere yansır. On altıncı yüzyılın ikinci yarısı ve on yedinci yüzyılın ilk yılları, Şiraz üslubunda tasvir edilmiş çok sayıda Şahname nüshası dikkate değerdir. Ancak on yedinci yüzyılın sonlarına yaklaştıkça figürler giderek daha hareketsiz ve sıradan hale gelme eğilimindedir (Robinson, 1958, s.88-89).

1598'de başkent'in İsfahan'a taşınmasıyla Safevi minyatür sanatında İsfahan okulu (1598-1722) dönemi başlamaktadır. İsfahan okulu minyatürlerinde ağırlık noktası yay gibi kıvrılmış, bacak ve gövdeleri uzun figürlerdir. Tasvir edilen figürlerin en karakteristik özelliği *tac-ı haydari* denilen dağınık, uzun kırmızı serpuşlardır (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 42,47). Kadınlar ise başlarının tepesinde, uzun ve dökümlü başörtülerinin üzerine bağladıkları küçük kare bir başörtüsü (çahar-kad) takarken tasvir edilmiştir. On yedinci yüzyılın başlarından iti-

baren yapılan tekstillerdeki figürler, tac-ı haydarinin yerini geniş, eliptik bir türbanın almasıyla değişen modayı yansıtmaktadır (Hedayat Munroe, 2012). Başlıklar dönemin modasını yansıttığı gibi figürlerin yapıldığı Safevi dönemini tanımaya da yardımcı olmaktadır.

İran minyatüründeki üslup değişiklikleri de genellikle bireysel dehadan kaynaklanmıştır. On altıncı yüzyılın sonunda, İran minyatür sanatının tüm karakterini değiştiren üslubu ortaya çıkaran, olağanüstü yetenek ve özgünlüğe sahip Rıza Abbasi (Rızâ-yi Abbâsî) adlı sanatçıdır (Robinson, 1958, s. 153). *Rızâ* imzalı minyatürler tek elden üretilmemiş olsalar da ortak üslup özellikleri taşımaktadır. İs mürekkebi, fırça zaman zaman da kalem ile çizildiği sanılan insan figürlerinin boyları uzun, belleri çukur, karın bölgeleri ise hafifçe kabarık biçimdedir. Soylular betimlenirken sarıklarına çiçek takılmıştır. Minyatürlerde arka planı altınla renklendirilmiş ağaçlar ve çiçekler, gökyüzünde alev gibi süzülen bulutlar yer almaktadır; doğa tasvirlerine renk tonlamalarıyla derinlik etkisi kazandırıldıktan sonra kompozisyon bazen insan gruplarıyla doldurulmuştur. Rızâ'nın minyatürlerinde en dikkat çekici özellik onun portre ressamlığı konusundaki ustalığıdır; figürlerin kültürel kimliklerini giyimleriyle belirtmesinin yanı sıra kişilik özelliklerini yüz ifadeleriyle betimleyebilmesi onun üslup yaratan üstün yeteneğinin bir göstergesidir (Tanındı, 2008, s.60). Ölümünden sonra da varlığını sürdüren İsfahan okulunun nakkaşları arasında Muîn, Mehmed Kâsım, Sadıki Bey en ünlüleridir ve etkileri on yedinci yüzyılın ikinci yarısında da devam etmiştir.

### SAFEVÎ DÖNEMİ TEKSTİLLERİ

Safevi tekstillerinden İran dokumacılığının zirvesi olarak bahsedilmektedir. Safeviler on altıncı yüzyılın başında iktidara geldiklerinde, İran tekstil endüstrisi ipekli kumaş, halı gibi ürünlerde olduğu kadar ihracat için ham ipek üretimi ve ticareti konularında da zaten oldukça gelişmiştir (Hedayat Munroe, 2012). Fransız seyyah ve tüccar Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) Safeviler döneminde ipek dokumacılığıyla uğraşan insanların sayısının diğer tüm zanaatlardan daha fazla olduğunu belirtmiştir (Highet, 2014). Safevi dönemi İran'da dokumacılığın en meşhur, ekonomik olarak en parlak durumda olduğu zamanlardan biridir; saray tarafından sipariş üzerine ipek, kadife, altın ve gümüş ipliklerle dokunan brokar ve daha birçok kumaş türü üretilmiştir (Naeimi, 2022, s.7).

Şah İsmail (1501-1524) döneminde, ipekböceği yetiştiriciliğinin yanı sıra dokuma ve boyama atölyeleri kurulmuştur (Baker, 1995, 108). Şah İsmail ayrıca yeni üretim merkezlerinin de kurulmasına ön ayak olmuş; çeşitli ipekli ve pamuklu kumaşların üretimini teşvik etmiştir. Bu dönemde ipek üretimi ve ipekli kumaşların dokunması Gilan, Mazenderan, Azerbaycan ve Orta İran gibi bölgelerde hem iç hem de dış pazarlar için sürekli ve hayati bir gelir kaynağı oluşturmaktadır (Kanbi, 2002, s.38). Şah Tahmasb (1524-1576) döneminde, öncelikle saraya üretim yapmak üzere saray atölyeleri kurulurken, ham ipek Gilan gibi kuzey vilayetlerinden bağımsız üreticiler tarafından üretilmeye ve devlete satılmaya devam etmiştir (Hedayat Munroe, 2012). Şah Tahmasb döneminde dokumacılık sanatına kayda değer bir ilgi gösterilmiştir.

Batılı tarihçiler tarafından *Genişleme Çağı* olarak adlandırılan bu dönemde ipek ticareti, dünya ekonomi tarihinin önemli bir unsuruydu. On altıncı yüzyılın ikinci yarısında büyük miktarlarda ithal edilen baharat Avrupa pazarında bolluğa neden olmuş ve tüccarların kârları azalmıştı. Baharat ticareti yapan uluslar gemilerinde baharat taşımaktan yeteri kadar kazanmışlardı ve coğrafi keşiflerle Yeni Dünya'dan (Amerika) gelen gümüşün Avrupa'da yarattığı büyüyen pazarı yeniden ele geçirmelerini sağlayacak başka bir ticari mal arıyorlardı (Steensgaard, 1972, s.9). Baharatın ardından bu pazarlarda en çok talep edilen ikinci mal ipekti. Çin tarafından ihraç edilen ipek arzı düşük olduğundan İran en olası ipek kaynağı olarak öne çıkıyordu (Steinmann, 1987, s.68).

İpeklerin İpek Yolu üzerinde doğudan batıya doğru taşındığı dönemlerde İran'ın beşinci yüzyıl gibi erken bir tarihten itibaren kendi kaliteli ipeğini de ürettiği bilinmektedir (Matthee,

1999, s. 15). Orta çağ boyunca İslam ülkelerinin ipek gibi lüks tekstil ürünlerine yönelik talebini karşılamayabilmek için ipekböcekçiliği alanında gerekli bilgi ve beceriyi kapsayan uzmanlık geleneklerine sahip bölgeler İran'da yer almaktaydı. Yezd bölgesinin elverişli ikliminde bölge sakinleri ipekböceği yetiştiriciliğinde uzmanlaşıp iyi kalite ipek üretebilmişlerdi. Binlerce yıllık tekstil geçmişiyle sahip Yezd şehri dokumacılığın en önemli merkezlerinden biri olarak yerleşik dokumacıları atalarından miras aldıkları bilgi ve becerilerini Safevi döneminde en ileri seviyeye taşımışlardır (Jamali vd., 2017, s.51). Safeviler'in Hazar kıyısında bulunan kuzey eyaletleri Gilan ve Mazenderan'da üretilen kozalar ile boyanmamış ipek iplikleri önemli ticari ürünlerdi. Gilan bölgesi en çok ipek üretimi yapılan ünlü bir merkezi konumunda idi. Ünlü Gilan ipeği, İslam coğrafyası genelinde alıcı bulduğu gibi Kilikya Ermenileri aracılığıyla Cenevizlilere ve Avrupa'ya da ihraç edilmekteydi (Bakır, 2000, s.754).

Tekstil endüstrisi, bağımsız olarak tekstil üreten kentsel atölyelerden, halı dokumaya odaklanan taşra merkezlerinden ve Hazar bölgesinde ipek yetiştiren küçük çiftliklerden oluşuyordu ancak Safevilerin sırasıyla Tebriz, Kazvin ve son olarak İsfahan'ı başkent yapmasıyla tekstil endüstrisi merkezleşip hızla ekonomiye dahil olarak geniş bir gelir akışı yaratmıştır (Hedayat Munroe, 2012).

Bu dönemde edebiyatçılar ve tekstilciler arasındaki ilişki çok yakındır ve her iki grup da sarayın imkanlarından yararlanmaktadır. Bu nedenle, her biri Şah tarafından dikkate alınabilmek için daha iyi kumaş üretmeye çalışmakta; kumaş atölyeleri arasında bir rekabet vardır. Rekabet dolayısıyla merkez konumundaki başkent İsfahan'da üretilen dokumalar teknikleri ve kumaş tasarımları bakımından diğer dokuma bölgelerine göre daha fazla ilerleme kaydetmiştir (Hamidimanesh ve Dehkordi, 2019, s.113). Kumaş tasarımı ve desenlerinde bu dönemin sanatçıları daha önceki devirlerden daha ileri bir seviyeye ulaşmayı başarmışlardır (Mohammad, 1986, s.125).

## SAFEVİ TEKSTİL DESENLERİNİN TEMA VE MOTİF ÖZELLİKLERİ


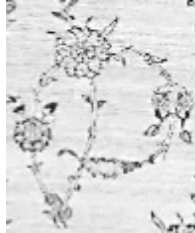
Safevi tekstil desenlerinde doğa, av ve avcılık, aşk, eğlence gibi edebiyattan olduğu kadar dönemin yaşam tarzından ve moda eğilimlerinden de kaynaklanan çok çeşitli temalar görülmektedir. Desen tasarımları genel olarak iç içe geçmiş bütüncül desenlerden, aralıklı sıralarla konumlandırılmış tekrar eden tek motiflere kadar çeşitlilik göstermektedir. Desen tasarımlarını oluşturan motifler; figüratif ağırlıklı olsa da sadece bitkisel motiflerin kullanıldığı tekstiller de mevcuttur. İnsan ve hayvan figürlerinin stilizasyonları minyatür sanatta görülen tasvirlerle benzerlik taşımaktadır. Aynı şekilde doğa tasvirlerinin su, dağ-tepe, kaya, bulut gibi stilizasyonları da minyatür sanatının çizgisindedir. Günlük kullanım eşyalarının stilizasyonları da minyatür tasvirlerindeki nesne motifleri ile örtüşmektedir.

### Doğa Teması

Safevi tekstil desenlerinde minyatür sanatı etkileri açıkça görülmektedir. Desen tasarımcıları insan veya hayvan figürleri ile ağaç, bulut, dağ-tepe, kaya, sular ya da eşya stilizasyonlarında minyatür sanattan etkilendikleri ölçüde kompozisyonlarında kullandıkları bitkisel motiflerde de tezhip sanatında yer alan üslûplaştırılmış ve yarı üslûplaştırılmış bitkisel motiflerden de etkilmişlerdir. Derman'ın (2012, s. 67) ifade ettiği üzere; Safevîler dönemi üslûbunda tezhip ve minyatür sanatı bir arada uygulanmıştır.



Doğadaki görünümü yarı üslûplaştırılmış çiçekler soyutlanırken gül, lüle, karanfil, menekşe, siklamen vd. hangi çiçek oldukları tanımlanabilmektedir (Birol, 2012, s.61). Oysa tamamen stilize edilmiş, üslûplaştırılmış *hatâyî grubu* motiflerde yer alan çiçekler, herhangi bir çiçeğin dikine kesitinin önden görünüşü (Hatâyî motifi), herhangi bir çiçeğin üstten görünüşü (Penç, çark-ı felek motifi) tam stilize edilmiş sembol bir motif olarak tanımlanmaktadır (Maktal, 2019, s. 88).

Tablo 1’de Doha İslam Sanatları Müzesi’nde yer alan Şah Abbas Dönemi ipek brokar, Safevi sarayı tarafından desteklenen ve İran’ın dört bir yanına dağılmış saray kontrolündeki dokuma atölyelerinden birinde üretilmiştir. Parlak yüzeyleri o dönem İran’ın yanı sıra Hindistan ve Avrupa’da da popüler olan detaylı çiçek desenleriyle süslenmiştir. Bu lüks tekstiller genellikle Safevi elçileri tarafından yabancı sarayları ziyaret ederken diplomatik hediye olarak sunulmuştur (mia.org.qa). Kumaşın desen tasarımında tek helezon dal üzerinde sırasıyla hatayi, goncagül, dilimli yaprak ile bu dalı dikine kesen tek dal üzerinde çarkıfelek (penç) ile yaprak motifleri görülmektedir. Yatay ekseninde tekrar eden desen birimi her bir alt sıra tekrarında aralıklı sıralarla ve ayna görüntüsü ile ritmik biçimde devam etmektedir.

	<b>Katalog Numarası</b>	MIA.2014.533
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Şah Abbas Dönemi İpek Dokuma
	<b>Dönem/Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	-
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve teknik</b>	İpek ve metal sargılı iplik. İpek brokar
	<b>Boyut</b>	-
	<b>Detay</b>	

**Tablo 1:** Şah Abbas Dönemi İpek Dokuma, İslam Sanatları Müzesi Doha-Katar, <https://mia.org.qa> .

On yedinci yüzyıl boyunca çiçekli bitki sıralarından oluşan kumaş desenleri Türkiye, İran, Hindistan’da moda tasarımlar haline gelmiştir. Bu dönemin Safevi dokumacıları, özellikle desen-tekrar birimlerinin birleştiği noktaları gizleyerek kesintisiz bir kompozisyon hissi yaratmakta ustaydılar. Safevi kadifeleri uluslararası pazarda satılan en iyi kumaşlar arasında olduğu kadar İran’da da benimsenmekteydi (metmuseum.org). Tablo 2’te görülen örnekte minyatür sanatında suların (akarsu, göl, deniz vb.) tasvirinde olduğu gibi sarmal çizgilerle hareketin vurgulandığı bir su kaynağından çıkan bitkisel bezemeye bulut motifi eşlik etmektedir. Merkezi tek dal üzerinde büyük bir hatayi motifi ile küçük, sekiz yapraklı penç, bu dal-dan çıkan diğer üç dal üzerlerinde sırasıyla ilkinde penç, diğerinde hatayi ile goncagül, sonuncusunda büyük bir penç devamında küçük penç motifine eşlik eden yapraklar yer almaktadır.

	<b>Katalog Numarası</b>	12.72.5
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Çiçek Motifli Kadife Pano
	<b>Dönem/Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyılın ilk yarısı
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek, pamuk ve metal sargılı iplik. Kadif, brokar.
	<b>Boyut</b>	114,3 x 68,6 cm
	<b>Detay</b>	


**Tablo 2:** Çiçek Motifli Kadife, Metropolitan Sanat Müzesi New York-ABD, <https://www.metmuseum.org> .

### Esaret Teması

Günümüz perspektifinden insan hak ve özgürlükleri bakımından onur kırıcı ve aşağılayıcı nitelikte değerlendirilen ‘esir alınmak’ veya ‘esir sahibi olmak’ insanlık tarihi boyunca sanat ve tasarıma yansımıştır.

Esaret, Safevi Hanedanlığının ikinci hükümdarı Şah Tahmasb dönemi (1524-1576) tekstillerinin en yaygın konusudur ve Safevilerin Gürcistan'a karşı savaştıkları dönemin gerçek olaylarına dayanmaktadır. Dönem tekstillerinin konuları resimsel imgelerden esinlenen önceki örneklerden oldukça farklıdır; Şah Tahmasb döneminde yaşanan siyasi mücadeleler Safevi devletinde farklı kültürel özelliklerin oluşmasında yeni bir akım başlatmıştır; bu dönemde tasvir sanatlarında bir duraksama dönemi yaşansa da kumaş tasarımı ve dokuma sanatı, bu tekstil ürünlerinin üretim yelpazesindeki birçok ilerleme nedeniyle zirve konumundadır. Saray hayatı ve eğlence temaları yerine yeni bir konu seçerek bu tarihi konuları ele alan tekstil tasarımcıları eskisinden daha parlak bir şekilde çalışmaya devam etmiştir (Fatemeh vd., 2021, s.45).

Tablo 3, 4, 5'te yer alan bu çarpıcı tekstiller, Safevi saray mensupları ile onların 1540 ile 1553 yılları arasındaki dört askeri sefer sırasında esir aldıkları Gürcü soylular, kadınlar ve çocuklarla ilgili sahneleri içeren on üç parçadan oluşan bir gruptan birkaçıdır.

	<b>Katalog Numarası</b>	1937.4628
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Mahkûma Liderlik Eden Bir Genç-Tekstil Parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. yüzyıl ortası
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Damask.

	<b>Boyut</b>	93 × 40 cm
--	--------------	------------

**Tablo 3:** Mahkûma Liderlik Eden Bir Genç Tekstil Parçası, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi New Haven, Connecticut-ABD, <https://artgallery.yale.edu> .

	<b>Katalog Numarası</b>	34-1903
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil pano
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1550-1600
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek, saten zemin üzerine dimi dokuma
	<b>Boyut</b>	51 x 35 cm

**Tablo 4:** Tekstil pano, Victoria and Albert Müzesi Londra-Birleşik Krallık, <https://collections.vam.ac.uk> .

	<b>Katalog Numarası</b>	52.20.12
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Safevi Saray Mensupları Gürcü Esirleri Yönetiyor
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. yüzyılın ortaları
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek, metal sargılı iplik. Lampas
	<b>Boyut</b>	120,7x67,3 cm

**Tablo 5:** Safevi Saray Mensupları Gürcü Esirleri Yönetiyor Tekstil Pano, Metropolitan Sanat Müzesi, New York-ABD, <https://www.metmuseum.org> .

On yedinci yüzyılın başları ve ilk yarısı boyunca esaret konulu dokumalar görülmeye devam etmiştir. Tablo 6 ve 7’de muhtemelen bir saray mensubunun arkasındaki esiri boynundan ve çıplak ayaklarından zincirlemiş olduğu ve onu yürümeye zorlandığını gösteren bir sahne görülmektedir. Kumaşın koyu zemin rengine kontrast oluşturacak biçimde açık tonlarda bahar dalları, bulut ve yerdeki kayalardan biten tam stilize çiçekler ve dilimli yaprak desenleri esir ile onun sahibi figürü çevrelemektedir. İki figür ile çevrelerindeki bitkisel motiflerden oluşan desen birimi kumaş eni boyunca devam ederken bir alt sırada figürlerin ayna görüntüsü tekrarı ile desenin kompozisyonunda hareket ve devamlılık sağlanmıştır.

	<b>Katalog Numarası</b>	Lot 74
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Figürün Esiri ile Tasvir Edildiği Tekstil Parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyıl başları
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek ve metal sargılı iplik. Brokar
	<b>Boyut</b>	12,7 x 21 cm

**Tablo 6:** Figürün Esiri ile Tasvir Edildiği Tekstil Parçası, Müzayede ADER Paris-Fransa, <https://www.ader-paris.fr> .

	<b>Katalog Numarası</b>	K.1.2014.47
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Figür ve Esirin Tekrarlanan Desenli İpek Brokar Parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1600-1700
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek ve metal sargılı iplik. Brokar
	<b>Boyut</b>	73.66 × 49.53 cm

**Tablo 7:** Figür ve Esirin Tekrarlanan Desenli İpek Brokar Parçası, Keir İslam Sanatı Koleksiyonu Dallas Sanat Müzesi'ne ödünç verilmiştir, <https://dma.org/> .

### Av-Avcılık Teması

Safevîler dönemi kompozisyonlarında diğer üslûplarda görülmeyen üslûplaştırılmış insan ve hayvan motifleri ile halkârî tekniğinde efsanevî hayvan motiflerine rastlanmaktadır. 1580-1590 yılları arasında Şiraz el yazmalarının sanat değerinde en üst seviyeye ulaşıldığı gibi işlenen konularda da farklı bir çeşitlilik görülmeye başlanmıştır (Derman, 2012, s. 67-68).

Şah Tahmasb (1514-1576) dönemine özgü kumaş desen tasarımlarında bitkisel motifler, figürler ve av motifleri yer almaktadır. Safevi dönemi on altıncı ve on yedinci yüzyıllarına tarihlenen lüks tekstil ürünleri, insan figürlerini tasvir etmeleri ve şimdiye kadar dokunmuş en renkli kadifeler olmalarıyla ünlüdür.

Görse l'de bahar dallarına tünemiş tavus kuşlarının bulunduğu bir doğa manzarasında on altıncı yüzyıl saray giysileri giymiş bir ejderha avcısının bir ejderhaya kaya fırlatmaya hazırlandığı görülmektedir. Aynı kumaş deseninin madalyon formlu parçaları Tablo 8, 9, 10, 11, 12'de görülmektedir. Günümüzde solmuş olsa bile kadife madalyonlar son derece parlak renklerin çeşitli tonlarını içermektedir. Cleveland Sanat Müzesi koleksiyon bilgisine göre; kadife madalyonlar muhtemelen Şah Tahmasb tarafından bir Osmanlı Padişah'ına bağışlanan imparatorluk çadırının içini süslemiştir. Metropolitan Sanat Müzesi ise kadife parçaların bir zamanlar Merzifonlu Kara Mustafa Paşa tarafından 1683'teki ikinci Viyana kuşatması sırasında kullanılan bir çadırın iç kısmını oluşturduğu bilgisini aktarmaktadır. Kadife çadır madalyonları Osmanlı İmparatorluğu'nun 1683'teki ikinci Viyana Kuşatması'ndan sonra savaş ganimeti olarak Avrupalıların eline geçmiştir.






**Görsel 1:** Kadife Çadır paneli, 16. yüzyılın ikinci yarısı, İpek, metal sargılı iplik, sim. 50x83.7 cm. George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi Washington DC- ABD, <https://collections-gwu.zetcom.net/> .

	<b>Katalog Numarası</b>	1948.205
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Bir ejderha avcısını tasvir eden çadır paneli
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1550–99
	<b>Üretim Yeri</b>	İran, Yazd, Şah Tahmasb saltanatu
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek ve yaldızlı metal şeritler. Kadife, brokar.
	<b>Boyut</b>	71,1 x 55,6 cm

**Tablo 8:** Bir ejderha avcısını tasvir eden çadır paneli, Cleveland Sanat Müzesi Cleveland Ohio-ABD, <https://www.clevelandart.org> .

	<b>Katalog Numarası</b>	27.51.1
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil Parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1540
	<b>Üretim Yeri</b>	İran, Safevi dönemi
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek, metal sargılı iplik . Kadife.
	<b>Boyut</b>	59,7x 46,2 cm

**Tablo 9:** Tekstil Parçası, Metropolitan Sanat Müzesi, New York-ABD, <https://www.metmuseum.org> .

	<b>Katalog Numarası</b>	3.309
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Kadife Çadır paneli
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. Yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran, Safevi dönemi
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek, metal sargılı iplik . Kadife.
	<b>Boyut</b>	61.20 x 46.80 cm

**Tablo 10:** Kadife Çadır paneli, George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi Washington DC- ABD, <https://collections-gwu.zetcom.net/> .

	<b>Katalog Numarası</b>	3.315
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Kadife Çadır paneli
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. Yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran, Safevi dönemi
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek, metal sargılı iplik . Kadife.
	<b>Boyut</b>	44.45 x 59.37cm

**Tablo 11 :** Kadife Çadır paneli, George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi Washington DC- ABD, <https://collections-gwu.zetcom.net/> .

	<b>Katalog Numarası</b>	1505
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Kumaş parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. yüzyıl ortası
	<b>Üretim Yeri</b>	İran - Yezd
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek ve gümüş iplik. Kadife
	<b>Boyut</b>	62,5 x 46,5cm

**Tablo 12:** Kadife Çadır paneli, Calouste Gulbenkian Müzesi Lisbon - Portekiz, <https://gulbenkian.pt>.

Avcılık Safevi sanatında son derece popüler bir temadır ve on altıncı yüzyılın başlarından itibaren Safevi tekstillerinde de görülmektedir. Tablo 13'te on yedinci yüzyılın ilk yarısından deve üzerinde oğlak avı sahnesi görülmektedir. Kırmızı zemin üzerinde elindeki mızrakla kaçan küçük baş hayvanları avlamaya çalışan saraylı avcının yarı stilize çiçekler ve bitkilerle çevrelediği bir desen görülmektedir.


	<b>Katalog Numarası</b>	K.1.2014.1341
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Saray avı sahnelerinin yer aldığı ipek dokuma parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyılın ilk yarısı
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Brokar
	<b>Boyut</b>	52,39 × 44,45 cm

**Tablo 13:** Saray avı sahnesi, Keir İslam Sanatı Koleksiyonu, Dallas Sanat Müzesi'ne ödünç verilmiştir, <https://dma.org/>.

Efsanevi veya vahşi hayvan avı sahneleri dışında 'şahinci' motifi ile şahinleri ve çeşitli av hayvanları ördek, ceylan, kuş gibi motifler de av tasvirlerinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Şahincilik, Safevi döneminde İran kültüründe uzun zamandır yerleşik olan çeşitli avcılık temalarından biri; bir prenslik sporuydu. Tablo 14, 15, 16, 17, 18'de görülen figürlü tekstiller Safevi İran'ının avcılık geleneklerini ve giyim modasını yansıtmaktadır.

	<b>Katalog Numarası</b>	08.109.17
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil Parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. yüzyılın ilk yarısı
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek Lampas
	<b>Boyut</b>	41,3 x 34,9 cm

**Tablo 14:** Avcılar, Metropolitan Sanat Müzesi New York-ABD, <https://www.metmuseum.org> .

	<b>Katalog Numarası</b>	K.1.2014.1344
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Figürlü Safevi İpek Brokar Parçaları
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1700 -18. yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Brokar
	<b>Boyut</b>	52.07 × 33.66 cm

**Tablo 15:** Avcılar, Keir İslam Sanatı Koleksiyonu Dallas Sanat Müzesi'ne ödünç verilmiştir, <https://dma.org/> .

	<b>Katalog Numarası</b>	46.156.5
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Şahinci figürlü kadife parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyılın başları
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Lampas
	<b>Boyut</b>	29,2 x 21,6 cm

**Tablo 16:** Şahinci, Metropolitan Sanat Müzesi New York-ABD, <https://www.metmuseum.org> .

	<b>Katalog Numarası</b>	3.320
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Şahinciye Tasvir Eden Tekstil
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Lampas
	<b>Boyut</b>	

**Tablo 17:** Şahinci, George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi Washington DC- ABD, <https://collections-gwu.zetcom.net/>.

	<b>Katalog Numarası</b>	1949.467
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Gül çalılıkları arasında şahinlerin bulunduğu ipek kumaş bölümü
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	Yaklaşık 1675
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek ve gümüş-metal iplik.Lampas
	<b>Boyut</b>	47,7 x 48,3 cm


**Tablo 18:** Gül Çalılıkları Arasında Şahinciler, Cleveland Sanat Müzesi Cleveland Ohio-ABD, <https://www.clevelandart.org> .

George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi'nin katalog kaydında bir saray mensubunun kaftanına ait olduğu belirtilen kabartmalı ve brokarlı kadife parçanın metal sargılı iplik ve zengin renklerde ipek ipliklerden dokunduğu açıklanmaktadır. Aynı müze kaydında bu gösterişli kadifenin, statü ve rütbenin önemli sembolleri olan lüks bir kaftanı zenginleştirmiş olabileceği gibi hil'at olarak hizmet etmiş olabileceği de ifade edilmektedir. Tablo 19'da görülen kumaş deseninin kırmızı renkli zemini üzerinde işlemeli rumi motifinden oluşan rumi helezonların kesişiminde vak vak üslubundan kaplan başı motifi yer almaktadır; desen altın sarı renkte zeminli altı köşeli bir madalyon etrafında dolaşmalı kompozisyon düzeninde tekrar etmektedir. Madalyon formunun merkezinde yerdeki ufak kayalardan filizlenen; tam stilize çiçekler hatayı, penç ve yaprak motifleri ile bezenmiş bir bitkinin her iki yanında tasvir edilen saraylı ile şahincinin uçmakta olan kuşu avlamak için hazırlandıkları görülmektedir. Desende genellikle yalnızca saray mensuplarına mahsus olan şahin avı tasvir edilmiştir. Şahin, efendisinin eldivenli elinin üzerine tünerken; şahinci ise uzun kırmızı keçe bir başlık ile döneme özgü bir sarık giymektedir. Aynı kumaş desen tasarımının diğer iki parçasının birinin Metropolitan Sanat Müzesi'nde bir diğerinin ise Cleveland Sanat Müzesi koleksiyonunda yer aldığı tespit edilmiştir.

	<b>Katalog Numarası</b>	3.219
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Kadife parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. yüzyılın ortaları
	<b>Üretim Yeri</b>	İran, Kaşan
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek; metalik sargılı ipek, metal, gümüş. Kadife brokar
	<b>Boyut</b>	54.61 x 49.85 cm

**Tablo 19:** Madalyon formulu Şahinci Figürlü kadife, George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi Washington DC- ABD, <https://collections-gwu.zetcom.net/> .

Avcılık balıkçılığı da kapsamaktadır; Görsel 3’te on altıncı yüzyıla tarihlenen ipek lampas kumaş deseninde biri balık ağını kontrol eden ipleri tutan, diğeri avladıkları balıkları kovada taşıyan, bir üst sıralarında her iki elinde balık taşıyan üç erkek figürünün alt sırasının kompozisyonunun en alt sırasından bir akarsu ile ayrıldığı görülmektedir. Tablo 20, 21’de George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi’nde daha uzun bir parçası bulunan kumaş deseninde akarsuyun en alt sırasında ise bir eliyle eteğini tutarken diğeri elinde balık tutan dördüncü bir erkek figürü yer aldığı görülmektedir. Desen biriminde; akarsudan balık avlayan bu dört erkek figürü tam stilize çiçek motifleri ve bu motiflerin bezendiği bitki dallarına tünemiş bir tavus kuşu motifi tasvir edilmektedir. Akarsu minyatür tasvirlerinde olduğu gibi suyun hareketini belirten eğri çizgilerle ve kara ile zemini ayıran küçük kaya motifleri yer almaktadır.

	<b>Katalog Numarası</b>	3.259
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. Yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek, metalik sargılı ipek, gümüş. Lampas
	<b>Boyut</b>	101.60 x 22.86 cm

**Tablo 20:** Balık Avlayan Figürler, George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi Washington DC-ABD, <https://collections-gwu.zetcom.net/>.

	<b>Katalog Numarası</b>	K.1.2014.1235
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Figürlü Tekstil parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek, metal sargılı iplik. Brokar
	<b>Boyut</b>	55.88 × 23.5 cm

**Tablo 21:** Balık Avlayan Figürler, Dallas Sanat Müzesi, Keir İslam Sanatı Koleksiyonu, Teksas-ABD, <https://dma.org/art/collection/object/5344581>.

### Aşk Teması

Safevi tekstillerinin desen tasarımlarında aşk teması içeriğinde hayvan figürleri de yer almış geyik, tavşan, kuşlar ve özellikle gül ile bülbül (gül-ü-bülbül) motifi kullanılmıştır (Hedayat Munroe, 2012). Gül ile bülbül arasındaki aşkı anlatan mesnevi tarzında temsili hikâyelerin ortak adı İran edebiyatında *Gül ü Mül*, *Gül ü Şanevber*, *Gül ü Nevrûz*, *Gül ü Hürmüz* gibi isimlerle de anılmaktadır (Özkan,1996, s.222). Doğu edebiyatlarında önemli bir motif olan bülbül, güllerin açtığı günlerde daha canlı öttüğünden gül ile arasında bir aşk ilişkisinin var olduğu kabul edilmiş, bülbüle âşık güle mâşuk benzetmesi yapılmış; bu ilişki mecazi aşk olarak kabul edilmiştir (Kurnaz, 1992, s. 485). Tablo 22’de görülen Christie’s Müzayede Evi tarafından on yedinci yüzyıl başına tarihlenen bu ipek brokar parçasında on altıncı yüzyılın bülbül ve gül imgelerinin izlerine rastlanmaktadır. Çiçekli gül ağaçlarının dallarında öten ve açıkça tanımlanabilen bülbüllerin eşlik ettiği bu aşk motifi el yazması minyatürlerdeki gibi tekstil desenlerinde de severek kullanılmıştır. Firdevsi’nin Şehname’sine yapılan minyatürler, görsel açıdan onun Mazandaran’ın bülbüllerini ve güllerini anlatan dizelerini çağrıştırmaktadır.

	<b>Katalog Numarası</b>	Lot 236
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Safevi ipek ve metal sargılı iplik. Brokar
	<b>Dönem/Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyıl başı
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	Metal iplikle zenginleştirilmiş ipek, altın zemin
	<b>Boyut</b>	23.7 x 42.6cm
<b>Detay</b>		

**Tablo 22:** Gül-ü-bülbül motifli brokar kumaş deseni, Christie’s Müzayede Evi Lonra-Birleşik Krallık, <https://www.christies.com>

On altıncı yüzyılın sonu ve on yedinci yüzyılın başları, kadim aşk hikayeleri gibi daha önce çok az ilgi gören yeni tematik içerikleri beraberinde getirmiştir. Bunlar arasında Yusuf ile Züleyha, Leyla ile Mecnun, Hüsrev ile Şirin veya Şirin ile Ferhat hikâyelerinin yanı sıra Şehname'den anlatılar gibi edebiyat temalarının da kumaş desen tasarımlarında yer aldığı görülmektedir (Nasiri, 2024, s.57). Nizami Gencevi, Khamsa (Beşli) adlı eserinde iki efsanevi hikâyeyi derleyen şair olarak anılır. 'Hüsrev ile Şirin', İran ve Ermenistan'dan aşık asilzadeler hakkında bir aşk hikayesidir. 'Leyla ile Mecnun' ise aile kavgası yüzünden ayrılan genç Bedevi aşıkların hikayesidir. Her iki hikâyeye de İslam öncesi dönemde geçmesine rağmen, metne yerleştirilen güçlü Sufi mistik referanslarla Orta çağ İslami izleyicilerine göre uyarlanmıştır (Hedayat Munroe, 2023, s. 18). Tablo 23, 24, 25'de Leyla ile Mecnun'un yabanda buluşmaları konu edinen kadın ve erkek figürlerine Leyla'nın yabana üstünde geldiği deve ve Mecnun'un kucağındaki ceylan figürleri eşlik etmektedir; desen bahar dalı, irili ufaklı kaya ve yaprak motifleriyle bezelidir. Tablo 24'de görülen George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi'ndeki küçük kumaş parçasının daha büyük ebatlısı Victoria ve Albert Müzesi'nde bulunmaktadır. Tablo 25'de ise Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ü Şîrîn hikayesinde Hüsrev'e rakip üçüncü bir karakter olan Ferhad'ın Şirin'in aşkı için gösterdiği türlü çabaları tasvir eden kumaş desen tasarımları görülmektedir. Aynı desenli kumaşların Metropolitan Sanat Müzesi, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi koleksiyonlarında da bulunduğu tespit edilmiştir.

	<b>Katalog Numarası</b>	K.1.2014.1335
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Çölde Leyla ve Mecnun motifli kadife kumaştan dokunmuş bir parça
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1550-1600
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek iplikler.
	<b>Boyut</b>	44,77 × 46,99 cm

**Tablo 23:** Leyla ile Mecnun, Keir İslam Sanatı Koleksiyonu Dallas Sanat Müzesi'ne ödünç verilmiştir, <https://dma.org/>.

	<b>Katalog Numarası</b>	1969.36.1
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Duble kumaş
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. Yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek; metalik sargılı ipek. Düz dokuma, double kumaş
	<b>Boyut</b>	20 x 13.65 cm

**Tablo 24:** Leyla ile Mecnun, George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi Washington DC- ABD, <https://collections-gwu.zetcom.net/>.



	<b>Katalog Numarası</b>	3.280
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Nizami'nin Hamsa'sından Bir Sahneyi Tasvir Eden Tekstil
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. yüzyıl-17. yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek; metalik sargılı ipek, gümüş. Double kumaş, düz dokuma.
	<b>Boyut</b>	31.27 x 15.88 cm

**Tablo 25:** Ferhad ile Şirin, George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi Washington DC- ABD, <https://collections-gwu.zetcom.net/> .

Tablo 26, 27, 28'de görülmekte olan bu tekstil desen tasarımları, Şahnâme'nin Sasani kralı Hüsrev (MS 590-628) ile sevgilisi Şirin'le ilgili anlatısını aktarmaktadır. Bu desenlerin her biri Şirin'i giysilerini çıkarmış bir ağacın dalına asmış ve kendisi gölde yıkanırken at sırtında yoldan geçmekte olan Hüsrev'in onu ilk kez gördüğü hikâye kısmını tasvir etmektedir. Tablo'da yer alan figüratif tasarım alanından ayrı limon küfü yeşil zemin üzerinde "Khusrau (Hüsrev) bahara vardığında, Arzusunun ulaştığı çiçek, Talihin dalında açtı" yazmaktadır.

	<b>Katalog Numarası</b>	1951.51.82
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Hüsrev ve Şirin Hikâyesinden Motifli Tekstil Parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. Yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek
	<b>Boyut</b>	20.96 × 27.31 cm

**Tablo 26:** Hüsrev ve Şirin, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi New Haven Connecticut-ABD, <https://artgallery.yale.edu> .

	<b>Katalog Numarası</b>	K.1.2014.1337
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Safevi Figürlü İpek ve Metal İplik Brokarlı Kadife Parça
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1600
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek ve Metal İplik Brokarlı Kadife
	<b>Boyut</b>	71.76 × 55.25 cm

**Tablo 27:** Safevi Figürlü Kadife Çadır paneli, Keir İslam Sanatı Koleksiyonu, Dallas Sanat Müzesi'ne ödünç verilmiştir, <https://dma.org/>

	<b>Katalog Numarası</b>	1944.499.b
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Gence Nizami'nin Hüsrev ile Şirin'inden Desenli Kadife Parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. Yüzyıl (1550–99)
	<b>Üretim Yeri</b>	İran, Kaşan
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek, kadife, kesilmiş, hav-çözüğü ikamesi
	<b>Boyut</b>	19,1 x 14,9 cm

**Tablo 28:** Hüsrev'in Şirin'i Yıkarken İzlediği Desen, Cleveland Sanat Müzesi Cleveland Ohio-ABD, <https://www.clevelandart.org> .


### Eğlence Teması

On altıncı yüzyılın sonu ve on yedinci yüzyılın başlarında saray bahçelerindeki (Bostan) eğlence temasını kapsayan figüratif ve bitkisel motiflere de kumaş desen tasarımlarında yer verildiği görülmektedir (Nasiri, 2024, s.57). Figüratif ağırlıklı bu tasarımlarda tema ve kompozisyon büyük ölçüde el yazması minyatürlere dayanmaktadır; saray bahçelerinde şiir okuma, müzik yapma veya yemekli içkili eğlence tasvirleri çağını yansıtır biçimde kumaş desenlerine yansımıştır. Tablo 29, 30, 31, 32, 33, 34'te bahçe ortamında eğlence temasının bir parçası olarak içki şişeleri taşıyan ve bunları sunan 'saki' erkek figürlerini tasvir eden ipek dokumalar dönemin kumaş desenlerinde oldukça yaygın bir motiftir.

Tablo 29'da elinde bir şarap şişesi ve küçük bir çanak tutan genç bir saki; bir çift zarif selvi ağacının ile bahar dalının yanında durmaktadır. Efsanevi bir kuş en yakındaki selvinin önünde uçarken, bir diğeri yerde oturmaktadır. Saki figürünün arkasında bir aslan, içinde balıkların yüzdüğü, otlarla çevrili bir havuzun yanında yatmaktadır. Havuzun ötesindeki kayalık alanda bir ceylan, yakındaki parsı fark etmeden dinlenmektedir. İnsan figürü de dahil olmak üzere tüm bu motifler, aynı döneme ait İran minyatürlerinde tasvir edilen hanedanlık eğlence aktivitelerinin tekstil tasarımlarına yansımış deseni olarak karşımıza çıkmaktadır.

	<b>Katalog Numarası</b>	M.66.74.1
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Manzarada Saki Tasarımli Tekstil
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. Yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran, İsfahan veya Yezd, Safevi dönemi
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Lampas
	<b>Boyut</b>	92,71 x 80,17 x 1,91 cm

**Tablo 29:** Bahçede Saki Figürlü Desen Tasarımı, Los Angeles Bölge Sanat Müzesi, Los Angeles, California-ABD, <https://collections.lacma.org> .

	<b>Katalog Numarası</b>	1952.52.2
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Çınar Ağacı Altında İçki İçen Gençlerin Yer Aldığı Tekstil Parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. Yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek.
	<b>Boyut</b>	47.6 × 32.4 cm


**Tablo 30:** Saki Figürlü Tekstil Tasarımı, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi New Haven Connecticut-ABD, <https://artgallery.yale.edu> .

	<b>Katalog Numarası</b>	55.57.21
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	15. yüzyıl sonları 16. yüzyıl başı
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Çift katlı ipek dokuma.
	<b>Boyut</b>	10.16 x 16.51 cm

**Tablo 31:** Saki Figürlü Desen Tasarımı, Los Angeles Bölge Sanat Müzesi, Los Angeles, California-ABD, <https://collections.lacma.org> .

	<b>Katalog Numarası</b>	IS.69-1886
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil Pano
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1500-1510
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek
	<b>Boyut</b>	142 x 73,5 cm

**Tablo 32:** Saki Figürlü Tasarım, Victoria and Albert Müzesi Londra-Birleşik Krallık, <https://collections.vam.ac.uk> .

	<b>Katalog Numarası</b>	T-0293
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Döşemelik
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. Yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek saten dokuma
	<b>Boyut</b>	30,50 x 21,60 cm

**Tablo 33:** Saki Figürlü Tasarım, George Washington Üniversitesi Tekstil Müzesi Washington DC- ABD, <https://collections-gwu.zetcom.net/> .

	<b>Katalog Numarası</b>	K.1.2014.1236
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek saten
	<b>Boyut</b>	22.23 × 46.99 cm

**Tablo 34:** Saki Figürlü Tasarım, Keir İslam Sanatı Koleksiyonu, Dallas Sanat Müzesi'ne ödünç verilmiştir, <https://dma.org> .

Tablo 35'de görülen krem, mavi, yeşil, pembe ve kahverengi ipek ipliklerle dokunmuş metal iplik zeminli kumaş desen tasarımında; bahar dalı, hançeri yapraklar, tam stilize çiçek

motifleriyle bezeli bir bahçe tasviri önünde diz çökmüş bir hizmetkarın narlar sunduğu bir hanedan üyesi figürü birim desen olarak yatay eksende devam ettirildiği gibi bir alt sıralarda ayna görüntüsü alınarak kaydırmalı düzende tekrarlanmaktadır. Hollanda'da bulunan *Oriental Art Auctions* müzayede evinin katalog bilgisinden aktarıldığı üzere; aynı minyatürden bir tasarıma sahip, altın zeminli on altıncı yüzyıla ait bir ipek lampas Devlet Ermitaj Müzesi'nde, bir diğer örneği de Kelekian koleksiyonunda bulunmaktadır. Bir asilzade ve hizmetkar figürlü başka bir desen tasarımlarına da rastlanmaktadır. Kopenhag'daki Rosenborg Sarayı Koleksiyonu'ndan bir Safevi ipeği altın brokar, Safevi prensine çiçek sunan bir çocuğu tasvir eder; zemin yeşillikler, çiçekler ve egzotik kuş motifleri ile bezelidir. Aynı tekstil desen tasarımının daha küçük bir parçası, 5 Nisan 2006'da Londra'daki Sotheby's, İslam Dünyası Sanatları'nda lot 125'te satılmıştır ([orientalartauctions.com](http://orientalartauctions.com)).

	<b>Katalog Numarası</b>	ART4001158
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Safevi Dönemine Ait Lampas Pano
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16. Yüzyılın İkinci Yarısı
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek ve gümüş iplik. Lampas
	<b>Boyut</b>	55 x 77 cm

**Tablo 35:** Safevi Dönemine Ait Figürlü Lampas Pano, Oriental Art Auctions Müzayede Evi, <https://www.orientalartauctions.com/> .

Tablo 36'da ise benzer bir kompozisyon düzeninde ve benzer motiflerin kullanıldığı farkı bir desen varyasyonu görülmektedir.

	<b>Katalog Numarası</b>	M.2002.1.721
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil Parçası
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Lampas
	<b>Boyut</b>	34.93 x 45.09 cm


**Tablo 36:** Nar Sunan Hizmetkar, Los Angeles Bölge Sanat Müzesi, Los Angeles, California-ABD, <https://collections.lacma.org> .

Tablo 37, 38'de görülen kadife pano kumaşlarda; bahçe eğlencelerinde müzisyen eşlikleri görülmektedir. Yerde oturan çift figür sıraları, selvi ağaçlarına dolana bahar dalı ve kuşların tünediği top ağaç motifleriyle çevrilenmiş biçimde dönüşümlü yatay sıralarda tasvir edil-

mektedir. Ney çalan ve neyzen figürlere diğer figürlerin sesiyle eşlik ettiği düşünülen kadife kumaş tasarımının zemin rengi toprak rengini çağrıştıran bej renklidir.

	<b>Katalog Numarası</b>	941X28.1
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil Pano
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1700-1899
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	Çok renkli ipek iplik. Kadife
	<b>Boyut</b>	101 × 56.5 cm

**Tablo 37:** Neyzen Figürlü Tekstil, Royal Ontario Müzesi Toronto-Kanada, <https://collections.rom.on.ca>.

	<b>Katalog Numarası</b>	lot 247
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Safevi Figürlü Kadife Pano
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyılın sonu veya 18. yüzyılın başı
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	Kadife
	<b>Boyut</b>	112 x 39 cm

**Tablo 38:** Safevi Figürlü Kadife Pano, Christie's Müzayede Evi Lonra-Birleşik Krallık, <https://www.christies.com>.

### ŞAH ABBAS DÖNEMİ TEKSTİLLERİ (1587-1629)

Şah Abbas iktidara geldiğinde doğuda Özbeklere, batıda Osmanlı İmparatorluğu'na kaybedilen toprakları geri almış; ülkenin siyasi olarak birleşmesi ve yolların güvenliğe kavuşması sonucunda ticaretin gelişmesini sağlamıştır. Şah Abbas, devleti kendi kişisel otoritesi altında merkezileştirme politikasının bir parçası olarak İran'daki ipek üretimini de kontrol altına almıştır (Jamali vd., 2017, s.51). On yedinci yüzyılda Hazar Denizi çevresindeki tüm ipek üretim bölgesini fethettiğinde Avrupa'ya ipek örnekleriyle birlikte elçiler gönderiyordu. Amacı, Avrupalı tüccar ulusların ilgisini çekerek onlara doğrudan ipek satmaktı (Steinmann, 1987, s.68). 1617'de İsfahan'da bulunan İngiliz Doğu Hindistan Şirketi uzmanı Edward Pettus; İran hükümdarı Şah Abbas'ı bir tür baş tüccar olarak tanımlamaktadır. Safevî topraklarında ticaret yapmaya çalışan diğer pek çok kişinin de tarif ettiği bu durum; Şahın ticari malların ürün kalitesini ve fiyatını denetlediğini gibi ihracattan elde edilen gelirin hazineye aktarılmasını sağladığı ifade edilmektedir. (Fazio vd., 2024, s.15). İpekböceği hasadından iplik boyama işlemine, dokumasından satışına kadar tüm üretim sürecini

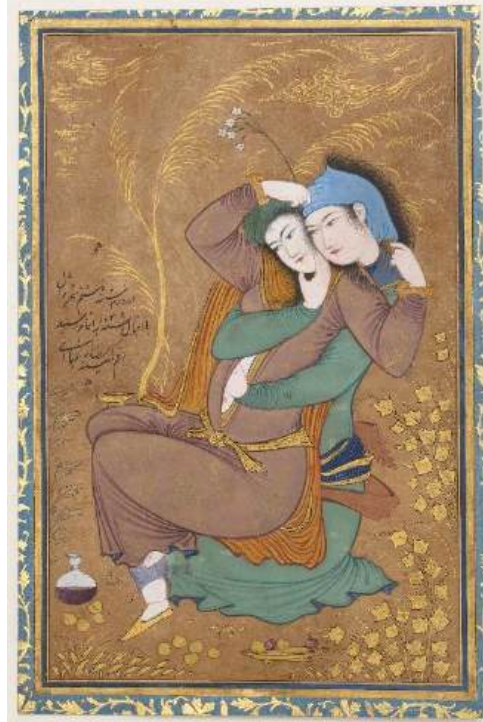
hanedanlık temsilcilerinin denetimiyle kendi kontrolü altına almasıyla kısa sürede ham ipek, dokunmuş tekstil ürünleri ve halılar Safevilerin en kazançlı ihracatı haline geldi (mia.org.qa).

Şah Abbas, Safevi başkentini ipek ticaretindeki önemli rotaların kavşağında bulunan ve stratejik olarak Osmanlı İmparatorluğu sınırından daha uzakta olan İsfahan'a taşımıştır. 1597-98'de saray İsfahan'a taşındıktan kısa bir süre sonra Şah Abbas, halı ve ipek kumaşlar üretmek için İsfahan'da atölyeler kurmuş; bu atölyeleri işletmek, ardından tekstil ürünlerini çeşitli pazarlara ihraç edebilmek için ülkenin her bir köşesinden sanatkarları, zanaatkarları ve tüccarları gerek teşvik ederek gerekse zorla İsfahan'a yerleştirmiştir (mia.org.qa). Tekstil üreticileri bu süreçte saray kompleksine yakın olan Yeni Culfa semtine taşındı. Lüks tekstiller üreten iplik boyamacılar, tasarımcılar ve dokumacılar ihracata yönelik olarak yerel tekstil endüstrisini kalkındırmak üzere sarayın denetimi altında çalışıyorlardı. Yazd ve Kaşan gibi kent merkezlerindeki özel atölyeler de tekstil ürünleri üretmeye devam etmişler; özellikle kadife ve lampas dokuma lüks ipekleriyle tanınmışlardır (Hedayat Munroe, 2012).

Şah Abbas döneminin figürlü kumaş desen tasarımlarında Rıza Abbasi etkisi oldukça açık bir biçimde görülmektedir. Rıza Abbasi'nin üslubu, Safevi kumaş desen tasarımlarına yeni bir kompozisyon düzeni ve figür tasvirlerinin ebatlarından beden ve portrelerine kadar farklı bir yaklaşım kazandırmıştır.

İsfahan okulunun önde gelen sanatçısı Rıza Abbasi (yaklaşık 1565-1635), Kazvin okulundan büyük ölçüde etkilenmiş; İran minyatürüne natüralist bir üslup kazandırmış ve figürlerin portre tasvirlerinde üstün yeteneğiyle takdir edilmiştir. Onun öğrencileri ve ardından yetişen takipçileri Rıza Abbasi'nin üslubunu benimsemişler ve on sekizinci yüzyılın başına kadar üretimine devam ettikleri eserleriyle günümüzde İsfahan okulu olarak kabul ettiğimiz üslubun temsilcileri, sanatçıları olmuşlardır.

Rıza Abbasi 1590'dan itibaren özellikle tek sayfada zemin boyasız olarak, kâğıt rengi zemin üzerinde halkârî tekniğinde sadece altın ile renklendirdiği ağaç, çayırılık, çimenlik, irili ufaklı kaya, çiçek, bulut vb. doğa manzaraları önünde kendi üslubunca tasvir ettiği zarif figürleri ile yaşadığı zamanda olduğu gibi günümüzde de tanınmaktadır (Görsel 4).



**Görsel 4.** Aşıklar. Rıza Abbasi, İran, İsfahan, 1630. Kâğıt üzerinde opak suluboya, mürekkep ve altın, 17,5 x 11,1 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York-ABD, <https://www.metmuseum.org> .

### Şah Abbas Dönemi Tekstillerinde Avrupalı Figürler

Şah Abbas, Akdeniz’de önemli bir ticari ortak olarak gördüğü Venedik ile diplomatik yollarla yürütülen ticari bir ilişki geliştirmiştir; 1600 yılından itibaren Venedik’e heyetler göndermiş ve Safevi elçileri ziyaretlerinde diplomatik hediyelerinin önemli bir parçası olarak ipek tekstil ürünlerine yer vermiştir (Hedayat Munroe, 2023, s.193).

1603'teki diplomatik seyahatlerden günümüze ulaşan hediyeler arasında figürlü bir 'Meryem ve Çocuk' kadifesini de bulunmaktadır. Minyatür sanatında kutsallık vurgusunun kutsal alevli haleler ile tasvir edildiği biçimde kucağında yeni doğmuş İsa'yı emzirdiği izlenen Meryem ve İsa figürlerinin başlarının etrafı kutsallığı sembolize eden bu alevli haleler ile çevrelidir (Görsel 5).

Stanford Üniversitesi antropoloji doktora öğrencisi Alexandria Brown-Hejazi, Safevi dönemi ve İtalya arasındaki sanatsal ve kültürel ilişkileri incelemek üzere Venedik'te yaptığı arşiv araştırmasında; Meryem Ana ve Çocuk'un yer aldığı bu dokumanın İncil'deki betimlemelerden ziyade Kur'an-ı Kerim'deki betimlemelere göre tasvir edildiğini ifade etmektedir (Stanford, 2020, s.8). Hedayat Munroe'nun (2023, s.193) belirttiği üzere; Hristiyan temasını betimleyen bu dokumanın hediye edilmesi aracılığıyla Avrupalı alıcıları figürlü Safevi tekstillerini, ham ipek ve ipek ipliği satın almaya ikna etmenin ayrıcalıklı bir yolu olarak üretilip sunulduğu hipotezini de desteklemektedir.




**Görsel 5.** Meryem ve Çocuk'u temsil eden figürlü kadife. İran, İsfahan, 16. yüzyıl sonu - 17. yüzyıl başı. Kadife ve brokar, 136 x 136 cm. Venedik, Palazzo Mocenigo tekstil koleksiyonu. <https://palazzoduciale.visitmuve.it>.

Anne ve çocuk temasının işlendiği on altıncı yüzyıl ile on yedinci yüzyıllar arasında tarihlenen bir başka ipek kadife kumaşın iki ayrı parçasının biri günümüzde Tokyo Ulusal Müzesi koleksiyonunda (Tablo 39) bir diğeri ise Christie's Müzayede Evi'nin 25 Nisan 2024 tarihinde düzenlediği müzayededeki özel bir İngiliz koleksiyonunda (Tablo 40) yer almaktadır. Dikdörtgen formlu desende servi ve nar ağacının yanında duran anne ve çocuk motifi kumaş uzunluğunda yukarıdan aşağı yönde tekrarlanmaktadır. Anne, çocuk, köpek ve benekli leopar figürleri ile selvi ve nar ağaçlarından oluşan desen birimi, kompozisyonunda ritim yaratmak için her alt sırada ayna görüntüsü ile tekrarlanmaktadır. Açık kompozisyon devamlılığında




görsel ilgiyi korumak için figürlerin giysilerinde farklı renkler kullanılarak desen tasarımında çeşitlilik ilkesi de sağlanmaktadır. Minyatür sanatında görülen selvi ağacı ile nar ağacı motifleri bu desendeki ağaç stilizasyonları ile görsel olarak örtüşmektedir.

Christie's eser açıklamasında; bu büyük kadife panonun Hıristiyan mı yoksa Müslüman bir bağlamda mı dokunduğundan ya da bu topluluklardan hangisi için tasarlandığından emin olamadıklarını belirtmektedir. Ancak Hristiyanlıktan esinlenen anne ve çocuk figürleri ile erken Safevi süsleme sanatının, özellikle de halı ve minyatür tasarımının bir parçası olan selvi ve nar ağacı arasında güzel ve dengeli bir bağlantı kurulduğuna dikkat çekmektedir. Safevilerin tekstil sanatlarındaki becerilerini en iyi şekilde gösteren, çok geniş bir renk yelpazesine sahip olağanüstü karmaşık bir teknikle yaptıkları ifade edilmektedir.

	<b>Katalog Numarası</b>	TI-480
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Ağaçların Altında Figürlü Tekstil
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	16.-17. yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Kadife
	<b>Boyut</b>	160 x 32,5

**Tablo 39:** Ağaçların Altında Figürlü Tekstil, Ulusal Kültürel Miras Enstitüleri Entegre Koleksiyonlar Veritabanı Tokyo Ulusal Müzesi Japonya, <https://www.tnm.jp>.

	<b>Katalog Numarası</b>	Lot-6476513
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Olağanüstü büyük bir Safevi figürlü kadife pano
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. yüzyıl
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek. Kadife
	<b>Boyut</b>	165 x 31cm

**Tablo 40:** Safevi Figürlü Kadife, Christie's Müzayede Evi Lonra-Birleşik Krallık, <https://www.christies.com> .

*Fashioning an Empire: Safavid Textiles from the Museum of Islamic Art Doha* sergisinde de yer alan on yedinci yüzyılın ilk yarısından dikkat çekici bir başka örnekte ise büyük çiçeklerin açtığı bir arazide bir şahin ve bir tazı eşliğinde vakur adımlarla yürüyen dört kadını gösteren görkemli bir dokuma yer almaktadır (Görsel 6). Zarafetleri, Şah Abbas'ın saray ressamı Rıza Abbasi minyatürlerinin kadın tasvirlerine uymaktadır. Tasvirler adeta kâğıt yüzeyine çizilip boyanmak yerine ipliklerle kumaş yapısına dokunmuştur; bu tekstil sanatında ulaştıkları teknik yetkinliğin bir göstergesidir. Yüksek işçilik düzeyi ve Rıza Abbasi'nin minyatürleriyle benzerliği, dokumanın İsfahan'daki saray atölyelerinde yapıldığını düşündürmektedir. Dokumanın bazı kısımları metal ve ipek iplikler ile brokar, diğer kısımları ise hala renklerinin

parlaklığını koruduğu kadifedir. Figürlerin büyük boyutları göz önüne alındığında, bu tekstilin özellikle lüks bir iç mekân i duvar dekorasyonu olarak kullanılmış olabileceği söylenebilir (Fazio vd., 2024 s.92.)



**Görsel 6.** Figürlü Tekstil -detay görüntüsü, İran, 1600-30, ipek ve metal iplikler, kadife, 74 x 107 cm. İslam Sanatları Müzesi Doha-Katar, TE.204.2010. Fazio vd., 2024, s.93.

Aynı desen tasarımına sahip kadife panonun ulaşılabilen ikinci parçası Cooper Hewitt, Smithsonian Tasarım Müzesi'nde yer almaktadır (Tablo 41), tekstil tarihçileri tarafından hem estetik hem de teknik açıdan şimdiye kadar dokunmuş en görkemli kumaşlardan biri olarak kabul edildiği belirtilmektedir. Safevi figürlü minyatürlerinde ve tekstillerde görülen bu tip tasvirlerin hem Asya hem de Avrupa resim kaynaklarından etkilendiği düşüncesini destekler niteliktedir. Bahçede çiçekli bitkilerin arasında, iki gölet etrafında salınan kadın formlarının temsili belirgin bir şekilde İran estetiğine dayanırken; sol baştan sırasıyla birinci ve üçüncü figürün giydiği açık sandaletler ile dördüncü figürün elinde tuttuğu evcil hayvanlarla açık hava aktivitelerinde oyun oynamaya yarayan değneği ile tasmalı tazı cinsi köpek, on yedinci yüzyıl boyunca Batı Avrupa'da resimli-edebi yaygın bir tür olarak yayınlanan amblem kitaplarında resmedilen alegorik figürleri anımsatmaktadır. Kadifelerdeki en belirgin Avrupa etkisi şapkalı, kemerli, yakalı ve sandaletli figürlerin giysilerinde görülmektedir. Üçüncü kadın figürünün eldivenli elinde tuttuğu şahinin göz bağını çıkartır veya takarken tasvir edilmesi, bu dönemde İran'da kadınların erkeklerle birlikte avlandığını yansıtmaktadır. Mükemmel durumuyla akademisyenler tarafından çok önemsenen bu tekstil, dünya çapında müzelerde bulunan dört örnekten bir diğeridir (collection.cooperhewitt.org). Aynı tekstil panosunun ulaşılabilen üçüncü örneği Kanada Toronto'daki Royal Ontario Müzesi'nde bulunmaktadır (Tablo 42). Kitaplar ve dijital kataloglardan erişilebilen bu kadifelerin desen tasarımlarındaki figürler ve motifler aynı olsa da diğer parçalardaki figürlerin giysi ve aksesuarları ile hayvan figürlerinin,

bitki, çiçek, bulut ve kayaların renkleri farklılık göstermektedir. Tasarımda uygulanan bu renk çeşitliliği, izleyenlerde görsel ilgi uyandırmaktadır. Desen tasarımında yer alan bulut, gölet, kaya, bitkiler, hayvanlar ve ibrik, maşrapa, kâse gibi obje stilizasyonları minyatür sanatının tasvir üslubu ile uyumludur. Şahinci ile tazı sahibi kadın arasında göletten uzanan dallar üzerinde tam stilize hatayi grubu çiçekler olan hatayi, penç, goncagül ve dilimli yapraklar ile kompozisyonun en sağında ise tam stilize penç motifleri, yarı stilize incir yaprakları bir arada kullanılmıştır (Tablo 41). Kompozisyonun sol kısmında yer alan bir eliyle önünde meyve taşıdığı eteğini diğer elinde ibrik tutan kadın ile bir kolunun altında kâse diğer elinde maşrapa tutan kadın figürleri arasında ve arkasında yarı stilize çiçekler motif olarak görülmektedir (Tablo 42).

	<b>Katalog Numarası</b>	1977-119-1
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Pano (İran)
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	1610-40
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	İpek ve metal iplikler
	<b>Boyut</b>	74.6 x 217.2 cm

**Tablo 41:** Pano, Cooper Hewitt, Smithsonian Tasarım Müzesi Koleksiyonu Tekstil Bölümü, <http://cprhw.tt>.

	<b>Katalog Numarası</b>	960.257
	<b>Katalogdaki Tanımı</b>	Tekstil
	<b>Yüzyıl/Yıl</b>	17. Yüzyılın ilk yarısı
	<b>Üretim Yeri</b>	İran
	<b>Desen tasarımcısı</b>	-
	<b>Materyal ve Teknik</b>	Altın renkli zemin üzerine ve çok renkli havlı kadife, detaylarda simli brokar.
	<b>Boyut</b>	74.3 x 222 cm

**Tablo 42:** Tekstil, Royal Ontario Müzesi Toronto-Kanada, <https://collections.rom.on.ca>.

### Sonuç

Safevi dönemine atfedilen kumaşların dünyanın farklı şehirlerindeki sanat müzelerinde ve müzayede evleri koleksiyonlarında yer aldıkları görülmüştür. Çağımızın teknolojik olanakları sayesinde sanat müzeleri ve müzayede evleri; Safevî tekstillerini de resmî web sitelerinin dijital arşivlerinde internet ortamı aracılığıyla araştırmacılarla paylaşmaktadır. Müzelerin dijital arşivlerinde ‘kamu malı’ (public domain) olarak eserlerin paylaşımına, kullanımına izin verilen görsel kaynaklar çalışma kapsamında derlenmiş ve sunulmuştur.

Safevî tekstillerinin geçirdiği tarihsel süreci aktarabilmek amacıyla bu çalışma kapsamında incelenen tekstil desenleri tema ve motif özelliklerine göre gruplandırılmıştır. Ulaşılan tekstil tasarımlarını genel hatlarıyla gruplandırmak onları açıklamaya ve yorumlamaya yardımcı olduğu gibi aynı konuyu tasvir eden tasarımcıların benzer figürler, motifler kullansalar bile sonuçta yaratıcılıkları ve üslupları yorumlama yetenekleri ile özgün sanatsal tekstiller ürettikleri örnekler ile gösterilmektedir. Sonuçta kumaş desenlerinde Safevi hayat tarzına ve tarihine dair çok çeşitli temaları konu edinen tekstil tasarımcılarının doğa, esaret, av-avcılık, aşk ve eğlence temalarında tasvir sanatlarına özgü bitkisel ve figüratif motifleri kullanarak özgün desenler ürettikleri; estetik değer kaygılarını ulaştıkları teknik yetkinlikleriyle destekleyen değerli eserler verdikleri anlaşılmaktadır. İran'ın geleneksel edebiyatıyla uyumlu anlatı temaları Safevi tekstili tarihinde önemli bir yer bulmuştur. Şah Abbas'ın sanatı himayesi altına almasıyla, Sultan İbrahim Mirza'nın sarayında büyük ilgi gören Nizâmî-i Gencevî'nin Hamsesi ve Abdurrahman-ı Câmî'nin Heft Evreng'i (Yedi Taht) başta olmak üzere edebi metinlerin dönemin sanat anlayışına dahil edilmesi, desen tasarımlarında yeni temalar geliştirilmesine katkıda bulunmuştur.

Safevi dönemi kumaş desen tasarımlarında karşımıza çıkan bitkisel kaynaklı motiflerin üsluba çekilmiş, tam stilize motifler ile yarı üslûlaştırılmış bahçe çiçek motifleri ve minyatür sanatında doğa tasvirlerinde de yer alan ağaç, bitki, çiçek motiflerinin yanı sıra su, kaya, bulut ve çeşitli eşya motiflerinden de faydalandığı, esinlendiği anlaşılmıştır. Figüratif tasvirlerde de insan ve hayvan stilizasyonlarının minyatür üsluplarında karşımıza çıkan figürlerle benzerlik taşıdığı görülmüştür.

Safevi tekstillerinin hem desen tasarımcıları hem de dokuyucuları ürettikleri kumaş desenlerinde; tasvir anlayışı, motifleri ve kompozisyon biçimleri ile minyatür sanatının açıkça etkisinde kaldıkları çalışmada sunulan tüm görsel dokümanlar ve yapılan açıklamalı yorumlar ile ortaya konulmuştur.

Şah Abbas en yetenekli sanatçıları, tasarımcıları istihdam ederek ve sektörü devlet kontrolü altına alarak, zengin bir sanatsal gelişim ve kültürel alışveriş sağlamıştır. Dönemini besleyen gelişen bir ipek ekonomisi inşa etmiştir. On yedinci yüzyılda İran'ın en kârlı ekonomik ürünü haline gelen tekstiller kara ve deniz yoluyla hem Avrupa'ya hem de Doğu'ya ihraç edilmiş, Safevi devleti için muazzam bir zenginlik yaratmıştır. Günümüze kadar ulaşmayı başaran döneminin bu lüks kumaşları halen değer görmekte sanat ve tekstil müzelerinin koleksiyonlarında muhafaza edilmeye, sergilenmeye, müzayedelerde alınıp satılmaya devam ederek değerlerini korumaktadırlar. Safevi döneminin bu bölüm kapsamında incelenen tekstilleri; üretildikleri coğrafyanın ve zamanın sanat anlayışını yansıttıkları gibi tekstil sanatında ulaşılan estetik ve teknik birikimin de belgeleridir.

## Kaynakça

- Aydoğmuşoğlu, C. (2019). Safevi tarih yazıcılığı ve Safevi çağı kronikleri. *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 143-164.
- Baker P. L. (1995). *Islamic textiles*. British Museum Press.
- Bakır A. (2000). Orta çağ İslam dünyasında dokuma sanayi. *Belleten*, 64, 749-826.
- Biröl, Ayan İ. (2012). Tezhip. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi*. 41. cilt, 61-62.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı sarayı müzesi İslam minyatürleri*. Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Derman, Çiçek F. (2012). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41. cilt, 65-68.
- Fatemeh, N., Mohammad Taghi, A. ve Fattaneh M. (2021). An investigation of the role of captivity on the Safavid textiles during Shah Tahmasp's era based on teda scotchpool's historical sociological approach, *Scientific Journal of Research of Art*, 11(22), 45-58.
- Fazio N., Belger K., Sumru, D. Tara, Farhad M. ve Zhdanova T. (2024) *Fashioning an empire: Textiles from Safavid Iran*. Skira.
- Fincher, T. (2020). Coming together again: a case study on persian silk woven textiles, hidden stories/Human Lives: Proceedings of the Textile Society of America 17th Biennial Symposium (pp.15-17) doi: 10.32873/unl.dc.tsasp.0081.
- Hamidimanesh, T. ve Dehkordi N. J. (2019) The role of safavid kings in the development of silk fabrics industry in Iran, *Journal of Iranian Handicrafts Studies (Honar-haye Sana'ee-ye Iran)*, University of Kashan.
- Hasanzada, J.(2016). History of the east in Tabriz miniatures, *IRS Art*, 26, 36-43.
- Hedayat Munroe N. (2012). Silk textiles from Safavid Iran, 1501–1722, The Metropolitan Museum of Art, May 1, 2012. <https://www.metmuseum.org/essays/silk-textiles-from-safavid-iran-1501-1722>.
- Hedayat Munroe, N. (2023). *Sufi lovers, Safavid silks and early modern identity (visual and material culture, 1300-1700)*. Amsterdam University Press.
- Highet Juliet (2014) Islamic Silk Textiles: A History of Luxury, *Asian Art Newspaper*, 2014, March, 6. <https://asianartnewspaper.com/category/newspaper/newspaper-back-issues/march-2014-issue/>.
- Jamali, M., K., Y.; Abtahi S., A., R. ve Meybodi S., M., E. (2017) Cashmere (Yazdi), *Biannual Journal of Historical Studies of Islamic World at Imam Khomeini Specialized University*, 4(8), 51-76.
- Kanbi, S., R. (2002). *The golden age of persian art 1501-1722*, British Museum Press.
- Kurnaz, C. (1992). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 6. cilt, 485-486.
- Maktal, Erbaş, A. (2019). Türk tezyinatındaki yarı üsluplaştırma anlayışının “portakal çiçeği” örneğinde incelenmesi. *Mecmua*, (8), 85-97.
- Matthee, R., P. (1999). The Iranian Silk Trade, from the Silk Road to the Safavids in *The Politics of Trade in Safavid Iran: Silk for Silver, 1600-1730* (pp:15-33). Cambridge University Press.
- Mohammad, H. Z. (1986). *History of Iranian industries after Islam*. Eqbal Publications.
- Nasiri, F. (2024). A study of the design and motifs of safavid textiles during the late 16th century focusing on the element of narrativism. *Bunyan-i Hunar; Justarha-Yi Muzah / Dari, Marimmat, Bastanshinasi va Tarikh-i Hunar*, 2(2), 57-80.
- Ouria, M., & Vakilzadeh, R. V. (2022). An overview of the Art School of Tabriz II. *Türkiye İran Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 94-118.
- Özkan M. (1996). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 14. Cilt, 222-223.
- Robinson, B. W. (1958). *Descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library*, Clarendon Press.

- Stanford (2020). *Hamid and Christina Moghadam Program in Iranian Studies 2018-2019 Year in Review*. [https://iranian-studies.stanford.edu/sites/iranianstudies/files/isp\\_2018-2019\\_annual\\_report.pdf](https://iranian-studies.stanford.edu/sites/iranianstudies/files/isp_2018-2019_annual_report.pdf).
- Steensgaard, N. (1972). *Carracks, caravans and companies: The structural crises in the european-asian trade in the early 17th century*. Studentlitteratur.
- Steinmann, L. K. (1987). Shah 'Abbas and the royal silk trade 1599-1629. *Bulletin British Society for Middle Eastern Studies*, 14(1), 68–74.
- Tanırdı, Zeren (2008). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 35. Cilt, 59-61.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (1998, July 20). Herāt school. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Herat-school>
- Yıldırım, A. (1999). Nitel araştırma yöntemlerinin temel özellikleri ve eğitim araştırmalarındaki yeri ve önemi. *Eğitim ve Bilim-Education and Science*, 7–17.
- <https://www.davidmus.dk/art-from-the-islamic-world/the-safavids-and-their-successors>.
- <https://mia.org.qa/en/calendar/fashioning-an-empire/about-the-galleries/>.
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446218>.
- <https://www.clevelandart.org/art/1953.17>.
- <https://www.orientalartauctions.com/object/artothe96315-a-safavid-silk-and-silver-thread-lampas-panel-iran-second-half-16th-century>.
- <https://collections.rom.on.ca/objects/436560/velvet-textile-length-with-pairs-of-maidens?ctx=07fd6ce0-c990-44a3-a76f-857ae40b5c2f&idx=0>.
- <https://dma.org/art/collection/object/5342636>.

# Tekstil Tasarımında Dijital Dönüşüm ve Sürdürülebilirlik

İbrahim ÜNER<sup>1</sup>

## Giriş

Tekstil ve moda endüstrisi, el işçiliğinden bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve bilgisayar destekli üretim (CAM) sistemlerine kadar uzanan önemli dönüşümler geçirmiştir (Tao ve diğerleri, 2016). Bu evrim, tekstil ve moda tasarım ile üretim süreçlerinde hassasiyet, verimlilik ve yaratıcılığı artırarak devrim niteliğinde bir değişim getirmiştir. Tekstil tasarımının ve modanın temelleri, giyinmenin bir gereklilik olduğu zamanlara dayanmaktadır. Daha sonraki dönemlerde zanaatkârlar, basit araçlar (tezgâhlar, iğneler ve iplikler gibi) kullanarak benzersiz sanatsal tekstiller üretmek için karmaşık desenler ve giysiler oluşturmuşlardır. Bu yöntem, her zanaatkârın yaratıcılığına ve yeteneğine bağlı olduğu için pratik olmaktan uzak kalmıştır. Bu dönemde malzemeler ve süreçler hakkında derin bir bilgi birikimi olmasına rağmen, işin emek yoğun doğası nedeniyle büyük ölçekli üretim zorluklarla karşı karşıyaydı. 18. ve 19. yüzyıllarda Sanayi Devrimi ile birlikte tekstil endüstrisi makineleşmiştir. Dikiş makinesi, mekanik dokuma tezgâhı ve iplik eğirme makinesi (spinning jenny) gibi icatlar sayesinde üretim kapasitesi önemli ölçüde artmıştır. Bu gelişmeler, giderek daha karmaşık tasarımların daha verimli bir şekilde üretilmesini sağlamış ve gelecekteki teknolojik ilerlemelere zemin hazırlamıştır. Tüm bu gelişmelere rağmen, tasarım süreci büyük ölçüde geleneksel yöntemlere bağlı kalmaya devam etmiştir (Singh, Singh ve Sethi, 2022).

Daha gelişmiş teknolojilerin ortaya çıkmasına rağmen, tasarımcılar hâlâ prototipleri elle oluşturmakta ve desenleri kâğıt üzerine çizmekteydi. Makineleşme, üretimde tutarlılığı ve hızı artırsa da tasarım sürecini doğrudan etkilememiştir. İlk bilgisayar destekli tasarım (CAD) sistemleri 1800'lerin ortalarında ortaya çıkmış olup, başlangıçta otomotiv ve havacılık endüstrilerinde kullanılmıştır. Bu teknolojiler 1960'lar ve 1970'lerde moda ve tekstil sektörüne girmeye başlamıştır. CAD/CAM, bilgisayar tarafından kontrol edilen ve tasarım, analiz ve üretim faaliyetlerini içeren bir sistemdir. CAD, tasarım ve ürün geliştirme süreçlerine odaklanırken, CAM üretim süreçlerini ve makine kontrol operasyonlarını desteklemektedir. Bilgisayar Entegre Üretim (CIM) sisteminin bir parçası olan CAD, Bilgisayar Destekli Mühendislik (CAE) ve Bilgisayar Destekli Üretim (CAM) sistemlerini bir araya getirerek CAD/CAM olarak adlandırılmıştır.

Erken dönem CAD sistemleri, günümüz standartlarına göre ilkel olsa da, tekstil endüstrisi için önemli bir ilerleme kaydetmiştir (Collier ve Collier, 1990; Dwivedi ve Dwivedi, 2013). Bu sistemler, tasarımcıların desen ve giysi tasarımlarını dijital ortamda oluşturmasına olanak tanımış, çizim, düzenleme ve manipülasyon araçları sunarak fiziksel prototiplere olan ihtiyacı azaltmıştır. Bu dijital yaklaşım, tasarım sürecini hızlandırarak daha hızlı yinelemelere ve daha hassas ayarlamalara imkân tanımıştır.

1980'ler ve 1990'lar, CAD teknolojisinde hızlı ilerlemelerin yaşandığı ve bilgisayar destekli üretim (CAM) sistemlerinin aynı hızla geliştiği bir dönem olmuştur. CAD-CAM teknolojilerinin entegrasyonu, tasarım ve üretim arasındaki ilişkiyi güçlendirerek tekstil ve moda endüstrisinde devrim yaratmıştır. CAD-CAM sistemleri, dijital tasarımların doğrudan dokuma, örme, baskı ve hazır giyim gibi üretim süreçlerine dönüştürülmesine imkân sağlamıştır. Bu sayede hatalar azaltılmış, tutarlılık artırılmış ve üretim süreci önemli ölçüde hızlanmıştır (Singh ve diğerleri, 2022).

Günümüzde tekstil ve moda endüstrisinde kullanılan CAD-CAM sistemleri son derece gelişmiş olup, geniş bir tasarım araç yelpazesi sunmaktadır. 3D modelleme, sanal prototipleme ve simülasyon gibi özelliklere sahip modern CAD yazılımları, tasarımcıların ürünleri üre-

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Pamukkale Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü



tilmeden önce gerçekçi bir ortamda görselleştirmesine olanak tanımaktadır. Bu sistemler, karmaşık desen oluşturma, renk eşleştirme ve kumaş simülasyonu gibi süreçleri destekleyerek tasarımcılara özgürlük sunmaktadır. Gelişen CAM sistemleri ise robotik ve otomasyon teknolojilerini bünyesine katarak, tasarımların yüksek hassasiyetle üretilmesini sağlayarak kalite ve tutarlılığı garanti altına almıştır. Lazer kesim, 3D örme ve otomatik nakış gibi yenilikler, tekstil tasarımı ve üretimi için yeni fırsatlar yaratmıştır.

### **Tekstil Tasarımında CAD sistemleri**

#### **Tekstil Tasarımında 2D-3D Modelleme ve Görselleştirme**

Tekstil endüstrisi, üretimin çeşitli aşamalarında önemli ölçüde manuel çaba gerektiren emek yoğun bir sektördür. Hammaddelerin ilk işlenmesinden kumaş üretimi ve giysi imalatının son aşamalarına kadar birçok işlem, becerikli eller ve detaylı zanaatkarlık gerektirmektedir. Otomasyon ve teknoloji birçok sürece entegre edilmiş olsa da kalite kontrol, detaylı tasarım çalışmaları ve son dokunuşlar gibi alanlarda insan emeğine olan ihtiyaç devam etmektedir. Bu durum, tekstil endüstrisinin özellikle üretimin büyük bir kısmının ekonomiye önemli katkı sağladığı bölgelerde önemli bir istihdam kaynağı olmasını sağlamaktadır.

Tekstil sektörü sadece emek yoğun değil, aynı zamanda oldukça rekabetçidir. Bu nedenle firmaların sürekli değişen tüketici davranışlarına uyum sağlayarak ufuklarını genişletmeleri gerekmektedir. Rekabetçi bir ortamda başarılı olmak isteyen şirketlerin inovasyon, kalite ve verimlilik gibi alanlara odaklanması kritik öneme sahiptir. Örneğin, tasarım ve numune hazırlama süreci, markaların rakiplerinden farklılaşmasını ve pazardaki konumlarını güçlendirmelerini sağlayan temel süreçlerden biridir. Yaratıcı ve özgün tasarımlar, bir markayı rakiplerinden ayırırken, yüksek kaliteli numunelerin zamanında üretilmesi, pazarın ve müşterilerin daha iyi takip edilmesini sağlar. CAD/CAM sistemleri, tasarım sürecinin üretimle iç içe geçmesini sağlayarak tüm sistemin döngüsünü hızlandırmaktadır. Bu sayede firmalar hem yaratıcı ürün geliştirme süreçlerini hızlandırmakta hem de müşterilerinin beklentilerini karşılayacak yeni ürünler geliştirme fırsatına sahip olmaktadır (Sinha, 2020).

CAD kullanımındaki ilerlemeler, tekstil ve moda endüstrilerini köklü bir şekilde değiştirmiştir. 2D ve 3D CAD sistemlerinin ortaya çıkmasıyla, konsept tasarımcıları fikirlerini tasarım haline getirerek daha etkili bir şekilde sunabilmektedir. Bu sistemler, tasarım döngülerini hızlandırarak tasarımcıların fiziksel modeller oluşturmadan tasarımlarını hızlıca değiştirmesine olanak tanımaktadır. Ayrıca, CAD teknolojisi, farklı renk, desen ve dokuların daha kolay denenmesine imkân tanıyarak tasarımcıların yaratıcılıklarını artırmalarına yardımcı olmuştur. Bunun yanı sıra, fiziksel numune ve prototip kullanımını azaltarak sektördeki israfı önemli ölçüde düşürmüştür.

Tekstil CAD sistemleri temel olarak ikiye ayrılmaktadır: 2D CAD ve 3D CAD. 2D CAD sistemleri, temel yerleşim düzenlerini ve kalıp yapımlarını oluşturmak için kullanılırken, 3D CAD sistemleri giysi, aksesuar ve tekstil ürünlerinin bilgisayar ortamında modellenmesine odaklanmaktadır. Ayrıca bu sistemler, mühendislik CAD'leri ve sanat-tasarım CAD'leri olarak ikiye ayrılmaktadır. Mühendislik CAD sistemlerinde iplik numarası, kumaş yapısı ve malzeme özellikleri gibi teknik detaylara odaklanılırken, sanat-tasarım CAD sistemleri daha çok motif, renk kombinasyonları ve tasarım stilleri gibi estetik unsurlara yöneliktir. Örneğin, Dai ve Hong, kumaşın gerilme, kayma ve bükülme gibi fiziksel özelliklerini inceleyerek, bu parametrelerin giysi simülasyonu ve döküm üzerindeki etkilerini araştırmıştır (Dai ve Hong, 2024). Buna karşılık, Angelova ve Sofronova, CAD uygulamalarının dokuma tasarımındaki rolünü ve bu sistemlerin sunduğu avantajları incelemiştir. Çalışmalarında, bu sistemlerin tasarım süreçlerinin hızlanmasını ve çıktıların doğruluğunun artmasını sağladığını belirtmişlerdir (Angelova ve Sofronova, 2021).

CAD-CAM sistemleri, kumaşın üç boyutlu bir model üzerinde nasıl duracağını ve vücuda nasıl oturacağını görselleştirerek, nihai ürünün gerçeğe çok yakın bir görünümünü

sağlamaktadır. Yaygın olarak kullanılan 2D CAD sistemlerinden bazıları Adobe Illustrator, Lectra Modaris, Gerber Accumark, Optitex, EAT ve Nedgraphics Texcel'dir (Sayem, 2023).

### **Tekstil Tasarımında 2D CAD Yazılımlar**

Uygun fiyatlı 2D CAD/CAM sistemleri, tekstil ve moda üretim süreçlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu sistemler, zamandan tasarruf sağlamak, verimliliği artırmak ve iş gücü maliyetlerini azaltmak amacıyla geliştirilmektedir (Collier ve Collier, 1990).

*Adobe Illustrator:* Tekstil için özel olarak geliştirilmemiş olmasına rağmen, moda endüstrisinde 2D teknik çizimler, desenler ve teknik eskizler oluşturmak için yaygın olarak kullanılmaktadır.

*NedGraphics Texcelle:* Tekstil tasarımına özel popüler bir 2D CAD yazılımıdır. Desen oluşturma, düzenleme ve derecelendirme gibi özellikler sunar.

*Lectra Modaris:* Asıl olarak 3D yetenekleriyle bilinse de güçlü 2D kalıp oluşturma özellikleri de içerir.

*Optitex:* Hem 2D hem de 3D tekstil tasarımına yönelik çözümler sunar. 2D modülü, kalıp oluşturma, düzenleme ve pastal hazırlama üzerine yoğunlaşmaktadır.

### **Tekstil Tasarımında 3D CAD Yazılımlar**

*Browzwear:* Tekstil ve hazır giyim sektörü için özel olarak tasarlanmış bir 3D CAD çözümü sunar. Tasarımcıların sanal giysiler oluşturmalarına ve kumaş davranışlarını simüle etmesine olanak tanır.

*CLO Virtual Fashion:* Moda endüstrisinde sanal prototipleme amacıyla yaygın olarak kullanılmaktadır. Gerçekçi 3D giysiler oluşturulmasına ve kumaşın düşüşünü ve hareketini görselleştirmeye yardımcı olur.

*Marvelous Designer:* Sadece tekstil için geliştirilmemiş olmasına rağmen, sezgisel 3D modelleme araçları ve gerçekçi kumaş simülasyonu özellikleri sayesinde moda tasarımcıları tarafından sıkça tercih edilmektedir.

*Optitex 3D Suite:* Tekstil ve giyim sektöründe sanal prototipleme ve simülasyon için geliştirilmiş bir yazılımdır. Tasarımcıların 3D giysi modelleri oluşturarak kumaş davranışlarını değerlendirmelerine olanak tanır.

### **Dokuma tasarımında Dijitalleşme Süreçleri**

İnsanlık tarihinin en eski sanatlarından biri şüphesiz dokuma sanatıdır. Dokuma, insanların soğuktan korunma, mevsimlere göre giyinme, örtünme ve çevrelerini süsleme ihtiyacından doğmuştur (Başaran, 2019) Dokumacılığın gelişmesi ve kullanım alanlarının artması, bu sanatı bir tasarım sürecinin içine dahil etmiştir.

Tasarım, bir tasarım eylemi sonucunda ortaya çıkan ve ana eserin gerçekleştirilmesi sürecinde rehberlik eden proje, çizim, model gibi tüm ürünleri kapsar. Tasarım süreci kapsamlıdır ve bir nesneyi, sistemi veya olayı istenen sonuca göre tanımlamayı içerir. Ayrıca, sanat, bilim, mühendislik, beşeri bilimler ve meslek bilimlerini içeren bir olgu olarak tanımlanır. Öte yandan, tasarım; mühendislik tasarımı, endüstriyel tasarım, süreç tasarımı, görsel tasarım ve ürün tasarımı olmak üzere beş türe ayrılmaktadır (Gürçüm ve Üner, 2016).

Diğer tasarım kategorilerinde olduğu gibi, tekstil tasarım sektöründe de desen çalışmaları için en basit araç kalem ve kâğıttır. Bir tasarımcının zihninde canlandığı şekilleri kâğıda aktarabilmesi için öncelikle nasıl bakacağını ve gördüğünü nasıl algılayacağını iyi bilmesi gerekir. Ardından, ulaşmak istediği sonuca uygun şekilde bunu kâğıda aktarabilmelidir. Çizilen her çizgi, desen, kompozisyon ve genel tasarım açısından tasarımcıyı küçük adımlarla ileriye taşıyan bir çabadır. Dolayısıyla, çizgilerin olgunluğu, birikmiş deneyimlerin bir sonucudur.

Tekstil tasarımında, bilgisayarlar belirli kolaylıklar, kısayollar ve uygulamalar sunsa da yeterli çizim becerisine sahip olmayan, fikirlerini ne kâğıda ne de ekrana doğru şekilde aktaramayan ve oran, vurgu, denge ve birlik gibi kompozisyon öğelerini kullanamayan bir tasarımcı başarılı sonuçlar elde edemez. Başka bir deyişle, CAD-CAM yazılımlarını nasıl kullanacağını, menü ve simgelerin işlevlerini çok iyi bilen bir tekstil tasarımcısı, aynı zamanda çizim becerisine, renk bilgisine ve eğitim ve deneyim yoluyla gelişmiş teknik bilgiye sahip olmalıdır. Çünkü bir tekstil tasarımcısı, hedeflenen ürünün ilk hikâyesinden hikaye panosu oluşturulmasına, ilk eskiz çizimlerinden son ürüne kadar her aşamaya hâkim olmalı, süreci kontrol edebilmeli ve hatta çevresel farkındalık taşımalıdır (Başaran, 2022).

Bir tekstil ürünü tasarlamak için tasarımcının renk bilgisi, çizim yeteneği, yaratıcılığı ve ürünün teknik bilgisine sahip olması gerekir. Örneğin, bir nevresim takımı üzerine baskı yoluyla uygulanan tam raportlu bir desen, armürlü bir dokuma tezgâhında üretilemez ve hatta jakar dokuma bile belirli sınırlamalara sahiptir. Dolayısıyla, bir tasarımın üretilirliği, başarısıyla doğrudan orantılıdır. Başarılı bir tasarım, estetik olarak çekici olmalı ve doğru üretim tekniğiyle uygulanabilir olmalıdır (Başaran, 2022).

Günümüzde doğru üretim yöntemi, konsept geliştirmeden nihai üretime kadar, tekstil tasarımı ve üretiminin dijital teknolojilerle dönüşüme uğramasını içermektedir. Tasarım süreçleri, CAD-CAM sistemleri kullanılarak hızlandırılmış ve daha verimli hâle getirilmiştir. Özellikle dokuma tasarımına yönelik CAD sistemleri, tasarımcıların desenler oluşturmasına, kumaş yapısını simüle etmesine ve üretim öncesinde nihai ürünü görselleştirmesine olanak tanımaktadır (Studd, 2002).

Dokuma tasarımcıları, zengin bir geçmişten beslenerek sürekli yenilik yapar ve benzersiz kumaş karışımları ile dokular oluştururlar. Farklı lifleri ve dokuma tekniklerini birleştirirler ve dokuma tasarımında başarı, fikirleri hem görsel hem de dokusal olarak tezgâhın sınırları içinde doğru bir şekilde aktarmaya bağlıdır. Dokuma kumaşlar için tasarım süreci, tasarımcının bağlamına ve kumaşın kullanım amacına göre değişiklik gösterir. İlham kaynağı diğer kumaş türleriyle benzer şekilde başlasa da nihai yorumlama, dokuma kumaşın doğası gereği farklıdır. Renk, doku ve hissiyat genellikle nihai ürüne doğrudan yansıtılır; ancak jakar kumaşlarda desenler doğrudan temsil edilebilir.

### **CAD-CAM Öncesi Geleneksel Dokuma Tasarım Süreçleri**

CAD sistemlerinin gelişiminden önce bir dokuma tasarım süreci oluşturmak haftalar hatta aylar sürmektedir. Süreç, kumaş tasarımcısının deseni milimetrik veya noktalı kâğıt üzerine çizmesiyle başlar ve ardından bir ressam tarafından belirlenen renkler kullanılarak titizlikle bir panoya aktarılırdı. Bu pano, bir numunenin dokunup müşteri onayına sunulması için fabrikaya gönderilirdi. Herhangi bir değişiklik gerektiğinde, fabrikadan stüdyoya geri bildirim iletildi (Sinha, 2020).

Tasarımcılar, deneyimlerine ve iplik bilgilerine dayanarak tasarımlarını görselleştirir ve bunları doğrudan tezgâhta test edebilirlerdi. Bu süreçler uzun sürse de mevcut düşünme süresi, bilgi birikimi ve tasarımların tezgâhta kontrol edilebilmesi, başarı oranının yüksek olmasını sağlıyordu (Briggs-Goode ve Townsend, 2011). Tasarımcının numune kumaşı üretme süreci kullanılacak dokuma kumaş üretim yöntemine göre de farklılık göstermektedir. Nitekim Armürlü ve Jakar dokuma teknikleri birbiri içerisinde uygulama farklılıklarına sahiptir.

Joseph Marie Jacquard tarafından icat edilen Jakarlı tezgâh, karmaşık desenleri ipek kumaşa dokumak için kullanılan ilk otomatik sistem olarak tanıtılmıştır. Jacquard'ın yeniliği, dokumanın desenini içeren bir dizi delikli karttan oluşuyordu. Bu delikli kartlar, çengelleri yönlendirerek çözgü ipliklerinin hareketini kontrol ediyor ve ipliklerin yukarı-aşağı hareket etmesini sağlıyordu. Bu mekanize süreç, tek bir dokumacının geleneksel bir çekme tezgâhın-

da çalışan iki kişiye kıyasla 24 kata kadar daha hızlı desen oluşturmasını mümkün kıldı (Nawab, Hamdani ve Shaker, 2017).

Jakarlı tezgâhı devrim niteliğinde kılan yalnızca otomasyon değil, aynı zamanda desen verilerini saklamak ve aktarmak için delikli kartların kullanılmasıydı. Daha önceki mucitler de dokuma işlemini otomatikleştirmeye çalışmışlar, ancak geliştirdikleri mekanizmalar verimsiz ve pahalıydı. Jacquard'ın delikli kart sistemini kullanması büyük bir atılım sağlayarak süreci basitleştirdi ve karmaşık desenlerin dokunmasını daha erişilebilir hale getirdi. Bu sistem, tekstil endüstrisinin ötesinde teknolojik ilerlemelere de ilham kaynağı olmuştur. Jakarlı tezgâhın başarısı, düz ve dokulu tekstillerin dokunmasında kullanılan bir desen kontrol sistemi olan Armür mekanizmasının gelişimini de etkiledi. 1800'lerin ortalarında İngiltere'de pamuk ve yün endüstrisinde yaygın olarak kullanılan Armür tezgâhının kesin mucidi veya icat tarihi net olarak bilinmemektedir. Armür, bir açma-kapama (shedding) sistemidir ve bu sistemle donatılmış tezgâhlar, atma sistemi ne olursa olsun armür tezgâhı olarak adlandırılır. Armür, nispeten karmaşık bir açma-kapama sistemine sahip olup 32'ye kadar çerçeve kontrol edebilir (Nawab ve ark., 2017). Jakarlı tezgâhta olduğu gibi, armür mekanizması da üretim hızını önemli ölçüde artırdı. Geleneksel olarak, Jakarlı veya armür tezgâhları için desen tasarlamak, dokuma desenini milimetrik kâğıda çizmekle başlar, ardından Jakarlı sistem için delikli kartlar hazırlanır veya Armür için ahşap pimler yerleştirilirdi. Bu hazırlık süreci oldukça zaman alıcıdır (GEORGE, 2020).

### **CAD-CAM Sonrası Dokuma Tasarım Süreçleri**

Dokuma kumaşlar için ilk CAD/CAM bileşenleri, 1983 yılında İtalya'nın Milano kentinde düzenlenen ITMA fuarında tanıtılmıştır. AVL USA'nın bir bölümü olan AVL Looms UK, burada ilk bilgisayar arayüzlü el dokuma tezgahını sergiledi. İlk elektronik jakar tezgahı da 1983 ITMA'da İngiliz dokuma makinesi üreticisi Bonas Machine Co. LTD tarafından tanıtılmıştır. Jakarlı tekstil tasarımı için CAD sistemleri, EAT/Designscope, Sophis Systems ve Scotweave tarafından 1983 ITMA'da sergilenmiştir. Bu üç sistemden özellikle Sophis ve EAT, jakarlı dokuma tasarım sistemlerinde yüksek standartlar sahipti. Günümüzde EAT, üreticiler ve eğitim kurumları tarafından en çok kullanılan jakar tasarım sistemi olarak kabul edilmektedir. EAT'in uzmanlık alanı, dokuma kumaşların hem iki hem de üç boyutta simülasyonunu yapabilesidir.

Günümüzde CAD/CAM teknolojisi ile tasarımcılar doğrudan iplikleri seçebilir, dokuma tasarımını bilgisayar üzerinde çizebilir ve tasarımı baskı veya e-posta yoluyla JPEG veya diğer dijital formatlarla müşterilere kolayca gönderebilirler. Gerekli görüldüğünde hızlı değişiklikler yapılabilir (Hao ve Ni, 2022). Ekran ve yazıcı kalibrasyonlarındaki gelişmeler, 'sanal' numune oluşturma yöntemini mümkün kılmıştır, ancak yine de tam ölçekli üretime geçmeden önce nihai onay gerekebilir (Sinha, 2020). Geleneksel dokuma teknikleri sağlam bir temel oluştururken, modern teknoloji tekstil tasarımcılarının çalışma şeklini kökten değiştirmiştir. Günümüzde tasarımcılar, tasarım sürecini daha verimli hale getirmek ve daha fazla hassasiyet ve yaratıcılık sağlamak için giderek daha fazla özel yazılımlara güvenmektedir. Bu araçlar, elle gerçekleştirilmesi zor olan karmaşık desenlerin görselleştirilmesini ve düzenlenmesini mümkün kılarak, dokuma sanatını en son yeniliklerle birleştirmektedir.

Yaygın olarak kullanılan dokuma CAD yazılımları şunlardır: ScotWeave, Textronic, Arahne, Penelope, Booria, NedGraphics ve EAT (Tablo 1). Windows, bu yazılımlar için en yaygın işletim sistemi olmasına rağmen, Apple Mac ve Linux platformları da kullanılmaktadır. Tasarımlar genellikle farklı platformlarda okunabilir, böylece teknolojiye bağımlılığı (teknoloji 'lock-in') azaltılmaktadır. Genel olarak dokuma yazılımları, armür, jakar ve halı tasarımları için kullanılabilirlerdir.

<b>EAT</b>	Armür/Jacquard/Multilayer/3D/Knitting
<b>Nedgraphics</b>	Armür/Jacquard/Textile Designer/2D or 3D geometry
<b>Scotweave</b>	Armür/Yarn/Jacquard/2D or 3D geometry
<b>PENELOPE</b>	Armür/Jacquard/Terry
<b>Point Carre</b>	Armür/Jacquard/Textile Designer
<b>Texgen</b>	2D/Multilayer/3D geometry
<b>Textronics</b>	Armür/Jacquard/Carpet
<b>Arahne</b>	Armür/Jacquard
<b>DB Weave</b>	Armür
<b>Weave Point</b>	Armür
<b>WeaveMaker</b>	Armür
<b>Wise Tex</b>	Geometrical model of fabrics (woven, knitted, laminates, braided)
<b>YXENDIS</b>	Armür

Tablo 1. Dokuma Tasarımında kullanılan CAD sistemleri

Tablo 1'den de görüldüğü gibi, tasarım CAD sistemleri farklı kumaş tasarım gereksinimlerini desteklemek için armür, jakar, 3D dokuma ve havlu gibi çeşitli modüller içermektedir. Buna ek olarak, renk paletlerini oluşturma, kaydetme ve gerektiğinde yüklemeye yardımcı olan bir renk kütüphanesi de bulunmaktadır. Ayrıca, belirli bir rengi spesifik değerleri kullanarak düzenlemeye olanak tanıyan renk özellikleri de mevcuttur. Dokuma kütüphanesi ve iplik kütüphanesi ise üstün dokuma kumaş tasarımlarının oluşturulmasına katkı sağlamaktadır.

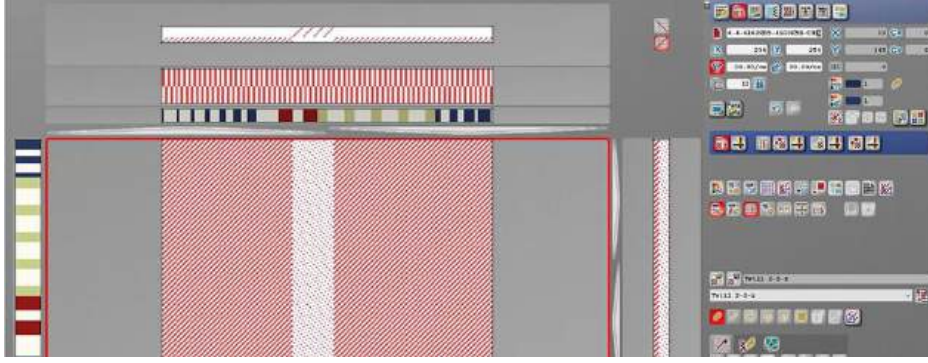
Piyasada yaygın olarak kullanılan tasarım yazılımlarının ortak özelliği, sanal tasarımı mümkün kılmaları ve çok renkli tasarımları desteklemeleridir. Bunun yanı sıra, tasarım değişikliklerinin kolaylıkla yapılabilmesi, bu sistemlerin en belirgin avantajlarından biridir. Geleneksel yöntemle dokuma desenlerinin manuel olarak tasarlanması zaman, beceri ve sabır gerektirirken, en küçük bir hata veya değişiklik ihtiyacı düzeltmeler gerektirir ve bu da dokuma sürecinde hatalara yol açabilir. Çoğu zaman en iyi çözüm tasarıma baştan başlamaktır. Ancak, CAD sistemleri sayesinde her değişiklik istenilen anda yapılabilir. CAD teknolojisinin sunduğu olanaklarla tasarım süreci önemli ölçüde kısalmıştır.

CAD teknolojisi, tasarımcıların ve üreticilerin fiziksel numuneleri beklemeksizin tasarımlar üzerinde hızlı ve verimli değişiklikler yapmasına olanak tanıyarak ön üretim sürecini büyük ölçüde hızlandırmaktadır. Aynı zamanda, çeşitli lif ve iplik özellikleri ile dokuma ve örme yapıları belirli aralıklarla bilgisayar ortamında test edilebilmekte ve farklı kombinasyonlar üretilmeden görselleştirilebilmektedir. Tasarımlar yüksek çözünürlüklü monitörlerde görüntülenebilir, yüksek kaliteli fotoğraflar oluşturulabilir ve çıktılar plotterlar kullanılarak alınabilir, böylece maliyetler önemli ölçüde azaltılmaktadır. Bu özellikler, tasarım sürecini daha verimli ve ekonomik hale getirmektedir (Nawab ve diğerleri, 2017).

### **Dokuma Tasarım CAD Sistemlerinde Son Gelişmeler**

Almanya merkezli EAT şirketi, 30 yılı aşkın süredir jakar ve armür kumaş üretimi için özel olarak tasarlanmış yazılımlarla tekstil endüstrisini desteklemektedir. Yazılımın temel özellikleri arasında, desen oluşturma sürecini çeşitli renk ve iplik seçenekleriyle kolaylaştırma ve dokuma yapıları üzerinde ayrıntılı çalışma imkânı sunma yer almaktadır. Simülasyon aracı, kumaşın gerçek görünümünü gölgeler, ışık ve kıvrımlar gibi ayrıntılarla doğru bir şekilde yansıtarak tasarım sürecini geliştirir. Bu özellik, tasarımcıların kumaşın hem ön hem de arka

yüzünü gerçekçi bir şekilde görselleştirmesine olanak tanıyarak karar alma sürecini destekler ve üretim öncesinde hata riskini azaltır (EAT, 1983).



Şekil 12. EAT Dobby Editor (EAT, 1983)

EAT'nin öne çıkan özelliklerinden biri de "3D Mapp" adlı sanal showroom aracıdır. Bu araç, tekstil tasarımlarını en gerçekçi formunda sunarak, yüksek DPI özelliği sayesinde büyük ortamları çözünürlük kaybı olmadan simüle edebilir. Bu da müşterilere veya paydaşlara gerçekçi sunumlar yapmak için ideal bir seçenek sunar. Ayrıca, yazılım düzenli olarak güncellenerek tekstil teknolojisindeki en son trendleri bünyesine katmakta ve kullanıcılarına en verimli ve yenilikçi araçları sunmaktadır.

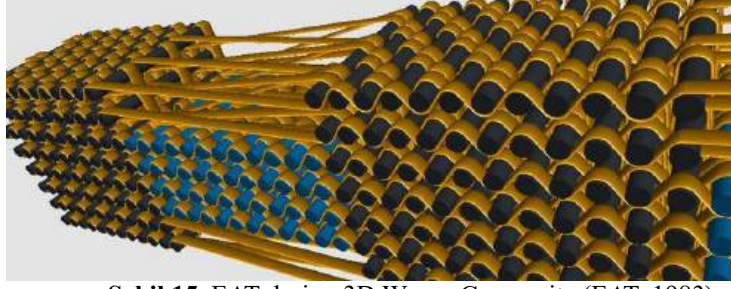


Şekil 13. EAT desing dokuma simülasyonu (EAT, 1983)



Şekil 14. EAT design 3D Mapp (EAT, 1983)

EAT ayrıca çok katmanlı yapılar içeren teknik tekstiller için özel olarak tasarlanmış "3D Weave Composite" adlı bir yazılım sunmaktadır. Bu araç, tasarımcıların tasarımlarının ayrıntılı kesitlerini görüntülemelerine ve belirli parametreler belirlemelerine olanak tanıyarak, otomotiv veya havacılık tekstilleri gibi hassasiyet ve yapısal bütünlüğün kritik olduğu sektörlerde karmaşık projeler için ideal bir çözüm sunmaktadır.



Şekil 15. EAT desing 3D Weave Composite (EAT, 1983)

EAT DesignScope Victor'un Jakar modülünde yer alan Scope Editor sürümü sayesinde sonucu doğrudan görebileceğiniz şekilde tasarlanan tekrarlama fonksiyonu, RGB, LAB, HLS gibi farklı renk sistemlerinde optimum renklendirme yapma imkânı, belirlenen bir alanda ve belirlenen bölüm sayısında nesnelerin herhangi bir ekseninde yansıtılması ve desendeki aynı alanları hızlıca bulup, tüm işaretli alanlar için tek adımda değişiklik yapmanıza yardımcı olan maskeleyme fonksiyonu bulunmaktadır.



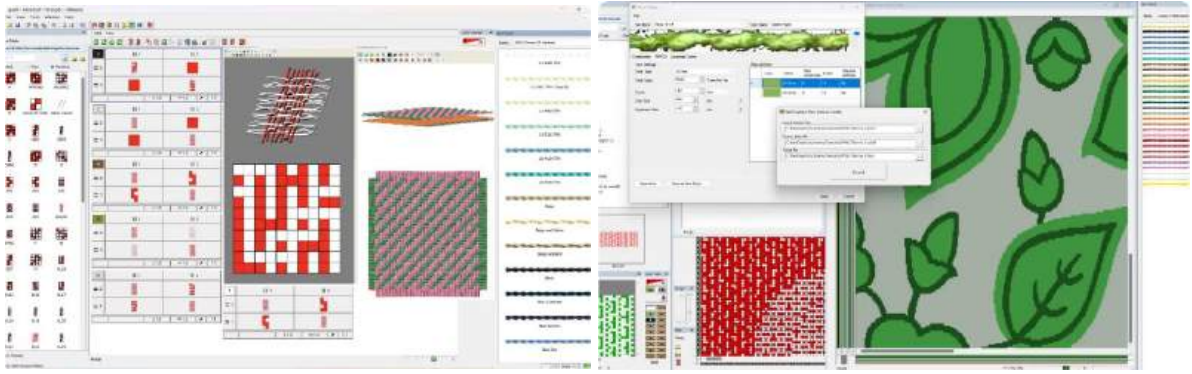
Şekil 16. EAT desing Scope editör (EAT, 1983)

NedGraphics, moda, perakende, ev tekstili ve döşemelik kumaşlar gibi çeşitli tekstil sektörlerine yönelik tasarım çözümleri sunan lider bir CAD yazılım sağlayıcısıdır. 2014 yılında FOG Software Group tarafından satın alınan NedGraphics, yıllardır yenilikçi çözümler geliştirmektedir. Yazılım, baskı, örme, halı, doobby ve jakar kumaşlar gibi farklı üretim tekniklerine hitap ederek her süreç için özel modüller sunmaktadır. Öne çıkan modüllerinden biri olan Texcelle, özellikle halı ve jakar kumaş tasarımı için yaygın olarak kullanılmaktadır. Tasarımcılara yeni desenler oluşturma veya taranmış el çizimleri ya da kumaş fotoğrafları ile çalışma imkânı sunarak çok yönlü bir platform sağlar. Texcelle ve TexFlash, Texcelle Pro gibi türevleri; jakar dokuma için çizim yapma, tek veya çok katmanlı kumaşlar için iplik atama ve tasarımlar için renk varyasyonları oluşturma gibi işlevleri desteklemektedir. Buna ek olarak, kullanıcılar deseni düzenlerken düz, yarım düşey, simetri ve ayna tekrarı gibi seçeneklerden yararlanabilirler. Loom Editor ve Product Creator modülleri, tasarım sürecinin son aşamalarında desenin geliştirilmesine ve tamamlanmasına yardımcı olur. Texcelle dışında, Design and Repeat modülü de tekrar işlevleri ve motif yerleşimi ayarlamaları için kullanılabilir, böylece tasarımın üretim sürecine sorunsuz şekilde entegre edilmesi sağlanır. Kumaş simülasyonlarında, kumaş yoğunluğu ayarlanabilir. Yazılım kütüphanesinde, İngiliz pamuk ipliği numarası (Ne), denye (den), tex, metrik numara (Nm), kamgarn numarası gibi sistemlere dayalı doğru iplik boyutları yer almaktadır. Renkli çözgü ve atkı iplikleri için hazır setler sunulmakta olup, tasarımcılar kendi özel renk şemalarını da oluşturabilmektedir (Başaran, 2022).



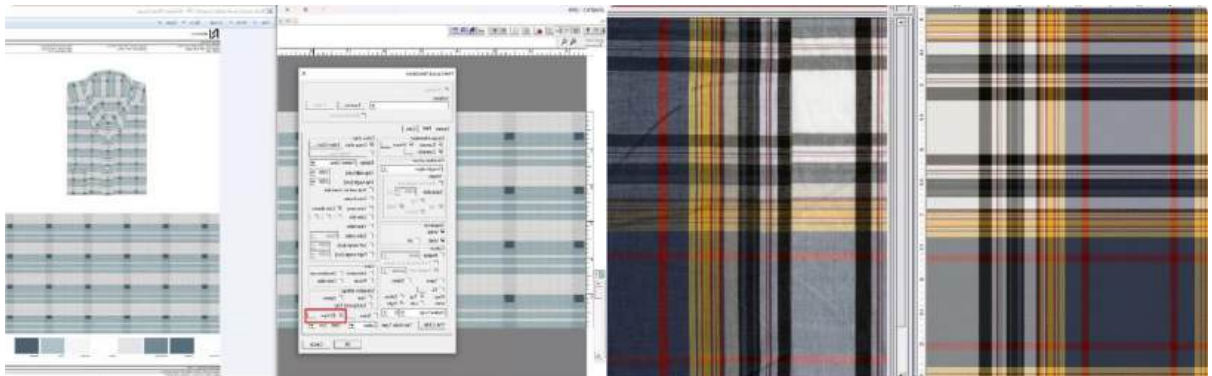
Şekil 17. NedGraphics Texcell modülü (NedGraphics, 2025)

Ned Graphics Texcell modülü ile tasarımın tekrarını ve ölçeğini otomatik olarak korumakta katmanları kolayca değiştirebilmekte, kopyalayabilmekte ve yeniden düzenlenebilmektedir.



Şekil 18. NedGraphics Jakar modülü (NedGraphics, 2025)

Ned Graphics Jacquard modülü, basit örgülerden çok katmanlı yapılara kadar her türlü kumaşı geliştirilmesine imkan verir ve iplik dokusunu oluşturur. Dobby modülü sayesinde armürlü dokuma kumaş tasarımları yapılabilir ve tasarım esnasında kumaşın ön izlemesi hemen kontrol edilebilmektedir.

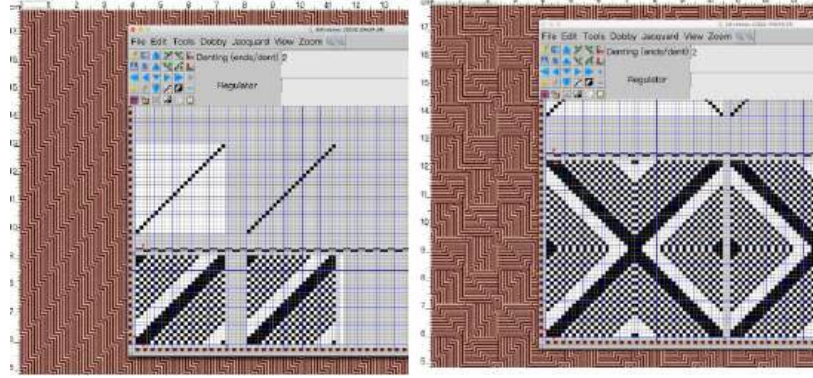


Şekil 19. NedGraphics doobby modülü (NedGraphics, 2025)

Arahne, tekstil tasarım yazılımı geliştirme konusunda uzmanlaşmış bir firma olarak, kumaş tasarımcılarını ve dokumacıları üç temel zorlukla başa çıkmaları konusunda desteklemektedir. ArahWeave Dokuma Düzenleyici (Weave Editor) penceresinde, dörtdü dokuma (quadruple weave) oluşturma işlevini kullanarak saat yönünde veya saat yönünün tersine dön-



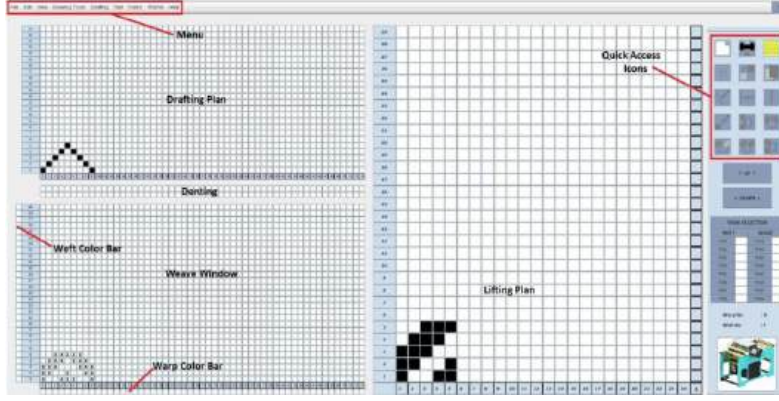
dürme seçenekleriyle basit bir şekilde karmaşık dokumalar oluşturabilmektedir. ArahWeave CAD programı, standart kurulum içinde geniş bir dokuma koleksiyonuna sahiptir. Tüm dokuma veritabanı yaklaşık 41.000 dokuma deseni içermektedir. Bu dokumalar, Serrure, Poma, Donat, Fressinet, Griswold, Gunetti, Posselt ve Pinchetti gibi bilinen dokuma koleksiyon kitaplarından toplanarak dijital ortama aktarılmıştır. 1180 dokuma deseninden oluşan ayrı bir koleksiyon ise, J. Moiret'in 19. yüzyılda yazdığı ve 1908'de Lyon'da yayımlanan "Recueil d'Armures Fantaisies" adlı Fransız kitabından alınmıştır. Ayrıca, desenin birim raporunun döndürülme özelliği tasarımcıya esneklik sağlarken, Pantone Fashion, Home+Interiors renk desteği ile renk seçimi daha pratik hale gelmektedir.



Şekil 20. Dörtlü döndürme ile desen tasarımı (Arahne, 2025)

ScotWeave, görsel tasarımların yanı sıra, otomotiv, havacılık ve medikal gibi teknik dokuma endüstrilerinin ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yeni bir yazılım geliştirmiştir. İplik bilgileri, lif türleri ve dokuma mimarisinin kesit görünüşleriyle çok katmanlı kumaşları, ipliklerin birbirine geçişini ve dokunduğunda oluşacak gerilmeleri gösterebilmektedir (Briggs-Goode ve Townsend, 2011). ScotWeave Technical Weaver, endüstriyel, ticari, medikal ve jeotekstil gibi sektörlerde faaliyet gösteren teknik tekstil üreticileri ve mühendisleri için özel olarak geliştirilmiştir. Bu kapsamlı CAD-CAM yazılımı, dobby ve jakar ön formlarının tasarımına olanak tanır ve özellikle yapısal ve performans açısından kritik unsurlara odaklanır. Detaylı kesit görselleştirmeleri sayesinde, katman sıraları, dolgu iplikleri (stuffers) ve değişken yoğunluklar gibi özellikleri içeren çok katmanlı mimarilerin oluşturulmasını kolaylaştırır. Yazılım, atkı iplikleri, çözgüleri ve dolgu çözgülerini net bir şekilde görselleştirerek karmaşık tekstil yapılarının oluşturulmasını sağlar. Ayrıca, XYZ yönlerinde karmaşık 3D yapıların oluşturulmasını kolaylaştıran çeşitli araçlar sunmaktadır. Kopyala-yapıştır gibi işlevler, tasarım sürecini hızlandırırken, kesit diyagramlarından otomatik olarak dokuma notasyonu oluşturma özelliği, tasarımdan üretime kadar verimli bir iş akışı sağlamaktadır. İplik numarası, lif türü ve kesit şekilleri gibi veriler entegre edilerek, gerçekçi ve detaylı 3D dokuma şemaları oluşturulabilmektedir (ScotWeave, 1984).

Ala ve Çelik, Java SE kullanılarak geliştirilen ve dokuma tasarımı yapmanın yanı sıra Gulas Weaving Machines şirketi tarafından üretilen yarı otomatik numune tezgâhları için makine okunabilir dosyalar üreten DNC.GARM.DOBBY WEAVING DESIGN adlı bir CAD-CAM yazılımının genel bir değerlendirmesini sunmaktadır. Geliştirilen dokuma tasarım CAD-CAM sistemi, diğerlerinin aksine tasarım simülasyonlarını görüntüleme yeteneğine sahip değildir.

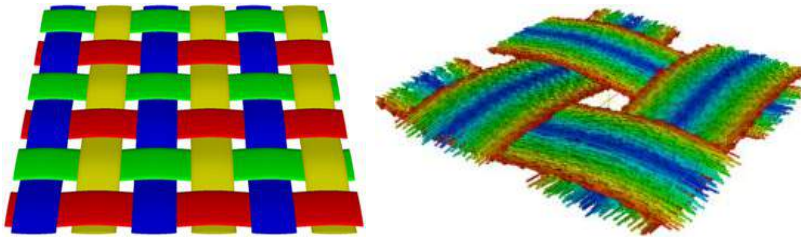


Şekil 21. Dnc.garm.dobby weaving design (Ala ve Celik, 2024)

Dokuma kumaş tasarımı alanında, hem estetik hem de doku unsurları, gelişmiş yazılımlar ve teknik modelleme yöntemleriyle güçlendirilmiştir. Adobe Illustrator ve EAT gibi yazılım uygulamaları, karmaşık tekstil desenlerini görselleştirmek ve oluşturmak için yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu araçlar, tasarımcılara farklı renk şemaları, dokular ve desenler üzerinde verimli bir şekilde deney yapma imkânı sunmaktadır. Bunun yanı sıra, teknik modelleme, dokuma kumaşların yapısal bütünlüğünü ve performansını analiz etmede kritik bir rol oynamaktadır. Dokuma simülasyonu ve analizi gibi teknikler, iplik yoğunluğu, dokuma yapısı ve kumaşın döküm özellikleri gibi parametreleri değerlendirerek kumaşın mekanik özellikleri hakkında bilgi sağlar. Bu özellikler arasında çekme dayanımı, aşınma direnci ve boyutsal kararlılık gibi faktörler bulunmaktadır. Ayrıca, MATLAB ve ANSYS gibi araçlar daha derinlemesine hesaplamalı analizler için kullanılmakta olup tasarımcıların kumaşın farklı koşullar altındaki davranışını öngörmesine olanak tanımaktadır. Bu yaratıcı yazılımlar ile teknik analizlerin birleşimi, dokuma kumaşların yalnızca görsel açıdan çekici olmasını değil, aynı zamanda işlevsel olarak sağlam ve kullanım amacına uygun olmasını sağlar.

Kumaşın performansı temelde içerdiği ipliklerin geometrik yapısına bağlıdır. Tekstil malzemelerinin mekanik, termal veya akışkan yüklemeye koşulları altındaki davranışı, tasarımcı için büyük önem taşımaktadır. Dokuma kumaşların geometrik modelleri, kumaşın yüzey kütlesi ve gözeneklilik gibi bazı yapısal ve fiziksel özelliklerini tahmin etmeye olanak tanır. Bu nedenle, tekstil malzemelerinin güvenilir geometrik bilgilerini sağlayan modeller, sonlu elemanlar analizi (FEA) için büyük önem taşımaktadır. Bu analizler, kumaşların performans simülasyonlarında kullanılmaktadır.

TexGen, Nottingham Üniversitesi Polimer Kompozitler Grubu tarafından açık kaynaklı olarak geliştirilen ve çeşitli uygulamalar için tekstil modelleme ön işlemcisi olarak kullanılan bir yazılımdır. Bu yazılım; katı mekaniği, akışkan dinamiği ve termodinamik gibi alanlarda kullanılabilir (Lin, Brown ve Long, 2011).



Şekil 22. 2D and 3D kumaş geometri modeli ve lif oryantasyon modeli (Lin, Brown ve Long, 2011).

### Baskı Tasarımında Dijitalleşme Süreçleri

Yirminci yüzyılda tekstil baskı süreçlerinde önemli değişimler yaşanmış ve serigrafi baskı yaygın olarak kullanılan bir yöntem haline gelmiştir. Serigrafi baskının patenti 1907

yılında İngiltere'de alınmış olmakla birlikte, bu tekniğe benzer yöntemler, örneğin “katozome” veya kağıt kalıplarla yapılan rezerve baskılar, Çin ve Japonya'da çok daha uzun bir geçmişe sahiptir. 1930'lu yıllara gelindiğinde, şablon ve sabitleyici ağ teknolojileri birleştirilerek yeniden kullanılabilir serigrafi baskı süreci geliştirilmiştir. Bunu takiben, ipek ağdan üretilen eleklerin, daha hızlı üretime olanak tanıyacak şekilde metal delikli silindirlere dönüştürülmesiyle rotasyon baskı tekniği ortaya çıkmıştır. Sonraki yıllarda gerçekleştirilen teknolojik ilerlemeler, baskı süreçlerini büyük ölçüde otomatikleştirerek hızlandırmış ve serigrafi baskıyı hem endüstriyel ölçekte hem de el şablonu ile yapılan uygulamalarda tekstil üzerine baskının standart bir yöntemi haline getirmiştir.

Serigrafi baskı tekniği, belirli sınırlamaları da beraberinde getirmektedir. Öncelikle, baskı sürecinde kullanılan renklerin sayısı sınırlıdır ve bu renklerin baskı sırasında üst üste binmesini önlemek, belirli teknik becerileri gerektirmektedir. Ayrıca, serigrafi baskıda yalnızca spot renkler kullanılabilirken, gölgeli veya renk geçişli desenlerin basılması oldukça zordur. Bu teknik sınırlamaları aşmak amacıyla, serigrafi baskıya alternatif olarak mürekkep püskürtmeli dijital baskı teknolojileri geliştirilmiştir. Dijital baskı, tasarımcı ile baskı yüzeyi arasındaki ara işlemleri en aza indirerek süreci daha esnek ve verimli hale getirmektedir. Çoklu mürekkep püskürtme başlıkları aracılığıyla desenler doğrudan kumaş yüzeyine uygulanmakta olup, bu yöntem geleneksel serigrafi baskıdaki şablon sınırlamalarını ortadan kaldırmaktadır. Dijital baskıda renklerden önce karıştırılmamakta, bunun yerine en az dört temel renk olan camgöbeği (cyan), eflatun (magenta), sarı (yellow) ve siyah (black) mürekkeplerinin (CMYK renk modeli) farklı oranlarda birleştirilmesiyle geniş bir renk yelpazesi elde edilmektedir. Bu sistem, tek bir baskı sürecinde çok daha fazla renk varyasyonu ile gölgeli ve gradyanlı desenlerin oluşturulmasına olanak tanımaktadır (Ujiie, 2006).

Dijital baskı teknolojisinin temel prensibi, desenlerin bilgisayar ortamında hazırlanarak renk ayrımlarına ihtiyaç duyulmadan doğrudan baskı ünitesine aktarılması ve mürekkebin mikro düzeyde püskürtülerek yüzeye uygulanmasıdır. Bu süreç, geleneksel serigrafi baskıya kıyasla daha az malzeme ve su tüketimi gerektirdiğinden sürdürülebilirlik açısından da önemli avantajlar sunmaktadır (Özgüney ve İşmal, 2003). Ayrıca, dijital baskı teknolojisi, fotoğrafik görüntülerin tekstil yüzeyine yüksek doğrulukla aktarılmasını sağlayarak sanatçı veya tasarımcının orijinal eserine en yakın sonucu elde etmeye imkân tanımaktadır. Günümüzde dijital baskı teknolojilerinin endüstriyel boyutta değerlendirilebilmesi adına farklı üreticiler tarafından dijital baskı makineleri geliştirilmiştir. Bunlar;

- Mimaki'sTx serisi
- DuPont Artistri™
- DReAM



Şekil 23. Mimaki'sTx serisi( sol), DuPont Artistri™, (orta )DReAM ( sağ)

### Dijitalleşmenin Sürdürülebilirlik Üzerindeki Etkisi

Dünya Ekonomik Forumu'na göre “sürdürülebilir kalkınma” terimi, mevcut nesillerin yaşam standartlarını artırırken gelecek nesillerinkini riske atmayan bir kalkınma olarak tanımlanabilir. Bu, ekonomik ve kaynak verimliliği, çevresel sorumluluk ve sosyal eşitlik gibi konuları ele alır. Sürdürülebilirlik, toplumun uzun vadeli bir hedefi olarak görülmekte olup, üre-

tilen her şey modern refaha katkıda bulunurken aynı zamanda günümüzde kabul edilen birçok endüstriyel ve çevresel sorunun da kaynağını oluşturur. Endüstriyel sürdürülebilirlik ise sanayinin mevcut sürdürülebilirlik sorunlarına nasıl yanıt verdiğini ve nihayetinde daha büyük ve tamamen sürdürülebilir bir sistemin parçası haline nasıl geldiğini inceleyen bir alan olarak tanımlanır (Demartini, Evans ve Tonelli, 2019). Bu endüstriler arasında tekstil endüstrisi sürdürülebilirlik kapsamında dikkatlice irdelenmesi gereken bir endüstri olarak karşımıza çıkar. Nitekim tekstil endüstrisindeki son yıllardaki gelişmeler sürdürülebilirliğe oldukça katkıda bulunmuştur.

Tekstil sektörünü incelediğinde, üretim süreçlerinde yoğun su, enerji ve kimyasal kullanımına bağlı olarak çevresel sürdürülebilirlik açısından önemli sorunlar barındırmaktadır. Son yıllarda dijitalleşme, sürdürülebilirlik hedeflerine ulaşmada kritik bir araç haline gelmiş ve geleneksel üretim yöntemlerine kıyasla çevresel etkileri azaltmaya yardımcı olmuştur. Dijital baskı yöntemi kaynak tüketimini minimize ederek daha verimli ve sürdürülebilir üretim süreçlerine olanak tanımaktadır. Geleneksel tekstil baskı yöntemleri, yüksek su ve kimyasal kullanımına neden olmaktadır. Örneğin, rotasyon ve serigrafi baskı süreçlerinde tonlarca su harcanırken, dijital baskı teknolojileri ile bu oran %90'a kadar azaltılabilmektedir (FESPA, 2023). Dijital baskıda kullanılan boyaların büyük bir kısmı kumaşa doğrudan uygulanarak, yıkama ve durulama gibi işlemleri minimum seviyeye indirmektedir. Ayrıca, dijital baskı süreci daha az atık üretmekte, böylece hem çevresel ayak izi düşürülmekte hem de üretim maliyetleri azalmaktadır. Bununla birlikte kimyasal tüketimi de büyük oranda azalmaktadır. Tekstilde döner serigrafi baskıda büyük miktarlarda su ve mürekkep kullanılıyor. Rotasyon baskı işleminde metre başına 35-60 cc oranında boya kullanılırken, Piezo elektrikli yazıcı kafalarını kullanan dijital tekstil baskısı, metre başına 6 ila 9 cc boya kullanmaktadır (FESPA, 2023).

Günümüzde sürdürülebilirlik, tekstil ve moda endüstrisinde giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Tekstil üretiminin çevresel etkilerini azaltma çabaları, kaynak verimliliğini artıran ve atıkları en aza indiren teknolojik çözümleri gerektirmektedir. Bu bağlamda, bilgisayar destekli tasarım (CAD) sistemleri, özellikle dokuma tasarımında, sürdürülebilir üretim uygulamalarını destekleyen önemli araçlardan biri haline gelmiştir. CAD sistemleri, tasarım süreçlerini dijitalleştirerek, malzeme israfını önleyerek ve üretim süreçlerini daha verimli hale getirerek sürdürülebilirlik hedeflerine katkıda bulunmaktadır. Öncelikle, CAD sistemleri dokuma tasarımında kağıt ve fiziksel numune kullanımını büyük ölçüde azaltmaktadır. Geleneksel yöntemlerde, dokuma desenlerini oluşturmak için elle çizimler yapılır ve ardından fiziksel numuneler üretilerek değerlendirme süreci gerçekleştirilmektedir. Bu süreç, çok sayıda deneme yanılma aşamasını içerdiğinden önemli miktarda malzeme, enerji ve zaman kaybına neden olmaktadır. CAD yazılımları sayesinde, tasarımcılar dijital ortamda desenleri kolayca oluşturabilir, renk kombinasyonlarını test edebilir ve farklı dokuma yapıları üzerinde simülasyonlar yaparak fiziksel numune üretimine duyulan ihtiyacı en aza indirebilmektedir.

Bunun yanı sıra, CAD sistemleri üretim sürecinde malzeme kullanımını optimize ederek atık oranını düşürmektedir. Dokuma tasarımında iplik seçimi, yoğunluk, atkı ve çözümler gibi birçok parametre önceden belirlenir. CAD yazılımları, bu parametreleri dijital ortamda test etmeye ve optimize etmeye olanak tanıyarak, gereksiz iplik kullanımının önüne geçer ve böylece hammadde tüketimini azaltır. Ayrıca, dokuma makineleri ile entegre çalışabilen CAD sistemleri, hatalı üretim oranını düşürerek kusurlu kumaşların oluşmasını ve dolayısıyla üretimden kaynaklanan atıkları azaltmaktadır.

Enerji verimliliği açısından bakıldığında, CAD sistemleri, tasarım sürecini hızlandırarak üretim için gerekli zaman ve enerji miktarını azaltmaktadır. Geleneksel yöntemlerle bir dokuma deseninin geliştirilmesi haftalar sürebilirken, CAD sistemleri ile bu süre günlerle hatta saatlerle ölçülebilecek düzeye indirgenebilmektedir. Bu durum, üretim süreçlerinde enerji tasarrufu sağlarken aynı zamanda piyasaya hızlı tepki verilmesine ve gereksiz stok birikiminin önüne geçilmesine yardımcı olmaktadır. Ayrıca, CAD sistemleri, sürdürülebilir mal-

zeme seçiminde de önemli bir rol oynamaktadır. Gelişmiş yazılımlar, farklı iplik türlerinin dokuma yapıları üzerindeki etkilerini simüle edebilmekte ve tasarımcılara organik pamuk, geri dönüştürülmüş polyester veya düşük su tüketimine sahip lifler gibi çevre dostu malzemeleri test etme imkânı sunmaktadır. Bu da sürdürülebilir üretim süreçlerine geçişi kolaylaştırmaktadır.

### **Sonuç**

Tekstil tasarımında CAD sistemleri, çevresel etkileri azaltarak ve kaynak verimliliğini artırarak sürdürülebilirliğe önemli katkılar sağlamaktadır. Fiziksel numune ihtiyacını azaltması, malzeme kullanımını optimize etmesi, enerji tasarrufu sağlaması ve sürdürülebilir malzemelerin kullanımını teşvik etmesi, bu teknolojinin çevre dostu üretim süreçlerinde kritik bir rol oynamasını sağlamaktadır. Gelişen dijital teknolojilerle birlikte, CAD sistemlerinin dokuma tasarımındaki sürdürülebilirlik potansiyeli daha da artacak ve tekstil sektöründe çevre dostu yeniliklerin yaygınlaşmasına katkı sağlayacaktır. Baskı teknolojilerindeki gelişim ile birlikte geleneksel baskı yöntemlerine alternatif olarak dijital baskının sunduğu esneklik, renk doğruluğu ve üretim süreçlerinde sağladığı verimlilik, bu yöntemi modern tekstil tasarımında önemli bir konuma taşımaktadır.

## Kaynaklar

- Ala, D. M. ve Celik, N. (2024). A computer software developed for designing woven patterns and generating machine readable files for sampling looms. *The Journal of The Textile Institute*, 115(9), 1423-1431. doi:10.1080/00405000.2023.2230330
- Angelova, R. A. ve Sofronova, D. (2021). Application of CAD/CAM Systems in the Design of Woven Textiles. *2021 IEEE 7th International Conference on Computing, Engineering and Design (ICCED)* içinde (ss. 1-6). 2021 IEEE 7th International Conference on Computing, Engineering and Design (ICCED), sunulmuş bildiri, Sukabumi, Indonesia: IEEE. doi:10.1109/ICCED53389.2021.9664866
- Arahne, (2025). <https://www.arahne.si/tr/> Erişim Tarihi: 01.03.2025
- Başaran, F. N. (2019). *Basit yapılı dokuma teknikleri*. Ankara: Karınca ajans.
- Başaran, F. N. (2022). Dokuma Tasarımında Kullanılan Cad Sistemleri. *Tekstil ve Mühendis*, 29(127), 168-184. doi:10.7216/1300759920222912707
- Briggs-Goode, A. ve Townsend, K. (2011). *Textile design Principles, advances and applications* (The Textile Institute.). Philadelphia, PA 19102-3406, USA: Woodhead Publishing Limited.
- Collier, B. J. ve Collier, J. R. (1990). CAD/CAM in the Textile and Apparel Industry. *Clot-hing and Textiles Research Journal*, 8(3), 7-13. doi:10.1177/0887302X9000800302
- Dai, X. ve Hong, Y. (2024). Fabric mechanical parameters for 3D cloth simulation in apparel CAD: A systematic review. *Computer-Aided Design*, 167, 103638. doi:10.1016/j.cad.2023.103638
- Demartini, M., Evans, S. ve Tonelli, F. (2019). Digitalization Technologies for Industrial Sustainability. *Procedia Manufacturing*, 33, 264-271. doi:10.1016/j.promfg.2019.04.032
- Dwivedi, A. ve Dwivedi, A. (2013). Role of Computer and Automation in Design and Manufacturing for Mechanical and Textile Industries: CAD/CAM, 3(3).
- EAT (1983). <https://www.designscopecompany.com/history> Erişim Tarihi: 01.03.2025
- FESPA, (2021). <https://www.fespa.com/en> Erişim Tarihi: 01.07.2021
- George, P. F. (2020). *The Digital Dawn: Introducing Computer-Aided Design To Woven Textiles 1966-2000*. (Yayımlanmamış master of arts). S.U.N.Y. Fashion Institute of Technology.
- Gürcüm, B. H. ve Üner, İ. (2016). Tekstil Tasarımında Kavramsal Tasarım Adımlarının Uygulanması: Bir Örnek Kumaş Koleksiyonu. *Art-E Sanat Dergisi*, 9(17).
- Hao, M. ve Ni, T. (2022). Application of CAD Technology in Textile Art Design. *Computer-Aided Design and Applications*, 19(S8), 11-22. doi:10.14733/cadaps.2022.S8.11-22
- Lin, H., Brown, L. P. ve Long, A. C. (2011). Modelling and Simulating Textile Structures Using TexGen. *Advanced Materials Research*, 331, 44-47. doi:10.4028/www.scientific.net/AMR.331.44
- Nawab, Y., Hamdani, T. ve Shaker, K. (Ed.). (2017). *Structural textile design: Interlacing and interlooping*. Boca Raton, FL: CRC Press.
- NedGraphics, (2025). <https://nedgraphics.com/tr/product/texcelle-design-software/> Erişim Tarihi: 01.03.2025
- Özgüney, A.T. ve İşmal E.Ö. (2003). *Tekstil Dijital (ink-Jet) Baskı Teknolojisi, Temel İlkeleri ve Gelişim Süreci*, Türk Tekstil Vakfı Yayınları, İzmir, 2003, Meta Basım Matbaacılık, s. 1-2.
- Sayem, A. S. M. (2023). *Digital Fashion Innovations: Advances in Design, Simulation, and Industry* (1. bs.). Boca Raton: CRC Press. doi:10.1201/9781003264958
- Singh, I., Singh, K. ve Sethi, N. (2022). CAD/CAM – Historical Aspects, Processing and Various Systems: A Literature Review. *IAR Journal of Medical Sciences*, 3(01), 1-6. doi:10.47310/iarjms.2022.v03i01.001

- Sinha, P. (2020). CAD/CAM in the woven textiles industry. *Woven Textiles* içinde (ss. 273-289). Elsevier. doi:10.1016/B978-0-08-102497-3.00006-4
- Studd, R. (2002). The Textile Design Process. *The Design Journal*, 5(1), 35-49. doi:10.2752/146069202790718567
- Tao, Y., Lu, N., Zhang, C., Wang, G., Yao, C. ve Ying, F. (2016). CompuWoven: A Computer-Aided Fabrication Approach to Hand-Woven Craft. *Proceedings of the 2016 CHI Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems* içinde (ss. 2328-2333). CHI'16: CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, sunulmuş bildiri, San Jose California USA: ACM. doi:10.1145/2851581.2892293
- Ujiie, H. (2006). *Digital Printing of Textiles*. The Textile Institute Woodhead Publishing Limited. England.

# Moda Tasarımı Alanında 2000-2024 Yılları Arasında Sürdürülebilirlik İle İlgili Tamamlanmış Tezlerin İncelenmesi

Mücella ÖZKAN<sup>1</sup>

## Giriş

Moda endüstrisi, hızlı tüketim, küresel ekonomik büyümenin etkisiyle son yıllarda çevresel, sosyal ve ekonomik sürdürülebilirlik konularının merkezinde yer almaktadır. Sürdürülebilirlik yalnızca bir çevresel kaygı olarak değil, aynı zamanda sosyal sorumluluk ve ekonomik sürdürülebilirliği kapsayan çok boyutlu bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Hızlı moda üretiminin çevre üzerindeki olumsuz etkileri ve sınırlı doğal kaynakların tükenme riski, moda tasarımında sürdürülebilirlik yaklaşımlarının gerekliliğini gündeme getirmektedir.

2000 yılından itibaren küresel farkındalığın artmasıyla birlikte akademik yayınlarda sürdürülebilirlik konusunu moda tasarım alanında incelenmeye başlanmıştır. Bu süreçte yenilikçi tasarım stratejileri, malzeme seçimi, üretim süreçleri ve tüketici davranışları gibi konulara da odaklanan birçok çalışma gerçekleştirilmiştir. Lisansüstü çalışmalarda, moda tasarımında sürdürülebilirliğin teorik ve pratik boyutlarını ortaya koyan akademik literatüre ve uygulamalara önemli katkıları olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışma, 2000-2024 yılları arasında moda tasarımı alanında sürdürülebilirlik temasıyla tamamlanmış tezlerin sistematik bir incelemesini yapmayı amaçlamaktadır. Doküman incelemesi yapılan çalışmada yüksek lisans düzeyinde hazırlanan 18 tezin türü, tamamlandığı yıl, üniversiteler, anahtar kelimeler, araştırma yaklaşımı, araştırma deseni, veri toplama zamanı, örneklem seçim yöntemi, örneklem grubu gibi temalar çerçevesinde analiz edilmiş ve bulgular frekans ve yüzde değerleri ile sunulmuştur. Böylelikle, moda tasarımında sürdürülebilirliğe dair akademik bilgi birikiminin değerlendirilmesi ve gelecekteki çalışmalara ışık tutacak bulguların sunulması amaçlanmaktadır.

## Moda Tasarımında Sürdürülebilirlik ve Stratejileri

Moda, insanların günlük yaşamlarıyla yakından ilişkilidir ve yaşam tarzlarının bir göstergesi olarak işlev görmektedir. Toplumu ve kültürü yansıtan moda, bireylerin kendilerini nasıl tanımladığını ifade eden bir sembol olarak kullanılmaktadır (Halvorsen vd., 2013: 212). Moda bir değişim arayışı olarak tanımlanırken, "sürdürülebilir" sözcüğünün devamlılığı, "moda" sözcüğünün ise değişimi ifade ettiği ve bu iki kavramın bir arada kullanılmasının doğru olup olmadığı hâlâ tartışılmaktadır. Diğer tasarım alanları sürdürülebilirlik teması ile daha uyum içindeyken, moda endüstrisinin tam anlamıyla sürdürülebilirlik temasını benimseyemediğini söylemek güçleşmektedir. Bu durumda, "Moda olanın nasıl sürdürülebilir şekilde tasarlanması, geliştirilmesi, üretilmesi, kullanılması veya yeniden kullanılması sağlanır?" sorularının cevap bulması beklenmektedir (Hethorn ve Ulasewicz 2015). Bu sorulara cevap ararken ortaya çıkan strateji ve yöntemler ürün döngüsünü ortaya çıkarmaktadır. Moda, zamanla değişen dinamik bir fenomendir ve bu değişim süreci "moda döngüsü" olarak adlandırılmaktadır. Moda döngüsü, "yeni bir modanın tanıtılması ve bu modanın yerini daha başarılı bir başka modanın almasına kadar geçen süreç" olarak tanımlanmaktadır. Bu döngü, modanın sürekli yenilenme ve dönüşüm sürecini ifade eder, böylece her yeni moda akımı, önceki modanın yerini alarak modanın evrimini sürdürür (Davis, 1992: 103). Van Hemel tarafından güncellenen moda döngüsü (çarkı), modanın evrimsel sürecini beş temel aşama ile açıklamaktadır:

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü, ozkanmucella@elcuk.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4824-4325>



buluş/yaratıcılar, öncülük/ilk uygulayıcılar, popülerlik/ilk çoğunluk, düşüş/gecikenler ve son/moda dışı (Curaoğlu, 2013: 38). Bu aşamalar, modanın yenilikçi bir fikir veya ürün olarak ortaya çıkmasından, geniş kitlelerce benimsenip popüler hale gelmesine, ardından ilgisini kaybedip nihayetinde modası geçmiş bir duruma gelmesine kadar olan süreci kapsamaktadır. Bu yapı, modanın geçirdiği dönüşümleri sistematik bir şekilde analiz etmeyi ve anlamayı kolaylaştırarak, moda endüstrisinin dinamiklerini daha iyi kavramamıza yardımcı olmaktadır.

Her yaşam için belirlenen sürdürülebilirlik stratejileri, moda tasarımcıları için sürdürülebilir moda ve tekstil alanında önemli bir rehber niteliği taşımaktadır; bu stratejiler, aynı ürün döngüsünün moda ve tekstil sektöründe de geçerli olduğu bilinmektedir (Gwilt, 2014: 43). Sürdürülebilirlik, çevresel, sosyal ve ekonomik sistemlerin korunmasını hedefleyen, çok boyutlu bir kavramdır. Bu kavram, çevre ve ekolojiye yönelik tehditler sonucu ortaya çıkmış ve son yıllarda daha geniş bir ilgi alanına dönüşmüştür. Sürdürülebilirliğin ekolojik boyutu, doğal kaynakların korunmasını ve tüketim süreçlerinde çevre dostu yaklaşımların benimsenmesini; sosyal boyutu, toplumsal eşitlik, adalet ve katılımı; ekonomik boyutu ise adil üretim ve rekabet koşullarını sağlamayı amaçlar. Ayrıca, kültürel sürdürülebilirlik, kültürel mirasın korunmasıyla ilgili bir boyut olarak bu kapsamda değerlendirilmektedir (Gürcüm, Tanyer 2021:551).

Tüketicilerin farkındalığının artması sektörel olarak da üreticileri bu alanda çalışmalar yapmaya itmiş, oluşan tekstil atıklarının etkili yönetimi konusunda 3R (azaltma, yeniden kullanma ve geri dönüşüm) uygulamaları öne çıkmıştır. 3R yaklaşımda amaç, ürünlerin ömürlerinin uzatılması ve bu ürünlerden maksimum fayda sağlanmasıdır (Yücel ve Tiber, 2018).

Tasarım süreçlerinde sürdürülebilirlik, yenilikçi stratejilerle desteklenmektedir. D4S (Design for Sustainability), tasarımın çevresel, sosyal ve ekonomik sorunları bir arada ele almasını amaçlayan bir yaklaşım sunar. Bu strateji, geri dönüştürülebilir malzemelerin kullanımını, enerji tasarrufu sağlayan üretim tekniklerini ve çevresel etkilerin azaltılmasını önermektedir (Gwilt, 2012:77). Benzer şekilde, 5R ve 7R stratejileri, tasarım süreçlerinde azaltmak, yeniden kullanmak, geri dönmek, yenilemek ve düzenlemek gibi aşamalarla çevresel sürdürülebilirliği teşvik etmektedir (El-Haggar, 2007: 12).

Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi (LCA), bir ürünün veya sürecin çevresel etkilerini değerlendiren bir araç olarak tasarımda önemli bir yere sahiptir. LCA, tasarım stratejilerinin çevresel etkilerini ölçerek, sürdürülebilirliğe yönelik daha etkili uygulamaların geliştirilmesine olanak tanır. ISO standartları çerçevesinde belirlenen evreleriyle LCA, tasarım ve üretim süreçlerinde önemli bir rehberdir (Özçuhadar, 2007: 36).

Tüm bu stratejiler ve yöntemler, tasarım süreçlerinde çevresel ve sosyal etkileri azaltırken, ekonomik sürdürülebilirliği de göz önünde bulundurarak yenilikçi ve etkili çözümler sunmaktadır. Tasarım sürecinde sürdürülebilir bir strateji geliştirmek, tasarımcılara atık/artık malzemelerin gerçek değerini sorgulama ve bu malzemeleri yeni ürünlerin tasarımı ve üretimiyle yeniden değerlendirme fırsatı sunmaktadır. Bu yaklaşım, mevcut tekstil malzemelerinin atık yakma tesisleri, çöp sahaları veya depolama alanlarında son bulmasını engelleyerek, onların yeniden kullanımını teşvik etmektedir (Gwilt ve Rissanen, 2012:35). Bu durum, Sürdürülebilirlik ilkelerinin moda döngüsü çerçevesinde nasıl uygulanabileceğini göstermekte ve tasarımcıların bu ilkeleri dikkate alarak çevreye duyarlı ve yenilikçi ürünler geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Döngüsel moda yaklaşımının, kaynakların daha verimli kullanılması, atıkların minimize edilmesi ve ürünlerin ömrünün uzatılması gibi stratejilerle sürdürülebilirliğe katkıda bulunduğu bilinmektedir. Moda ve tekstil endüstrisinin çevreye en fazla zarar veren sektörlerden biri olması ve su tüketiminin bu alanda yüksek seviyelerde gerçekleşmesi, sektörü hızla sürdürülebilirlik çözümlerine yönelmeye zorlamış, firmaların bu çözümlere öncelik vermelerine yol açmıştır.

## Yöntem

Çalışmanın amacı, 2000-2024 yılları arasında moda tasarımı sürdürülebilirlik konusunu ele alan akademik çalışmaların doküman analizi yöntemiyle inceleyerek genel bir değerlendirmesini yapmak, bu alandaki akademik çalışmaların araştırma eğilimlerini, yöntemlerini, bulgularını ve önerilerini ortaya koymaktır. Bu çalışma, sürdürülebilirlik kavramının moda tasarımı nasıl ele alındığını ve bu alanda yapılan çalışmaların hangi konulara odaklanıldığını anlamayı hedeflemektedir. 21. yüzyılın başlarından itibaren çevresel ve sosyal sürdürülebilirlik, moda endüstrisinde de önemli bir gündem maddesi haline geldiği bilinmektedir. Bu nedenle sürdürülebilirlik konusundaki farkındalık ve bu alandaki yenilikçi uygulamalar hızla artmıştır. 2000-2024 yılları arasındaki tezlerin incelenmesi, moda tasarımı sürdürülebilirlik konusunda ne zaman itibarıyla bu çalışmalara başlandığını hangi temaların ve yöntemlerin öne çıktığını, araştırma eğilimlerinin nasıl değiştiğini görmemiz açısından önem taşımaktadır.

Araştırma, nitel araştırma yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiş olup, moda tasarımı alanında sürdürülebilirlik konusundaki lisansüstü tezlerin eğilimlerini belirlemek amacıyla doküman incelemesi tekniği uygulanmıştır. Doküman incelemesi, incelenen olgular hakkında bilgi içeren basılı ve elektronik materyallerin sistematik olarak analiz edilmesini içeren bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Araştırmanın örneklem seçiminde, araştırma amacı doğrultusunda belirlenen örneklem çeşitlerinin kullanıldığı amaçlı örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. Bu yöntemde, örneklem seçimi olasılığa dayanmaksızın bilinçli bir şekilde yapılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Araştırmada yer alacak çalışmalar, problem durumuna uygun olarak seçilmiş olup, örneklem grubu, araştırma konusu sürdürülebilirlik olan ve araştırmanın tamamlandığı yıl dikkate alınarak tespit edilmiştir. Araştırmanın örneklemini, YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde bulunan Moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konusunda hazırlanmış yüksek lisans doktora ve sanatta yeterlilik düzeyinde tez çalışmalarında alınmak istenmiştir. Bu konu ile ilgili moda tasarımı alanında yapılmış doktora tezi olmadığından doktora tezi çalışmamızda yer almamıştır. YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde (<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>) "sürdürülebilirlik" anahtar kelimesi ile yapılan taramada, 2000-2024 tarih aralığı belirlenmiştir. Bu tarihler arasında konuya uygun olarak seçilen tezler araştırmacı tarafından kaydedilmiş ve veriler 20 Mayıs 2024 ile 20 Haziran 2024 tarihleri arasında toplanmıştır. Araştırma amaçlarına uygun olarak elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş ve Excel programı kullanılmıştır. İlk olarak, analiz için temalar belirlenmiştir. Moda tasarımı alanında sürdürülebilirlik konulu tezler, şu temalar doğrultusunda ele alınmıştır: tezin türü, tamamlandığı yıl, üniversiteler, anahtar kelimeler, araştırma yaklaşımı, araştırma deseni, veri toplama zamanı, örneklem seçim yöntemi, örneklem grubu. Tezler, bu temalar çerçevesinde analiz edilmiş ve bulgular frekans ve yüzde değerleri ile sunulmuştur. Gerçekleştirilen araştırma, etik onay gerektiren (anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney ve görüşme teknikleri kullanarak veri toplama; insan ve hayvanların deneysel veya bilimsel amaçlarla kullanımı; insanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar gibi) çalışmalara dahil olmadığından etik onay izni almaya gerek olmamıştır. Ancak, araştırma tüm etik ilkelere uygun olarak hazırlanmıştır.

## Bulgular

2000-2024 yılları arasında tamamlanmış moda tasarımı alanında sürdürülebilirlik konulu tezlerin incelenmesidir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere yanıtlar aranmıştır:

Yıl	Yüksek Lisans	
	n	%
2000	-	0
2001	-	0
2002	-	0
2003	-	0
2004	-	0
2005	-	0
2006	-	0
2007	-	0
2008	-	0
2009	-	0
2010	-	0
2011	-	0
2012	-	0
2013	-	0
2014	-	0
2015	1	5,55
2016	-	0
2017	1	5,55
2018	1	5,55
2019	3	16,66
2020	-	0
2021	1	5,55
2022	6	33,33
2023	4	22,22
2024	1	5,55
<b>Toplam</b>	<b>18</b>	<b>100</b>

**Tablo 1:** Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin türlerine ve yıllarına göre dağılımı

Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin türlerine ve yıllarına göre dağılımları incelendiğinde en fazla 2022 yılında tez çalışmalarının gerçekleştirildiği, 2000 ile 2014 yılları arasında ise hiç tez çalışmasının yapılmadığı görülmektedir.

Üniversite	Yüksek lisans	
	n	%
Gazi Üniversitesi	5	27,77
Selçuk Üniversitesi	1	5,55
İstanbul Arel Üniversitesi	2	11,11
Başkent Üniversitesi	2	11,11
İzmir Ekonomi Üniversitesi	1	5,55
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	3	16,66
Haliç Üniversitesi	2	11,11
Ege Üniversitesi	2	11,11
<b>Toplam</b>	<b>18</b>	<b>100</b>

**Tablo 2:** Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin tamamlandıkları üniversitelere göre dağılımları

Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin tamamlandıkları üniversitelere göre dağılımları incelendiğinde, en fazla Gazi Üniversitesinde tez yapıldığı, en az Selçuk, İzmir Ekonomi ve Eskişehir Osmangazi Üniversitelerinde tez olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler	Yüksek lisans	
	n	%
Moda	5	5,88
Tasarım	1	1,17
Hızlı Moda	5	5,88
Sürdürülebilirlik	14	16,47
Sürdürülebilir Moda	5	5,88
Modayı Etkileyen Faktörler	1	1,17
Satın Alma Davranışları	1	1,17
Tekstil ve Moda Tasarımı	2	2,35
Etkileşim Tasarımı	1	1,17
Ürün Tasarımı	1	1,17
Ürün Kullanıcı ve Kullanım Değerlendirmeleri	1	1,17
Ürün Kullanılabilirliği	1	1,17
Paça Boyama	1	1,17
Atık	1	1,17
Konya	1	1,17
Geleneksel	1	1,17
Giysi	1	1,17
Artık Değerlendirme	1	1,17
Denim	1	1,17
Organik Denim	1	1,17
Yıkama	1	1,17
İleri Dönüşüm	1	1,17
Giysi Üretimi	1	1,17
Yaratıcılık	1	1,17
Ekolojik Moda	1	1,17
Yavaş Moda	2	2,35
Geri Dönüşüm	1	1,17
İkinci El Giysi	1	1,17
Yardım Mağazası	1	1,17
Denim Pantolon	1	1,17
Ekolojik Baskı	1	1,17
Mordan	1	1,17
Tanen	1	1,17
İleri Dönüşüm	1	1,17
Yavaş Moda	2	2,35
Teknoloji	1	1,17
Eğitim	1	1,17

Yenilikçi Moda Tasarımı	1	1,17
Dijital Moda	1	1,17
Sürdürülebilirlik Bilinci	1	1,17
Sürdürülebilir Giysi Tüketim Davranışı	1	1,17
İkinci El	1	1,17
E-Ticaret	1	1,17
Web Sitesi	1	1,17
Mobil Uygulama	1	1,17
İkinci El Giysi Satışı	1	1,17
Akıllı Tekstiller	1	1,17
Biyomimikri	1	1,17
Moda Pazarlaması	1	1,17
Pazar Stratejileri	1	1,17
Biyoesaslı Lifler	1	1,17
Ürün Yaşam Döngüsü Yönetimi	1	1,17
Ürün Yaşam Döngüsü	1	1,17
Tedarik Zinciri	1	1,17
3R	1	1,17
Sürdürülebilir Denim	1	1,17
Fonksiyonel Giysi Koleksiyonu	1	1,17
<b>Toplam</b>	<b>85</b>	<b>100</b>

**Tablo 3:** Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin anahtar kelimelere göre dağılımları

Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin anahtar kelimelere göre dağılımları incelendiğinde en fazla (n:14) sürdürülebilirlik anahtar kelimesinin, ikinci sırada ise moda ve sürdürülebilir moda anahtar kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Araştırma yaklaşımı	Yüksek lisans	
	n	%
Nicel	7	36,88
Nitel	11	61,11
Karma	-	0
<b>Toplam</b>	<b>18</b>	<b>100</b>

**Tablo 4:** Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin araştırma yaklaşımına göre dağılımları

Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin araştırma yaklaşımına göre dağılımları incelendiğinde bu alanda en fazla nitel çalışmaların gerçekleştirildiği görülmektedir.

Araştırma Deseni	Yüksek lisans	
	n	%
<b>Nicel Araştırma Desenleri</b>		
Tarama	8	44,44
İlişkisel	-	0

Nedensel karşılaştırma	-	0
Deneysel	-	0
Tek denekli araştırma	-	0
Meta analiz	-	0
<b>Toplam</b>	<b>8</b>	
<b>Nitel Araştırma Desenleri</b>		
Doküman analizi	2	11,11
Etnografik yaklaşım	-	0
Tarihsel araştırma	-	0
Eylem araştırması	2	11,11
Olgubilim	1	5,55
Durum çalışması	-	0
Kuram oluşturma	-	0
Fenomenolojik	-	0
<b>Toplam</b>	<b>5</b>	
<b>Karma Araştırma Desenleri</b>		
Açımlayıcı sıralı	-	0
Keşfedici sıralı	-	0
Dönüştürücü, iç içe veya çok aşamalı	-	0
Toplam	0	0
Belirtilmemiş	5	27,77
<b>Toplam</b>	<b>18</b>	<b>100</b>

**Tablo 5:** Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin araştırma desenine göre dağılımları

Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin araştırma desenine göre dağılımları incelendiğinde tarama modelinin sıklıkla kullanıldığı görülürken, altı tezde araştırma desenine ait bilgiye yer verilmediği görülmektedir.

	Yüksek Lisans					
	Nicel		Nitel		Karma	
	n	%	n	%	n	%
Boylamsal	1	11,11	-	0	-	0
Kesitsel	7	77,77	10	100	-	0
<b>Toplam</b>	<b>8</b>	<b>100</b>	<b>10</b>	<b>100</b>	<b>-</b>	<b>0</b>

**Tablo 6:** Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin veri toplama zamanlarına göre dağılımları

Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin veri toplama zamanlarına göre dağılımları incelendiğinde tezlerle yoğun olarak kesitsel çalışmaların yer aldığı görülmektedir.

		Yüksek Lisans					
		Nicel		Nitel		Karma	
		n	%	n	%	n	%
0Seçkisiz Örnek- leme Yöntemi	Basit Seçkisiz	4	80	-	0	-	0
	Tabakalı Örnekleme	-	0	-	0	-	0
	Belirtilmemiş	-	0	-	0	-	0

Seçkisiz Olmayan Örneklem Yöntemi	Sistematiik Örneklem	-	0	-	0	-	0
	Amaçsal Örneklem	-	0	1	7,69	-	0
	Uygun Örneklem	-	0	-	0	-	0
Evreni Bilinmeyen Örneklem		-	0	-	0	-	0
Kotalı Örneklem		-	0	-	0	-	0
Oransız Küme Örneklem		-	0	-	0	-	0
Belirtilmemiş		1	20	12	92,30	-	0
<b>Toplam</b>		<b>5</b>	<b>100</b>	<b>13</b>	<b>100</b>	<b>-</b>	<b>0</b>

**Tablo 7:** Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin örneklem seçim yöntemine göre dağılımları

Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin örneklem seçim yöntemine göre dağılımları incelendiğinde moda alanında bazı tezlerde basit seçkisiz örneklem yönteminin kullanıldığı belirtilirken, yoğun olarak tezlerde örneklem seçimine yönelik bilgiye yer verilmediği görülmektedir.

Örneklem Grubu	Yüksek Lisans					
	Nicel		Nitel		Karma	
	n	%	n	%	n	%
Küçük ve orta ölçekli giyim firmaları	1	33,33	1	6,66	-	0
Üniversite öğrencileri	2	66,66	-	0	-	0
Geleneksel giysi	-	0	1	6,66	-	0
Denim	-	0	1	6,66	-	0
Kurslara devam eden kadınlar	-	0	1	6,66	-	0
Yabancı kaynaklar	-	0	1	6,66	-	0
Farklı meslek gruplarından bireyler	-	0	1	6,66	-	0
Giysi kullanımı ve satın alımı yapan bireyler	-	0	1	6,66	-	0
Doğada bulunan boyar madde niteliği taşıyan bitkiler	-	0	1	6,66	-	0
KOBİ	-	0	2	13,33	-	0
İkinci el satış siteleri	-	0	1	6,66	-	0
Kromik boyar maddeler	-	0	1	6,66	-	0
Küresel markalar	-	0	2	13,33	-	0
Geleneksel ve yenilikçi tekstil lifleri	-	0	1	6,66	-	0
Tüketiciler	-	0	1	6,66	-	0
<b>Toplam</b>	<b>3</b>	<b>100</b>	<b>15</b>	<b>100</b>	<b>-</b>	<b>0</b>

**Tablo 8:** Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin örneklem grubuna göre dağılımları

Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin örneklem grubuna göre dağılımları incelendiğinde, tezlerin örneklem gruplarında üniversite öğrencilerinin, KOBİ’lerin ve küresel markaların incelendiği görülmektedir.

### Sonuç ve Öneriler

Moda tasarımı alanında sürdürülebilirlik üzerine gerçekleştirilen tezlerin doküman analizi yöntemiyle incelenmesi, sürdürülebilir tasarım yaklaşımlarının hem teorik hem de uygulamalı boyutlarının nasıl ele alındığını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, moda tasarımında sürdürülebilirlik olgusuna dair mevcut literatürü analiz ederek, sektördeki çevresel etkilerin azaltılmasına yönelik yenilikçi çözüm önerilerinin geliştirilmesinde mevcut durumu

ortaya koymaktadır. Araştırma bulgularına bakıldığında, 25 yıllık süre içerisinde moda tasarımı alanında sürdürülebilirlik konusu ile ilgili yüksek lisans düzeyinde 18 tez hazırlandığı ortaya konulmuştur. Belirlenen sürede ilk on beş yıl boyunca (2000-2014 yılları arasında) moda tasarımı alanında sürdürülebilirlik konusu ile ilgili herhangi bir tezin hazırlanmadığı ortaya konulmuştur. Yüksek lisans düzeyinde ilk tezin 2015, doktora düzeyinde ise hiçbir çalışma olmadığı belirlenmiştir. Bu açıdan konu ile ilgili doktora düzeyinde çalışmaların olmaması dikkat çekmektedir.

Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin türlerine ve yıllarına göre dağılımları incelendiğinde en fazla 2022 yılında tez çalışmalarının gerçekleştirildiği, 2000 ile 2014 yılları arasında ise hiç tez çalışmasının yapılmadığı görülmüştür. Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin tamamlandıkları üniversitelere göre dağılımları incelendiğinde, en fazla Gazi Üniversitesinde tez yapıldığı, en az Selçuk, İzmir Ekonomi ve Eskişehir Osmangazi Üniversitelerinde tez olduğu görülmüştür. Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin anahtar kelimelere göre dağılımları incelendiğinde en fazla (n:14) sürdürülebilirlik anahtar kelimesinin, ikinci sırada ise moda ve sürdürülebilir moda anahtar kelimelerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin araştırma yaklaşımına göre dağılımları incelendiğinde bu alanda en fazla nitel çalışmaların gerçekleştirildiği saptanmıştır. Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin araştırma desenine göre dağılımları incelendiğinde tarama modelinin sıklıkla kullanıldığı görülürken, altı tezde araştırma desenine ait bilgiye yer verilmediği görülmüştür. Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin veri toplama zamanlarına göre dağılımları incelendiğinde tezlerle yoğun olarak kesitsel çalışmaların yer aldığı belirlenmiştir. Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin örneklem seçim yöntemine göre dağılımları incelendiğinde moda alanında bazı tezlerde basit seçkisiz örneklem yönteminin kullanıldığı belirtilirken, yoğun olarak tezlerde örneklem seçimine yönelik bilgiye yer verilmediği görülmüştür. Türkiye’de moda tasarımı alanında 2000-2024 yılları arasında tamamlanmış sürdürülebilirlik konulu tezlerin örneklem grubuna göre dağılımları incelendiğinde, tezlerin örneklem gruplarında üniversite öğrencilerinin, KOBİ’lerin ve küresel markaların incelendiği anlaşılmaktadır.

Yapılan bu araştırma; Türkiye’de moda tasarımı alanında sürdürülebilirlik konusunun lisansüstü çalışmalar açısından yeterince ele alınmadığını, özellikle doktora düzeyinde bu alanda bir boşluk bulunduğunu ve sürdürülebilirlik temalı çalışmaların daha çok son yıllarda ivme kazandığını göstermektedir. Böylelikle moda tasarımında sürdürülebilirliğin ele alınması gereken önemli bir araştırma alanı olduğunu ve disiplinler arası yaklaşımlar ile hem lisansüstü hem de sektörel düzeyde daha fazla çalışmaya ihtiyaç duyulduğunu ortaya koymaktadır. Araştırmanın sonucuna dayanarak, moda tasarımı alanında sürdürülebilirlik konusunun daha kapsamlı bir şekilde ele alınması, doktora düzeyinde çalışmalarına teşvik edilmesi ve özellikle uygulamalı araştırmalarla desteklenmesi gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca, araştırmalarda örneklem seçim yöntemlerine ve veri toplama süreçlerine yönelik daha şeffaf ve detaylı bilgilere yer verilmesi, bu alanda yapılacak çalışmaların geçerlilik ve güvenilirliğini artıracığı düşünülmektedir.



## Kaynakça

- Atılğan, Ç. (2015). *Hızlı moda kavramının üretici ve tüketici açısından değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Ayanoğlu, S. G. (2017). *Sürdürülebilir moda kavramına kullanıcı- odaklı tasarım seti yaklaşımı* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Başar, A. (2022). *İkinci el giysi satışı yapan internet uygulamalarının incelenmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Curaoğlu, F. (2013). *Moda tasarımı*. Anadolu Üniversitesi Web-Ofset.
- Çakır, H. (2024). *Sürdürülebilir denim üretim süreçlerinin incelenmesi ve ekolojik denim ile fonksiyonel giysi koleksiyon önerisi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Çetintaş, M. S. (2023). *Sürdürülebilir modada yeni nesil biyoesaslı liflerin incelenmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Başkent Üniversitesi.
- Davis, F. (1992). *Fashion, culture and identity*. University of Chicago Press.
- El-Haggar, S. (2007). *Sustainable industrial design and waste management: Cradle-to-cradle for sustainable development*. Academic Press.
- Esirgenler, E. (2019). *Konya geleneksel giysilerinde artık değerlendirme özelliklerinin belirlenmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Güner, Y. (2019). *İleri dönüşüm(upcycle) yöntemiyle kadınlara giysilerden yeni ürün geliştirme becerilerinin kazandırılması (Ankara- Keçmek örneği)* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Gürcüm, B. H., & Tanyer, S. (2021). Moda tasarımı sürdürülebilirlik ile yeniden doğuş. *idil*, 10(80), 549–562. <https://doi.org/10.7816/idil-10-80-01>
- Gwilt, A. (2012). *Integrating sustainable strategies in the fashion design process: A conceptual model of the fashion designer in haute couture* (Doktora tezi). RMIT University, Melbourne.
- Gwilt, A. (2014). *A practical guide to sustainable fashion*. Bloomsbury.
- Gwilt, A., & Rissanen, T. (2011). *Shaping sustainable fashion: Changing the way we make and use clothes*. Earthscan.
- Halvorsen, K., Hoffmann, J., Coste-Manière, I., & Stankeviciute, R. (2013). *Can fashion blogs function as a marketing tool to influence consumer behavior? Evidence from Norway*. *Journal of Global Fashion Marketing*, 4(3), 211–224. <https://doi.org/10.xxxx/yyyy>
- Hethorn, J., & Ulasewicz, C. (2015). *Sustainable fashion: What's next?* (2nd ed.). Bloomsbury Publishing.
- Kabacı, Z. (2022). *Biyomimikrinin termokromik baskı tasarımı kullanılarak sürdürülebilir moda tasarımı uygulanması* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Kaya, A. (2021). *Sürdürülebilir moda küresel bir yaklaşım* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Arel Üniversitesi.
- Kurtoğlu Necef, Ö., Tama, D., & Boz, S. (2020). Moda endüstrisinde uygulanan sürdürülebilirlik stratejilerine örnekler. *TJFMD*, 2(4), 67–78.
- Mıdık, M. (2023). *Konfeksiyon işletmeleri ile markalaşmış küresel işletmelerde ürün yaşam döngüsünün tedarik zinciri ve sürdürülebilirliğe etkisinin analizi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi.
- Obut, E. (2018). *Hazır giyim işletmelerinde parça boyama hataları ve hatalı ürünlerin yeniden kullanımında farklı tasarım uygulamaları* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.

- Özçuhadar, T. (2007). *Sürdürülebilir çevre için enerji etkin tasarımın yaşam döngüsü sürecinde incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özender Yücel, B. (2022). *İngiltere "charity shop" örneği üzerinden türkiye'de yardım dernekleri ikinci el giysi satış mağazaları model önerisi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Başkent Üniversitesi.
- Sevinç, G. (2019). *Geçmişten günümüze denim ve sürdürülebilir moda için değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Arel Üniversitesi.
- Şansal, İ. (2022). *The role of technology in slow fashion practice with an analysis of turkish smes* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İzmir Ekonomi Üniversitesi.
- Tezkin, T. (2023). *Sürdürülebilir moda konusunda tüketici görüşlerinin belirlenmesi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Topuzoğlu, B. (2023). *Moda pazarında hızlı moda stratejisi uygulayan moda markalarının sürdürülebilirlik çalışmaları üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi.
- Türkdemir, P. (2022). Sürdürülebilirlik bağlamında döngüsel moda: İkinci el giysi satın alma niyetinin tüketim değerleri perspektifinden incelenmesi. *Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(2), 106–120.
- Van Hemel, C. (1998). *Ecodesign empirically explored: Design for environment in Dutch small and medium-sized enterprises*. Delft University of Technology.
- Yavuz, Ö. (2022). *Gençlerin sürdürülebilir modaaya yönelik farkındalıklarının giysi satın alma davranışlarına etkisi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz Ege, J. (2022). *Sürdürülebilir modada ekolojik baskı tekniği uygulamaları ve özgün tasarımlar* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Yücel, S., & Tiber, B. (2018). Hazır giyim endüstrisinde sürdürülebilir moda. *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, 25(112), 370–380.



# Hint Dokuma Kumaşları ve Desen Özellikleri Üzerine Bir İnceleme

Salimeh AMANJANI<sup>1</sup>

## Giriş

Tarihsel süreçler içerisinde tekstil; kültürel, işlevsel ve geleneksel manada önce insanı giyinik kılan, sonrasında ise kendisini ve çevresini süsleyen temel bir unsur olarak uygarlık tarihi boyunca var olmuştur. Böylelikle tekstil, bir kültür tarihidir (Oskay ve Durna, 2014, s. 226). Schick'e göre (2003, s. 86) göre kültür;

*“Bireyin kimliğini tanımlamak için çevre ve kıyafet betimlemelerine başvurulması, Herodot'un “Tarihler” adlı eserinde bahsettiği insan topluluklarını birbirinden ayırmak için, toplumları evrensel olarak tanımladığı yedi farklı kültürel kategori içinde analiz ederek; dil, beslenme alışkanlıkları, yerleşim, savunma yöntemleri, diğer toplumlar arasındaki yerleri, doğal çevre ve giyinme biçimleri alt başlıklarına başvurması kıyafetlerin kültür içindeki yerinin önemini göstermektedir.”*

Bu çerçevede, kültür kavramının etken bir biçimlendiricisi ve topluma dair önemli bir kültür aktarıcısı olan tekstil; Hint toplumunun da kültürel kimliğinin belirleyicisi ve elbette aktarıcısı olmuştur (Oskay, 2020, s. 147). Dolayısıyla, söz konusu kavram; toplumun ya da toplumların din, dil, örf-i adetler, gelenek ve görenekleri gibi dünya görüşleri, yaşam biçimleri, tarihi ve sanatı üzerinden kendisini göstererek karşımıza çıkmaktadır (Göçer, 2012, s. 52). Bu bağlamda, Hint kumaşları ve desenleri hem teknik hem de estetik açıdan incelendiğinde, özellikle yüzey süslemeleri bakımından evrensel bir düşünceyi yansıtarak dünyanın en iyi tekstil geleneklerinden birine sahip olduğu görülebilmektedir. Ayrıca, bu geleneksel ürünlerin ilk örneklerinin M.Ö. 3. yüzyılda ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu doğrultuda, Hint kumaşları ve desenlerinin tarihsel süreçte oldukça geniş bir alanı kapsadığı kolaylıkla kabul edilmektedir.

Geniş bir tarihsel arka plana sahip olan bu kumaşlar ve desen örnekleri günümüze kadar ulaşmamış olsa da geleneksel üretim yöntemleriyle günümüzde de varlıklarını sürdürmektedirler (Kavcı Özdemir ve Erdem, 2022, s. 43). Örneğin bağlama- boyama tekniği olarak bilinen **“İkat”** Hint kumaşları, dünya ikat kumaşları arasında (teknik, desen ve dokuma açısından) önemli bir yere sahiptir. İkat çözüğü, atkı veya çözüğü-atkı ipliklerin boyanarak ve sonrasında dokunarak elde edilen kumaşları ifade etmektedir. Bu teknik ile elde edilen kumaşın tarihi 13. yüzyıllara dek dayandığı bilinmektedir.

Araştırma, Hint geleneksel dokuma kumaşlarının özelliklerini, işlevlerini ve kültürel önemini inceleyerek, bölgenin zengin kültürel mirasının gelecek nesillere aktarılmasını hedeflemektedir. Bu amaçla, konuyla ilgili yerli ve yabancı kaynaklar taranmış, öncelikle nitel

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, ORCID ID: 0000-0003-4636-9295, salimeh.amanjani@usak.edu.tr.

araştırma yöntemlerinden doküman inceleme yöntemi kullanılmış ve literatür taraması yapılmıştır.

## HİNT DOKUMA KUMAŞLARININ KISA TARİHİ

Hint kumaşlarının kökeni, kumaş dokumak için öncesinde kullanılan saf pamukların yer aldığı İndus Vadisi Medeniyetine dek uzanmaktadır. Bu bağlamda İndus Vadisi'ndeki Mohenjo – Daro'da yapılan arkeolojik kazılar M. Ö. 3000 yıllarından bu yana, pamuğun varlığını ortaya koymaktadır (Wilson, 1979, s. 164). M. S. 1. yüzyılda Hindistan, Gujarat'ın verimli ovalarında ve Tapti, Narbada ırmaklarının vadilerinde, kayda değer bir oranda kaliteli kumaşların dokunduğu, Peri – Plus Maris Erytraeri'nin kayıtlarından kolaylıkla anlaşılmaktadır (Harris, 1995, s. 104). M.Ö. 2. ve M.Ö. 3. yüzyıllara kadar uzanan antik dönemde, Hint kumaşları genellikle pamuk, ipek ve yün gibi doğal liflerden üretilmiştir. Bu bağlamda, yüzyıllar boyunca pamuklu kumaş, nakış çeşitleri, doğal boyar maddeleri, kumaşlarındaki desen ve tasarım özellikleri ile birlikte Hint kumaşları dünyanın önde gelen tekstil ürünlerinden biri olmuştur. Ancak Hindistan tekstil üretimi, tarih öncesine dayanıyor olmasına rağmen eski Hint tekstillerinden ne yazık ki hiçbiri günümüze ulaşmamıştır (Kavcı Özdemir ve Erdem, 2022, s. 34). Günümüze kadar gelmeyi başarmış en eski Hint işlemeli kumaş parçaları, 16. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Pamuk, ipek, yün ve metal vb. iplikler ile pamuklu, yünlü, ipek kumaş ve deri üzerine iğne, tığ ya da tambur aracılığı ile yapılan işlemlerde ipliklerin yanı sıra kumaş parçaları, boncuklar, aynalar, deniz kabukları, böcek kanatları, madeni paralar, değerli taşlar ve pullar da kullanılmıştır (Gillow ve Barnard, 1991, s. 1-8). Ayrıca işlemler için; iğne, iplik ve kasnak veya tezgâh yardımı ile kumaş yüzeyini elle ya da makine ile süsleme konusunda, işlemin öncesinde kumaş parçalarının dikilmesi, yamanması, onarılması ve güçlendirilmesi amacı ile M. Ö. 5. – 3. yüzyıllar arasında ortaya çıktığı, daha sonrasında ise dekoratif bir amaç doğrultusunda geliştirildiği ifade edilmiştir (Sharma ve Rao, 2019, s. 264).

Hint kumaşları, tarihsel süreçler boyunca önemli bir yer edinmiş ve dünya çapında geniş bir ün kazanarak değerli ürünler arasında kabul edilmiştir. Dolayısıyla, Hint kumaşlarının Hindistan'ın antik dönemlerine dayanması nedeniyle çeşitli sosyo-kültürel etkileşimlere tanık olduğu ve bu etkileşimler sonucunda dönüştüğü bilinmektedir. Söz konusu kumaşlara olan talep, özellikle Avrupa'da 16. yüzyılın sonlarından itibaren ve 17. yüzyılın başlarında artış göstermiştir. Bu talep artışıyla birlikte Hindistan, Hint kumaşları bağlamında önemli bir ticaret merkezi haline gelmiştir.

## HİNT KUMAŞLARI: FARKLI TÜRLERİN ÖZELLİKLERİ

Hint kumaşları ve Hint kumaşlarının çeşitliliği gerek zengin desenleri ile gerekse canlı ve pastel renkleri ile dikkat çekmektedir. Özellikle ipek başta olmak üzere, ağırlıklı olarak pamuktan üretilmektedirler. Hint kumaşlarının temel özellikleri özgün desenlere sahip olmaları ve farklı dokuma teknikleri kullanılarak hazırlanmalarıdır. Bununla birlikte, renk seçenekleri oldukça çeşitlidir. El yapımı olmalarından dolayı ise son derece dayanıklı ve hafiftirler. Ayrıca, Hint kumaşları zengin bir kültürel geçmişe sahip olup, derin bir kültürel anlam taşımaktadır.

Hint kumaşları, tarihsel süreçler içerisinde kültürel mirası ve dokuma teknikleri ile dünya genelinde ün kazanmıştır. Doğal lifler kullanılarak oluşturulan söz konusu kumaşlar, özellikle desenleri ile dikkat çekmektedir. Bu bağlamda yaygın Hint kumaşları arasında Brokar

dokuma, Mashru dokuma, Muslin dokuma, İkat, Chanderi, Bandhani, Kalamkari, kumaşlarından söz edilebilmektedir. Söz konusu tüm kumaşların ortak özelliği, özel olarak üretilip dokunmuş olmaları veya dokunmuş kumaşlar üzerine desen ve tasarım uygulanmasıdır. Ancak, Hint kumaşları, kullandıkları farklı teknikler nedeniyle birbirinden ayrılmaktadır. Aşağıda, Hint kumaş türlerinin bazı özellikleri ve detayları anlatılmaya çalışılmıştır.

### Brokar Dokuma

Cambay körfezindeki Ahmedabad ve Surat'ın güneydeki kısmı, ipek ve metal iplikten brokar dokuma kasabaları olarak ünlüydü. Ahmedabad, 15. yüzyılın başında büyük bir yangın çıkana kadar kinkhab brokar dokumacılığının ana şehriydi. Kinkhab brokar genellikle düz, tek renkli ipek zemin üzerinde düzenli aralıklarla yerleştirilmiş metal iplikli çiçek motifleri ve hatta insan figürlerinden oluşan sıralar içeriyordu (Gillow, 2013, s. 234).



**Görsel 1.:** Kinkhab Brokar Kapak  
**Kaynak:** Gillow, 2013, s. 236

### Mashru Dokuma

Mashru kumaşı, ipek ve pamuklu tekstillerin, el dokuması bir karışımıdır. “*Mashru*” kelimesi Arapça’da “*izin verilmiş*” anlamına gelmekte ve Sanskritçe versiyonu “*Misru*” olup “*karışık*” olarak tanımlanmaktadır. Meşru terimi, ipek çözüğü ve pamuklu atkı kumaşından dokunan ve bir hadis kuralıyla saf ipek kumaş Müslüman erkekler tarafından giyinmesi yasaklanması ile dokunan bir kumaş türüdür. İpek iplikler dış tarafta, pamuk iplikler ise vücuda yakın giyildiğinden, bu tekstillerin “*yasal ve kutsal kanunların izin verdiği*” veya maşrudan türetildiği kabul ediliyordu. Dolayısıyla bu Arapça kelime, tekstilin adı haline gelmiştir.

Mashru kumaşı, ipek ve pamuk ipliklerin birbirine geçirilmesiyle saten dokuma kullanılarak yapılmaktadır. Atkıyı pamuktan yapılırken, çözüğüde ipek kullanılmaktadır. Bu dokumada her ipek ipliği bir pamuk ipliğinin altına ve beş, sekiz veya daha fazla pamuk ipliğinin üstüne geçerek sanki sadece ipekten yapılmış gibi görünen, kumaşın alt tarafı ise pamukmuş gibi görünen parlak bir yüzey görünümü verilmektedir.

Geçmişte Meşru kumaşının dokuması, ülke genelinde Deccan'dan Lucknow'a ve Bengal'e kadar uygulanmaktaydı. Günümüzde ise bu zanaat yalnızca Gujarat'ın küçük kasabalarında, özellikle “*Patan*” ve “*Mandvi*”de yapılmaktadır. (URL – 1).



Görsel 2.: Mashru Dokuması **Kaynak:** (URL – 2)

### Muslin Dokuma

Muslin, Batı’da Hindistan’ı meşhur eden ilk kumaşlardan biriydi. Dakka ve Doğu Bengal civarında, Meghna Nehri’nin kıyısındaki belirli bir bölgedeki uzun elyaflı pamuktan dokunmuştur. Muslin, çoğu ortak adın “mal-mal” olduğu çeşitli isimlerle biliniyordu (*İran’da hala “mal-mal” adıyla tanınmaktadır*). En kaliteli örnekleri ise “dokunmuş hava”, “kristal bahar” ve “sabah çiyi” gibi isimlerle anılmaktaydı. Bu tür kumaşlar, aşırı üretim, moda değişiklikleri ve Avrupa’da makine dokumalı tekstilin gelişmesiyle birlikte, Bengalli dokumacıları mahvedip Bengal’i yüzyıllarca sürececek bir yoksulluğa sürükleyen başlıca ihracattı. Diğer muslin dokuma merkezleri ise modern Uttar Pradesh’teki Lucknow ve Benares’ti. Bengal gibi, onlar da figürlü muslinleriyle ünlüydü (Gillow, 2013, s. 237).

### İkat Dokuma

İkat; kumaş dokunmadan önce çözü, atkı veya çözü - atkı iplerin gruplar halinde sene göre başka iplerle sarılarak bağlanıp sonradan boyanma işlemidir. Yani çözü, atkı veya çözü-atkı ip gruplarının boyanmayacak kısımları (*boyayı geçirmeyen*) rezistanslı bir malzeme (*sicim*) ile kaplanmaktadır. Boyama işleminden sonra ip gruplarının kurutulup sarılmış ipler çözülür ve devamında dokuma tezgahlarda tahar yapılarak dokunma işlemi yapılmaktadır. (Larsen, 1976, s. 129).

Erken dönem için, Ajanta mağarasındaki fresklerdeki Kumaş resimlerinde kadınların üzerinde ikat desenli kumaşlar resmedilmiştir. Bunlar 6. ve 7. yüzyıllara, yani Naratextiles ile aynı döneme aittir. Japonya’da olduğu gibi, desenler çok daha basit olmasına rağmen teknik çözü ikat gibi görünmektedir (Larsen, 1976, s. 134). Günümüzün ikatları ise çoğunlukla ipek veya pamuktan veya pamuk - ipek ile yapılmaktadır. İpek ve pamuk kullanıldığında saten dokuma nedeniyle kumaşın ön yüzünde ipek çözü ve pamuklu atkıya sahiptir (Larsen, 1976, s. 131).

Hindistan’da üretilen İkat kumaşları üç farklı boyama türünde üretilmektedir. Bunlar; çözü ikat (*desen çözgüde oluşur*), atkı ikat (*desen atkıda oluşur*), çözü - atkı ikat (*desen hem atkı ve hem çözgüde*). Aşağıda nadir bulunan çözü - atkı ikat deseni örnek olarak eklenmiştir.



**Görsel 3.:** Çözgü – Atkı İkat, 1866.  
**Kaynak:** (Far Eastern, 2011, s. 468).

### Chanderi Dokuma

Hindistan'ın zengin kültürel mirasının önemli parçası olan Chanderi kumaşı, hafif, şeffaf ve zengin görünümü ve kaliteli lifleriyle tanınan, geleneksel Hint tekstillerinden biridir. Chanderi kumaşının saf dokusu, onu büyüleyici kılmakta olup genellikle Hint tekstil motifleri ile tasarlanmaktadır. Bu motifler tavus kuşu, çiçek ve madeni para motiflerinden oluşmaktadır. Bu kumaşlar genelde saf ipek, pamuk, ipek - pamuk karışımı ile dokunmaktadır.

Mitolojik olarak Chanderi örgüsünün Vedic zamanlara kadar uzandığına inanılmaktadır. Kökenleri, Maratha hükümdarları için türban yapmak amacıyla elle eğrilip dokunan kumaşlara kadar izlenmektedir ve bu gelenek M.Ö. 7. yüzyıla kadar gitmektedir. Babür hükümdarlığı döneminde oldukça popülerleşmiş ve Kraliçeleri süslemek için en sevilen kumaşlardan biri haline gelmiştir. Geleneksel Chanderi kumaşı adını Madhya Pradesh'in Chanderi kasabasından almaktadır. 19. yüzyılın başlarında endüstriyel üretimin artmasıyla birlikte, dokumacılar Chanderi dokumaları yapmak için fabrikada üretilen pamuğa geçmiştir. 1910 yılında, Chanderi kumaşı üzerinde ilk altın süslemeler ve motifler, Scindia ailesinin himayesinde uygulanmaya başlanmıştır. Chanderi kumaşının mirası, zaman kadar eski ve büyük bir geçmişe sahiptir. Görkemli motifleri ve zarafeti, bugün bile dünya çapında büyük beğeni toplamaktadır (URL – 3).



**Görsel 4.:** Chandari Dokumaları  
**Kaynak:** (URL – 5)

### KUMAŞ DESENLERİNİN ÖZELLİKLERİ

İşlemeli Hint kumaşlarının desenlerine bakıldığında, genellikle Hint faunası, dini ve mitolojik figürler ile canlı renklerin ön planda olduğu görülmektedir. Bu sayede Hindistan'daki her topluluk, yüzyıllar boyunca nesilden nesile aynı tasarımlarını, renklerini ve işleme stillerini aktarabilmektedir (Gillow ve Barnard, 1991, s. 10-13). Kullanılan bu geleneksel desen imgelerinin yanı sıra, çiçek desenleri, geometrik şekiller, hayvan motifleri ve dini temalar da sıkça yer almaktadır. Hint kumaşlarında yer alan çiçek desenleri arasında özellikle gül,



lotus, yasemin ve şakayık öne çıkmaktadır. Bu desenler, özellikle Sâri ve şalvar yapımında tercih edilmektedir. Lotus çiçeğinin stilize edilmiş görüntüsünün kaynağı ise Mısır olarak bilinmektedir (Cantay, 2008, s. 33; Gürsu, 1988, s. 164). Hint kumaşlarının modern bir görünüm kazanmasına olanak sağlayan geometrik şekiller arasında ise kare, üçgen, daire ve düz çizgiler yer almaktadır. Hint kumaşları ve desenleri incelendiğinde, fil, tavus kuşu, kaplumbağa gibi hayvan motiflerinin de sıkça kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu motifler, Hint kumaşlarına sadece imgesel bir söylem kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda tarihsel süreçler içinde kültürel göstergeler de sunmaktadır.

### **Motifler, Simgeler ve Renk Kullanımı**

Motifler, insana özgü sevinç, mutluluk, üzüntü, özlem gibi birçok duygu durumunu anlatabilmekte ve kumaş sanatlarında yoğunlukla kullanılmaktadır (Akpınarlı, 2009, s. 20). Hinduizm'de farklı kültürlerin kaynaşması sonucu birçok tanrı ve tanrıça bulunmaktadır. Bu tanrıların her biri, varoluşun evrensel unsuru veya tümü olan Brahman'ın farklı yönlerini temsil eder. Vişnu korumanın, Brahma ise yaratılışın somut örneğidir. Bazı tanrılar, anlamlı hallerle ilişkilendirilmektedir. Örneğin, Şiva Dansı (Shivanataraja) bu tanrıların hepsinin sembolik temaları ve objeleriyle ifade edilmektedir. Her tanrı, doğayla birliği ve hayvansal arzuların üstesinden gelmeyi simgeleyen farklı bir hayvan veya “Vahana” (*taşıma aracı*) olarak bilinmektedir (Bruce Mitford, 2015, s. 108).

#### ***Lotus Çiçeği***

Yaratılışın ve bereketin kadim sembolü olan lotus, Hindistan'da yaygın olarak saygı görüyor ve aynı zamanda saflığın ve temizliğin sembolü olarak görülmektedir (Bruce Mitford, 2015, s. 94).

#### ***Tavus Kuşu***

Tavus kuşu, Sanskrit dilinde Mayura'dır. Tavus kuşu, Hindular arasında Kartikiya'nın atı, Brahma ve eşi Sarasvati, ayrıca Amitabha adlı göksel Buda'nın birleşiminden oluşmuştur (Hall, 2001, s. 66-67).

#### ***Balık***

Hint mitolojisinde balık, tıpkı Türk mitolojisinde olduğu gibi “yaratılış” ve “tufan” konularıyla ilişkilendirilmektedir. Ayrıca, Hinduların kutsal tanrısı Vişnu'nun ünlü on avatarından biri de Matsya olarak adlandırılmaktadır. Hint mitolojisine ait unsurları barındıran ve Hint toplumunun Sanskrit diliyle yazılmış kadim eserlerinde, Matsya (*balık*) mitiyle ilgili birçok efsane anlatılmaktadır. Hint edebiyatında balık miti, ilk olarak Şatapatha Brahmana'daki (I,8:1) tufan efsanesinde görünmektedir. Bu anlatıda, insan ırkının atalarından yedinci Manu, selden kurtarılmaktadır. Daha sonraki dönem eserlerinden Puranalar'da da Matsya (*balık*) mitiyle ilgili efsanelere rastlanılmaktadır (Kayalı, 2016, s. 252).



Görsel 6.: Balık Motifi  
Kaynak: (Far Easters, 2011, s. 481)

### **Fil**

Sanskritçe’de fil, “Gaja” olarak adlandırılmaktadır. Doğu’da dini bir sembol olarak yaygın bir şekilde tasvir edilen fil, halk efsaneleriyle ilgili resimlerde de yer almaktadır. Yaygın olarak kullanılan hayvan motifleri arasında filin ayrı bir önemi bulunmaktadır. Hint kumaşlarında kullanılan fil motifleri, güç ve sadakati sembolize etmektedir. Filler; yönetimi, kralların aklını, ahlaki ve ruhsal gücü sembolize eder ve bu nedenle Shakyamuni Buda ile özdeş kabul edilmektedir (Hall, 2001, s. 72-73).

Hint kumaşlarında renk kullanımı, yoğun olarak beyaz, kırmızı, sarı, mavi, yeşil, dore ve lame renklerinde özelleşmiştir. Hindistan’da renklerin sembolik anlamlarına göre beyaz, dinginlik, parlaklık ve bilgiyi; kırmızı ise canlılık, aşk, enerji ve hayatın kaynağını temsil etmektedir (Albayrak, 2008, s. 13). Ayrıca sarı renk mutluluk ve bilgelik, mavi renk sonsuzluk ve barışı, yeşil renk doğa ve yenilenmeyi, dore (*altın*) ve lame (*gümüş*) renkleri ise zenginlik ve refahı simgeler. Bu bağlamda, temel renkler olarak sayılan beyaz, siyah ve kırmızı, Hindu sisteminde temel enerji kaynakları olarak kabul edilmektedir (Pattee Kryder, 1994, s. 72). Ancak renk algısının ve düşüncesinin coğrafya ve iklimle ilişkili bir konu olduğu da vurgulanmaktadır. Mavi, kırmızı ve yeşilin, Ortadoğu ve Uzakdoğu geleneklerinde farklı renklerin hayata yansımalarının daha zengin olduğu belirtilmektedir (Albayrak, 2008, s. 40). Bu durum, dinsel sanata ve yapılara da yansıtılmaktadır (Sangharakshita, 1965: 82). Bandhani kumaşlarında ise lotus çiçeği ve dans eden kadın figürleri daha yaygın olarak kullanılmaktadır (Gillow, 1993, s. 92).

### **Sonuç**

Tarihsel süreç boyunca, Hint kumaşları hem kültürel hem de ekonomik açıdan evrensel düzeyde önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, İndus Vadisi Medeniyetinden başlayarak üretilen Hint kumaşları, sahip oldukları özelliklerle de dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır. Özellikle pamuk, ipek ve yün gibi tamamen doğal lifler ile üretilen söz konusu kumaşlar, oldukça geniş bir perspektifteki renk ve desen seçenekleriyle de birçok araştırma alanına dahil olmuştur. Ancak Hint kumaşlarını önemli kılan en büyük unsur ise geleneksel el işlemleri oluşturulmuş olmalarının yanında bu kumaşların oldukça da dayanıklı olmasıdır. Böylelikle coğrafi ve iklimsel farklılıkların aksine dünya çapında tanınmış ve kullanılmıştır. Bu unsur ile Hint kumaşlarının sosyal ve beşerî faktörler ile birlikte kimlik aktarımında da önemli bir faktör olarak kabul görmesine olanak sağlamıştır. Özellikle 16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başla-

rında, Avrupa'nın ünlü Hint kumaşlarına olan ilgisinin artmasıyla birlikte Hindistan, önemli bir ticaret merkezi haline gelmiştir.

Hint kumaşları, yinelenen bir söylemle tarihsel süreç boyunca kültürel bir miras olarak kabul edilmiş ve varlığını sürdürmüştür. Bu miras, aynı zamanda tekstil ve moda sektörlerinin yanı sıra, pek çok araştırma alanına da kaynak olmuştur. Özellikle desen özellikleri bağlamında doğadan ve dinsel motiflerden esinlenmiş olmaları, birçok sanatçı ve araştırmacının inceleme alanına girmelerine yol açmıştır. Doğal boyalarla ve gelenekselleşmiş el dokumalarıyla üretilmeleri, Hint kumaşlarının farklı kültürler tarafından kabul görmesine olanak sağlamıştır.

## Kaynakça

- Gillow, J. ve Barnard, N. (1991). *Traditional Indian Textiles*. Thames and Hudson.
- Göçer, A. (2012). Dil – Kültür İlişkisi ve Etkileşimi Üzerine. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 729, 50 – 57.
- Harris, J. (1995). *5000 Years of Textiles*. London: British Museum Press.
- Kavcı Özdemir, E. ve Erdem, A. (2022). Tarihsel Süreç İçinde Türk – Hint İşlemelerinin Teknik ve Desen Özellikleri. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (57), 21 – 44.
- Oskay, N. (2020). Tekstil Tarihi Bağlamında Hint Geleneksel Giysisi Saree (Sâri) Üzerine Kültürel Bir Analiz. *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 3 (2), 145 – 159.
- Oskay, N. ve Durna, D. M. (2014). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Tekstilin Görsel Eleman Olarak Kullanımı. *Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi / Sanat Etkinlikleri*. Bosna – Hersek: 225 – 233.
- Schick, L. (2003). Osmanlı Kıyafet Albümleri. *Toplumsal Tarih*. 116, 115 – 120.
- Sharma, S. ve Rao, A. S. (2019). Comparative Study Based on Traditional Hand Embroidery and Machine Embroidery in Present Trends. *International Journal of Home Science*, 5 (3), 264 – 267.
- Wilson, K. (1979). *A History of Textiles*. Colorado: Westview Press.
- Pattee Kryder, R. (1994). *Sacred Ground to Sacred Space: Visionary Ecology, Parenial Wisdom, Environmental Ritual and Art*. USA: Inner Traditions / Bear & Company.
- Albayrak, K. (2008). Milli Dinlerde Renk Fenomeni. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8 (1), 1 – 41.
- Sangharakshita, U. (1965). *Tibetan Buddhism*. (In). *Eastern and Western Traditions*. <https://www.sangharakshita.org/individual-works/tibetan-buddhism>, adresinden 10 Şubat 2025 tarihinde erişilmiştir.
- Gürsu, N. (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- Cantay, G. (2008). Türk Süsleme Sanatında Meyve. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 3 (5).
- Akpınarlı, H. F. (2009). Osmanlı Dokumalarındaki Kuş Motifinin İncelenmesi. *Ciepo – 18 Erken – Osmanlı ve Osmanlı Araştırmaları, Uluslararası Komitesi – 15. Sempozyumu*, Hırvatistan: Zagreb.
- Gillow, J. (2013). *Textiles of the Islamic World*. London: Thames & Hudson Publication.
- (URL – 1): <https://medium.com/direct-create/mashru-weaving-gujarat-41b16918c300#:~:text=The%20Mashru%20fabric%20is%20a,not%20touch%20a%20person's%20skin>. Adresinden 27.02.2025 tarihinde ulaşılmıştır.
- (URL – 2): <https://medium.com/direct-create/mashru-weaving-gujarat-41b16918c300#:~:text=The%20Mashru%20fabric%20is%20a,not%20touch%20a%20person's%20skin>. Adresinden 27.02.2025 tarihinde ulaşılmıştır.
- Larsen, J. L. (1976). *The Dyer's Ark Ikat, Batik, Plangi*. New York: Van Nostrand Reinhold Published.
- Far Eastern, (2011). *Decorative Designs, Far Easternsn*. China: Editions Place Des Victoires.
- (URL – 3): [https://itokri.com/blogs/craft-masala-by-itokri/all-you-want-to-know-about-chanderi-weaving?tw\\_source=google&tw\\_adid=&tw\\_campaign=22220546877&gad\\_source=1&gclid=Cj0KCQiAoJC-BhCSARIsAPhdfSh4X-f9oyWKNJAUlaAXwwJcLqHzL6fLDKuNV3W5IrDT8WnaCDnuDZkaAkWLEALw\\_wcB](https://itokri.com/blogs/craft-masala-by-itokri/all-you-want-to-know-about-chanderi-weaving?tw_source=google&tw_adid=&tw_campaign=22220546877&gad_source=1&gclid=Cj0KCQiAoJC-BhCSARIsAPhdfSh4X-f9oyWKNJAUlaAXwwJcLqHzL6fLDKuNV3W5IrDT8WnaCDnuDZkaAkWLEALw_wcB) adresinden 27.02.2025 tarihinde ulaşılmıştır.
- (URL – 5): [https://itokri.com/blogs/craft-masala-by-itokri/all-you-want-to-know-about-chanderi-weaving?tw\\_source=google&tw\\_adid=&tw\\_campaign=22220546877&gad](https://itokri.com/blogs/craft-masala-by-itokri/all-you-want-to-know-about-chanderi-weaving?tw_source=google&tw_adid=&tw_campaign=22220546877&gad)

source=1&gclid=Cj0KCQiAoJC-BhCSARIsAPhdfSh4X-f9oyWKnJAUlaAXwwJcLqHzL6fLDKuNV3W5IrDT8WnaCDnuDZkaAkWLEALw\_wcB adresinden 27.02.2025 tarihinde ulaşılmıştır.

- Gillow, J., ve Nichols, J. (1993). *Traditional Indian Textiles*. London: Thames & Hudson Publication.
- Bruce Mitford, M. (2015). *Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller & İşaretler: Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk*. (Masume Ansari ve Habib Bashirpour, Çev.). İran: Sayan Yayınevi.
- Hall, J. (2001). *Doğu ve Batı Sanatındaki Sembollerin Resimli Sözlüğü 1917*. (Roghiyeh Behzadi Çev.). İran: Muasır Kültür Yayınları.
- Kayalı, Y. (2016). Hint ve Türk Mitolojilerinde Balık Motifi. *Akademik Bakış Dergisi*, 58, 252 – 265.

# Sinemada Kadının Metalaştırılmasında Modanın Etkisi: Barbarella ve Gilda Filmlerinin İncelenmesi

Sümevra Merve İLBAK TAHMAZ<sup>1</sup>

## Giriş

Moda, tarih boyunca etkili grupların yarattığı ve bu gruplar tarafından şekillendirilen bir olgu olarak varlık göstermiştir. Moda hareketi, ilk olarak Avrupa saraylarındaki kıyafetlerin burjuva sınıfı tarafından taklit edilmesiyle başlamıştır. Zamanla bu etkili gruplar genişlemiş; ikonlar, oyuncular, müzisyenler, modeller, bloggerlar ve influencerlar gibi figürler moda üzerinde belirleyici roller üstlenmiştir. 21. yüzyılda, bu bireyler geleneksel medya ve sosyal medyanın gücünden faydalanarak etkilerini artırmışlardır. Teknolojiyi etkin bir şekilde kullanan bu gruplar, moda döngüsünün bir grubun diğerini etkilemesi üzerine kurulu yapısını sürdürmektedir.

Sanayi Devrimi ile birlikte iletişim ağının genişlemesi, moda döngüsünün etki alanını da büyütüştür. Demiryollarının yaygınlaşmasıyla seyahat ve kültürlerarası etkileşim artmış, küreselleşme süreci hız kazanmıştır. Teknolojik gelişmeler, üretim kapasitesini ve çeşitliliği artırırken, fotoğraf ve sinemanın icadı popüler kültür kavramlarının doğuşunu sağlamıştır. Sinemanın gelişimi, oyuncuları moda ve popüler kültürün önemli birer temsilcisi haline getirmiştir. Sinema, toplumsal olayların yansıtıldığı bir mecra ve aynı zamanda bir eğlence aracı olmanın ötesine geçerek toplumu şekillendiren bir güç haline gelmiştir.

Örneğin, 1950'lerde Marilyn Monroe çocuksu ve cazibeli kadın imajının, Audrey Hepburn ise zarafetin simgesi olmuştur. Vivien Leigh, *Rüzgar Gibi Geçti* filmindeki rolüyle güçlü ve bağımsız kadın figürünü temsil ederken, James Dean asi gençliğin, Cary Grant ise sofistike beyefendi tipinin sembolü haline gelmiştir. Sinema perdesinde yaratılan bu kadın ve erkek karakterler, yalnızca giyim-kuşam üzerinde değil, bireylerin toplumsal rollerini algılayış biçimlerinde de derin etkiler yaratmıştır. Böylelikle moda, görsel estetiğin ötesine geçerek bireylerin kendilerini toplum içinde konumlandırma şekillerine de yön vermiştir.

## OSCAR ÖDÜLLERİ VE MODA SEKTÖRÜ

Sinema sektöründe moda tasarımcıları ve oyuncuların ilişkisi çok sayıda ikonik ismin markalar ile özdeşleşmesine ve bugün 'klasik' olarak nitelendirdiğimiz stillerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yönetmenler, modacılar ve oyuncular arasında kurulan iş birliklerinin Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Oscar ödülleri) gibi prestijli kurumlar tarafından ödüllendirilmesi bu görünümün popüler olmasına büyük katkı sağlamıştır.

Kostüm alanındaki Oscar ödülleri, İlk kez 1949 yılında verilmeye başlanmıştır. İlk ödüller siyah-beyaz ve renkli olarak iki kategoride verilmekteydi. 1949 yılının ödül alan ilk filmi siyah beyaz dalında 'Hamlet'; renkli film dalında ise Joan of Arc'tı. Her iki filmde 1948 yılında çekilmişti. 1949 yılının Oscar törenlerinde kostüm dalında ödülün sahibi oldular.<sup>2</sup> Aday sayısı ilk senede yalnızca iki adetti. Sonraki yıllarda bu rakam artarak ilerledi. Kostümlerin ödüle layık görülmesiyle, filmler çekilirken moda alanına daha fazla ilgi gösterilmeye başlandı. Filmlerde ödül alan modacılar sektörde önemli bir yer ediniyordu. Filmlerdeki kostüm bütçeleri giderek arttırıldı. Filmlerin hikayelerine uygun giysi tasarımlarının yanı sıra,

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

marka ve modacı işbirliklerinin de ilk örnekleri sinema sektöründe görülmeye başlamıştır. (Monaco P., 2010:107)

Oscar'ın kostüm dalında ödül vermeye başlaması, kostüm tasarımının yalnızca bir sinema unsuru olmaktan çıkarak, geniş kitleler üzerinde etkili bir moda dili haline gelmesini sağlamıştır. Ödül kazanan ve aday gösterilen tasarımlar, dönemin moda trendlerini belirleyen birer göstergeye dönüşmüştür. Edith Head, Adrian, Cecil Beaton gibi efsanevi tasarımcılar, kazandıkları ödüller ve çalışmalarıyla yalnızca sinema endüstrisinde değil, moda dünyasında da önemli bir etki yaratmıştır. Örneğin, Edith Head'in *All About Eve* (1950) filmindeki sofistike tasarımları, dönemin kadın giyiminde zarafet ve ince işçiliği ön plana çıkaran bir model oluşturmuştur.

Oscar ödüllerinin moda sektörü üzerindeki etkisi, halkın sinemadan esinlenerek günlük yaşamlarına yeni tarzlar eklemesiyle somutlaşmıştır. Ödüllü kostümler, geniş bir izleyici kitlesine ulaşmış ve tasarımcıların çalışmaları, hem haute couture hem de hazır giyim koleksiyonlarında kendine yer bulmuştur. Sinema yıldızlarının Oscar'da giydiği kostümler de kırmızı halı modasının doğuşuna katkıda bulunmuş, sinema dünyasıyla moda sektörü arasındaki etkileşimi daha da derinleştirmiştir.

Sonuç olarak, Oscar ödüllerinin kostüm dalında ödül vermesi, moda ve sinema arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, bu iki alanın birbirini beslediği yaratıcı bir platform oluşturmuştur. Bu ödül kategorisi, kostüm tasarımcılarının yaratıcı vizyonlarını ön plana çıkarırken, aynı zamanda sinema aracılığıyla moda sektörünün evrensel bir dil olarak yükselmesine katkıda bulunmuştur.

## SİNEMANIN MODA SEKTÖRÜNE ETKİSİ

Sinema, hem görsel hazza dayalı ilkel arzuları tatmin eder hem de skopofili (bakmaktan haz alma) ve narsistik yönleri geliştirir. Freud'un teorilerine göre, skopofili, bireylerin başkalarını nesneleştirerek kontrol edici bir bakışla gözlemlemesinden kaynaklanır ve sinema bu arzuyu tetikler. Sinema salonundaki karanlık ile ekrandaki parlak ışıklar arasındaki kontrast, izleyicinin özel bir dünyaya gizlice baktığı illüzyonunu yaratır. Bu durum, izleyicinin bastırılmış sergileme arzularını yönlendirerek onları oyunculara yansıtır.

Sinema ayrıca, Lacan'ın "ayna evresi" teorisiyle bağlantılı olarak, izleyicinin ego idealini pekiştirir. Çocuk, aynada kendi imgesini gördüğünde, bu imgeyi kendi bedeninden daha mükemmel olarak algılar ve bu yanılsama egonun temelini oluşturur. Benzer şekilde, sinema izleyicisi, ekrandaki karakterlerle özdeşleşerek kendini idealize edilmiş bir dünyada görür. Sinema, hem bireyin kendini geçici bir süre unutmasını sağlar hem de ego idealini güçlendirir.

Ataerkil sinemada kadın, yalnızca erkeğin arzularını yansıtan bir nesne olarak konumlanır. Kadın, fallosantrik düzende eksiklikle tanımlanır ve anlam taşıyıcı olarak görülse de anlam üretici değildir. Bu düzen, kadınların arzularını baskılar ve onları sessiz bir imgeye indirger. Feministler için bu analiz, ataerkil baskının köklerini anlamada önemlidir ve patriyarkayı onun araçlarıyla çözümlene fırsatı sunar. Sonuç olarak, sinema hem izleyicinin arzularını hem de toplumsal yapıların etkilerini yansıtan güçlü bir anlatı alanı olarak tanımlanır. (Brady L. Cohen M. s.713-714, 2009)

Sinema, cinsel dengesizlik üzerine kurulu bir bakış rejimini yansıtır. Erkek bakışı, aktif bir rol oynayarak kadın figürünü kendi fantezilerine göre şekillendirir. Kadın ise geleneksel olarak pasif bir rol üstlenir; hem bakılan hem de sergilenen bir nesne olarak konumlanır. Kadının görünümü, güçlü bir görsel ve erotik etki yaratacak şekilde sunulur, bu da onu "bakılmaya değer" bir varlık haline getirir. sby Berkeley koreografilerine kadar birçok erotik gösterinin merkezindedir.

Ana akım sinema, görsel gösteriyi ve anlatıyı birleştirir, ancak kadının varlığı, aksiyonun akışını durdurup onu erotik bir hayranlık anına dönüştürme eğilimindedir. Kadın karakteri

terler, çoğu zaman hikayeyi ilerletmek yerine, erkek kahramanın hislerini ve eylemlerini tetikleyen bir araç olarak işlev görür. Bu, kadını kendi başına bir birey olmaktan çıkarıp erkeğin arzusunun bir temsiline indirger. (Brady L. Cohen M. s.715-716, 2009)

Moda sektörünün toplum üzerindeki sosyolojik etkisi, bireylerin kimlik arayışı ile doğrudan etkilidir. Kişi bir gruba dahil olmak ya da içinde bulunduğu grupta fark edilmek için giyim kuşamı etkin bir biçimde kullanabilir. Bir kişinin fark edilebilmesi için etkili olan giyim kuşam, bir araç olarak kullanılmaya çok uygundur. Kişi moda için uygun giyinebilir (trendy olabilir) ya da zamanının ötesine geçerek belirleyici, lider rol üstlenebilir. Sinema sektörünün yükselişe geçtiği 20. Yüzyılın ilk yarısında, film karakterleri moda sektörünün önemli temsilcileri olmuşlardır. Kişi; kendine yüklediği kimlik özelliklerine göre, Marilyn Monroe gibi seksi, Audrey Hepburn gibi masum ve çocuksu görünmeyi ya da Clark Gable gibi bir salon beyefendisi olmayı tercih edebilirdi. 20. Yüzyılın ilerleyen yıllarında bu giysiler, vitrinlerde, magazin dergilerinde ve küreselleşmenin de etkisiyle dünyanın pek çok yerinde kadınların ve erkeklerin dolaplarında yerlerini almıştır.

Sinema, moda dünyasında büyük bir güç haline geldi ve kitlelere modayı tanıtmının önemli bir aracı olmuştur. Bu dönemdeki ikonlar, hem sinema ekranında hem de günlük hayatta giyim tercihleriyle moda trendlerini şekillendirmiştir. 1950'lerde Marilyn Monroe, Audrey Hepburn gibi yıldızlar, zarif ve feminen tarzlarıyla kadın modasında devrim yaratmıştır. Audrey Hepburn'un *Breakfast at Tiffany's* filminde giydiği siyah elbise, Givenchy tarafından tasarlandı ve bugün bile "küçük siyah elbise" kavramının klasikleşmiş bir örneği olarak anılmaktadır (Laverty C., 2021:135-136). Monroe'nun vücut hatlarını vurgulayan elbiseleri ise dönemin kadınsı idealini yansıtarak moda dünyasında derin bir etki bırakmıştır. 1960'lar, gençlik kültürünün yükselişiyle birlikte modada daha özgür ve yenilikçi bir dönemi işaret etti. Jean Seberg'in *À bout de souffle* (1960) filmindeki sade Fransız şıklığı, casual giyimin popülerleşmesine katkıda bulunmuştur. Aynı dönemde Twiggy gibi modellerin ve Brigitte Bardot'nun etkisiyle mini etek, desenli elbiseler ve cesur renkler trend olmuştur. 1970'ler ise sinemanın moda üzerindeki etkisinin daha cesur ve deneysel bir dönemi temsil eder. *Saturday Night Fever* (1977) filmindeki disko modası, parlak kumaşlar, geniş paçalı pantolonlar ve platform ayakkabıların yaygınlaşmasına neden oldu. Ayrıca Jane Fonda'nın filmleri, 70'lerin bohem ve sportif tarzlarına ilham vermiştir. Her dönem boyunca sinema, yalnızca giyim tarzlarını değil, aynı zamanda moda algısını da kökten değiştirdi. Ekrandaki görkem, kitlelerin yaşamına taşınarak modanın evrenselleşmesine katkıda bulundu.

Filmlerde kullanılan bazı giyimler, sosyal bir fenomen oluşturacak noktaya gelmiştir. Ödül alsın ya da almasın, oyuncu ile özdeşleşen stiller, hem güncel modayı etkilemiş hem de feminist hareketler gibi bazı sosyo-politik olaylara katkı sağlamıştır. 1930 yılında vizyona giren *Morocco* filminde son derece feminen bir karakter olan Amy Jolly'nin hikayesi bugün hala sosyal bir fenomendir. Amy Jolly filmin bir sahnesinde smokin giyen Dietrich, büyük eleştirilere maruz kalmıştır. Dietrich'in bu tarzı kadınlar arasında son derece popüler olmuş, feminist hareket açısından da önemli bir noktaya yerleşmiştir. 1930 yapımı *Morocco* filminde Marlene Dietrich tarafından canlandırılan Amy Jolly karakteri, dönemin moda anlayışını köklü bir şekilde dönüştüren ve toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyan bir giyim tarzıyla dikkat çekmiştir. Amy Jolly'nin kıyafetleri, yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde, kadınların özgürleşme mücadelesine dair güçlü bir sembolik anlam taşır (Munich A. 2011:4).

Karakterin en ikonik görünümlerinden biri, erkek smokiniyle sahneye çıktığı andır. Siyah smokin, beyaz gömlek ve papyon gibi maskülen unsurlar, o dönemin geleneksel kadınsı giyim anlayışına ters düşerek moda dünyasında çığır açmıştır. Bu kıyafet seçimi, Dietrich'in karizmatik performansıyla birleşerek toplumsal cinsiyetin performatifliğini vurgulamış ve kadınların güç, özgüven ve bireyselliklerini ifade etmelerinin önünü açmıştır. Maskülen tarzın feminen zarafetle harmanlanması, hem moda tarihinde hem de sinematik temsillerde bir dö-



nüm noktası olarak kabul edilmektedir(Munich A. 2011:3). Amy Jolly'nin diğer kostümleri de egzotik ve sofistike detaylarla tasarlanmış, dramatik bir estetik yansıtır. Akıcı ve zarif kumaşlar, göz alıcı aksesuarlar ve yüz hatlarını vurgulayan stil seçimleri, karakterin hem cazibesini hem de gizemini pekiştirmiştir. Bu kostümler, Dietrich'in sinema perdesindeki güçlü varlığını görsel bir zenginlikle desteklemiştir. Dietrich'in *Morocco* filmindeki giyim tarzı, moda ve sinema arasındaki etkileşimin önemli bir örneği olarak değerlendirilebilir. Erkek giyiminden ilham alan estetik tercihler, kadınların toplumsal rollerine dair yeni bir bakış açısı sunmuş ve bu dönemde kadın modasının evriminde belirleyici bir rol oynamıştır.

Giyim kuşamda geleneksel cinsiyet rollerini yıkan bir diğer film, Diana Keaton'ın 1977 tarihli *Annie Hall*'dur. Vintage erkek giysilerinden oluşturulan bir gardırobu olan Annie Hall karakteri, kadın ve erkek giyimi arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. 1977 yılında vizyona giren *Annie Hall* filminde Diane Keaton'ın canlandığı Annie karakteri, sinema tarihinde hem moda hem de karakter temsili açısından çığır açıcı bir figür olarak kabul edilmiştir. Annie'nin giyim tarzı, dönemin geleneksel kadınsı giyim anlayışına meydan okuyarak maskülen unsurlar ve rahat bir şıklığı bir araya getirmiştir. Kostümler, Keaton'ın gerçek hayattaki kişisel tarzıyla büyük ölçüde örtüşmüş ve karakterin özgünlüğüne katkıda bulunmuştur(Laverty C., 2021:217). Annie'nin ikonik görünümü, bol kesimli pantolonlar, beyaz gömlekler, oversized yelekler, kravatlar ve geniş kenarlı fötr şapkalar gibi maskülen unsurların bir kombinasyonundan oluşur. Bu parçalar, klasik erkek giyiminden esinlenmiştir ancak Annie'nin rahat ve özgün duruşuyla birleşerek tamamen kendine özgü bir stile dönüşmüştür. Karakterin giyim tarzı, konformist olmayan, bireysel bir ifadeyi yansıtır ve Annie'nin bağımsız, entelektüel ve neşeli kişiliğini mükemmel bir şekilde tamamlar. Kostümler, Ralph Lauren'in parçalarını içerir ve Diane Keaton'ın kişisel gardırobundan seçimlerle bir araya getirilmiştir. Bu seçimler, film boyunca Annie'nin alışılmışın dışında bir kadın figürü olarak yer almasını sağlamıştır. Tarzı, o dönemin modasında büyük bir etki yaratmış, kadın giyiminde androjen unsurların yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. *Annie Hall* filmindeki Diana Keaton'ın kostümleri, sadece karakterin anlatısına hizmet etmekle kalmamış, aynı zamanda kadın modasında köklü bir değişim başlatmıştır. Annie'nin rahat, maskülen ve özgün tarzı, 1970'ler modasında bir dönüm noktası olmuş ve bugüne kadar etkisini sürdüren bir estetik anlayışı yaratmıştır.

## BARBARELLA FİLMİNİN İNCELENMESİ

1960'lar, moda dünyasında büyük dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdi. Özellikle, kadınların özgürleşme hareketlerinin etkisiyle mini etekler bu yılların simgesi haline geldi. Aynı dönemde, Amerika ve Rusya arasındaki uzay yarışı da toplumsal ve kültürel hayatta önemli bir yer edindi. Bu yarış, uzay temalı filmlerin ve modanın popülerleşmesini sağladı. Bu filmlerden biri de *Barbarella*'ydı. Sinema tarihi açısından bu filmi öne çıkaran en önemli özellik, başroldeki kahramanın bir kadın olmasıydı. *Barbarella* karakterinin görsel tasarımı, dönemin moda anlayışını yansıtan önemli unsurlar içeriyordu. Paco Rabanne, Jane Fonda'nın canlandırdığı *Barbarella* karakterinin kostümlerini tasarlamak üzere ekibe dahil edildi (Laverty, 2021, s. 192). Rabanne'nin tasarımları, dönemin fütüristik ve avangart anlayışını yansıtarak *Barbarella*'nın güçlü kadın kimliğini vurguladı. Filmdeki kostümler, plastik ve metal gibi alışılmadık malzemelerin tekstil ürünleriyle birleştirilmesiyle oluşturuldu (Laverty, 2021, s. 193). *Barbarella*'nın giydiği mayo formundaki tasarımlar, cesur bir görsellik sunarken, diz üstü ya da diz boyu çizmeler gibi aksesuarlar bu görünümleri tamamladı. Bu çizmeler, korsan ve gezgin tarzını çağrıştıran nostaljik bir tasarıma sahipti ancak kullanılan materyaller açısından oldukça yenilikçiydi. Ayrıca, transparan tulumlar, aksiyon sahnelerinde yırtılarak hem tasarımın bir parçası hem de karakterin seksapelinin vurgulayan unsurlar haline geliyordu.

*Barbarella*'nın kostümleri, yalnızca filmde değil, dönemin modasında da etkili oldu. Ancak bu etki, Atlantik'in iki yakasında farklı sonuçlar doğurdu. Paris gibi Avrupa şehirlerin-

de haute couture'un yaygın olması, Barbarella'nın uzay temalı modasını daha fazla öne çıkardı. Öte yandan, Amerika'da aynı etkiyi yaratamamasının nedenlerinden biri, bu kostümlerin genellikle özel dikim gerektiren tasarımlar olmasıydı. Pierre Cardin ve André Courrèges gibi tasarımcılar da bu dönemde uzay temalı giysiler üretmiş, ancak bu moda akımı, kısa süreli bir popülerlik kazanarak yerini hippilerin doğallık vurgusuna bırakmıştır.

### Gilda Filmi Üzerine Bir İnceleme

1940'ların estetik anlayışını ve görsel dilini mükemmel bir şekilde yansıtan *Gilda* filmi, başroldeki femme fatale karakteri ile öne çıkar. Rita Hayworth'un canlandığı Gilda, sevgi ve nefret arasındaki inişli çıkışlı ilişkileri konu alan bir hikayenin merkezindedir. Gilda'nın kostümleri, dönemin tarzını ve karakterin güçlü kadın imajını destekleyecek şekilde Jean Louis tarafından tasarlanmıştır. Filmde kullanılan "Gilda gibi bir kadın hiç olmadı" sloganı, bu karakterin benzersizliğini vurgular. Gilda'nın giriş sahnesinde, şeffaf bir sabahlık ve koyu renk bir kuşakla tanrıçayı andıran bir görünüm sunulur. Bu sahne, aynı zamanda karakterin seksi ve çocuksu yanlarını harmanlayan bir pin-up estetiği taşır. Tanrıça imajını destekleyen diğer kostümler arasında V yaka, parıltılı kumaştan yapılmış omuz yapısı belirgin bir elbise ve Yunan heykellerini anımsatan dökümlü bir gece elbisesi yer alır. Filmdeki kostüm tasarımı, karakterin gelişimine paralel olarak değişir. Özellikle karnaval sahnesinde, Gilda'nın seksi ve cesur bir kadın imajına geçiş yaptığı gözlemlenir. Bu sahnede, işlemeli bir yelek ve derin yırtmaçlı siyah bir etek tercih edilmiştir. Gilda'nın en ikonik kostümleri ise şarkı söylediği sahnelerde görülür. *Amado Mio* şarkısını seslendirdiği sahnedeki altın işlemeli beyaz elbise, karakterin baştan çıkarıcı yönünü güçlendirir. Final sahnesindeki straplez siyah saten elbise ise dönemin moda anlayışının zamansız bir örneği olarak kabul edilir. Elbise, konik sütyen detayıyla 1940'ların karakteristik özelliklerini taşır. Gilda'nın sahnedeki eldivenlerini çıkardığı sahne, karakterin seksapelinin doruğa ulaşır. Filmde kullanılan giysiler için ayrılan 60.000 dolarlık bütçe, dönemin standartlarına göre oldukça yüksek bir miktardır. Bu bütçe, filmin tüm sahnelerinde stil sahibi ve dönemin ötesinde tasarımlar görmemizi mümkün kılmıştır.

### Sonuç

Sinema ve moda, kültürel üretimin iki farklı alanı olmasına rağmen, birbirleriyle sürekli bir etkileşim içinde olmuştur. Sinemanın kitlesel bir iletişim aracı olarak yükselmesi, modayı geniş kitlelere tanıtmının ve popülerleştirmenin güçlü bir yolu haline gelmiştir. Filmler, sadece dönemin giyim trendlerini yansıtan birer araç değil, aynı zamanda bu trendleri şekillendiren, hatta dönüştüren bir mecra olarak işlev görmüştür. Morocco ve Annie Hall gibi filmler, geleneksel cinsiyet rolleri ve estetik anlayışlarını sorgulayan yenilikçi kostüm tasarımlarıyla sinema-moda etkileşiminin güçlü örneklerini sunmuştur.

Oscar ödülleriyle kostüm tasarımı kategorisini tanıması, bu etkileşimde önemli bir dönüm noktasıdır. 1949 yılından itibaren verilen bu ödüller, sinemadaki kostüm tasarımcılarını moda dünyasında görünür kılarken, aynı zamanda sinemanın moda trendlerini yaratmadaki rolünü pekiştirmiştir. Ödüllü kostüm tasarımları, izleyiciler üzerinde derin bir etki bırakarak hem haute couture hem de hazır giyim koleksiyonlarını etkilemiştir. Örneğin, Edith Head'in *All About Eve* filmindeki tasarımları zarafet ve inceliği temsil ederken, Marlene Dietrich'in *Morocco* filmindeki maskülen tarzı, kadınların toplumsal rollerine dair radikal bir yeniden düşünme sürecine öncülük etmiştir. Benzer şekilde, *Annie Hall* filmindeki Diane Keaton'ın maskülen ve rahat stili, 1970'ler modasında androjen estetiğin yayılmasını sağlamıştır.

Sinema sadece görsel bir moda yaratmakla kalmamış, aynı zamanda insanların toplumsal kimliklerini ve davranış biçimlerini şekillendiren bir platform haline gelmiştir. Marilyn

Monroe, Audrey Hepburn, James Dean gibi yıldızların popülerliği, onların yalnızca moda ikonları değil, aynı zamanda dönemin kültürel değerlerini yansıtan figürler haline gelmesini sağlamıştır. Sinemanın küresel etkisiyle, bu ikonların tarzları dünya genelinde milyonlarca insanın günlük yaşamına dahil olmuştur.

Sinema ve moda arasındaki ilişki, kültürel, toplumsal ve ekonomik düzeyde geniş bir etki alanına sahiptir. Sinemanın moda dünyasına ilham verme gücü, yalnızca geçmişte değil, günümüzde de devam etmektedir. Moda, sinemanın büyüleyici anlatıları içinde bir hikaye anlatıcısı olarak yer almakta, sinema ise moda evrensel bir görünürlük kazandırmaktadır. Bu iki alan arasındaki simbiyotik ilişki, kültür ve estetiğin sınırlarını zorlayarak, hem bireyler hem de toplumlar üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır.

### **Kaynakça**

- Brady L. Cohen M.(2009). Film Theory and Criticism, , Oxford University Press  
Lavery C. (2021). Fashion in Film, Laurence King Student & Professional  
Munich A. (2010). Fashion in Film, Indiana University Press  
Monaco P. (2010). History of American Movies, The Scarecrow Press  
Öngen A.G., İlbak Tahmaz S.M. (2023). XX. Yüzyıl Giysi Modasının Sinema Ve Sinema Sanatçıları Üzerinden Topluma Yansıtılması, *Journal of Interdisciplinary Art and Inter Cultural Art*, Cilt 8, Sayı: 16 (161-176)

### **İnternet Kaynakçaları**

- <https://www.oscars.org>  
<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1949>  
[https://www.imdb.com/?ref\\_=nv\\_home](https://www.imdb.com/?ref_=nv_home)  
<https://fashionandcinema.com/?s=Audrey+hepburn>  
<https://classiq.me/style-in-film-rita-hayworth-in-gilda>  
<https://fashionxfilm.com/the-immortal-appeal-of-gilda/>

# Kumaş Dokumacılığında Köklü Bir Gelenek: Kandıra Bezi Dokumacılığı ve Günümüzdeki Durumu

Zehra PALA YAVUZYİĞİT<sup>1</sup>

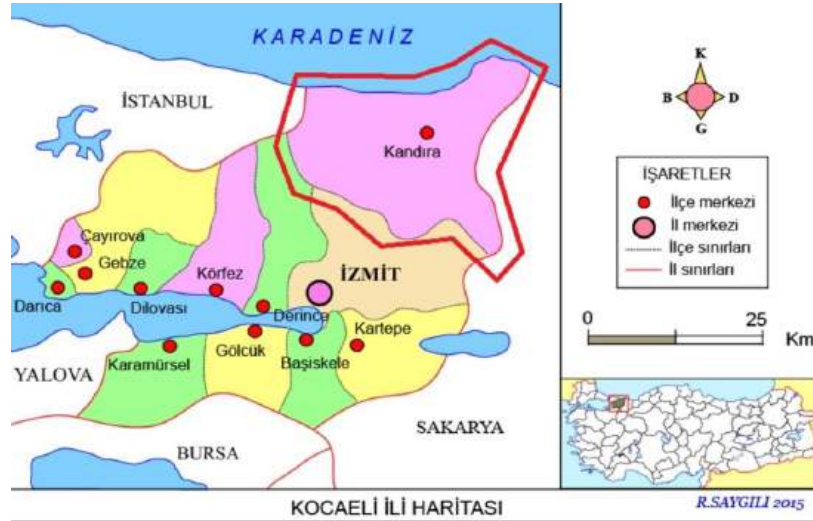
Kezban SÖNMEZ<sup>2</sup>

## Giriş

Çeşitli kaynaklarda dokuma, atkı ve çözüğü adı verilen iki iplik grubunun birbirinin altından ve üstünden geçirilmesi ile oluşturulan yüzeyler olarak tanımlanmaktadır (Çoruh, vd. 2019: 1603) Dokumacılık, tarih öncesi devirlerden bu yana bilinen ve çeşitli uygarlıklarda hayat bularak üretilen bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır (Yıldız, 2022: 256)

Kandıra Bezi doğal keten malzemeden elde edilen bir tekstil ürünüdür. Günümüzde Kandıra Bezinin yok denecek kadar az üretilmesi ve üretilen eserlerin depolarda olması sebebiyle bu dokumaların tanıtılması büyük önem taşımaktadır.

Kandıra, Kocaeli iline bağlı ve Karadeniz’de kıyısı olan küçük bir ilçedir. Yüzölçümü 933 km<sup>2</sup>dir. Kandıra; tarihte Roma, Bizans, Yunan ve Osmanlı imparatorluklarıyla günümüze taşınmıştır. İlçenin doğusunda Sakarya ili, batısında İstanbul ili, kuzeyinde Karadeniz, güneyinde Kocaeli ili (Fotoğraf 1) yer almaktadır (Url-1-2).



Fotoğraf 1: Kocaeli İl Haritası (Url-3)

Bizans döneminde bu bölgeye “Kentri” adı verilmekteydi. Bu isim bağlantı-santral anlamındadır. Yine aynı dönemde ticaretin yapıldığı önemli bir merkez konumunda olan ilçede Seyrek Koyu’nda liman kurulmuştur (Url-3). Bu bölgede yaşayan halkın Manav-Türk oldukları ifade edilmiştir. Bu sebeple Manav kültürü halkın yaşam biçimini şekillendirmiştir. Aynı zamanda yörük nüfus fazladır.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kocaeli, zehra.pala@kocaeli.edu.tr.

<sup>2</sup> Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, kezbankarasonmez@gmail.com

Evlıya elebi 17. yūzyılda kaleme aldığı Seyahatnamesi'nde Kandıra'dan bahsederken Kocaeli sancağındaki kasaba... Őeklinde sōze baŐlamaktadır. Dađlarda bağlı bahçeli, hanlı ve hamamlı, muhtasar-ı eŐvak-ı mamur Őeklinde ise bōlgeyi tarif etmektedir (Haz. Z. KurŐun vd. 1999: 42).

Osmanlı Devleti'nin ilk fethettiđi yerlerden biri Kandıra'dır. Bu nedenle yōrede yōrük nūfus fazladır. Nūfusun bōyuk bir kısmını yerleŐik haldeki Mūslūman halk oluŐturmuŐtur. Bu halk tarım, hayvancılık ve odunculuk ile geçimlerini sađlamıŐtır. Ayrıca gemicilik ile uđraŐan nūfus da fazladır (Gōer, 2015: 296)

### **Amaç ve Yōntem**

Bu araŐtırmanın amacı, kumaŐ dokumacılıđı alanında kōklū bir tarihi olan Kandıra Bezi dokumalarını ve gūnūmūzdeki durumunu tespit etmek, gūnūmūzde unutulmaya yūz tutmuŐ bu dokumaları tanıtılmak ve gelecek kuŐaklara aktarmaktır. AraŐtırmanın amacı dođrultusunda Kandıra merkezde alan araŐtırması yapılmıŐtır. Bu erevede Kandıra Halk Eđitim Merkezi ile gōrūŐūlerek resmi izinler alınmıŐ ve fotođraflar çekilerek dokuma Őrneklere belgelenmiŐtir. Halk Eđitim merkezi būnyesinde kayıtlı olan, ancak kime ait olduđu belli olmayan eserlerin sayıca fazla olması ve eski tarihli dokumaların yer alması nedeniyle araŐtırma bu merkezde sūrdūrūlmūŐtur.

ÇalıŐmada nitel araŐtırma yōntemlerinden betimsel analiz kullanılması tercih edilmiŐtir. İlk olarak tarama modeli kullanılarak konu ile alakalı yazılı ve gōrsel kaynaklar araŐtırılmıŐ, veriler toplanarak bir araya getirilmiŐtir. İkinci aŐamada, Kandıra merkezde ve Halk Eđitim Merkezi būnyesinde tespit edilen eserler analiz edilerek ōzūmlenmiŐtir. Eserler incelenirken tūr, boyut, renk, malzeme ve sūslleme Őzellikleri ayrıntılı Őekilde ele alınmıŐtır. Kaynak kiŐilerle (Kandıra Halk Eđitim Merkezi mūdūr, mūdūr yardımcısı ve dokuma hocası AyŐe Erbatır, Muhlise Cantūrık, Naime Acar, Arzu Kalam, Nevin Őz, Didem Yılmaz) yapılan sōzlū gōrūŐmeler ve elde edilen bilgilerle araŐtırma desteklenmiŐtir. Tūm bu çalıŐmalar sonunda Kandıra Bezi dokumacılıđının gūnūmūzdeki durumu hakkında bilgiler verilerek sonuca gidilmiŐtir.

### **Keten Bitkisi ve Tarihçesi**

Keten, 230 tūrū bulunan Linum adında bir bitki cinsindedir. Anadolu, Balkanlar ve Kuzey Amerika keten bitkisinin yaygın olduđu cođrafyalardır. Tūrkiye'de ise 53 tūrde keten taksonu vardır (Őksūz, Bahadırlı, Yıldırım ve Sarıhan, 2015: 125). Keten bitkisinden (Fotođraf 2) lif tūrētip kullanıma yōnelik tūrūn tūrētmek ihtiyaçtan dođmuŐtur. Dayanıkl ve konforlu olması tercih sebebi olmuŐtur (Dođanay ve CoŐkun, 2012: 254). Dezavantajlı tarafı ise kırık yapısının zor dūzelmesi ve sert dokusunun yumuŐamaya elveriŐli olmayıŐıdır (Őahin ve Yıldız, 2022). Keten tūrētiminde karŐılaŐılan sorunlar sentetik yapıdaki lifler, pamuk ve elyaf gibi tūrūnlerin ucuz ve daha kolay tūrētilebilmesi sebebiyle tercih edilmeleridir. Bu sebeple keten bōyuk oranda tohumu ve yađı için yetiŐtirilmektedir. Ketenin yađında linolenik asid (omega-3) olması sađlık açısından tercih edilme sebebidir (Ceylan, 2021: 151).

Ketenin tohumundan, lifinden ve gōvdesinden faydalanılmak için yetiŐtirilen çok sayıda tūrū vardır (Koyuncu Okca, 2015: 657). Boyu bir metreyi bulan ketenler, lifleri için toplanmaktadır. Tohumu için elde edilen keten bitkisi ise daha kısa ve kalındır. Keten parlak, dayanıklı bir malzemedir. Giysi olarak kullanıldıđında insanı terletmeyen rahat tutan bir kumaŐtır. Keten malzemeden çok sayıda tūrūn elde edilmektedir. Keten bitkisinin yađından sabun, vernik ve yađlıboya tūrētilmektedir. Lif ve tohumu elde edildikten sonra geri kalan kūspe, hayvanlara yem olarak verilmektedir. Keten çok amaçlı bir malzeme olduđu için lifinden geriye kalan parçalar kâđıt tūrētimine gōnderilmektedir. Tūm bu Őzellikleri ve pek çok alanda kulla-

nımı sebebiyle keten değerli bir malzemedir (Arlı, Söylemezoğlu, Erdoğan, 1999: 14, Öz ve Ayhan, 2021).

Ketenin tarım için kullanılan ilk bitkisel lif olduğuna dair veriler bulunmaktadır. Araştırmalar, bu bitkinin Neolitik dönemlerden beri var olduğunu ve kullanıldığını göstermektedir. Yapılan kazılar esnasında Gürcistan'da Dzudzuana Mağarası'nda 30.000 yıl kadar önce boyanmış halde keten liflerine ulaşılmıştır. Bu bulgular tekstil tarihi açısından çok kıymetlidir (Sudarshan, 2017: 1, Şahin, 2019: 1750).

Ketenin, M.Ö. 5000'lerde Irak bölgesinde kültür olarak kabul edildiği ve Akdeniz bölgelerinde ve Hindistan'da geniş bir kullanım alanı olduğu bilinmektedir (Barber, 1991: 12). Tüm bu veriler ışığında ketenin 7000 yıllık geçmişinden söz edilebilir (Şahin ve Yıldız, 2022: 171).



**Fotoğraf 2:** Keten Bitkisi ve Tohumu (Url-4)

### **Kandıra Bezi Dokumacılığı ve Günümüzdeki Durumu**

Kandıra bezi halk dilinde “Köy Çözmesi veya Köy Çezmesi” olarak anılmaktadır. Kandıra bezi (Fotoğraf 3) yöre halkının keten bitkisinden elde ettikleri ipliklerle dokudukları literatürde kendine yer edinmiş bir bezdir.



**Fotoğraf 3:** Ham Keten İpi (Solda), Kandıra Bezleri (Sağda) (Z.Pala Yavuziğit Arşivi, 2024)

Dokumayı ise kendi ürettikleri tezgâhlarda yapmışlardır (Çelik, 2015: 1742). Kandıra, 1960 yılına kadar keten üretiminde ülke ihtiyacının büyük bir bölümünü karşılamıştır. Bu sebeple dokumacılık alanında da önemli bir merkez olmuştur (Artut, Uzunkaya, Kayalı, 2006: 257). Halk, günlük hayattaki ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak zaman içinde dokuma tekniklerini ve üretim türlerini geliştirmiştir.



**Fotoğraf 4:** Halkın Düzen Adını Verdikleri Dokuma Tezgâhı (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi 2025)

Kocaeli'nin Kandıra ilçesinde yöreden toplanan keten bitkisinden elde edilen ipliklerle, “düzen” denilen 4 gücülü ve 2 ayaklı ahşap dokuma tezgâhlarında (Fotoğraf 4) dokunan Kandıra bezi, bezayağı örgü tekniğinde üretilmektedir. İnce keten iplikle dokunan Kandıra bezi üzerine çeşitli işlemler yapılmaktadır (Develioğlu, 2008: 100-101). İşleme çeşitli kaynaklarda; farklı türde kumaşlar veya deri üzerine, iğne ve benzeri aletler kullanılarak, farklı cins ve renkte iplik veya sim, sırma, pul, boncuk gibi malzemelerle, düz veya kabartılı şekilde yapılan süslemeler olarak tanımlanmaktadır (Barışta, 1984: 1). Kandıra bezi dokumalarının sağ ve sol kenarlarında pamuk ipliklerinin yan yana getirilmesi ile oluşan şeritler bulunmaktadır. İnce iplikli bezden şemete, çay takımı, kese, gömlek, çanta, gecelik, masa örtüsü, köşe yatağı, yatak çarşafı ile mendil gibi ürünler üretilirken kalın iplikli bezden pantolon, çuval, kilim gibi ürünler üretilmektedir (T.C. Türk Patent ve Marka Kurumu, 2020: 93). Kandıra bezi coğrafi işareti 09.01.2018 (Fotoğraf 5) tarihinden itibaren tescillenmiştir (Akpınarlı ve Çoban: 293).



**Fotoğraf 5:** Coğrafi İşaret Tescil Belgesi (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi, 2025)

Yöre halkı bölgede dokuma yaparken genellikle keten bitkisinden elde ettikleri keten ipini kullanmışlardır. Bunun sebebi bitki olarak keteni yetiştirmeleridir. Bununla birlikte, dokumalarda sadece keten değil, yine kendi yetiştirdikleri hayvanların yünlerinden elde ettikleri yün ip de kullanmışlardır. Ketenin ip olarak kullanılmasının dışında tohumundan, bezir yağı olarak adlandırılan, yenilebilen bir çeşit yağ elde etmişlerdir. Ketenin gövde bölümünden ise minder gibi günlük hayatta kullanılan eşyalar üretmişlerdir. Kadınlar ve erkekler arasında iş bölümü yapılarak organize şekilde çalışılmaktadır. Erkekler bitkinin hasadını yaparken, kadınlar keten liflerinden iplik elde ederek dokuma yapmışlardır (Çoruhlu, 2022: 24).

Kandıra, Kaynarca ile coğrafi olarak yakın olması sebebiyle bazı kaynaklarda birlikte anılmaktadır. Dokuma türleri de benzerlik göstermektedir. Özellikle keten bezi ve kilim dokumacılığı çok benzerdir. Bu benzerlik bölgede dokumanın çok yaygın olduğu, hemen her evin çeyiz sandığında keten bezi ve kilimlerin bulunmasından anlaşılmaktadır. Bu durum ekonomik olarak bölgeye güzel bir fırsat sağlamıştır. Bölgede yaşayan Manav halkı kadınları için ekonomilerine katkı sağlayan, geçmiş nesillerden öğrenerek devam ettirdikleri bu dokumalar günlük hayatlarının önemli bir parçası olmuştur (Çoruhlu, 2022: 4). Dokumada, Kocaeli ilinden İstanbul'a gönderilen pamuk ipliklerden bir sene boyunca ücret alınmaması dokumayı teşvik sağlamaya yöneliktir (Kaya, 2017; 594).

Doku olarak Şile beziyle benzerlik gösteren Kandıra bezi tamamen keten iken, Şile bezi pamuk ağırlıklıdır. Günümüzde yok olmaya yüz tutmuş bu özel kumaş, ketenin zor yetiştirilmesi ve üzerine işlemenin yapılmasının da zahmetli olması nedeniyle çok az sayıda üretilmektedir. Genel olarak Türk işlemlerinde kullanılan teknikler; düz iğne, verev iğne, muşabak, susma, kesme, pesent, balık sırtı, civankaşı, mürver, sıra iğne, hasır iğne, tel kırma, sarma, çiğerdeldi, Antep işi, Çin iğnesi, iğne ardı, dival işi, suzeni, aplike gibi isimler almaktadır (Sürür, 1976: 7). Kandıra bezi üzerine yapılan işlemlerde geleneksel tekniklerin yanı sıra kendine has isimleri olan motifler de uygulanmaktadır. Bunlar küçük karanfil, gönül yarası, sevda çiçeği, çekirdekli su (Fotoğraf 6, 7, 8, 9) çıtlak kahve, kartopu, eğretili, kare, sevda çiçeği, yeminli örnek ve benzeridir (Url-2).



**Fotoğraf 6,7,8,9:** Üzerine İşleme Yapılan Doğal Renkli Kandıra Bezleri (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi 2024)

Üretilen keten iplikleri iki çeşittir. Dokuma yapılan türe göre kalın-eriş, ince-sügüm gibi isimler almaktadır. Kalın iplerden yaptıkları dokumalarda çöp kilimi, palaz, bez, çuval vb., ince iplerden yaptıkları dokumalarla ise kirli dudu, yalnızak, yalngat, üskülü, çezme adını verdikleri ürünler üretmişlerdir (Çelik, 2015: 1743). Yalnızak adını verdikleri tür, atkı ve



çözgüsü keten ipliklerden oluşturulan sofr a bezi ve iç çamaşır ı olarak kullanılan dokumalardır. Üskü lü, atkı ipi pamuk, çözgü ipi keten olan dokumadır. Çezme olarak adlandırılan dokuma ise çizgi ve şeritli türdeki dokumadır (<https://www.ci.gov.tr/Files/GeographicalSigns/396.pdf> Erişim Tarihi: 20.12.2019). Kandıra bezi ile elbise, çarşaf, gelinlik gibi kullanım eşyaları da üretilmektedir. Yörede, çalı batmaz-diken batmaz adını verdikleri, iç giyim ve pantolon olarak kullanılan diğ er bezlerden daha kalın dokumalarda üretilmiştir (Altun, 2006: 93, Öz ve Ayhan, 2021: 16).

Keten bitkisi dokumaya hazır hale gelene kadar pek çok işlemden geçmektedir. Bu işlemler toplama, kurutma, tohumundan ayırma, havuzlama, kurutma, mengenezle ezme, tarama, ağartma ve çözgüyü hazırlama olarak sıralanabilir. Ağustos aylarında hafif yapıdaki keten toplanır, tam olgunlaşan keten ise yapraklarından ayrılmış haldedir. Kökler ve saplar ayrı ayrı toplanır. Toplanan kök ve saplar kurumaya bırakılır. Kuruyunca yapraklardan ayrılır. Hazır hale gelene kadar 11 işlemden geçer (Çoruhlu, 2006:111).

Bu işlemler hasatla başlar ve keten bitkisi yıllık olarak toplanır. Tam olgunluğ a ulaşınc a kök ve gövdesi beraber toplanıp ayak tabanlarına vurularak topraktan ayrılır. Belli sayılarda demet yapılarak dik duracak şekilde açık havada kurumaya bırakılır. Ketenin toplanma zamanları kök, gövde veya tohumundan hangisi için olacaksa ona göre değ işiklik gösterir. Bezir yağı üretmek için toplanacak olan, bitki kökünden çıkarılmadan tohuma yakın kısımdan kesilerek toplanır. Tohumlar tarak kullanılarak ayrılır. Havuzlama işleminde, keten bitkisinin lifi için toplanması sürecinde, toplanan lifler dere yataklarında su içine bırakılarak yumuşamaları sağlanır (Fotoğ raf 10,11).



**Fotoğ raf 10,11:** Liflerin Dere de (Solda) ve Kazanda (Sağ da) Havuzlama İşlemi (Yılmaz ve Uzun, 2019: 27)

Bu süre 7 gün kadar sürebilir. Suda bekleyen bitki koyu rengini suya bırakır. Manav-Türk halkı tuzlu su kaynaklarına bırakarak renginin çok gitmemesine dikkat etmişlerdir. Tuzlu suda bekleyen lifler hem koyu renkli hem de daha yumuşak olmaktadır. Kurutma işleminde, havuzlama işleminin tamamlanan ve sudan çıkarılan bitkiler (Fotoğ raf 12) dikey olarak konularak sularının süzülmesi, bitki kururken ıslak kısmı çevrilerek tamamının kuruması sağlanır. Bu süre 8 güne kadar uzayabilmektedir.



**Fotoğraf 12:** Hasat Edilmiş Liflik Keten Sapları, Eğrilmiş Keten Mamulü İp, Keten Tohumları (Şahin ve Yıldız, 2022: 172).

Ezme-dövme işleminde, kuruyan lifler öncelikle sert yerlere vurularak yumuşatılır. Yumuşatılan lifler mengenez (Fotoğraf 13,17) adında ahşap bir bıçakla kırılır. Çöp olarak geriye kalanlar döşek, yastık gibi ürünlerde iç malzemesi olarak kullanılır (Çoruhlu, 2005: 1097).



**Fotoğraf 13,14:** Liflerin Mengenezden Geçirilmesi (Solda) ve Taranma Aşamalarından Görünümler (Yılmaz ve Uzun, 2019: 30).

Çırpma işleminde, lif üzerinden dökülmeyen atık çöpler çırpılır. Tarama işleminde, ön tarama (kaba), ince tarama gibi birkaç tarama yapılır. Tarama yapılırken kullanılan tarağa kütük adı verilir (Yılmaz-Uzun, 2019: 29). Bu işlemlerden sonra ipler oluşmaya başlar. Burma işleminde liflerin birbirine dolanmaması için çıkıklara sarılması işlemi uygulanır. Eğirme işlemi çıkıklara bağlanan iplerin dokuma özelliğine göre ihtiyaç duyulan kalınlığa gelmesi için ayarlandığı aşamadır. İstenilen kalınlığa ulaşan ipler çileler halinde sarılır. Ağartma aşamasında ise un ve buğday karışımı çiriş adı verilen suya çileler atılarak ağartması sağlanır. Renginin istenilen tona gelmesi için odun külü ile yeniden kaynatma işlemi yapılır. (Çoruhlu, 2005: 1097). İplerin bu sıvıda kaynatılma işlemine çirişleme adı verilir. Bu işlemlerden sonra boyamaya geçilir. İpler ya doğal renginde ya da boyama yapılarak kullanılır. Kullanılacak

boyalar toprak veya metal oksite sahip bitkilerden elde edilir. Hazır halde alınıp kullanılanları da bulunmaktadır. Yöre halkının kullandığı renkler; kahverengi, sarı, soğan kabuğu, deve tüyü, ceviz kabuğu, göz taşı, mavi, siyah, yeşildir. Zengin bir renk skalası bulunan ipler renklendirici malzemelerle beraber kazanlara atılarak, rengini alması için kaynatılır. Rengin parlaklığını vermesi için kaynama sırasında meşe palamudu eklenir. Renklerin kalıcı olmasını sağlamak için şap atılır (Durdyeva,1998:111). Bazen çok renkli bazen de tek renkli olarak ipler boyanır. Tek renkli kullanılacak olanlarda boyama dokumadan sonra da yapılabilir. Boyanan ipler kurumaya bırakılır. Kuruyunca dik haldeki çukurluklara gerilerek masuralara sarılır (Fotoğraf 15,16).



**Fotoğraf 15,16:** Masura, Mekik ve Dokumadaki Kullanımı (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi 2025)

Masuralar dokuma esnasında kullanılır ve incir ağacından elde edilir. Bu işlemler tamamlandıktan sonra iplikler, dokumak için, çözgü ve mekik atmak için hazır hale gelmektedir (Çoruhlu, 2022: 50).



**Fotoğraf 17:** Keten Tarlaları ve Hasat Edilen Keten Balyaları (Sağda); Altta İmece Usulü Sap Kıрма / Keten Dövme İşlemi (Şahin, 2020: 123).

Keten bezi yani Kandıra bezi dokumacılığı günümüzde üzücü bir durumdadır. Kandıra ve civarında eski tarihlerden beri keten ekimi ve keten bezi üretimi yapılmıştır. Ancak günümüzde keten ekiminin yapılmadığı, dolayısıyla keten bezinin üretiminin de durduğu tespit edilmiştir. Keten gibi doğal bitkilerin üretimi konusunda yapılan uygulamalar yetersiz kalmıştır. Ancak yeniden canlandırılması için girişimlerde bulunulmuştur. Bu duruma örnek olarak Kandıra'ya bağlı Goncaaydın Mahallesi'nde keten yetiştiriciliği için ekim işlemleri yapılmış

ve sonucunda hasat gerçekleştirilmiştir. Halk Eğitim Merkezi'nde dört, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi bünyesinde beş tezgâhla (KO-MEK) dokuma faaliyetleri sürdürülmeye çalışılmaktadır (Şahin ve Yıldız, 2022: 182).

### Bulgular



Fotoğraf 18,19: Kandıra Bezi Örtü Örnekleri (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi 2025)

#### Örnek 1-Fotoğraf 18 (Sol)

**Tür:** Örtü

**Boyut (enxboy):** 45x112 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak bordo, pembe, altın rengi metal iplik ve yeşil renkler kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan örtüde, çiçekler, yapraklar ve dallardan oluşan buket biçiminde motif yer almaktadır. Bu motifleri altta basit nakış iğne tekniği ile yapılmış kenar suyu sınırlamaktadır. Çin iğnesi tekniği ile işleme yapılarak süslenmiş, kısa kenarı ham keten renginde saçak bırakılarak temizlenmiştir.

#### Örnek 2-Fotoğraf 19 (Sağ)

**Tür:** Örtü

**Boyut (enxboy):** 46x 112 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak bordo, pembe, açık ve koyu yeşil, altın rengi metal iplik kullanılmıştır. Örtü Kandıra bezinin kendine özgü türü olan şeritli şekilde tasarlanmıştır. Yörede bu beze çizme adı verilmektedir.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan örtüde, bir dal üzerine oturtulmuş beş adet çiçek motifi yer almaktadır. Bu motifleri altta düz çizgi şeklinde, düz sarma tekniği ile yapılmış kenar suyu sınırlamaktadır. Çin iğnesi tekniği ile işleme yapılarak süslenmiş, kısa kenarı ham keten renginde saçak bırakılarak temizlenmiştir.



Fotoğraf 20,21: Kandıra Bezi Örtü Örnekleri (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi 2025)

### Örnek 3-Fotoğraf 20 (Sol)

**Tür:** Örtü

**Boyut (enxboy):** 47x 114 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak bordo, eflatun, açık ve koyu yeşil, sarı, altın ve gümüş rengi metal iplikler kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan örtüde, çiçekler, yapraklar ve dallardan oluşan bir motif yer almaktadır. Bu motifleri altta geometrik şekillerden meydana gelen, susma tekniği ile yapılmış kenar suyu sınırlamaktadır. Çin iğnesi, düz sarma ve basit nakış iğne teknikleri ile işleme yapılarak süslenmiş, kısa kenarı ham keten renginde saçak bırakılarak temizlenmiştir.

### Örnek 4-Fotoğraf 21 (Sağ)

**Tür:** Örtü

**Boyut (enxboy):** 44x 111 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak, turuncu, mavi, açık ve koyu yeşil, sarı ve altın rengi metal iplik kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan örtüde, çiçekler, dallar ve yapraklardan oluşan bir motif yer almaktadır. Bu motifleri altta düz çizgi şeklinde, düz sarma tekniği ile yapılmış kenar suyu sınırlamaktadır. Çin iğnesi tekniği ile işleme yapılarak süslenmiş, kısa kenarı ham keten renginde saçak bırakılarak temizlenmiştir.



**Fotoğraf 22,23:** Kandıra Bezi Örtü Örnekleri (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi 2025)

#### **Örnek 5-Fotoğraf 22 (Sol)**

**Tür:** Örtü

**Boyut (enxboy):** 45x 112 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak, mor, eflatun, kırmızı, beyaz, mavi, açık ve koyu yeşil renkler kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan örtüde, çiçekler, dallar ve yapraklardan oluşan bir motif yer almaktadır. Basit nakış iğne teknikleri ile işleme yapılarak süslenmiş, kısa kenarı iğne oyası yapılarak temizlenmiştir.

#### **Örnek 6-Fotoğraf 23 (Sağ)**

**Tür:** Örtü

**Boyut (enxboy):** 46x 112 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak, mor, yeşil ve sarı renkler kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan örtüde, çiçek, yaprak ve dallardan oluşan, buket biçiminde motif yer almaktadır. Bu motifleri altta basit nakış iğne tekniği ile yapılmış kenar suyu sınırlamaktadır. Çin iğnesi ve balık sırtı teknikleri ile işleme yapılarak süslenmiş, kısa kenarı ham keten renginde saçak bırakılarak temizlenmiştir.



**Fotoğraf 24,25:** Kandıra Bezi Perde Örnekleri (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi 2025)

#### **Örnek 7-Fotoğraf 24 (Sol)**

**Tür:** Perde

**Boyut (enxboy):** 47x 123 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak, turuncu, sarı, bordo, kırmızı, açık ve koyu yeşil, altın rengi metal iplik kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan perdede, çiçekler, yapraklar ve dallardan oluşan buket biçiminde motif yer almaktadır. Basit nakış iğne teknikleri ile işleme yapılarak ve iki uzun kenarına dantel dikilerek süslenmiş, çiçek motiflerinde iğne keçe tekniği uygulanmıştır. Kısa kenarı beyaz renkte hazır püskül dikilerek temizlenmiştir.

#### **Örnek 8-Fotoğraf 25 (Sağ)**

**Tür:** Perde

**Boyut (enxboy):** 47x 125 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak, bordo, koyu ve açık mavi, koyu ve açık yeşil, altın ve gümüş rengi metal iplik kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan perdede, geometrik formlar ve akrep motifi yer almaktadır. Bu motifleri altta düz çizgi ve geometrik formlardan oluşan, düz sarma ve kum iğnesi tekniği ile yapılmış kenar suyu sınırlamaktadır. Kum iğnesi tekniği ile işleme yapılarak süslenmiş, kısa kenarı beyaz renkte Kastamonu çarşaf bağlama tekniği ile temizlenmiştir.



Fotoğraf 26,27: Kandıra Bezi Seccade Örnekleri (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi 2025)

### Örnek 9-Fotoğraf 26 (Sol)

**Tür:** Seccade

**Boyut (enxboy):** 60x 110 cm

**Renk:** Çezme kumaş pembe ve bordo renkli şeritlerle oluşturulmuştur. Kenarları bordo renkli saten kumaşla çevrelenerek beyaz renkle piko dikiş yapılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan seccadede işleme tekniği uygulanmamış, beyaz renkte piko yapılarak süslenmiştir.

### Örnek 10-Fotoğraf 27 (Sağ)

**Tür:** Seccade

**Boyut (enxboy):** 60x 112 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak, sarı, mor, eflatun, turuncu, yavruağzı, yeşil ve altın rengi metal iplik kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan seccadede, çiçekler, yapraklar ve dallardan oluşan motifler yer almaktadır. Kurdele nakışı ve basit nakış iğne teknikleri ile işleme yapılarak süslenmiş, kenarları beyaz renkte hazır harç dikilerek temizlenmiştir.





**Fotoğraf 28,29:** Kandıra Bezi Duvar Süsü (Solda), Örtü (Sağda) Örnekleri (Z. Pala Yavuzyiğit Arşivi 2025)

### Örnek 11-Fotoğraf 28 (Sol)

**Tür:** Duvar süsü

**Boyut (enxboy):** 40x 43 cm

**Renk:** Bordo şeritli çizme bez üzerine, işleme rengi olarak, bordo renk kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan duvar süsü basit nakış iğne tekniği ile işleme yapılarak ve ajur tekniği uygulanarak süslenmiş, kısa kenarı Kastamonu çarşaf bağlama tekniği ile temizlenmiştir.

### Örnek 12-Fotoğraf 29 (Sağ)

**Tür:** Örtü

**Boyut (enxboy):** 45x 98 cm

**Renk:** Doğal keten rengi bez üzerine, işleme rengi olarak, sarı, yeşil, koyu ve açık pembe, kahverengi ve yeşil renkler kullanılmıştır.

**Tanımlama:** Dikdörtgen formda tasarlanan örtüde, simetrik şekilde yapılan çiçekler, yapraklar ve dallardan oluşan motifler yer almaktadır. Çin iğnesi tekniği ile işleme yapılarak süslenmiş, kısa kenarları iğne oyası yapılarak temizlenmiştir.

### Sonuç ve Öneriler

Araştırma kapsamında 12 adet Kandıra bezi örneği incelenmiştir. İncelenen örnekler arasında 7 adet örtü (Fotoğraf 18, 19, 20, 21, 22, 23, 29), 2 adet perde (Fotoğraf 24, 25), 2 adet seccade (Fotoğraf 26, 27), 1 adet duvar süsü (Fotoğraf 28) yer almaktadır.

İncelenen örneklerin tamamı dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Çalışma kapsamındaki eserler ham keten renginde (Fotoğraf 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29) veya çizme (Fotoğraf 19, 26, 28) şeritlidir. Dokumalar üzerine uygulanan işlemlerde çok renkli uygulamalar hakimdir. Genellikle sarı, mavi, yeşil, pembe, turuncu, bordo, mor, eflatun, kahverengi, kırmızı, beyaz gibi renkler kullanılmaktadır. Ayrıca altın sarısı ve gümüş rengi metal ipliklerin yardımcı renk olarak kullanıldığı görülmektedir. İşleme tekniği olarak, kum iğnesi, Çin iğnesi,

basit nakış iğne teknikleri, kurdela nakışı, düz sarma, balık sırtı ve ajur teknikleri kullanılarak süsleme yapıldığı ortaya çıkmaktadır. Örneklerde çoğunlukla bitkisel bezemeler kullanılmış, 1 örnek üzerinde ise geometrik bezeme ve Türk motiflerinden akrep motifi kullanılmıştır (Fotoğraf 25). Çalışma kapsamında incelenen örneklerin kenarları saçak bırakılarak (Fotoğraf 18, 19, 20, 21, 23), iğne oyası ile (Fotoğraf, 22, 29), Kastamonu çarşaf bağlama tekniği (Fotoğraf 25, 28) ve hazır harç dikilerek (Fotoğraf 24, 27) temizlenmiştir.

Kaynak kişilerden elde edilen bilgilere göre, 19. yüzyıla ait örnekler, yöre halkı tarafından yetiştirilen keten bitkisinden elde edilen ipliklerle dokunan Kandıra bezi üzerine işleme yapılmış örneklerdir. Tüm örnekler, çoğunluğunu ev hanımlarının oluşturduğu Kandıra ilçesindeki kadınlar tarafından üretilmiştir.

Günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş sanatlardan biri olan Kandıra bezi dokumacılığının canlandırılması yöre halkına ekonomik yarar sağlayacaktır. Uzun bir süreç ve emek isteyen bu dokumalarla ilgili devlet katkısıyla canlandırma projeleri başlatılmıştır. Ancak bu dokumalarla alakalı daha fazla proje üretilmeli, bu dokumalar tanıtılmalı ve bu tür el sanatı ürünlerinin ülke ekonomisine ve kültürümüze olan katkıları unutulmamalıdır.

### Kaynakça

- Artut, S. Uzunkaya, D. Kayalı, F. (2006). Kocaeli İl Çevre Durum Raporu. Kocaeli Valiliği İl Çevre ve Orman Müdürlüğü Yayınları, Kocaeli.
- Altun, I. (2006). Kocaeli ve Çevresine Ait Bir Dokuma: Köy Çezmesi Ya Da Kandıra Bezi, I. Uluslararası Kocaeli ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri, Cilt 1, Kocaeli.
- Akpınarlı, H. F. ve Mualla Gözde Ç. Ç. “Kumaş Dokumacılığının Anadolu’daki Coğrafi Dağılımı”. İdil, S. 78, s. 285–303.
- Arlı, M. Söylemezoğlu, F. Erdoğan, Z. (1999). Ayancık İlçesinde Keten El Dokumacılığı, 2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, Ankara.
- Barışta, Ö. (1984). Türk İşleme Sanatı Tarihi, Ankara.
- Barber, E.J.W., (1992). “Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean”, Princeton University Press, USA.
- Ceylan, O. (2021). Geleneğin Yeniden Hatırlanması: Türkiye’de Ketenin Toplumsal Tarihi The Re-Remembering Of Tradition: A Social History Of Linen In Turkey. Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi/Journal Of Atatürk Yolu, 69, S. 140-159.
- Çoruhlu, T. (2006). Kaynarca Dokumaları, Irmak Dergisi (Kaynarca Özel Sayısı), Sakarya, s. 110-113.
- Çoruhlu, T. (2005). Sakarya İlinde Türk El Sanatları, Sakarya İli Tarihi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 10971110.
- Çelik, E. (2015). Kocaeli Yarımadasına Özgü El Sanatlarından Örnekler, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Kocaeli.
- Çoruhlu, T. (2022). Kaynarca ve Kandıra Dokumaları. Paradigma Akademi Yayınları.
- Çoruh, E., Avcıoğlu Kalebek, N., Özdemir, G., Öztürk, T. (2019). Dokuma Kumaş Tasarımı ve Örnek Uygulamaları, İdil Dergisi, 63, s. 1603-1609.
- Doğanay, H. Coşkun, O. (2012). Tarım Coğrafyası, (Güncellenmiş 2. Baskı). Pegem Akademi.
- Durduyeva, G. (1998), Türkmen Halılarında Boyaların Yeri, Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı, Ankara, s.111-117.

- Develioğlu, Y. (2008). Kandıra Bezi Üzerine Yapılan İşleme Teknikleri. Gazi Üniversitesi 1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Evliya Çelebi, Seyahatname (1999). (Haz. Z. Kurşun vd.), YKY, C.2. İstanbul.
- Göçer, K. (2015). 19. Yüzyılın İlk Yarısında Kandıra'da Sosyal Huzursuzluk Üzerine Bir İnceleme. Uluslararası Gazi Süleyman Paşa ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu II.
- G., (2017). "QTL mapping and molecular characterization of the classical D locus controlling seed and flower color in *Linum usitatissimum* (flax)", *Scientific Reports*, 7(1), s. 1–12.
- Kaya, Ş. (Ed.) (2017). Osmanlı Belgelerinde Kocaeli, Kocaeli.
- Koyuncu, O. A. (2015). Kültürel Bir Kimlik Olarak Geleneksel Dokumalar-Traditional Weaving as a Cultural Identity, I. Uluslararası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi-I. St. International Research Congress on Social Sciences (04-05 Mayıs-May 2015 Saraybosna-Bosna Hersek-Sarajevo-Bosnia and Herzegovina), Pamukkale Üniversitesi E-Yayımları No: 2, Denizli.
- Koyuncu, O. A. Öz, N. D., (2019). Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kültürel Miras: Karapınar Tülü Dokumaları", *Sanat ve Tasarım*, Sayı: 24, s. 281-299.
- Öz, D. Ayhan, T. (2021). Sinop, Kastamonu ve Kocaeli'de Keten Dokumacılığını Geliştirmek İçin Yapılan Çalışmalar. *Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler*. Gece Yayınları.
- Öksüz, A., Bahadır, N. P., Yıldırım, M. U., & Sarihan, E.O. (2015). Farklı Keten Tür ve Çeşitlerinin Besin Bileşenleri, Yağ Asitleri ve Mineral İçeriklerinin Karşılaştırılması. *Journal Of Food And Health Science*, 1(3), S. 124 – 134.
- Sürür, A. (1976). *Türk İşleme Sanatı*, İstanbul.
- Şahin, G. (2020). Çok Boyutlu bir Tarım Ürünü: Keten, *IJOSSAR (Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi)*, e-yayın, s.119-147.
- Şahin, G. (2019). Türkiye'nin Coğrafi İşaretleri ve Bunların Türkiye Ekonomisinde Etkin Kullanımları, (Basılmamış doktora tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sudarshan, G. P., Kulkarni, M., Akhov, L., Ashe, P., Shaterian, H., Cloutier, S., Rowland, G., Wei, Y., Selvaraj,
- Şahin, G. Yıldız, B. (2022). Türkiye'de Keten Üretimi ve Karakteristik Keten Dokumalarının Durumu. *Erciyes Akademi*, 36(1), s. 169-185.
- T.C. Türk Patent ve Marka Kurumu, 2020: 93.
- Yıldız, D. (2022). Dokumanın Tarihsel Süreçte Başlangıcı ve Gelişimine Genel Bir Bakış, *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 5 (1), s. 256-293.
- Yılmaz, S. Uzun, A. (2019). *Keten Tarımı*, Samsun.
- Url-1: <https://www.kocaeli.bel.tr/kandira.html>, 13.01.2025
- Url-2: <http://www.kandira.gov.tr/tarihce19> 13.01.2025
- Url 3: [http://dunyacamileri.blogspot.com/2020/06/kocaelinin-kandira-ilcesindeki-camiler.html#google\\_vignette](http://dunyacamileri.blogspot.com/2020/06/kocaelinin-kandira-ilcesindeki-camiler.html#google_vignette) Erişim Tarihi: 01.02.2025
- Url-4 [https://arastirma.tarimorman.gov.tr/ktae/Belgeler/BGT/bgt\\_2024\\_1\\_keten\\_tarimi.pdf](https://arastirma.tarimorman.gov.tr/ktae/Belgeler/BGT/bgt_2024_1_keten_tarimi.pdf) 13.01.2025
- <https://www.ci.gov.tr/Files/GeographicalSigns/396.pdf> Erişim Tarihi: 10.01.2025

# Yol Yapmak: Yaratıcı Süreçte Hareket Aracılığıyla Düşünmek

Ayşegül Damla YÜCEBAŞI

## Giriş

Yaratıcı süreç bağlamında bakış açıların değişkenliği, doğru ve yanlış kesin ve sabit olmayışı nedeniyle oldukça dayanaksız olan insanın, “neye göre yönünü tayin edebileceği” veya “nasıl bir yöntem izlemesi gerektiği” ile ilgili soruların etrafında bu dayanak ve yöntem arayışının kendisinin de bir tür güvence ihtiyacından kaynaklanıyor olmasına karşın, “başka türlü”, herhangi bir arayış içermeyen bir hareket ve varolma şeklinin mümkün olup olamayacağı sorusu, bu metnin temel sorusudur.

Önceden mevcut bir yolu, yöntemi izlemek veya bir şeyi yapılmadan önce belirlemek, sonuç odaklı ve mükemmeliyetçi bir düşünme biçimidir. Yaratma ise hata ve rastlantıları kucaklayan süreç odaklı bir anlayışla ilgilidir. Alışlageldik neden-sonuç ilişkilerine dayanarak öngörü ve bilme yoluyla belirsizliği kontrol etmenin tam aksine, belirsizlikle temasta olmayı gerektirir.

Yaratıcı süreçte hareketle aracılığıyla düşünme yaklaşımı, Doğu geleneklerinin bütüncül anlayışıyla örtüşen şekilde, özne-nesne ayrımını aşmayı, dünya ile karşıtlık yaratmadan mevcut şartlarla birlikte hareket etmeyi önerir. Batı düşüncesinde olduğu gibi dünyayı sabit bir bakış açısından algılayarak olaylar arasında nedensel ilişkiler kurmaya dayalı değildir. Bu nedenle de yaratma, alışkanlıklar dahilinde kurgulanan neden-sonuç ilişkilerine yani bilinene dayalı bir düşünmeyle değil, “bilinmeyenin” barındırdığı yeni olasılıklarla karşılaşmakla ilgilidir.

Deleuze, *Fark ve Tekrar* isimli kitabında “Dünyada düşünmeye zorlayan bir şey vardır. Bu şey bir tanımın değil, temel bir karşılaşmanın nesnesidir.” der. (Deleuze, 2017, s. 191) Rahmi Ögdül’e göre, bizler tanıdık ve bildik nesnelere dünyası oluşturup “farkı dışarda tutarak” düşündüğümüzü zannederiz. Halbuki “bilindik bir dünyada bizi düşünmeye zorlayacak herhangi bir şey yoktur.” Bu yüzden aslında yaptığımız şey sadece “sınıflandırmak” yani “karşılaştığımız şeyleri uygun kategorilere yerleştirmektir”. Fakat ne zaman ki sınıflandıramadığımız, anlamlandıramadığımız bir şeyle karşılaşırız, aklın ve sınıflandırmanın çöktüğünü hissetmeye başlarız, işte o zaman “gerçekten düşünme” başlar. (Ögdül, 2017) Çünkü sınıflandıramadığımız ve anlam veremediğimiz şeyler, baskın rejimi kesintiye uğratarak bizi yeni olasılıkları düşünmeye zorlar. Bu yüzden Ögdül’e göre gerçekten düşünmek ancak “felakete uğramakla” mümkündür:

“Ele avuca sığmayan bir tekillikle karşılaştığımız zaman, bir sınıflandırmayan, farklı olan bir şeyle karşılaştığımız zaman, gerçekten düşünmeye başlıyoruz. Belki bildiğimiz tüm o düşünce şeması da çökmeye başlıyor. Gerçekten neyle karşılaştığıma dair duyumsama ya da düşünmeyle yeniden kurmak zorundayım o karşılaştığım deneyimi.” (Ögdül, 2017).

Buna göre düşünmek, karşılaştığımız şeylerin ne olduğunu mevcut sınıflandırma üzerinden değerlendirmek yerine süreç içerisinde etkileşime girmekle ilgilidir. “Aktüel”

<sup>1</sup> Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

ve “virtüel” kavramları bu noktada ele alınabilir. *Aktüel*, gerçekleşmiş, edimselleşmiş, olup bitmiş olan; *virtüel* ise, oluş halinde, nasıl aktüelleşeceği bilinmeyen, ancak ortaya çıktıktan sonra görülebilecek olan çokluğun ve olasılıkların alanıdır. De Landa’ya göre, aynı etkilerin aynı tepkilere yol açtığı neden-sonuç ilişkilerine dayalı aktüel durumun aksine, virtüel, doğrusal ve nedensel ilişkilere dayanmayan, aynı etkilerin farklı tepkilere yol açabileceği şekilde tepkilerin çokluğuna imkan tanıyan olasılıkların alanıdır. (DeLanda, 2017, s. 3) Virtüeli “olanaktan” ayırmanın önemine dikkat çeken Yücefer, Deleuze’ün “*Bergsonculuk*” kitabının önsözünde bu farkı şöyle ifade eder:

“Hareket olanağın edimselleşmesi olarak algılandığı sürece, hareket karşısındaki düşünce, onda yeni olan hiçbir şey bulamaz; deneyim düşüncenin önceden bildiğini doğrulamaktan öteye gitmez. Bilgi bakımından, henüz çiçek açmamış bitkiyle artık çiçek açmış bitki arasında hiçbir fark yoktur. Buna karşılık virtüel önceden belirlenmemiş güçtür. Ne olacağını görmek için hareketin gerçekleşmesini beklemek gerekir. Bir bestecinin kafasındaki henüz yazılmamış senfoni virtüeldir. Burada öngörülemez gerçek bir yaratım vardır. (Deleuze, 2014, s. 39)”

Birşeyi önceden planlamak, olanaklar dahilinde düşünmekle ilgilidir. Olanak, ne olacağını önceden bilinmesini de içerdiği için olanaklı olanın edimselleşmesinde yeni bir şey yoktur. Bu tip bir deneyim sadece öngörülerin doğrulanmasıdır. Buna karşın önceden belirlenmemiş bir yaratıcı süreç söz konusu olduğunda, yeni olan, ancak hareket gerçekleştiikten sonra ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda yaratma, olanaklardan ziyade, henüz ortada olmayan ancak hareket gerçekleştiikten sonra ortaya çıkacak olan potansiyele temas etmekle ilgilidir ve bunun için de iç gözlem bir araç olarak kullanılabilir.

## POTANSİYELE TEMAS

Önceden belirlenmiş form ve düşüncelerle belli bir yönde hareket etmek yerine sanatçı, iç gözlem aracılığıyla yönsüz, nedensiz, amaçsız, anlamsız, niyetsiz bir şekilde belirsizlik noktasında kalabilir. Böylelikle düşüncenin yönlendirmesinden çıkıp deneyim aracılığıyla hareketin içine yerleşebilir.

Meditasyon gibi çeşitli iç gözlem pratiklerinde, belli bir dikkat ve mesafeye düşüncenin ötesinde bir boşluk açılır. Sullivan’a göre, tepkisel benliğin ve alışkanlıkların farkında olunmasını sağlayan bu boşluk, bir tür “tepkisizlik anı” içererek mevcut benlikten bağımsızlaşmaya, “alışkanlıkların her zaman unutturmaya çalıştığı bir potansiyellik alanıyla temas etmeye” izin verir.

Mevcut öznellikten bağımsızlaşmak, geçmişin bilgi ve alışkanlıkları ile geleceğin beklenti ve öngörülerine karşı mesafe koyarak düşünme sürecini bir anlamda askıya almayı ve kişiyi bir “bilmeme” (*not knowing*) durumuna taşımayı içerir. Bu sayede zihin devre dışı bırakılarak kendiliğinden hareket olanaklı hale gelir.

Kendiliğinden hareket, Taoist felsefenin barındırdığı “eylemeden eylemek” (*Wu Wei*) ilkesiyle örtüşür. Niyet veya sonuç beklentisi olmaksızın çabasız şekilde eylemde bulunmak anlamına gelen *Wu Wei ile ilişkili olarak Tao Te Ching’in* 48. bölümünde Ursula K. Le Guinn’in yorumu şu şekildedir:

Kendisini öğrenmeye veren günden güne ağırlaşır.

Kendisini Yol'a veren günden güne hafifler.  
Hafifler ve hafifler, ta ki yapmadan yapmaya erişinceye kadar.  
Hiçbir şey yapmaz ama yapılmamış iş de kalmaz. (Laozi, 2016, s. 52)

Eylememe, hiçbir şey yapmama veya hiçbir şeye müdahale etmeme anlamına gelmez. Aksine "kendi özüne uygun olarak eyleme" anlamı taşır. Soysal, eylememe prensibini takip eden kişiyi şöyle tanımlar: "O, bir yapan değildir; olsa olsa, mesafesini bozmadan, merkez olma ve eyleme yanılmasına kapılmadan gerçekliğin (hakikatin) özüne uygun davranışlar ortaya koyar." (Soysal, 2015, s. 21, 31,102)

### **Harekete Yerleşmek**

Sullivan'a göre, yeni olan "mevcut varoluş düzleminin dışında" bir mekandan değil ama bir "zamandan" ortaya çıkar. Bu zaman, Bergson'un "saf potansiyelin virtüel alanı" dediği "saf hafıza (*pure-past*)dır." (O'Sullivan, 2008, s. 92)

Saf hafıza, "hiçbir hiyerarşi, önem veya fayda gözetmeksizin her şeyi kara kutu gibi kaydeden" kendi kendinde mevcut olan, edimsel olmayan virtüel geçmiştir. Yalnızca şimdinin var olduğunu, geçmiş ve geleceğin mevcut olmadığını söyleyen felsefelerin tersine, Bergson'un düşüncesinde şimdi yoktur ve geçmiş vardır. Şimdi, "geçmişin geleceğe doğru sürekli açılımıdır." Geçmiş, edimsel olmayan virtüel halinden çıkıp şimdide aktüelleşerek edimselleşir. Buna göre şimdi, geçmiş tarafından ortaya çıkarılır. Şimdide yaşanan deneyim, her zaman geçmişin şimdide algılanmasına dayandığı için biz aslında hep geçmişini algılarız. Şimdi bu anlamda yok olmandır, algılanamayandır çünkü algılandığı anda geçmişe karışır. (Demir, 2015, s. 66- 67)

Sullivan'a göre, "sabit alışkanlıklardan ve şimdiki zamanın çıkmazlarından kurtulmak" için virtüel haldeki saf hafızaya erişmek gereklidir. Çünkü "şimdiki zaman tarafından belirlenmemiş olan saf hafıza, paradoksal şekilde farklı bir geleceği belirleme olasılığını da içerir." (O'Sullivan, 2008, s. 93)

Saf hafıza aynı zamanda Bergson'un "süre" olarak tanımladığı içsel zamandır. Sezginin kavradığı bilinç akışıdır. Yücefer'e göre süre, bilincimizin kendisidir: "O bir geçmişe sahip olamaz; çünkü zaten kendi geçmişiyle özdeştir. Öte yandan bu geçmiş, öngörülemez bir geleceğe uzanmaktadır. Süremiz, geleceği nasıl yaşayacağımızı önceden belirlemez. Tersine süre yaratımdır, özgürlüktür." (Deleuze, 2014, s. 29-30) Bilinç akışındaki her an, yeni ve farklı olduğu için süre, öngörülemez bir yaratımla ilişkilidir.

"Yaşadığımız durumları birbirinden ayırmaya kalktığımızda, onları içinde yer aldıkları akıştan kopararak adlandırdığımızda, birine arzu diğerine tutku, birine acı diğerine sevinç dediğimizde, kısacası kendimizi 'yaşamaya bırakmadığımızda' süreyi kavrayamaz hale geliriz." (Deleuze, 2014, s. 29)

Sürenin, akışın kavranabilmesi ancak virtüel haldeki saf hafızaya erişim ile mümkündür. Bu ise, deneyimlerimiz hakkında tanımlamalar ve ayrımlar yaparak yaşamımızı sabit durumlara indirgemekle değil, "soyut kategorilerin ve kavramların güvenli zemininden" çıkıp harekete dahil olarak "akan gerçekliğin içine yerleşmekle" mümkündür. (Demir, 2015, s. 69)



Görsel 1. Yürüyüş, Şile, 2021.

*Bu karar anlarında  
Soldan dedim solu seçtim.  
Soldan dedim sağı seçtim.  
Sağdan dedim solu seçtim ve sağdan  
dediğim halde sağı seçtim.  
Elbet bişey seçtim,  
Ama nasıl seçtim. (Günlük, 2020)*

Hesaplayan zihnin yönlendirmesinden çıkmak, kararsızlık, belirsizlik ve çelişki içerisinde kalmayı gerektirir. Deneyim aracılığıyla harekete yerleşmek, eylemin zihinden önce geldiği, nasıl olması gerektiğine dair teoriler üretmeden eylemle eş zamanlı düşünmek yani hareketle aracılığıyla düşündürmektir.

## HAREKET ARACILIĞIYLA DÜŞÜNMEK

“Doğaçlama yapmak, daha önce gidilen bir rotada bir bitiş noktasından başlangıç noktasına kadar bir bağlantı zincirini yeniden kurmak yerine, dünyanın yollarını açıldıkça takip etmektir.” (Ingold, 2010, s. 97)

Bir amaca, ideale veya hedefe ulaşmak için çaba ve yöntem içeren sonuç odaklı bir düşünme biçimi, potansiyel olarak gömülü olan olasılıkların açığa çıkmasına engel olabilir. Burada olmak yerine orada, belli bir zaman veya mesafe sonrasında olacıklara bağlı olarak ileriye bakmak ile o an mevcut olunan yere bakmak arasında fark vardır. Mevcut dünyadan hareket etmek, halihazırda varolan bir yolu veya yöntemi izlemek yerine hareketle birlikte düşündürmektir. Bu anlamda yaratma süreci önceden belirlenmiş bir yolda yürümek yerine, henüz mevcut olmayan bir yolu adım adım yürüyerek yapmaya benzer. Bir yolun yüründükçe oluşması, hareketle birlikte şekillenmesi, sürecin kendiliğinden adım adım açılmasına izin vermektir. Çünkü sürekli değişen belirsizlikler arasında hareket aracılığıyla düşünmek söz konusu olduğunda önce hareketin gerçekleşmesi ve bir sonraki adımın şartlarını oluşturması gerekmektedir.

## Yol Yapma

En yakın çevirisiyle “yol” (Almanca “weg”, İngilizce “way”) anlamına gelen Tao’yu tarif etmek için Heidegger, “be-wëgen” (hareket etmek) kavramını kullanmış;

bu kavram ile, önceden mevcut bir yolda yukarı aşağı hareket etmek yerine, bir yolun oluşturulmasını, yolun ortaya çıkarılmasını yani şekillendirilmesini kastetmiştir. (Lacertosa, 2019, s. 113) Ames ve Hall ise, “yol yapma” (*way-making*) kavramını kullanarak Tao’yu şu şekilde ele almışlardır:

“Yol göstermek’ ve dolayısıyla ‘yol, patika, yöntem, kelimelere dökmek, açıklamak, öğretiler, doktrinler, sanat’. En temel düzeyde dao, ‘dünyada ilerleme’, ‘ileriye doğru bir yol açma’, ‘yol inşa etme’ gibi aktif bir projeyi ifade ediyor gibi görünmektedir. Dolayısıyla, bizim neolojizmimiz: “yol yapma”. Bunun uzantısı olarak dao, yapılmış ve dolayısıyla gidilebilecek bir yolu çağrıştırmaya başlar.” (Lacertosa, 2019, s. 109)

Şeylerin doğal akışı ve altta yatan ilke olarak tanımlanan Tao’yu Jung, “bu dünyanın örgütleyicisi” olarak nitelendirmiştir. (Jung, 2004, s. 96)

“İnsanlar yeryüzünü izler,  
Yeryüzü gökleri,  
Gökler Yol’u izler,  
Yol ise olanı”

Burada Ursula Le Guinn, Tao’yu “yol” olarak yorumlarken; yolun olanı izlediğini söylediğinde aslında “yolun, kendisini izlediğini” kasteder. Çünkü ona göre zaten “yol, şeylerin nasıl olduğudur.” (Le Guinn, 2017, s. 53)

“Tao kelimesinin birincil anlamı olan ‘yol’ genelde yol gösterici doktrin, öğreti anlamına gelirken, *Tao Te Ching*’de hem ilke ve prensiplerden azade bir kendiliğindenliğin yolu, hem de doğanın dinamik ve üretken boyutu anlamlarında kullanılmıştır.(...) Nitekim nasıl doğa kendiliğinden varsa ve kendiliğinden türlü varlıkları üretiyorsa, ermiş kişi de tıpkı doğa gibi kendiliğinden hareket eder, koşulları aktif bir şekilde biçimlendirmeye çalışmak yerine doğal akışın bir parçası olur.” (Laozi, 2016, s. IX, 27)

Zorlamadan doğal şekilde gelişen olayları tarif eden “kendiliğindenlik” buna göre yolun izlediği kanundur.

“Zaten orada bir yerde keşfedilmeyi ve takip edilmeyi bekleyen bir yol yoktur. Yol yapma hareketi yolu yapar. Yol, ancak aynı hareketle, aynı anda, açıldıkça, düşünüldüğü veya takip edildiği ölçüde yol olur.(...) Yol bir nesne değildir. Yol yapma öyle bir yol yapar ki, yolun kendisi olur, yani ‘olan’ tek şey yol yapma hareketidir. Hareket, hareket eder ve hepsi bu kadardır.” (Stenstad, 2006, s. 80-81)

~~“Zaten orada bir yerde keşfedilmeyi ve takip edilmeyi bekleyen bir yol yoktur. Yol yapma hareketi yolu yapar. Yol ancak aynı hareketle, aynı anda, açıldıkça, düşünüldüğü veya takip edildiği ölçüde yol olur.(...) Yol bir nesne değildir. Yol yapma öyle bir yol yapar ki, yolun kendisi olur, yani ‘olan’ tek şey yol yapma hareketidir. Hareket, hareket eder ve hepsi bu kadardır.”<sup>130</sup>~~

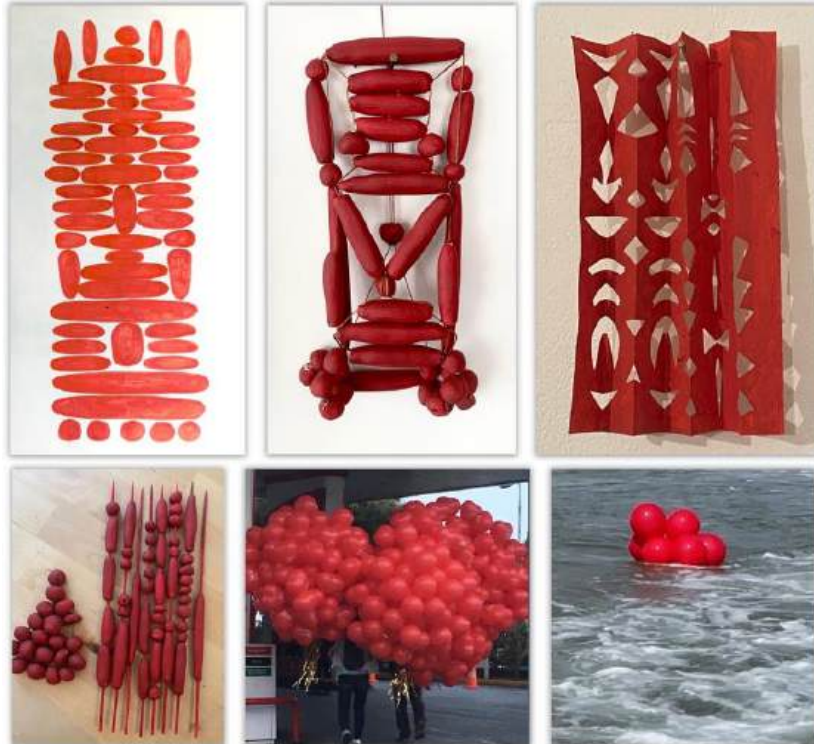


“Bilmeme pratiği” yaklaşımıyla yaratıcı süreç açısından hata ve rastlantıları değerlendirdiğim sanatta yeterlik eser metninin yazım süreci boyunca sürekli ekranda karşıma çıkan kırmızı hata denetim çizgileri, ilk olarak metni okumamı zorlaştırdığı için dikkatimi çekmişti. Başta çalışmamı aksatan bir engel olarak algıladığım bu işaretlerin zaman içinde farklı boyutlarını keşfetmeye başladım. Bates hatayı, “yönü ve amacı olmayan kendi başına bir yol” olarak tanımlıyordu. (Nunes, 2011, s. 8) Ben de metin çalışmam boyunca nedenini bilmeden ekran görüntüleri almaya ve bunları biriktirmeye devam ediyordum.



Görsel 3. Eser Metin Ekran Görüntüsü, 2023.

Tesadüflerin, kazaların ve kontrol dışı durumların sürece dahil olması, düşünme alışkanlıklarının dışındaki yeni olasılıkları ve ilişkileri açığa çıkartabiliyor. Birbirinden bağımsız farklı zamanlarda yapılmış veya ilgilenilmiş olan şeyler, sürekli farklılaşan yaşamın içinde birbirleriyle ilişkilenererek zaman içerisinde yeni nitelikler kazanabiliyorlar. Sokakta karşılaşılan balonlar, yıllar önce çekilen bir fotoğrafla ilişki kurarak yeni bir olasılığı harekete geçirebiliyor.



Görsel 4. Farklı Zamanlarda Yapılan Çalışmalar.

Yaratıcı süreç, daldan dala atlamalı şekilde geriye dönüşlerle beslenerek ileriye doğru açılıyor; hata, rastlantı ve karşılaşmalarla kendi olasılıklarını yaratıyor. Belirsizlik ve kendiliğinden hareket, henüz görünür olmayan şeylerin tesadüfen veya yanlışlıkla keşfedilmesini içerecek şekilde yaratıcı süreci yönlendiriyor.

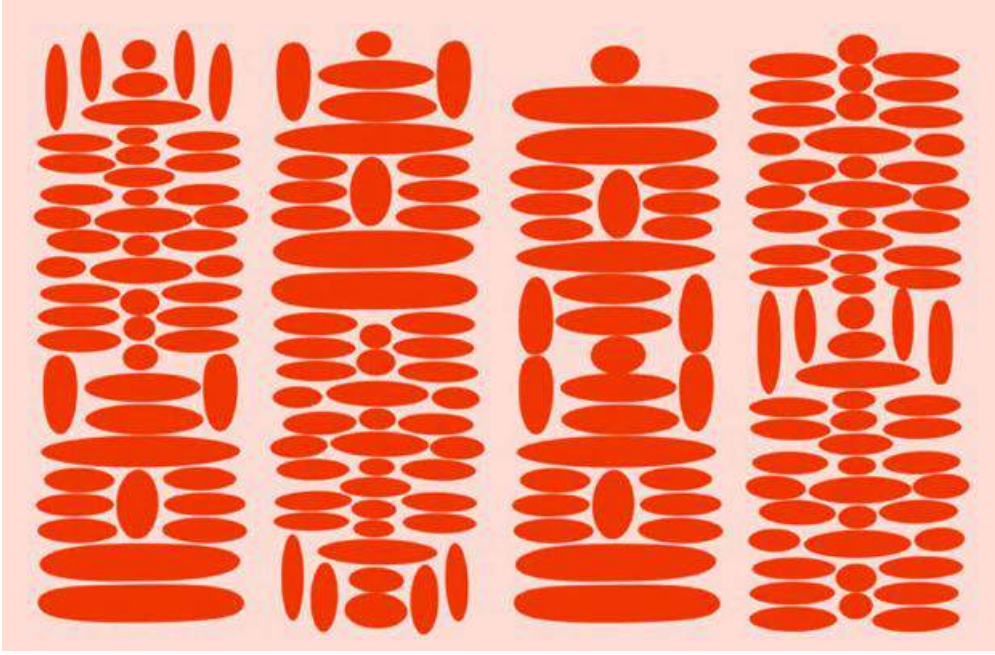


Görsel 5. Balonların Yürüyüşü, Video, 5", 2023.

Mevcut şartlarla hareket etmek, doğru-hata gibi ikili ayrımlarla “dünyayı düzenleyen bir benlik”, bir “planlayan” veya “yapan” olmaksızın olan bitenle karşılaşmak, meşgul olmak ve etkileşime girmekle ilgilidir. Rastlantı ve hataları dışlamak yerine sürece dahil etmek bir anlamda mevcut öznelliğin getirdiği sabit bakış açısının dışına çıkmayı da mümkün kılar.

Zihnimizde dış dünya ve benliğimiz hakkında karşıtlığa dayalı sabit imgeler yaratırız. Kendimizi dünyayı “deneyimleyen”, dünyayı da bizim tarafımızdan “deneyimlenen” olarak ayırıp dünya ile aramızda bir ayrım yaratır ve oluştan koparız. Kendimizi bir kesinlik formu olarak varsaydığımızda, sabit bir öznellikten dünyayı yargılayıp ona tepkiler veririz. Oysa ki Clairebrook’a göre “oluşun (her türlü temel veya kuruluştan yoksun, olduğu haliyle oluş) içkinliğini kabul ederek varlığın temelini ortadan kaldırırız.” Bu da “karşıtlığın ortadan kaldırılması” anlamına gelmektedir. Buna göre, kendimizi, bir özne olarak yaşamdan soyutlamak yerine onun bir parçası olduğumuzda dünya ile aramızdaki bölünme sona erer. Bizi hayattan kopartan

karşıtlıklara dayalı modellere, soyutlamalara, nedenlere ve öngörülere başvurmaksızın yaşama her nasılsa öyle, olduğu haliyle katılırız. (Colebrook, 2009, s. 12,104,171)



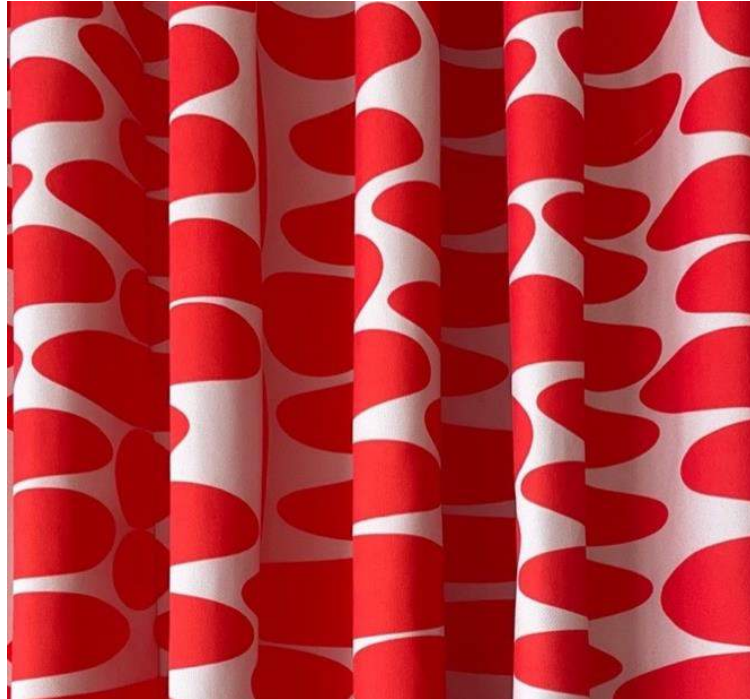
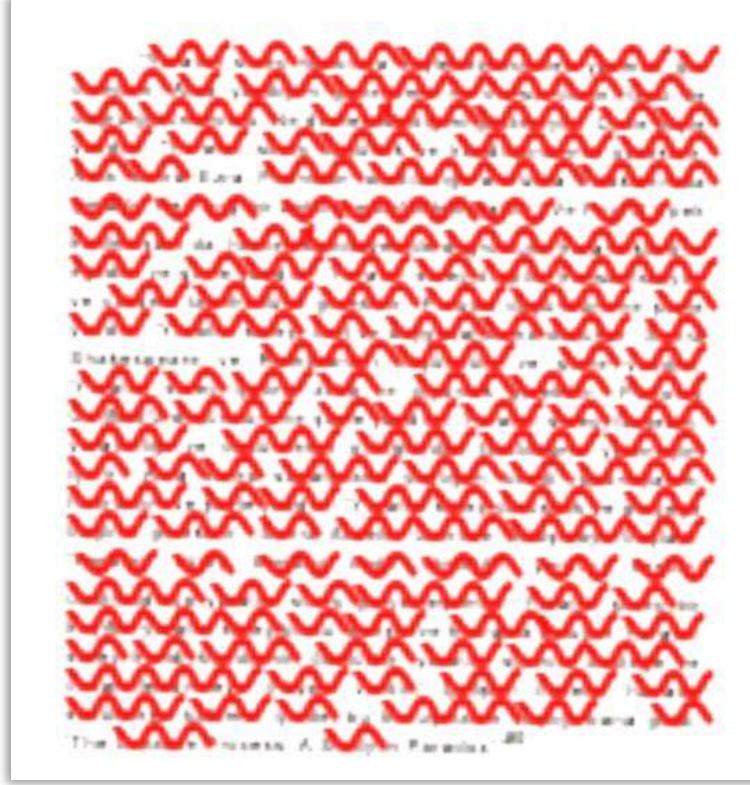
Görsel 6. Dijital Desen, 2023.

Görsel 6’da görünen desen, kumaş yüzeyine basıldıktan sonra yanlışlıkla perde şeklinde büzülerek asıldığında ortaya çıkan görsel 7’deki görüntü, çalışmanın gidişatını belirleyen karşılaşmalardan birisi olmuştur.



Görsel 7. Tekstil Üzerine İpek Baskı, 120x70 cm, 2024.

Yaratıcı süreçte, her zaman için mevcut şartlar, içerdiği hata ve kusurlarla mükemmel ve tamdır. Düşüncede, temsilde veya formda yeni bir şey olmasa da, bunların parçalanması veya aksamasıyla ortaya çıkan hareketi ve açığa çıkardıkları ilişkileri takip ederek süreç kendiliğinden şekillenmektedir.



Görsel 8. Ekran Görüntüsü ve Tekstil Üzerine Dijital Baskı (Ayrıntı), 2024.



Görsel 9. “Yol Yapma”, Tekstil Üzerine Dijital Baskı, 260x240 cm, 2024.  
Akbank 42. Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi.

**Not:** Bu metin 2024 yılında Arş. Gör. Dr. Ayşegül Damla Yücebaş tarafından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalında Prof. Kemal Can danışmanlığında tamamlanan “Yaratıcı Süreçte Bilmeme Pratiği” isimli Sanatta Yeterlik eser metin çalışmasından üretilmiş olup, 8-10 Kasım 2024 tarihinde gerçekleşen *International Science And Art Congress* kapsamında sunulularak tam metin bildiri olarak kongre kitabında yer almıştır.

## Kaynakça

- Colebrook, C. (2009). *Gilles deleuze* (C. Soydemir, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- De Landa, M. (2015). The New Materiality. *Architectural Design*, 85(9).  
<https://doi.org/10.1002/ad.1948>
- Deleuze, G. (2014). *Bergsonculuk* (H. Yücefer, Çev.). Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2017). Fark ve tekrar (B.Yalın ve E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayınları.
- Demir, M. (2015). Bergson-Deleuze Karşılaşması: Virtüelin Materyalizmi. *Dîvan Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, XX, 39(2), 57-103.
- Ingold, T. (2010). The textility of making. *Cambridge Journal of Economics*, 34(1), 91-102.
- Jung, C. G. (2004). *Eşzamanlılık: nedensellik dışı bağlayıcı bir ilke* (L. Özşar, Çev.). Biblos Kitabevi.
- Lacertosa M. (2019). Interpreting dao (道) between ‘way-making’ and ‘be-wëgen’. In G. Bracken (Eds.), *ancient and modern practices of citizenship in asia and the west: care of the self*, (pp. 103-120.) Amsterdam University Press.
- Laozi. (2016). *Tao te ching* (S. Özbey, Çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Le Guinn, U. K. (2017). *Lao tzu: tao te ching*, (B. Somay, Çev.). Metis Yayınları.
- Nunes, M. (2011). Error, noise, and potential: the outside of purpose. In M. Nunes (Eds.), *Error: glitch, noise, and jam in new media cultures* (pp. 3-24). Continuum.
- O’Sullivan, S. (2008). The production of the new and the care of the self. In S. Zepke ve S. O’Sullivan (Eds.), *Deleuze, guattari and the production of the new* (pp. 91-103). Continuum.
- Öğdül, R. (2017). *Felsefe etkinlikleri 27: “karanlık, biraz karanlık!”* isimli etkinlik konuşması. <https://www.youtube.com/watch?v=q72iOyX-h8A>
- Soysal, A. (2015). *Yolun farkı bir tao tö king okuması*, MonoKL Yayınları.
- Stenstad, G. (2006). *Transformations: thinking after heidegger*, University of Wisconsin Press.

