



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Paul Hindemith'in Kontrbas Sonatının Analizi

Analysis of Paul Hindemith's Double Bass Sonata

Hande TOKGÖZ¹

Gönderim Tarihi: 03.04.2024

Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 08.08.2024

Öz Abstract

Bu çalışmada Paul Hindemith'in kontrbas için bestelediği sonatın detaylı analizi yer almaktadır. Çalışmada, Hindemith'in bestelediği Kontrbas Sonatı'yla katkıda bulunduğu teknik ve müzikal becerilerin detaylı bir şekilde incelenmesi sayesinde kontrbas repertuarına getirdiği yeniliklerin anlaşılır hale getirilmesi hedeflenmiştir. Bu çalışma, nitel bir veri analizi tekniği olan betimsel analiz ve doküman analizi yönteminin bir alt başlığı olan görsel analiz yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Bu bağlamda eserin notaları doküman olarak belirlenmiş ve analizler bu dokümanlar üzerinden yapılmıştır. 1949 yılında Paul Hindemith tarafından bestelenmiş olan bu sonatın kontrbas literatüründe önemli yeri vardır. Birinci bölüm *Allegretto* (hızlı) tempoda olup, A-A-B-A-C-A-Koda şeklinde *Rondo* form yapısına sahiptir. İkinci bölüm A-B-C-A form yapısına sahip bir *Scherzo* (şakacı) olup, tempo olarak *Allegro Assai* yani hızlıdır. Final bölümü² ise tema ve varyasyonlarından oluşmaktadır. Hindemith'in kontrbas ve piyano için yazdığı bu sonat, enstrümanların ses aralıklarının ve tınlarının ustalıklı kullanımıyla öne çıkan bir eserdir. Kontrbasın akorlardaki armonik rolü ve piyanonun melodik ve ritmik kontrastı dinleyiciye hem sanatsal hem de entelektüel bir deneyim sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Hindemith, Kontrbas, Sonat.

This work provides a detailed analysis of Paul Hindemith's sonata for double bass. The aim is to make the innovations Hindemith brought to the double bass repertoire understandable by examining in detail the technical and musical skills contributed through his Double Bass Sonata. This study was conducted using the descriptive analysis technique, a qualitative data analysis method, and the visual analysis method, a subheading of document analysis. In this context, the scores of the work were identified as documents and analyses were conducted based on these documents. Composed by Paul Hindemith in 1949, this sonata holds an important place in double bass literature. The first movement is in *Allegretto* (fast) tempo and has a Rondo form structure of A-A-B-A-C-A-Coda. The second movement, a *Scherzo* (playful) with an A-B-C-A form structure, is in *Allegro Assai* tempo, meaning very fast. The final movement consists of themes and variations. This sonata, written by Hindemith for double bass and piano, stands out with its masterful use of the instruments' tonal ranges and timbres. The harmonic role of the double bass in the chords and the melodic and rhythmic contrast of the piano offer the listener both an artistic and intellectual experience.

Keywords: Hindemith, Double bass, Sonata.

¹ Sorumlu Yazar: Öğr. Gör. Hande Tokgöz, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, hande.tokgoz@kocaeli.edu.tr, ORCID ID. 0009-0003-8339-178X.

Giriş

XX. yüzyılın önemli bestecilerinden biri olan Paul Hindemith, Neoklasizm akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Neoklasizm, 1920'li ve 1930'lu yıllarda ortaya çıkan ve Barok ve Klasik dönemlerin müzikal formlarını ve üsluplarını yeniden yorumlayan bir akımdır. Bu akım, Romantizm ve Empresyonizm gibi akımların duygusal yoğunluğuna ve bireyselliğine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Neoklasizm akımının temel özelliklerinden biri, geçmiş dönemlerin müzikal formlarını ve üsluplarını taklit etmek yerine, bu formları modern bir müzikal bağlamda yeniden yorumlamaktır. Bu bağlamda, Neoklasik besteciler, tonalite, armoni ve polifoni gibi geleneksel müzikal unsurlarını kullanmaya devam etmişlerdir. Ancak bu unsurları, Romantik ve Empresyonist bestecilerin aksine, daha disiplinli ve yapısal bir şekilde kullanmışlardır. Neoklasik müzik, genellikle net ve berrak bir dokuya, sağlam bir ritmik yapıya ve tonal bir merkeze sahip olma eğilimindedir (İlyasoğlu, 2003).

Paul Hindemith'in eserleri, Neoklasizm akımının temel özelliklerini açıkça yansıtmaktadır. Hindemith, tonaliteyi katı bir şekilde korurken, armoniyi ve polifoniyi karmaşık ve yenilikçi bir şekilde kullanmıştır. Eserlerinde *fugue*, *canon* ve *passacaglia* gibi geleneksel formlar da sıklıkla yer almaktadır. Bununla birlikte, Hindemith'in müziği, geleneksel formların basit bir taklidi değildir. Hindemith, bu formları modern bir müzikal dile uyarlamış ve kendi özgün tarzını yaratmıştır. Eserleri, tonaliteye olan bağlılığına rağmen, XX. yüzyılın modern müzik akımlarının da etkilerini taşımaktadır (Dinç, 2009).

Hindemith'in Neoklasizm akımına katkısı oldukça önemlidir. Eserleri, bu akımın temel ilkelerini somutlaştırmış ve modern müzikte tonalitenin ve geleneksel formların hala geçerli olabileceğini göstermiştir. Hindemith'in müziği, günümüzde de ilgi görmeye devam etmekle birlikte müzik teorisi ve analizi çalışmaları için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Besteci, 1949 yılında bestelediği Kontrbas Sonatı'yla, büyük bir müzikal deha ile gösterişi ustalıkla birleştirmeyi başarmıştır (Şen, 2019).

Bu çalışmada Hindemith'in müziğini daha derinlemesine anlayabilmek için bestecinin, sanatçının bestelediği Kontrbas Sonatı'nın teknik ve biçimsel yapısı detaylı bir şekilde analiz edilmiş olup, yazdığı kontrbas sonatıyla kontrbas repertuarına getirdiği yeniliklerin anlaşılır hale getirilmesi hedeflenmiştir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel bir veri analizi tekniği olan betimsel analiz ve doküman analizi yönteminin bir alt başlığı olan görsel analiz yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Betimsel araştırma, incelenen olgu hakkında toplanan verilerin tanımlandığı ve temel niteliklerinin ortaya çıkarıldığı bir araştırma modelidir (Gay ve Diehl, 1992: 14). Betimsel araştırmalarda olgular arasında neden-sonuç ilişkisi aranmaz ve araştırma bir hipotezle başlamaz (Aziz, 2017: 26). Doküman analizi, seçilen belgelerden anlam çıkarmak, incelenme amacına uygun olarak kavrayış oluşturmak ve bilimsel bilgi elde etmek için belgelerin incelenmesi ve yorumlanmasını içerir (Corbin & Strauss, 2014: 134). Görsel analiz, görsel verilerin, simgelerin, sembollerin ve işaretlerin açıklanması ve yorumlanması olarak tanımlanmaktadır (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 83-84).

Bu bağlamda eserin notaları doküman olarak belirlenmiş ve analizler bu dokümanlar üzerinden yapılmıştır. Çalışma kapsamında Paul Hindemith bestecisi konu alınarak literatür taranmış, konu ile ilgili iki adet yerli (Çevirme, 2018; Şen, 2019), iki adet yabancı tez (Jacopson, 1972; Vujec, 2020), üç adet yerli makale (Dinç, 2009; Kiral, 2020; Yüksel, 2015) ve iki adet Türkçe kitap (İlyasoğlu, 2003; Say, 2002) incelenmiştir.

Paul Hindemith'in Kontrbas Sonatının Analizi

Sonat, bir veya iki enstrüman için bestelenmiş çok bölümlü, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan bir çalgı müziği türü formudur. Sonat kelimesi Latince *sonus* kelimesinden türemiş olup, tını veya ses anlamına gelmektedir. Telaffuzu İtalyanca *sonata*, Almanca ve Fransızca *sonate* şeklindedir ve dilimize sonat olarak girmiştir. Özellikle XVI. yüzyılın sonlarında çalgısal müziğin popüler hale gelmesiyle birlikte birçok İtalyan besteci enstrümanlarla çalınan müzik eserlerine *canzona da sonar* adıyla sonat terimini kullanmaya başlamışlardır. Bu terim daha sonra müzik literatüründe geniş bir kullanıma sahip olmuş ve çalgı müziği türlerinden birisi olarak ön plana çıkmıştır (Say, 2002: 484).

1. Bölüm: Allegretto

Paul Hindemith'in Kontrbas Sonatı'nın *Allegretto* bölümü Si minör tonunda olup A1-A2-B-A-C-A-Koda şeklinde *Rondo* form yapısına sahiptir. *Allegretto* kelimesi hayat dolu, canlı anlamına gelen bir tempo birimidir. Metronom olarak 104-120 arası, *Allegretto* temposu olarak kabul edilmektedir (Say, 2002: 28). *Rondo* formu ana temanın en az üç kere duyurulduğu, bu tekrarların arasına karşıtlık yaratabilecek ara kesitlerin yerleştirildiği, temelde tekrarlar üzerine kurulmuş bir müzik formudur (Say, 2002: 456). Bu eserin ilk bölümü enstrümanların eş zamanlı ilerlemeleri ve her iki enstrümanda da pedal sesin bulunması sebebiyle gerilim yaratan bir cümle ile başlamaktadır. Cümlenin ikinci kısmı kontrbas partisinde nota değerlerinin hızlanmasıyla uzun bir pasajla bu gerilimi serbest bırakmaktadır (Jacobson, 1972: 78).

Paul Hindemith
(1949)

I
Allegretto (♩=96)

Double Bass *)

Piano

6

Görsel 1. Hindemith Kontrbas Sonatının 1. Bölümünün 1-10. Ölçüleri.

Görsel 1'de görüldüğü üzere sonatın bu bölümü Si minör akoru ile başlamaktadır. A1 bölümündeki piyano eşliği, kontrbas partisinde görülmekte olan solo temayı ölçülerin ilk ve son vuruşlarında çalınan senkoplarla desteklemektedir. 6. ölçü ve 10. ölçüler arasında solo kontrbas, yarım vuruşluk hareketlerle kısa bir geçiş köprüsü oluşturmaktadır. 1-10. ölçüler arasında tematik materyal kontrbas partisindedir. 10. ölçüde tema piyano partisinde kontrbas ile aynı tondan duyulmaktadır. 10. ölçüde armonik geriliminin ani değişimi, yeni bir cümlenin başlangıcını ve temanın piyanoda ilk kez gelişini göstermektedir. Eklenen gerginlik *mezzopiano* nüansını, *crescendo* ile *forte*ye güçlendirmektedir. Piyanonun ilk temayı ortaya çıkarmadaki rolü armonik olmaktan çok ritmiktir. Piyano, kontrbasın melodisindeki *staccato* notalarını vurgulamakta ve onu senkronize etmektedir. Bunun sonucunda bölüm daha canlı ve eğlenceli bir karaktere bürünmüştür.



Görsel 2. Hindemith Kontrbas Sonatının 1. Bölümünün 6-8. Ölçülerinde Piyano Partisinde Yer Alan Ana Tema.



Görsel 3. Hindemith Kontrbas Sonatının 1. Bölümünün 11-19. Ölçüleri.

Görsel 3'te görülmekte olan A Temasının ikinci bölümü 10. ölçü itibariyle başlamaktadır. Bu temada piyano partisinde kromatik hareketler, kontrbas partisinde ise diyatonik hareketler bulunmaktadır. Diyatonik dizi, bir oktav içindeki iki yarım ve beş tam perde grubundan oluşmaktadır (Say, 2002: 149). Tematik materyal 10-13. ölçülerde piyano partisinde, A

temasının sonu olan 19. ölçüye kadar kontrbas partisinde duyulmaya devam etmektedir. Motifler piyano partisinde yüksek oktavlarda, kontrbas partisinde düşük oktavlarda yer almaktadır. Bu durum kontrbas partisini ön plana çıkarmaktadır.

Görsel 4. Hindemith Kontrbas Sonatının 1. Bölümünün 18-32. Ölçüleri.

Görsel 4'te görülmekte olan B bölümü 20. ölçüde başlamaktadır. Geleneksel sonat formunda B bölümü, ilk bölümün dominant derecesindeki tona gider ancak bu çalışmada ton, dominant derecesinin minör tonu olan Fa diyez minöre geçiş yapmıştır. Bu temada piyano melodik bir enstrüman rolünü yerine getirmekte, kontrbas ise piyano partisindeki ritmik boşlukları vurgulamakta ve boşlukları *pizzicato* çalınan sesler ile doldurmaktadır. 20-32. ölçüler arasında tematik materyal piyano partisinde yer almaktadır. Piyano partisindeki temalar büyük aralıklı seslerden oluşmakla birlikte ölçü birimleri de sık değişmektedir. 32-40. ölçüler arasında temanın kontrbas partisinde duyurulmasıyla birlikte ton Fa diyez minöre dönüş yapmaktadır. Daha sonra orijinal tema yine Si minör tonunda kendini duyurmaktadır. B temasının sonu olan 40-45. ölçüler, Fa diyez minör tonunda olmakla birlikte, piyano partisinde duyurulan tematik materyale sahiptir (Jacobson, 1972: 7). Bu tema birinci tema ile tezat oluşturmaktadır. İlk temada piyano kontrbas partisindeki melodinin kilit noktalarını vurgulamakta, ikinci temada kontrbas, piyano partisinde tutulan notaları ve molaları vurgulamaktadır. Bu bölüm 32.

ölçüden 45. ölçüye kadar süren kodetta ile sonuçlandırılmıştır. Kodettanın 32-40. ölçüleri A temasının motiflerini, 39-45. ölçüleri ise B temasının motiflerini içermektedir.

Görsel 5. Hindemith Kontrbas Sonatının 1. Bölümünün 44-52. Ölçüleri.

Görsel 5'te görülmekte olan A teması 46. ölçüde orijinal tondan (Si minör) başlamaktadır. Bu bölümde tematik materyal kontrbas partisinde olup, 54. ölçüye kadar sürmektedir (Şen, 2019: 26). Tema 46. ölçüden 50. ölçüye kadar malzemelerini ilk temadan almaktadır. 51. ölçüden 54. ölçüye kadar olan süreçte piyano sıralı bir geçiş malzemesine sahiptir.

Görsel 6. Hindemith Kontrbas Sonatının 1. Bölümünün 53-63. Ölçüleri.

Görsel 6'da görülmekte olan C temasının yeni tematik materyali kontrbas partisinde *flageolet* sesler kullanılarak 55. ölçüde başlamıştır ve bu tema 62. ölçüye kadar sürmektedir. *Flageolet* seslerin duyuluşu, nota üzerinde *Actual sound* yazan ilave bir dizekte gösterilmektedir. Kontrbas partisindeki dizekte ise bu *flageolet* sesleri çalabilmek için hangi tel ve hangi pozisyonun kullanılması gerektiği yazmaktadır. Tema, yavaş hareket eden nota değerleri ile oldukça lirik bir yapıya sahiptir (Vujec, 2020: 15). *Flageolet* seslerden oluşan bu tema 63.

ölçüden itibaren piyano partisinde duyulmaktadır. Kontrbas ilk oktavda duyulan *flageoletler* ile bir melodi icra ederken, piyano partisi *pianissimo* nüansında eşlik etmektedir. Bu durum 51. ve 54. ölçüler arasındaki *forte* geçişinden sonra olağanüstü bir kontrast oluşturmaktadır. Her iki enstrümanda da tema duyulduktan sonra bir geçiş bölümü gelmektedir.



Görsel 7. Hindemith Kontrbas Sonatının 1. Bölümünün 81-85. Ölçüleri.

Görsel 7'de görülmekte olan "Yeniden A" teması 82. ölçüde ana temanın piyanoda duyurulmasıyla başlamaktadır. 85-97. ölçüler arasında tematik materyal kontrbas partisindedir. 85. ölçüden 94. ölçüye kadar olan kısım her ölçüde değişen zaman birimi sebebiyle bölümün en dinamik kısmıdır.



Görsel 8. Hindemith Kontrbas Sonatının 1. Bölümünün 93-104. Ölçüleri.

Görsel 8'de görülmekte olan Koda 97. ölçüde başlamakta ve A temasından küçük motifler içermektedir. 97 ve 98. ölçülerde piyano ve kontrbas arasında iki bölüme ayrılan ilk tema görülmektedir. Koda, A bölümünün temel tonu olan Si Majör tonunda, piyano partisinde duyurulan parlak bir Si Majör akoru ile bitmektedir. Sonat biçiminde önemli işlevi olan Koda, ana tonaliteyi iyice belirtmek amacıyla kullanılmakla beraber hem eserin tonal bütünlüğünü hem de eserin dengesini sağlamaktadır.

2. Bölüm Scherzo: Allegro Assai

Bu bölüm bir *Scherzo* olup A-B-C-A formuna sahiptir. *Scherzo* bir anlatım terimi olarak şakacı ve esprili parça anlamına gelmektedir (Say, 2002: 467). Sonatın bu bölümü hızlı bir tempoyu ifade eden *Allegro Assai* temposunda olup, çoğunlukla diyatonik hareketler içeren "Sol" eksenine üzerine kurulmuş motiflerden oluşmaktadır.



Görsel 9. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 1-4. Ölçüleri.

Yukarıdaki görselde A bölümünün başlangıcı gösterilmektedir. 1-28. ölçüler arası A cümlesidir. Bu bölümün ilk beş ölçüsünde Hindemith, bölümün tamamında kullanılacak olan kompozisyon araçlarına işaret etmektedir. Bu araçlar; ton merkezlilik, kromatizm, oktatonik dizi ve melodik ve armonik olarak tam dörtlü aralıkların kullanımını içermektedir. Bölüm boyunca oktatonik diziler görülmekte olup, piyano partisi zayıf zamanlarda çalmakta ve ilk beş ölçüde piyano partisindeki akorlar tam dörtlü aralıklardan oluşmaktadır. Tam dörtlü aralıklar, kontrbas melodisinin ilk iki ölçüsünde görüldüğü gibi ve eşlik eden akorların her birinde en az bir kez bulunmaktadır. Oktatonik diziler, artarda bir tam, bir yarım aralıklarla kurulan, sekiz notadan oluşan diziler anlamına gelmektedir (Yüksel, 2015: 118).



Görsel 10. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 6-9. Ölçüleri.

Yukarıdaki görselde görüldüğü gibi 6-9. ölçülerde solo partide inici yönde, piyano partisinde ise üst partide çıkıcı, alt partide inici yönde oktatonik diziler görülmektedir.



Görsel 11. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 10-14. Ölçüleri.

Yukarıdaki görselde 10. ölçüde, tam dörtlü aralıklardan oluşan A temasının yeniden geldiği görülmektedir. 13. ölçüden itibaren piyano partisinde görülen Fa diyez ve Mi pedal sesleri dominant 9'lu akorun uzamasını sağlamaktadır. Bu akorun armonik yürüyüşü akorda bulunan diğer notalarla desteklenmektedir.



Görsel 12. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 22-26. Ölçüleri.

Yukarıdaki görselde gösterilen 22. ölçüde A teması yeniden gelmektedir. A temasının bu kısa tekrarı tonik sese çözülmektedir.



Görsel 13. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 26-28. Ölçülerindeki Geçiş Köprüsü.

Görsel 13'te 26-28. ölçüler arasında üç ölçü süren bir geçiş köprüsü görülmektedir. Bu köprü şu ana kadar eserdeki tüm unsurlara sahip olmakla birlikte diyatonik seslerden oluşmaktadır. Oktatonik bir dizi içerisine yerleştirilmiş diyatonik ve kromatik hareketler ile tam dörtlü aralıklar dikkat çekmektedir.



Görsel 14. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 29-35. Ölçüleri.

Görsel 14'te gösterilmekte olan B bölümü 29. ölçüde başlamakta ve oktatyonik, diyatonik ve çoğunlukla tam dörtlü aralığa sahip motifler içermektedir. B cümlesinin soncul kısmında kontrbasta majör 7'li hareketler diyatonik hareketlere dönüşmekte, bu hareketler piyano partisindeki seslerle birlikte dokuzlu akorlar oluşturmaktadır. Tema daha uzun notalarla senkopludur ve piyano partisindeki *piano* dinamiklerindeki *staccato* pasajlarının tam tersi yönde hareket etmektedir. 36. ölçüde B teması yeniden gelmektedir. 38-42. ölçüler arasında kontrbas partisindeki pedal sesin altında piyano partisinde iki onaltılık ve bir sekizlik

notalardan oluşan ritmik hareketler temayı desteklemektedir. 43. ölçüde B teması sürpriz bir şekilde yeniden gelmekte ve 50. ölçüde iki ölçü sürecek olan geçiş köprüsüne bağlanmaktadır.



Görsel 15. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 50 ve 51. Ölçülerindeki Geçiş Köprüsü.

Görsel 15'te gösterilmekte olan geçiş köprüsü oktatonic dizinin parçası olan çoğunlukla kromatik seslerden meydana gelmektedir. Bu köprü ile 51. ölçüde B bölümü sona ermekte, 52. ölçüde C bölümü başlamaktadır.



Görsel 16. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 52- 56. Ölçüleri.

Görsel 16'da yer alan D harfi, C bölümünün başlangıcıdır. C bölümü sık değişen ölçü birimleri ve kontrbas ile piyanonun benzer yöndeki hareketlerini içermektedir. Bu bölümdeki motifler tam dördü ve minör üçlü aralıklardan oluşmakta olup piyano partisinde gelişimsel biçimde yinelenmektedir. Görsel 17'de görülmekte olan motif bazen farklı tonlara transpoze edilerek, ilk notanın bazen ölçünün başına, bazen de ölçünün ortasına düşmesiyle tekrarlanmaktadır.



Görsel 17. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün C Bölmesinde Yer Alan Motif.



Görsel 18. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 60-62. Ölçülerindeki C Temasının Yeniden Gelişi.

Görsel 18’de gösterilen 60. ölçüde, C bölmesinin ilk teması diyatonik, kromatik ve oktatonik unsurları içererek yeniden gelmektedir.

Görsel 19. Hindemith Kontrbas Sonatının 2. Bölümünün 73-80. Ölçüleri.

Görsel 19’da C bölmesinin bitişi ile geçiş köprüsü ve 78. ölçüde A temasının yeniden geliş gösterilmektedir. C teması Sol minör tonunda başlamakla birlikte motifler arasındaki hızlı transpozeler sebebiyle bir tonalite hissini oluşturmamaktadır. Her iki enstrümanda da görülen tonal istikrarsızlık ve ritmik motiflerin sık tekrarı bu bölümü gelişme bölümüne benzer hale getirmektedir. 76-77. ölçülerde, 50-11. ölçülerdekine benzer yapıda bir geçiş köprüsü bulunmaktadır. 78. ölçüden itibaren A temasının geri dönüşünde yer alan beş ölçülük tema, ifadelerin parçalanması ve susların eklenmesiyle sekiz ölçüye genişletilmiştir. Bunu 86. ölçüden başlayan bir kodetta takip etmektedir. Kodettada piyano zayıf zamanlarda akor çalmaya devam etmektedir ve kontrbas partisinde 90. ölçüde duyulan tek bir *pizzicato* La sesinin ardından piyanonun tekrar tekrar çaldığı akorun uzatılması ile bölüm sonlanmaktadır.

3. Bölüm: Molto Adagio

Sonata'nın son bölümü olan Molto Adagio, Si minör tonunda olup, sonata'nın ağır tempoda yazılmış olan tek bölümüdür. Bu bölümde tam dörtlü ve beşli aralıklar ile dominant 7'li akorlar sıkça kullanılmaktadır. Zengin dinamiklere sahip olan bu bölümde 16'lık, 32'lik ve 64'lük notaların sıkça kullanıldığı görülmektedir.

III

Molto Adagio (♩ 50-52)

Görsel 20. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 1-14. Ölçülerinde Yer Alan Sonatın Ana Teması.

Görsel 20'de gösterilmekte olan ilk ölçü *espressivo* (etkili, içtenlikli, dokunaklı, yoğun bir anlatımda) ifadesiyle başlamaktadır (Say, 2002: 184). Temadaki sık kullanılan nüanslar (*forte*, *mezzoforte*, *crescendo*, *diminuendo*) ve 16'lık ve 32'lik nota değerlerinden oluşan motifler dikkat çekmektedir. Dokunun dinamikleri beşinci varyasyonda doruğa ulaşıncaya kadar her varyasyonda kademeli olarak artmaktadır.

Görsel 21. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 14-16. Ölçüleri.

Görsel 21'de yer alan ölçüler birinci varyasyonun başlangıcını göstermektedir. 14. ölçüde birinci varyasyonun tematik materyali kontrbas partisinde başlayıp, piyano partisinde devam etmektedir. Bu varyasyonda kontrbas partisinde çalınan 32'lik notaların ve senkopların olduğu motifler aynı şekilde piyano partisinde de görülmektedir.



Görsel 22. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 26-28. Ölçüleri.

Görsel 22’de ikinci varyasyonun başlangıcı gösterilmektedir. 26. ölçüde birinci varyasyonun sona ermesiyle ikinci varyasyon başlamaktadır. Bu varyasyonda tematik materyal önce kontrbas partisinde başlayıp sonra piyano partisinde devam etmektedir. Kontrbas ilk temada çaldığı dört adet 32’lik notadan oluşan motif ile piyano partisine eşlik etmektedir. Piyano partisinde bu tema benzer şekilde ancak değişik tonlarda duyulmaktadır.



Görsel 23. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 39-40. Ölçüleri.

Görsel 23’te, 40. ölçüde, tematik materyalin kontrbas partisinde olduğu üçüncü varyasyonun başlangıcı gösterilmektedir. Piyano partisi ritmik ve armonik eşlik rolüne sahiptir.



Görsel 24. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 53. Ölçüsü.

Görsel 24’te, 53. ölçüde, tematik materyalin piyano partisinde olduğu dördüncü varyasyonun başlangıcı gösterilmektedir. Materyal, önceki varyasyonlarda olduğu gibi, ana temanın melodisinin ilk vuruşunda oluşturulan süslü bir figüre dayanmaktadır. Bu varyasyonda, piyano ve kontrbas dönüşümlü rollerdir. Bu tema 55. ölçünün sonunda tonun dominant derecesine, 58. ölçüde ise tonik derecesine çözülmektedir.



Görsel 25. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 66-67. Ölçüleri.

Görsel 25, beşinci varyasyonun başlangıcını göstermektedir. Bu varyasyon 66. ölçüde tematik materyal piyano partisindeyken başlamakta olup, 69. ölçüde temanın kontrbas partisine geçip, 71. ölçüde yeniden piyano partisinde duyurulmasıyla devam etmektedir. Bu varyasyondaki çok kesik ve kısa çalınan motiflerden oluşan melodilerin, kontrbas ve piyano partilerinde soru-cevap şeklinde geçişler yaptığı görülmektedir.



Görsel 26. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 76-77. Ölçüleri.

Görsel 26'da gösterilmekte olan 76. ölçüde, tematik materyalin her iki partide de birlikte duyurulmasıyla altıncı varyasyon başlamaktadır. Kontrbas partisi inici ve çıkıcı gam dizilerinden oluşmaktadır. Bu varyasyon *ritardando* ile *Recitativo* bölümüne bağlanmaktadır.



Görsel 27. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 92-95. Ölçüleri.

Görsel 27, *Recitativo* bölümünün başlangıcını göstermektedir. *Recitativo* solo partiye eşlik eden çalgının, müzik cümlesinin kalış yerlerini genellikle akorla vurgulaması anlamına

gelmektedir (Say, 2002: 446). 92. ölçüde başlayan *Recitativo* kısmında tematik materyal piyano partisinde duyulmakta olup kontrbas ve piyano partilerinde geçişler yapmaktadır.

Lied. Allegretto grazioso (♩=72)

Görsel 28. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 107-110. Ölçüleri.

Görsel 28’de gösterilmekte olan 107. ölçüde yedinci varyasyon başlamaktadır. Tematik materyalin kontrbas partisinde duyulmasıyla başlayan bu varyasyonda, 117-120. ölçülerde tematik materyal piyano partisinde olup daha sonra 126. ölçüye kadar yeniden kontrbas partisinde duyulmaktadır.

riten. - -
dim.

a tempo

Görsel 29. Hindemith Kontrbas Sonatının 3. Bölümünün 130-138. Ölçüleri.

Görsel 29’da gösterilmekte olan 130. ölçüde tematik materyalin her iki enstrümanda duyulmasıyla *Codetta* başlamaktadır. *Codetta*, küçük kuyruk anlamına gelmekte olup sonat formunda sergiyi sonuçlandırmak için kısa tutulmuş olan Koda’dır (Say, 2002: 105). Eser, 138. ölçüde bölüm Si Majör tonunda sonlanmaktadır.

Tartışma

Hindemith, Neoklasik dönemde etkili olan bir bestecidir. Onun müziği, geleneksel formların ve tekniklerin modernist yeniliklerle birleştiği bir yaklaşım sergilemektedir. XX. yüzyıl müziğinde modernizm, geleneksel müzikal yapıları sorgulayan ve yeniden şekillendiren bir yaklaşımı ifade etmektedir. Kontrbas sonatı da bu bağlamda, geleneksel kontrbas tekniği ve form anlayışının

modernist dokunuşlarla harmanlandığı bir eser olarak öne çıkmaktadır. Eser, kontrbasın melodik ve teknik zenginliklerini keşfetme çabası içindedir ve bu açıdan kontrbas repertuarında önemli bir yer edinmiştir.

Eserin getirdiği hem teknik, hem de sanatsal açıdan kontrbas repertuarını ileriye taşıyan yenilikler şu şekilde sıralanabilir:

- Hindemith, kontrbas için tema ve varyasyon formunu kullanarak, bu enstrüman için yeni bir yapısal yaklaşım getirmiştir.

-*Rondo* ve *Scherzo* formlarını kontrbas eserine uyarlayarak enstrümanın repertuarını zenginleştirmiştir.

- Kromatik ve polifonik yapıyı yoğun bir şekilde kullanarak, kontrbas müziğine derinlik ve karmaşıklık katmıştır. Hindemith'in müziğinin polifonik yapıda olması sebebiyle eserlerindeki melodik unsurlara bakıldığında dinamik, canlı ve yenilikçi hareketlerin yanı sıra, kontrpuan ve sık tekrarlar yapan stili olduğu görülmektedir.

- Hindemith, kontrbasın armonik rolünü genişleterek, enstrümanın sadece bir bas sesi değil, aynı zamanda armonik işlevlerin taşıyıcısı olmasını sağlamıştır. Kontrbasın temel tonu veya bas sesleri çalması ile akorların işlevselliğini belirgin hale getirmiştir, böylece armonik yapının temellerini oluşturmuştur.

- Kontrbas için zorlayıcı pasajlar ve enstrümanın geniş ses aralığını kullanarak, enstrümanın teknik sınırlarını zorlamıştır.

- Kontrbasın pes sesleri ile piyanonun tiz seslerinin kontrastlı kullanımını öne çıkararak, esere canlılık ve dinamizm kazandırmakla birlikte, kontrbas ve piyano arasındaki etkileşimi vurgulayan yazım tarzı, eserin müzikal dokusuna önemli katkılar sağlamıştır. Piyanonun hızlı ve çevik pasajları, kontrbasın ağır ve sağlam sesleriyle bir araya gelerek, *Scherzo*'nun tipik özelliklerini yansıtan bir kontrast oluşturmaktadır. Bu kontrast, dinleyiciye hem keyifli bir müzikal deneyim yaşatmakta hem de eserin duygusal içeriğini zenginleştirmektedir.

Eser, genişletilmiş bir Koda, kontrastlı melodiler, katı armoni, karmaşık doğrusal-polifonik doku ve net ritimlerle dolu üç bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölüm *Allegretto* (hızlı) tempoda, enerjik, net ritim ve dinamik hareketlere odaklanmış bir bölümdür. "A-A-B-A-C-A-Koda" şeklinde *Rondo* form yapısına sahiptir. Bu bölümün biçimsel yapısı 1-10. ölçüler A1, 10-19. ölçüler A2, 20-45. ölçüler B, 46-54. ölçüler A, 55-81. ölçüler C, 82-97. ölçüler A ve 97-104. ölçüler Koda şeklindedir. Tematik materyal 1-10. ölçülerde kontrbas partisinde, 10-12. ölçülerde piyano partisinde, 13-19. ölçülerde kontrbas partisinde, 20-31. ölçülerde piyano partisinde, 32-40. ölçülerde kontrbas partisinde, 40-45. ölçülerde piyano partisinde, 46-51. ölçülerde kontrbas partisinde, 51-54. ölçülerde piyano partisinde, 55-63. ölçülerde kontrbas partisinde, 63-71. ölçülerde piyano partisinde, 72-82. ölçülerde kontrbas partisinde, 82-84. ölçülerde piyano partisinde, 85-97. ölçülerde kontrbas partisinde, 97-104. ölçülerde piyano ve kontrbas partisinde geçişli olarak yerleştirilmiştir. Bu bölümdeki nüansların keskin yapılması iki enstrüman arasında kontrast sağlayacağından oldukça önem

teşkil etmektedir. Kısa notaların daha kısa çalınması, bağlı notaların *legato* çalınması ve geniş yay kullanımı gereklidir. Cümle sonlarında belirgin bir şekilde *decrescendo* yapılması melodinin diğer enstrümana geçişini ortaya çıkaracağı için kontrastı güçlendirmektedir.

İkinci bölüm sık sık ritim değişiklikleri ile dikkat çekmekle beraber, “A-B-C-A” form yapısına sahip bir *Scherzo* olup, tempo olarak *Allegro Assai*, yani hızlıdır. Bu bölümün biçimsel yapısı 1-28. ölçüler A, 29-51. ölçüler B, 52-78. ölçüler C ve 78-91. ölçüler “Yeniden A” şeklindedir. Tematik materyal 1-26. ölçülerde kontrbas partisinde, 26-28. ölçülerde piyano partisinde, 29-50. ölçülerde kontrbas partisinde, 50-51. ölçülerde piyano partisinde, 52-76. ölçülerde hem kontrbas hem de piyano partisinde, 76-77. ölçülerde piyano partisinde, 78-86. ölçülerde kontrbas partisinde, 86-91. ölçülerde piyano partisinde görülmektedir. Hindemith bu bölümde kontrbasın düşük ses aralığını, piyanonun çok yüksek ses aralığı ile karşılaştırmaktadır. Bu durum, bas seslerin duyulmasını kolaylaştırmakla birlikte *Scherzo*’nun esprili karakterine katkıda bulunmaktadır. 52-76. ölçülerde kontrbas, piyano ile aynı aralıkta çalmaktadır. Bu durum yoğun bir doku ve daha koyu bir sonorite yaratmaktadır. Başlangıçtaki piyano partisinde kısa ve çoğunlukla zayıf vuruşa denk gelen akorlar, bölümler arasındaki bağlantı pasajları olarak işlev gören *legato* akışlarla tezat oluşturmaktadır.

Üçüncü bölüm final bölümü olup, geleneksel sonat formunun katı kurallarından koparak daha özgün bir form oluşturmuştur. Bölüm, tek bir ana temaya ve ona dayalı çeşitli varyasyonlardan oluşmaktadır. Bu sayede kontrbasın melodik ve ifade gücü ön plana çıkarılmıştır. Bölümün biçimsel yapısı 1-14. ölçüler tema, 14-26. ölçüler 1. varyasyon, 26-39. ölçüler 2. varyasyon, 40-52. ölçüler 3. varyasyon, 53-65. ölçüler 4. varyasyon, 66-75. ölçüler 5. varyasyon, 76-92. ölçüler 6. varyasyon, 92-106. ölçüler *Recitativo*, 107-129. ölçüler 7. varyasyon ve 130-138. ölçüler *codetta* şeklindedir. Tematik materyal ana temada kontrbas partisinde, 1. varyasyonda kontrbas partisi ve piyano partisinde soru cevap şeklinde, 2. varyasyonda piyano partisinde, 3. varyasyonda kontrbas partisinde, 4. ve 5. varyasyonda piyano ve kontrbas partisinde soru cevap şeklinde, 6. varyasyonda kontrbas ve piyano partisinde eş zamanlı, *Recitativo* kısmında piyano ve kontrbas partilerinde geçişli, 7. varyasyonda ve *codetta* kısmında ise kontrbas partisinde görülmektedir.

Ülkemizin alan yazına bakıldığında konu ile ilgili iki adet yüksek lisans tezine ulaşılmıştır. Bu tezler 2014 yılında Cengizhan Çevirme tarafından yazılmış “Paul Hindemith Kontrbas Sonatının Analizi” başlıklı yüksek lisans eser metni ile 2018 yılında Evren Şen tarafından yazılmış “Paul Hindemith’in Hayatı ve Op.9 No’lu Kontrbas Sonatının İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans sanat çalışması raporudur. Yabancı kaynak olarak 1972 yılında Harry P. Jacopson tarafından yazılmış “An Analysis Of The Hindemith Sonata For Double Bass And Piano, For Performance Purposes” başlıklı yüksek lisans tezine ve 2020 yılında Vinko Vujec tarafından yazılmış “Paul Hindemith Sonata za Kontrbas Klavir” başlıklı diploma tezine ulaşılmıştır.

Bu çalışmada, Jacopson tarafından yazılmış yüksek lisans tezi ile benzer olarak, sonatın 1. bölümünün “A-A-B-A-C-A-Koda” şeklinde *Rondo* formunda olduğu sonucuna varılmıştır (Jacopson, 1972). Vujec tarafından yapılmış olan çalışmada görseller yer almamaktadır ve 1. bölüm “Ekspozisyon – Gelişme - Tekrar” şeklinde analiz edilmiştir (Vujec, 2020). Çevirme ile

Şen tarafından yapılan analizde 1. bölümün “A-B-A-Koda” şeklinde 3 bölmeli Lied formunda olduğu sonucuna varılmıştır (Çevirme, 2014; Şen, 2018). Çevirme tarafından yapılan çalışmada 1. bölümün sadece form analizi yapılmış olup, kontrbas partisinde yer alan diyatonik hareketlere, tematik materyallerin duyurulduğu partilere, nüans geçişlerine ve teknik materyallere değinilmemiştir (Çevirme, 2014). Şen’den farklı olarak bu çalışmada 55-62. ölçüler arasındaki tema C teması olarak, 82. ölçüde başlayıp Koda’ya kadar devam eden tema ise “Yeniden A” teması olarak ifade edilmektedir (Şen, 2018).

Bu çalışmada yapılan ikinci bölümün biçimsel analizi Çevirme, Şen, Vujec ve Jacopson tarafından yapılan analizle benzerlik göstermektedir. Bu çalışmada bahsedilen oktatonik ve diyatonik diziler Şen tarafından yapılmış çalışma ile benzerlik göstermektedir (Şen, 2018). Bu dizilerin Çevirme, Vujec ve Jacopson’un tezlerinde bahsi geçmemektedir.

Bu çalışmada yapılan üçüncü bölümün analizinde, Vujec ve Jacopson tarafından yapılan analizle benzer olarak bölümün ana tema ve 7 varyasyonundan (7. Varyasyon; *recitativo*) oluşmakta olduğu ve *codetta* ile sonlandığı sonucuna varılmıştır (Jacopson, 1972; Vujec, 2020). Şen tarafından yapılan çalışmada, üçüncü bölümün “A-B-A-C-D” şeklinde beş bölümlü Lied formunda olup, 1-13. ölçüler A, 14-75. ölçüler B (b1-b2-b3-b4), 76-91. ölçüler A, 92-106. ölçüler C, 107. ölçüden itibaren D bölmesi olarak analiz edildiği görülmektedir (Şen, 2018). Şen tarafından yapılan analiz ile bu çalışmada yapılan analiz ölçü bazında değerlendirildiğinde benzerlik göstermektedir. Çevirme tarafından yapılan çalışmada 3. bölümün “A-B-Köprü-A-Coda” şeklinde, bu çalışma ve diğer üç çalışmadan da farklı biçimsel analiz sonuçlarına ulaşıldığı görülmektedir (Çevirme, 2014).

Hindemith'in kontrbas ve piyano için yazdığı bu sonat, enstrümanların ses aralıklarının ve tınılarının ustalıklı kullanımıyla öne çıkan bir eserdir. Teknik ve anlatım açısından bu sonat yorumcu için oldukça karmaşık bir çalışmadır çünkü piyano ile kontrbas arasındaki aynı zamanda hem anlatımsal hem de melodik olan virtüöz diyalog pasajlar üzerine inşa edilmiştir. Bu eserde armonik gerilim arttıkça heyecan da artmalı ve melodik olarak yüksek tansiyonda olan noktalar sorunsuz ilerlemelidir. Bestecinin kullandığı teknikleri ve eserin formunu tanımak, anlamlı bir yorum ortaya koymak için gereklidir. Çalışma, Hindemith'in Kontrbas Sonatı'nın biçimsel yapısının ve eserde kullanılan kompozisyon tekniklerinin farkındalığının yaratılması ile icracıların anlamlı bir performans ortaya çıkarmasına yardımcı olması açısından alan yazına katkı sağlamaktadır.

Kaynaklar

- Aziz, A. (2017). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri*. Ankara: Nobel Akademik.
- Corbin, J., Strauss, A. (2014). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. California: Sage.
- Çevirme, C. (2014). *Paul Hindemith kontrbas sonatının analizi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Dinç, Ş.Ö. (2009) Paul Hindemith'in Müzik Stili. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 299-307.
- Gay, L. R. & Diehl, P. L. (1992). *Research Method for Business and Management*. Singapore: Maxwell Macmillan International
- İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman İçinde Müzik, Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Jacobson, H. P. (1972). An analysis of the Hindemith Sonata for double bass and piano for performance purposes (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Texas: North Texas State University.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F.G. (2011). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı.
- Şen, E. (2019). *Paul Hindemith'in hayatı ve kontrbas sonatının incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Vujec, V. (2020). Paul Hindemith: Sonata za kontrabas i klavi (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Zagreb: University of Zagreb, Academy of Music.
- Yüksel, B. (2015). Ahmed Adnan Saygun'un Gilgamesh Epik Dramı'na Metin ve Müzik Perspektiflerinden Bir Bakış, *Müzik-Bilim Dergisi*, 1(7), 111-124.

Görsel Kaynakları

- Görsel 1. Görsel 2. Görsel 3.....Görsel 29. Hindemith, P. (1949). *Hindemith Sonata for Double Bass*. Londra: Schott&Co Ltd.



Psikopatolojik Etkilerin Sanat Yaratımlarına Yansıması: Toulouse-Lautrec Örneği

The Reflection of Psychopathological Effects on Art Creations: The Case of Toulouse-Lautrec

Ahmet Göktuğ KILIÇ¹, Bayram DEDE²

Gönderim Tarihi: 09.05.2024

Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 23.12.2024

Öz Abstract

Sanat; insanların, düşünce ve duygularını ifade etmede etkin yollardan biridir. Sanatçılar, kendilerini ve sanat yolu ile duygu ve düşüncelerini etkili bir şekilde eserlerine yansıtabilmiştir. Bu nedenle sanatçılar, sanat eserlerini oluştururken zihinsel ve bilinçdışı duygularından ilham almıştır. Fiziksel ve zihinsel acılarla dolu yaşam, karanlığın kollarına bırakılan yetenek, yeni bir biçimsel dilin gelişmesine yol açmıştır. Özellikle depresyon, şizofreni gibi psikolojik bozuklukları yaşayan sanatçılar, ruhsal yansımalarını sanat eserlerinde somutlaştırmıştır. Bu durumda sanat eseri, sanatçının bakış açısını anlayabilmek için birer kimlik niteliğinde görülebilmektedir. Bu anlamda sanatın etkilendiği psikopatoloji; duygu, düşünce ve davranış bozukluklarından kaynaklanan uyumsuz davranışlar için araştırma metodolojileri oluşturmuş ve sanatsal yaratım süreci için dikkate değer kanıtlar sağlayabilmiştir. Sanatçının yaratım sürecini gözlemlemek ve bu metodolojiyi sanat bağlamında ele almak dikkat çekici özellikler ortaya koyabilmektedir. Bu amaçla Henri de Toulouse Lautrec'in iç dünyasının, fiziksel ve zihinsel yapısının sanat eserlerine etkilerini incelemek araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Sanatçının eserleri, büyük bir heyecanla sergilediği, sanat tarihinde çokça dile getirilmiş ve bu zamana kadar üzerine yazılar yazılmıştır. Kalıplaşmış yöntemlerden sıyrılıp hayatın tüm ağırlığıyla yüzleşen Lautrec, elleri ve aklıyla bahsedilen yaratıcı yeteneğini ortaya koyan eserler ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultuda araştırma psikopatoloji, sanat ve sanatçının eserleri çerçevesinde sınırlandırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanatsal yaratım, Psikopatoloji, Toulouse-Lautrec.

Art is one of the effective ways for people to express their thoughts and feelings. Artists, have been able to effectively reflect themselves and their feelings and thoughts through art in their works. For this reason, artists have been inspired by their mental and unconscious feelings while creating their works of art. A life full of physical and psychological pain, and talent left in the arms of darkness has led to the development of a new formal language. Artists who have experienced psychological disorders such as depression and schizophrenia in particular have embodied their spiritual reflections in their works of art. In this case, the work of art can be seen as an identity in order to understand the artist's perspective. In this sense, psychopathology, which affects art, has created research methodologies for incompatible behaviors resulting from emotional, thought and behavioral disorders and has provided remarkable evidence for the artistic creation process. Observing the artist's creative process and considering this methodology in the context of art can reveal remarkable features. For this purpose, the purpose of the research is to examine the effects of Henri de Toulouse Lautrec's inner world, physical and mental structure on his works of art. The artist's works, which he exhibited with great excitement, have been widely mentioned in the history of art and have been written about until today. Lautrec, who broke away from stereotyped methods and faced the full weight of life, produced works that revealed his creative talent granted with his hands and mind. In this direction, the research was limited to the framework of psychopathology, art and the artist's works.

Keywords: Artistic creation, Psychopathology, Toulouse-Lautrec.

¹ Sorumlu Yazar: Uzm., Ahmet Göktuğ Kılıç, İnönü Üniversitesi, e-posta. ahmetgoktugkilig34@gmail.com, ORCID ID. 0000-0002-2831-789X

² Doç. Dr., Bayram Dede, Adıyaman Üniversitesi, e-posta. bdede@adiyaman.edu.tr, ORCID ID. 0000-0003-1168-4068

Giriş

Şüphe götürmeyen yeteneğe sahip olan, 24 Kasım 1864'te Fransa'nın güneyindeki Albi kasabasında dünyaya gelen, babası Kont Alphonse de Toulouse-Lautrec, annesi Kontes Adele de Toulouse-Lautre; anne ve babası kardeş çocukları olan Henri, akraba evliği nedeniyle ne olduğu saptanamayan genetik bir hastalıkla dünyaya gelmişti. Henri de Toulouse-Lautrec, bu bakımdan ilginç yaşamı nedeniyle göze çarpar. Özellikle sağlık durumunun onda yarattığı deformasyon ve kemiklerin tedavi edilmeyen durumu, onun sanata eğilimini açıklayabilir. Bu nedenle yaşadıkları şatonun bahçesinde, tekerlekli sandalyesinde oturarak, çok sevdiği atları seyretmektedir. Lautrec böylece oturduğu yerden bu atların resimlerini çizmeye başlamıştır. Toulouse-Lautrec başlangıçta çevresindeki desenleri çizmiştir ve küçük yağlıboya resimler yapmıştır (Karaman, 2022). Çalışmalarına canlı modelden başlayan Lautrec'in ilk yaptığı resimlerinde av sahneleri, at binicileri dikkat çeker. Romantizmin en önemli temsilcisi olan Delecroix'ten etkilenen Lautrec, bedensel olarak yetersiz olması onda hareket özleminin gelişmesine neden olmaktadır. Bu yüzden çalışmalarında bedensel harekete önem veren Lautrec, seçtiği konular; kalabalık sokaklar ve özellikle gece hayatı üzerine yoğunlaşmıştır. Yaşamındaki izlenimleri de ustaca yansıtmaya çalışan Lautrec, ölümüne kadar sağlık sorunlarıyla uğraşmak zorunda kalmıştır. Sürekli krizler, paronaya belirtileri ve psikolojik bozuklukları ondaki sanat anlayışını anlamamıza neden olmuştur. Bu açıklamadan Toulouse-Lautrec'in hastalığı hakkında mevcut tüm bilgilerle örtüştüğü sonucuna varmak kolaydır. Kısa boylu olması pek yorum gerektirmez. Bu hastalığın en açık belirtisi olarak daha önce birçok yazının konusu olmuştur. Sanatçının klinik olarak, hastalığı çeşitli boy kısalığı dereceleriyle işaretlenir. Orta kemik kırılabilirliği olağandır, ancak kırıklar yaşamın oldukça geç dönemlerinde ortaya çıkar ve osteogenesis imperfecta vakasından çok daha az sayıdadır. Sanatçının elleri ve ayakları kısadır, kafatası oldukça büyüktür ve fontanel yetişkinde bile kaynaşmaz ve çene genellikle geri çekilmiştir. Son olarak, dış parmak ve ayak parmağı eklemlerinde kısmi aplazi vardır (Maroteaux & Lamy, 1995).

Lautrec'in alkolizme takılıp kalması hem bedensel hem de ruhsal kriz içindeki durumu sanatına da yansıtmıştır. Lautrec, psikiyatri kliniğine yatmış, bu da sanatsal yaşamını etkilemiştir. Kısır döngüye girmeyen yapıtları kendi içinde cebelleşen yaşama karşı umut vadeden sonsuz bir araştırma arzusuna sahip olmuştur. Lautrec, kısır sanat anlayışına gitmeyen çalışmaları üretme eğiliminde olmuştur. Hareketin, hareketlinin ve kıvrak çizginin ustası Lautrec'in, çizgisi o denli kesin, o denli kendine özgü bir sıçrama, durma, ilerleme ve ileri geri sürme ritmine ulaşmıştır ki litografileri, gravürleri, imzasız bile olsalar, sanatçının gözlemlerine, iç çöküşlerine yaslanarak, ayrı, aykırı bir resim dünyası kurmuş olduğunu ortaya çıkarmıştır (Kılıncı, 2011). Lautrec'in ruhsal duyarlılığını sanatsal çalışmalarında görmek bu anlamda mümkün olabilmektedir. Ağır yoğunluklar oluşturan çalışmaları iç dünyasındaki ölümcül yalnızlığı açığa çıkarmaktadır. İçine daldığı hayatın çelişkilerini ustaca yansıtabilme ve ruhunu kemiren sorunlarla uğraşma yeteneği sanatçıyı farklı bir noktaya taşımıştır. Kendini engin duygusallığa bırakan Lautrec, öz benliği ile bütünleşen çalışmaları üretebilme alanı yaratmıştır. Bunun yanında, bastırılmış duygularını, korkunç sıkıntılarını açığa çıkaran sanatçı, büyük bir istekle

dile getirdiği oluşumları meydana getirmiştir. Büyük ruhsal krizlere kapı aralayan yaşamı sanatsal becerisini daha da etkili kullanabilme ortamı yaratmıştır. Bu anlamda makalede, Lautrec'in bedensel ve ruhsal durumunun sanata yansımaları üzerine bir dizi alan yazın incelenmiş ve örneklerle makale kapsamı genişletilmiştir.

Yöntem

Bu makalede yer alan eserler sanatın ve psikolojinin kesiştiği noktada değerlendirilerek ele alınmıştır. Öncelikle Sanatçı Henri de Toulouse Lautrec'in sanat eserlerine dayanak oluşturması amacıyla sanat tarihindeki psikolojik sorunları olan ve bu durumlarını sanat eserlerine yansıtan sanatçılardan örnekler verilmiştir. Buradan hareketle araştırmanın asıl inceleme alanı olan sanatçı Henri de Toulouse Lautrec'in eserleri incelenmiştir. İncelemelerden hareketle psikopatolojinin sanat eserlerindeki etkisi araştırılmıştır. Dolayısıyla bu araştırma nitel araştırma yöntemine dayanan bir araştırmadır. Bu doğrultuda özellikle psikolojinin inceleme alanı olan psikopatolojinin incelediği ruhsal davranış ve düşünce kalıplarının niteliğinde, sanatçıların yaratımlarından yola çıkarak psikolojinin sanatçıların eserlerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. Sanat tarihinde önemli yere sahip olan sanatçıların referanslığında ele alınan psikopatolojinin sanatsal yaratımlarda etkisi olduğu ortadadır. Dolayısıyla araştırmanın psikoloji ve sanat çerçevesinde bütüncül bir yaklaşımla ele alınması alana katkı sağlayacağı gerçektir. Bu doğrultuda ruhsal duygu durumlarının sanata yansımalarını niteleyen Henri de Toulouse Lautrec'in resimlerine odaklanmak etkili bir örnekleme oluşturacaktır.

Bulgular ve Tartışma

Psikopatolojik Etkilerin Sanatçıların Eserlerine Yansımaları

Sanatın ne olduğuna dair kavram ve olguların yapılandırılması, doğrudan veya dolaylı olarak anlamlandırılması sanatçıya bağlıdır. Sanatçılar bir yaratı meydana getirir, bu da sanatı ve sanat kavramlarını oluşturur. Dolayısıyla bu olgunun kavranması sanata bağlı olarak sanat tarihi, sanat sosyolojisi, sanat felsefesi ve sanat psikolojisi gibi alanların ortaya çıkmasına ortam hazırlar. Ancak tüm bunları oluşturan da sanatçıdır. Yani sanatın öznesidir. Gombrich'e (1995) göre sanat; *"Gerçekte sanat diye bir şey yoktur, sanatçılar vardır"* şeklinde tanımlanır. Bu doğrultuda sanat, sanatçıya vücut bulan nesnedir.

Sanatçılar bir insandır ve farklı özelliklerine rağmen onun da fizyolojik, psikolojik, bilişsel yönleri bulunmaktadır. Bu yönler sanatçıyı her alanda etkileyebilmektedir. Fakat etkilenme alanları sanatçının yaşam alanına göre değişim gösterebilmektedir. Sanatçının yaşadığı dönemde buna kaynaklık etmektedir. Özellikle psikolojik etkenler sanatsal yaratımlarda etkisi olan alanlardan biridir. Sanat tarihine bakıldığında sanatçıların yaratımlarında psikolojik etkenlerin izlerine rastlanabilmektedir.

Bir sanatsal yaratıma ilk olarak bakıldığında göze çarpan psikolojik alt yapılar olmayabilir. Ancak etkisinin varlığı göz ardı edilemez. Çünkü yapıt sanatçısı olamadan düşünülemez ve sanatçı bir yapıtı ortaya koyarken duyuşsal unsurlarını daha çok gün yüzüne çıkarmaktadır. Dolayısıyla psikolojinin ilk bakıldığında doğrudan sanat yaratımlarına etkisinin olmadığı

düşünülse de dolaylı olarak, sanatçı aracılığıyla etkisi dikkat çekici bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Örneğin, bir sanatçı bir oluşum meydana getirirken sanat nesnelерinin kullanım unsurlarından yararlanır. İlk önce bir tuvalle işe başlar, tuvale betimlemek istediğı olayı kurgular, devamında bunları eskize döker ve tuvalle buluşur. Tuvalle buluşana kadar aslında çokça yaşantılar geçirmiştir. Bu yaşantılar, duyuşsal, fiziksel ve psikolojiktir. Sanatçı devamında tuvale yansıtıcı betimlemeyi somutlaştırmak ister ve renklerini araştırır. Bu araştırma süreci sanatçının duygu durumuyla bütünsel biçimde gerçekleşir ve sanatçı onu seçmesini istediğı renge yönelir. Bunların her biri psikolojik süreçleri kapsar ve sanatçıdan ayrı düşünülmemesi gerekmektedir. Bu anlamda bakıldığında psikolojinin sanatla bağlantısı, özellikle sanatsal yaratımla bağlantısı sıkıdır. Her geçen gün sanat üzerine sanat sosyologları, psikologları ve felsefeciler tarafından yapılan ifade biçimleri de sanatın bu şekilde nasıl yorumlandığı veya sanatı ele alırken psikolojinin nasıl konumlandırıldığı sürekli tartışılmalıdır. Dolayısıyla sanatın psikolojik yüzeyi incelendiğinde bunun sadece ruhsal duygu durumunun yansıması değil de bunların yanında sanatçının bedensel durumunun ruhsal durumuna etkisi de dikkate değer incelemeyi gerektirmektedir. Öyle ki tarih de sadece ruhsal duygu durum bozukluğu, şizofreni, asperger sendromu, manik depresif kişilik bozukluğunun yanında, bedeninde ki eksiklikten kaynaklı olarak da psikolojik rahatsızlığını yaratımlarına yansıtan sanatçılar olmuştur. Örneğin, yakın tarihte yaşamış olan İtalyan sanatçı Carlo Zinelli, 1947’de 31 yaşında iken Verona Psikiyatri Hastanesi’ne paranoid şizofreni tanısı ile yatırılarak 1974’de ölümüne kadar orada kalmış hastanede kendi kendine resim yapmaya başlamıştır. Carlo hastanede yattığı sırada Dr. Andereoli onunla özel olarak ilgilenmiş ve resimlerinin “art brut ya da non-culturelle” yani eğitimsiz sanata ait olduğunu hissetmiştir (Güney, 2001). Bu durum, genel anlamda sanatçıların psikolojik ruhsal durumlarının sanat yaratımlarına yansımadır. Bu tür rahatsızlıkları olan sanatçılar oldukça dikkat çekmiş, günümüzde dahi araştırma konusu olmuştur. Bu tür anlayış biçimi psikoloji de ayrı bir inceleme konusu oluşturarak psikopatoloji adı altında incelemelerin önünü açmıştır. Sanatsal açıdan bakıldığında sanatın ve psikolojinin dolayısıyla psikopatolojinin kesiştiği nokta da etkili yaratımların incelenmesi anlamlı ve değerlidir.

Psikopatolojinin insandaki duygu, düşünce ve davranış bozukluğu, ruhsal bunalım krizi, anormal davranış üzerine odaklanması psikolojinin sanatla olan bağlamını da güçlendirmektedir. Çünkü sanatçı da bir insandır ve yaşadığı olaylara karşı bir tepki de bulunabilmektedir. Psikolojide bir süreç ve olgu olarak sanatın, bazı nesnelерin bireyin içinde var olan duygu ve düşünce durumlarına uyarlanmasından başka bir şey olmadığını belirtmektedir. Algı yoluyla içselleştirdiğimiz bir anlatının duyularımız ve duygularımızla uyum içinde olması sanattır ve hissedilene estetik haz denir. Çünkü güzel şeylerle insanlar arasındaki ilişki ilgi çeker. Güzel şeyler kişide empati ve neşe duygusu uyandırır. Bir sanat eserinin izlenmesi ve yaratılması ile bu süreçteki bilinç dışı olaylar ve bilinçli eylemler arasındaki ilişkinin dikkate alındığını varsaymaktadır (Özdeğer, 2018). Dolayısıyla bu durum yaşantıları meydana getirmektedir. Bu yaşantılar da süreçte en çok psikolojik alt nedenlere dayalıdır ve psikopatolojinin inceleme alanını oluşturur.

Ruhsal rahatsızlıklarını sanatına doğrudan yansıtan, hatta bunlardan beslenen sanatçılar vardır. Sanatın psikoloji ile kesiştiği noktada, sanatçının benliğindeki gerçeklikle bir bütün olarak sanatsal yaratımlara yansımaları, psikolojik etkinin de varlığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla psikopatolojik bağlamda ruhsal duygu durumların, düşünce ve davranış değişikliklerindeki depresif kaygılar, manik depresif ruh haliyle de birleşerek farklı yaratımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanat tarihinde çokça örneklerine rastlanan Van Gogh, Munch, Frida Kahlo, Jackson Pollock, Louis Wain, Schiele, Ensor gibi sanatçıların eserlerinde, hem yaşantılarından hem de geçirmiş oldukları ruhsal krizleri sanatsal yaratımlarında görebilmekteyiz.

Sanatçı Van Gogh, sanatsal yaratımlarının meydana getirirken tipik manik depresif kişilik bozukluğunu yansıtan bir ressam olarak dikkat çekmektedir. Özellikle sanatçının ruhsal bunalımlar geçirdiği zaman yapmış olduğu resimler sanatçının bunalımlarını somutlaştırmış ve izleyiciyle karşılaşmıştır. Sanatçının tipik resimleri paleti ile buluşarak etkileyici yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır.



Görsel 1. Vincent Van Gogh, Kargalarla Buğday Tarlası, 1890.

Van Gogh; yalnızlık, hüznü, melankoli gibi temaları yaratımlarında işleyerek etkili eserler ortaya çıkarmıştır. Sanatçının sosyal çevresiyle uyumsuzluğu, utangaç kişiliğiyle birleşince önemli eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu anlamda Van Gogh'un eserleri net çizgilerle öne çıkmaktadır. Sanatçının kendine özgü fırça çalışmaları onu diğer sanatçılardan ayıran önemli bir özelliktir. Bu özelliği ile sanatçı benliğini dışa vururken sanatsal haykırışını da alıcısıyla bütünleştirmektedir. Her büyük sanatçı gibi onun da yaşamıyla resimleri arasında bir birlik vardır. Ancak Van Gogh'un çıkış noktası şudur; sanatsal tutumdan ziyade varoluşsal ihtiyaçlara dayanmak. Sanatçının bu anlamda yarattığı "Kargalarla Buğday Tarlası" adlı eseri intihar etmeden kısa bir süre önce yaptığı bir resimdir. Bu olağandışı yaratım onun ölümünün habercisi gibidir. Tabloda sanatçının çoğu resminde karşılaşılan mavinin karanlık gökyüzü birleşmesi ve buğday tarlaları, ağır fırça darbeleriyle dalgalar halinde tasvir edilmiştir. Renk kullanımındaki koyu kontrast sanatçının manik depresif kişiliğini somutlaştırmıştır. Psikolojik açıdan bakıldığında resim, Van Gogh'un artan zihinsel acısını temsil etmektedir. Gökyüzünün

ve buğday tarlasının renkleri arasındaki kontrast, her şeyden önce Van Gogh'un hayatla ve toplumla uyumsuzluğunu ortaya koymaktadır. Sanatçının dışavurumcu yaklaşımıyla sanatsal unsurların yapısını çarpıtması bu anlatım biçiminin bir yansımasıdır. Kargaların korkunç sürprizi Van Gogh'un ruhsal durumunun giderek kötüleştiğinin somut bir işaretidir. Bu ifade, sanatın patolojik unsurlarının kesişiminde öne çıkan, sanatçının psikolojik yansıması ve yaratıcılığında da görülmektedir (Dede ve Kılıç, 2024). Van Gogh'un ruhsal durumunun yol açtığı zayıflığı gidermek, hayatın acımasız gerçekliklerinden ve kırgınlıklarından kaçmak için sanat arayışı, sanatçının yarattığı onlarca eserde ifade edilmektedir.

Van Gogh gibi ruhsal duygu durumlarını sanatına yansıtan diğer bir sanatçı Munch; sanatla psikopatolojinin kesiştiği noktada çoğu kez araştırmalara konu olmuş, özellikle sanatsal dışavurumu ile yaratımlarının altında yatan psikolojik ruhsal durumlarının izleri eserlerinde çokça inceleme alanı bulmuştur. Sanatçının benliği ile özdeşleşen, görünürde sadece yağlı boya bir resim olarak göze çarpan ancak yapıtın derinliklerinde yatan psikolojik izleriyle "Çığlık" tablosu sanatçının hayatının sanatına tipik yansımasıdır. Sanatçıyla ilgili yazılan bir makalede Mamta B. Herland, Munch'un hayatını şöyle ifade etmektedir: "Edward Munch Norveç, Loten'de 1863 yılında doğmuştur. Doğan doğmaz aile Oslo'ya taşınmıştır. Annesini 5 yaşındayken kaybettikten sonra, ablasını da 15 yaşındayken, aynı hastalıktan kaybetmiştir. 1926 yılında trajik bir biçimde diğer kardeşi de ölmüştür. Edward Munch, hayatı boyunca pek çok ölümün acısı ile tek başına mücadele etmeye çalışmıştır. Ve nihayet 1937 yılında, annesi öldüğünde ona bakan teyzesi de ölünce yaşamda yapayalnız kalmıştır" (URL-1).

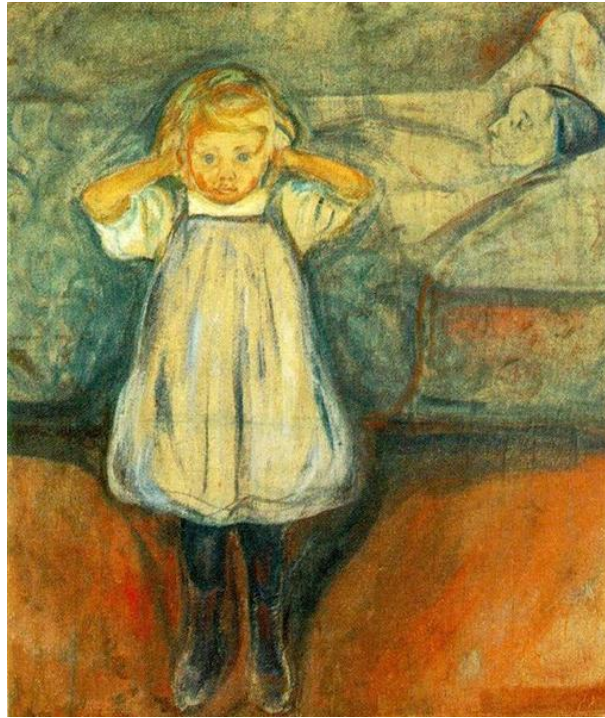


Görsel 2. Edvard Munch, Çığlık, 1893.

Munch'ın yapmış olduğu "Çığlık" adlı resim ruhsal durumların gerçekliğini ortaya koymaktadır. Resimde merkeze konumlandırılan soyutlanmış figürün kulaklarını bir şey duymak istemiyormuşçasına kapatması ve çığıklarını duyurması ruhsal krizin resme taşınmış halidir. Figürün hareketiyle devam eden arka plan ise kompozisyonda bütünlük sağlayarak sanatçının bilinçaltındaki akışkanlığı ve ruhsal dalgalanmaları yansıtmaktadır. Renklerin kasvetleri de

sanatçının betimlemesiyle bütünleşerek kaygının gücünü artırmaktadır. Öyle ki sanatçının dahi yaratımını “Çılgılık” olarak adlandırması sanatçının ruhsal bunalımın ne kadar ötesinde olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan resim yapma ve resimlerin psikopatolojik sanatta kullanımı daha yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Psikotik olarak dikkat çeken sanatçılarda önce dış dünyanın algılaması bozulmuştur. Buna bağlı olarak da psikotiğin eserlerinde dış dünyaya ait şekiller deforme olmuş, gerçek anlamlarını kaybetmiş, figür- fon düzeni bozulmuştur. Nitekim normal kimselerde ve ressamalarda dünya algısının değişmesine paralel olarak aynı tip bozukluklar görülmesi olağandır (Akhan, 2012).

Munch’ın ilerleyen dönem eserlerinde karşılaşılan ruhsal bunalım temalı resimleri daha çok göze çarpmaktadır. Özellikle annesini kaybettikten sonra yapmış olduğu resimler, bunalım, çöküntü, krizlerin hissedildiği resimler olmuştur. Sanatçının 1900 yılında ortaya koyduğu yaratımlarından biri olan “Ölü Anne” adlı yaratımı sanatçının o dönem yaşadığı trajedinin tipik yansımasıdır. Sanatçı bu resminde diğer resimlerinde olduğu gibi açık kompozisyonu tercih etmiş, resim görünenin dışında devam etmekte ve kompozisyonu tamamlamaktadır. Resmin merkezinde sanatçının “Çılgılık” tablosunda karşılaşılan figürün bir varyasyonu dikkat çekmektedir. Elleri ile kulaklarını tıkayan beyaz elbiseli bir çocuk çılgınlığı ile haykırarak seyirciyi karşılamaktadır. Çocuğun arkasında bulunan yatan figür ise belirsiz bir şekilde resmedilmek istenmiştir. Çocuk figürü, sanatçının yapıtında ölümün ıssızlığını ve yoksunluğunu duymak istemiyormuşçasına kulaklarını kapatmak istemiş gibi yorumlanmıştır.

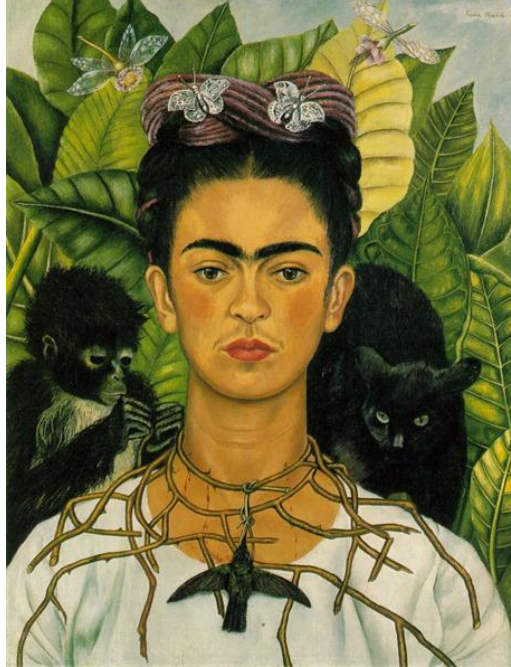


Görsel 3. Edvard Munch, Ölü Anne, 1900.

Edvard Munch’ında “Ölü Anne” adlı resmine ilk bakıldığında durağan gibi görünse de içinde oldukça hareketli bir yapıya sahiptir. Şiddetli depresyon ve iç acı, sanatçının çalışmalarının ayırt edici özelliği gibi görünmektedir. Sanatçının resimlerinin çoğunda bulunan ve baskın olan; arka planda kıvrımlar halinde ortaya çıkan figürlerin şekli sanki figürler arka plana gömülmüş gibi

algılanmaktadır. Sanatçı burada da aynı stratejiyi izleyiciye ölüm atmosferini hissettirmek için kullanmıştır. Bu hava resmin ortasındaki çocuğu çevreliyor ve içine çekiyor gibidir. Sanatçının bu eserde kullandığı çocuk imgesi "Çılgılık" tablosundakiyle aynı şekilde gösterilerek alıcısında son derece şaşkınlık yaratmıştır. Sanatçı karakteri bu şekilde tasvir etse bile görüntüye bakan kişi, çocuğun o anda ne hissettiğini tam olarak tahmin etmeyebilir. Burada adı geçen sanatçının da bu tabloyu yaparken annesini kaybettiği bir yaşta olduğunu ve bu trajik sorunla boğuştuğunu da hesaba katmak gerekir. Tablonun derinliklerine baktığımızda tablonun aslında bir anlatıcı görevi gördüğünü görüyoruz. Sanatçı, ölüm konusuna değinirken arkasında yatan kadını solgun, belirsiz yüz hatlarıyla resmetmiştir. Sanatçı bunu yaparken, nefesle bir ölüm duygusu yaratmaya çalışmaktadır. Sanatçı böylece ölüm etkisini resimlerinde pekiştiriyordu. Böylece sanatçının, annesinin ölümünü içselleştirmesi ve hatta bunu eserlerinde hissetmesi, akıl hastalığının sanatsal yaratımları üzerindeki etkisini ortaya koymuştur.

Alman bir kuyumcu ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelen Kahlo; yaşamında bir dönüm noktası olan geçirdiği kaza sonucu hayatı boyunca sürekli ameliyatlar olmak zorunda kalmış ve bu zorluk sanatçının yaşamı boyunca hayatında yer edinmiştir. Sanatçı bu sağlık sorunlarını yaşarken annesi Matilde'nin sürekli desteğini görmüştür. Annesi, Kahlo'nun geçirdiği kaza sonucu bir süre yatakta kalması gerektiği için tavana astığı 'gündüzlerin ve gecelerin celladı' olarak adlandırdığı aynadan ilham alarak resme başlamış ve eşsiz yaratımlar meydana getirmiştir. Sanatçı resimlerini yaparken daha çok günlük hayatındaki olaylardan beslendiği için resimlerinde duygusal ruh halleri baskın olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 4. Frida Kahlo, Dikenli Kolyeli Otoportre, 1940.

Sanatçının 1940'larda yapmış olduğu "Dikenli Kolyeli Otoportre" adlı eseri hastalık dönemlerine denk gelen yaratımlarından biridir. Sanatçı burada kendi portresini yaparken durgun, hareketsiz gözükken bir davranış biçimi gösterse de resim içinde bir hareket barındırmaktadır. Sanatçının yaşamış olduğu duygusal birliktelik eksikliği de bu resmin

oluşmasında karşıt bir oluşum meydana getirmektedir. Sanatçının yüz ifadesindeki keskinlik içindeki bunalımı alıcısına iletir niteliktedir. Boğazından itibaren sanatçıyı sarmalayan dikenli kolye, sanatçının hastalık sürecinde yatağa tutsak kalmasının bir ifadesi olabilir. Bu dikenli kolyeden kurtulmak sanatçı için olanaksız olabilir. Çünkü içindeki kriz sanatçıyı tüm bedeniyle sarmakta hatta bu kriz sanatçının kullandığı renklere de yansımaktadır. Sanatçı bu denli karmaşık yapının içinde özgürce kendini ifade etmekte ve sınırsız inancını sanatına yansıtmaktadır. Sanatçı hayatını etkileyen Diego ile tanıştıktan sonra kendini daha farklı bir yaşam alanının içinde bulmuştur. Hastalığı süreçte devam ederken sanatçı tekrardan bir krizle karşılaşarak bir anda sağlığından kaynaklı olarak bacağının kesilmesi gerektiğini öğrenmiştir. Sanatçı ilk olarak buna karşı çıksa da kabul etmek zorunda kalmıştır. Aslında bu kabullenmeyi sanatçının estetiğe önem vermesinden ve bedenine yapılan müdahalenin hoşnutsuzluğundan kaynaklanmaktadır. Sanatçı günlüğüne yazdığı bir bölümde bu duruma şu şekilde değinmiştir: “Kendimi öldürmek için bekleyip duruyorum. Beni tutan şey, Diego beni özler diye düşünen kendimi beğenmişliğim. Bana öyle dedi ve ben de ona inanıyorum. Ama hayatımda hiç bu kadar acı çekmedim. Sadece çok az bir zaman bekleyeceğim” (Hazırcı, 2019).

Sanatçının yapmış olduğu resimler psikolojik olarak bunalımlı bir tavır, ruhsal ve psikolojik etkilenmeyi öne çıkarırken, genel resimlerinde kullanmış olduğu hayvan betimlemeleri de sanatçının hayvan sevgisini nitelendirmektedir. Sanatçı kullanmış olduğu hayvanları bedeniyle sanki bütünmüş gibi betimleyerek onları arkadaş gibi görmektedir. Bu tavır sanatçının kırılabilirliğini de ortaya koymaktadır. Sanatçının bazı resimlerinde kullandığı hayvan betimlemeleri, ifadesindeki keskinliği de yumuşatmaktadır.

Anhedoni olarak da adlandırılan hazzsızlık, kişinin normal duyguları hissedemediği bir durumdur. Depresyon belirtilerinin arttığı durumlarda bu durum açıkça görülmektedir. Bu durum sıklıkla hasta ağlama yeteneğini kaybettiğinde bile kendini gösterir. Duygulanımda ciddi bir düşüş gösteren bu durum şizofreni kişilerde belirgindir. Bu anlamda, en ünlü şizofreni ressamı Louis Wain'in hayatına bakarsak, belirtileri en açık şekilde resim yapma sürecinde kendini gösterir. Eşinin kanserden dolayı ölümü, kendisinin ise Birinci Dünya Savaşı sonrasında yoksulluk çekmesi sanatçının bunalım krizlerinin tetiklenmesinde rol oynamıştır. Psikotik aşamadan çıkamamış bir sanatçının eserlerine baktığınızda, tam anlamıyla hayatını kedilere adanmış, kedinin tüm hallerini kişileştirmiş ve resimlerine aktarmış olduğu dikkat çekmektedir (Beyaztaş, 2018).

Yapmış olduğu resimlerde eşinin rahatsızlığı sırasında sahiplenmiş olduğu kedinin egemenliği çokça mevcuttur. Sanatçı, eşine olan sevgisini kedilerle bütünleştirerek etkili çalışmalar yapmıştır. Sanatçı, eşini kaybettikten sonra kedi resimlerini yapmaya devam etmiştir. Kedilerin eşiyile yaşadığı olaylarla kesişmesi sanatçının bazı resimlerinde hüznü temaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Wain evde kedisi ve resimleriyle yalnızdır ancak karısının ölümünün yarattığı boşluğun gerçek acısı bir süre sonra ortaya çıkar. Bu dönemde ağır akıl hastalıkları şizofreni ile sonuçlanmış ve bu noktada sanatçının hayatında değişiklikler başlamıştır. Eski kedi tablolarındaki gülümseyen, yürüyen, kucaklaşan sevimli kediler yerine tüylü kürklere, iri

gözlere ve çarpıcı renklere sahip kedi resimleri oluşturmuştur. Yapmış olduğu eski resimlerinde kediler insanlar gibi giyinir, kahve içer, yürüyüşe çıkar, arkadaşlarıyla buluşur.



Görsel 5. Louis Wain, Bekârlığa Veda Partisi.

Sanatçının yapmış olduğu "Bekârlığa Veda Partisi" şizofreni belirtilerinin görülmediği dönemlere denk gelmektedir. Wain burada kedileri karşılaştığımız kediler gibi resmetmiştir. Eşine duyduğu sevgiyi kedilerle bütünleştiren Wain özlemi de kedilerle ifade etmektedir. Kedilerin insan gibi kişiselleştirilmesi sanatçının kedilere yüklediği duygu ve düşünce tavrını da ortaya koymaktadır. Ancak ne var ki ilerleyen dönemlerde bu kedi resimleri değişmektedir. Sanatçının hastalığı ile daha çok resimlerine yansıyan betimlemeler sanatçının şizofreni hastalığını da gün yüzüne çıkarmaktadır.



Görsel 6. Louis Wain, İsimsiz.

Sanatçının hastalığından sonra oluşturduğu eserlerde (Görsel 6) şizofreni belirtileri açıkça görülmektedir. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında görülen somut kedi imgeleri soyutlaşmıştır.

Avusturyalı ressam Schiele, resimlerine bakıldığında bilinçaltındaki durumu açıkça görülebilecek şekilde ifade etmektedir. Küçük yaşlardan itibaren resim sanatına ilgi duyan sanatçı, ağırlıklı olarak portre çalışmaları yaparak ünlenmiştir. Schiele kaygıyı, acıyı ve acı çekme tehlikesini tasvir ederek çarpık figürler yaratmıştır. Ayrıca doğal manzaraları, terk edilmiş kasabaları ve hayattan yoksun köyleri de resmetmiştir. Sulu bovalarında ve çizimlerinde erotizm temalarını ele almış ve bunu vahşi, yoğun ve bilinçli bir netlikle yapmıştır. Sanatçının bedeninden kaynaklı kırılğan bir yapıya sahip olması sanatçıyı deformasyonlara uğramış resimler yapmaya yönlendirmiştir. Psikolojik kaygılarının sanata yansması bedenindeki rahatsızlıkla birleşerek dışavurumcu bir yapıyı ortaya koymuştur.



Görsel 7. Egon Schiele, Siyah Vazo ve Açık Parmaklarla Otoportre, 1911.

Sanatçı yapmış olduğu otoportreleriyle rahatsızlığını açık bir şekilde resimlerine yansıtmıştır. Sanatçının 1911'de yapmış olduğu "Siyah Vazo ve Açık Parmaklarla Otoportre" adlı eseri deformasyonlara uğramış sanatçının bedenini yansıtmaktadır. Hayatında yaşadığı ruhsal duygu durumları eserinde pürüzlü bir yapıda ele alınmıştır. Yüzündeki ifade sanatçının benliğindeki acıyı da ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının sinirli bir enerjiye sahip olması resimlerindeki dışavurumu ekili bir biçimde vurgulamaktadır. Psikopatolojinin ele aldığı duygu durum bozukluğunu bedenindeki kusurlardan kaynaklı olarak sanatına entegre etmesi sanatçıyı, sanat yaşamında farklı bir noktaya taşımıştır.

Sanat eserlerinde tıpkı Schiele gibi deformasyonlu figürlere yer veren Ensor, yaşamış olduğu krizleri sanatına yırtıcı bir betimleme ile resmetmiştir. Sanatçının içe dönük, yabancı, soğuk tavrı onun sanatının evrimleşmesinde önemli bir yere sahiptir. Bir ressam olarak yarattığı en etkileyici gerçeklikler, tuhaf bir şekilde yarattığı gülünç maskeler ve perspektiflerdir. Çalışmaları, ışığa özellikle vurgu yapmış ve ışığın geliş açısını dikkate almıştır. Pek çok fırça darbesini tuvale aktaran sanatçı, mavi, kırmızı, turuncu, pembe, beyaz, yeşil ve sarı tonlarında dehşet verici ve yıkıcı maskelerle canlı bir tablo ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Ensor, maskenin ardındaki insanların korkularını yansıtmayı amaçlamış ve modern zamanların çaresiz ve umutsuz insanlarına seslenmek istemiştir (Beyaztaş, 2018).



Görsel 8. James Ensor, Entriya, 1890.

Sanatçının "Entriya" adlı resmi sanatçının tavrının tipik bir göstergesidir. Figürlerinde yer alan hırçın maskeler ve ifadeler sanatçının korkunç davranışlarının arkasındaki nedenlerin birer yansımasıdır. Bu yansıma biçimi, sanatçının sanatsal anlayışı ile bütünleşerek etkileyici yaratımların oluşmasını sağlamıştır. Resimlerinde kullandığı sıcak ve soğuk renklerin zıtlığı ise bu karmaşık yapılanmanın etkisini ortaya koymaktadır. Böylelikle eser, ruhsal duygu davranış biçimine sarılarak somutlaşmakta ve korkunç ifade biçimini açığa çıkarmaktadır.

Psikopatolojik duygusal durumlar ve soğuk, kontrolcü kişilik davranışları sanatsal yaratımda daha da öne çıkan unsurlardır. Özellikle sanatçının bireyselliğini yansıtan çalışmalar, yaratıcılığıyla birleşerek yeni formlar oluşturur. Bu anlamda dikkat çeken Amerikalı Soyut Ekspresyonist sanatçı Jackson Pollock, yarattığı hayal gücü nedeniyle sanatta özel bir yere sahiptir. Sanatçının kişiliğini sanata yansıtmak Soyut Dışavurumculuğun temasıdır. Çünkü sanatın mantığı, komünist rejimlerin en az Hitler rejimi kadar baskıcı olduğu ve toplumsal gerçekçiliği izleyen sanatın onları son derece tatmin edici olduğu yönündedir. Sanatçı, her iki tarafın da duruma tepki vermesini istemiştir. Ancak Soyut Ekspresyonizm şu izlenimi vermektedir: Özgür ve liberal bir sanat hareketi olan Soyut Ekspresyonizm. Şüphesiz pek çok sanatçı bu durumu entelektüel açıdan eleştirmiştir. Toplum bu sözde rüyadan uyandırmaya

çalışan yazar ve sanatçılara da rastlanılabilir. Gerçekçi bir analiz, Amerika'nın özellikle edebiyatta propaganda malzemesi olarak kullandığı özgürlük ve mutluluk kavramlarının incelenmesini mümkün kılmıştır. Her durumda, resimdeki sözde Neo-Ekspresyonist hareketin tarzının Amerikan siyasi hedefleriyle tutarlı bir sanatsal ortam yarattığına şüphe yoktur. Ancak Soyut Ekspresyonist sanatın iç dinamikleri, düzensiz ve anti-materyal yapısı, Soyut Ekspresyonist sanatın sanat tipolojisine uyumunu zaten mümkün kılmıştır. Bu, sanat sayesinde çağın talepleri karşılanmıştır. Jackson Pollock, bu hareketin öncüsü olarak kabul edilir. Pollock'un bu anlamda en güzel yanı, temel bilgileri anında aktarabilme yeteneğidir. Ressamın bir duygu ya da düşünceyi hissettiği anda tuval üzerinde oluşan bu hareketin mantığı eskizlere ya da planlara dayanmaz. Ortaya çıkan desen, sanatçıya özgü bir desen değil, soyut unsurların birleşimidir (Kılıç ve Dede, 2024).



Görsel 9. Jackson Pollock, Derin, 1953.

Sanatçının eserine baktığınızda onun hayatından izler görülebilir. Alkol sanatçının hayatında etkili bir faktördür. Sanatçı 13 yaşında alkolle tanışmış ve içinden çıkamamıştır. Babası ve diğer erkek kardeşi gibi o da ağır bir içicidir. Pollock'un arkadaşları onun hastalığını, kalbinde kalıcı bir boşluk oluşan bir adam olarak tanımlamışlardır. 1930'da Pollock, sanat eğitimi almak için New York'a giden erkek kardeşinin yanına taşınmış ve New York Art Students League'de sanat okumaya başlamıştır. Burada öğretmen Thomas Hart Benton ile tanıştı ve çalışmaları 1937 yılına kadar devam etmiştir. 1936 yılında annesinden sonra hayatına yön veren Lee Krasner ile tanıştı. Sanatçının annesi kontrolcü bir kişiliğe sahiptir ve şefkat göstermeyen bir yapıya sahiptir. Pollock, Krasner'la tanıştıktan bir yıl sonra ciddi bir alkol sorunu yaşadığını itiraf etmiş ve tedaviye başvurmuştur, ancak hayatında yapmasına izin verdiğinden fazlasını yapmıştır. 1941'de Lee Krasner ile sevgili olan Pollock, 1945'te evlenmiştir (Kurt, 2009). Krasner ile birlikte olmadan önce figüratif çalışmalar üreten sanatçı, ayrılıklarının ardından figüratif olmayan bir üsluba yönelmiştir. Sanatçı, yaratımlarında gündelik hayattan koparak ruhsal karmaşıklığını yansıtan eserler ortaya koymuştur.

Pollock'un 1953'te "Derin" olarak adlandırdığı resme bakıldığında ilk fark edilen şey, büyük bir boşluktur. Bu boşluğun ne olduğunu, neyi ifade ettiğini, neyi tasvir ettiğini, sanatçının neyi yansıttığını anlamak mümkün olmayabilir. Bu eser, sanatçı Pollock'un en sakin ve en derin boşluğundaki zamanlarından izler taşımaktadır. Sanatçı resmine yoğunlaştığında bu yarıktan izleyiciyi içine çekmekte ve kendi hayatından izlerle karşılaştırmaktadır. Tüm bunların yanında sanatçının hissettiği gibi "...ve orada soğuk rüzgârlar esiyor" (Kurt, 2009) cümlesi, yazarın hissettiği gibi izleyicinin yüzüne soğuk bir rüzgârın çarptığını gösterir. Psikolojik açıdan bakıldığında "Derin", bir annenin bedenine "veda ettiği" son anların görüntüsüdür. Çünkü bir bebek doğduğu anda annesiyle olan ebedi birlikteliğini bozar ve yıkıma sürüklenir. Başka bir deyişle "doğmuştur". Artık annesiyle "bir" değildir ve kendi imajı ve annesinden ilk ayrılığı, duyarsız ve soğuk annesinden gördüğü sıcaklık ve sevginin eksikliğini de temsil edebilir. Pollock da bu dönemin "birliğini" çok eski moda bir şekilde tasvir ediyor. İsmi yanında görselin de incelenmesi isim/resim kombinasyonunun daha anlamlı olmasını sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında "Derin", Pollock'un hayatında sürekli anımsadığı bir sahne, kendi derinlik ve kayıp duygusunun benzersiz bir ifadesidir.

2. Henri de Toulouse-Lautrec Örneği

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa (1864–1901), Kont Alphonse ve Kontes Adele de Toulouse-Lautrec'in en büyük oğluydu. Ailesi kuzendir. Muhtemelen akrabaları anne ve babasının birlikte olmasına katkıda bulunmuştur. Lautrec 13 yaşındayken düşüp sol uyluk kemiğini kırmıştır. Bir yıl sonra sağ bacağını kırdı ama iki bacağının üzerinde ayakta kalabildi. Uzun iyileşme süreci boyunca Lautrec, güçlü çizim ve resim yapma becerileri geliştirdi. Toulouse-Lautrec'in yetişkin boyu 152 cm idi. Gençlik yıllarında baston yardımıyla yürüdü ancak hayatının geri kalanında büyük acı çekti. Ayrıca Lautrec'in tekrarlayan sinüs enfeksiyonları da vardı. Baş ağrısı, görme bozukluğu, işitme bozukluğu da bunların devamında geliyordu. Pitié-Salpêtrière Hastanesi'nden Dr. Pierre Marie, hastalıklarının iyileştirilmesinde yardımcı olmuştur. Ancak Lautrec'de Akondroplazi ve cüce benzeri özellikleri bulunuyordu. Fakat bunlar sanatçının hastalığını açıklamak için yeterli değildi. Diğer bir açıklama ise osteogenezis imperfektadır. Daha yakın zamanlarda bu belirtiler, kemik hastalığı sendromuyla

ilişkilendirilmiştir. Sanatçı da bulunan kemik hastalığı eksikliği, kısa boy ve dismorfik yüz görünümü ile ilişkilidir. Sanatçının bunlar gibi bedensel ve ruhsal eksikliklerinin olması onun sanat anlayışında dışavurumsal tepkiyi ortaya çıkarmıştır. Sanatçı, Paris'te yaşarken bohem sayılabilecek ortamlarda yaşamıştır. Bu yaşam tarzı sanatçıyı resim yapmaya yönlendirmiş ve dış görünüş, sosyal dışlanma gibi sorunlarla başa çıkabilmek için bir yol bulması gerekiyordu ve bu ancak sanatı ile mümkündür (Valdes-Socin, 2021).

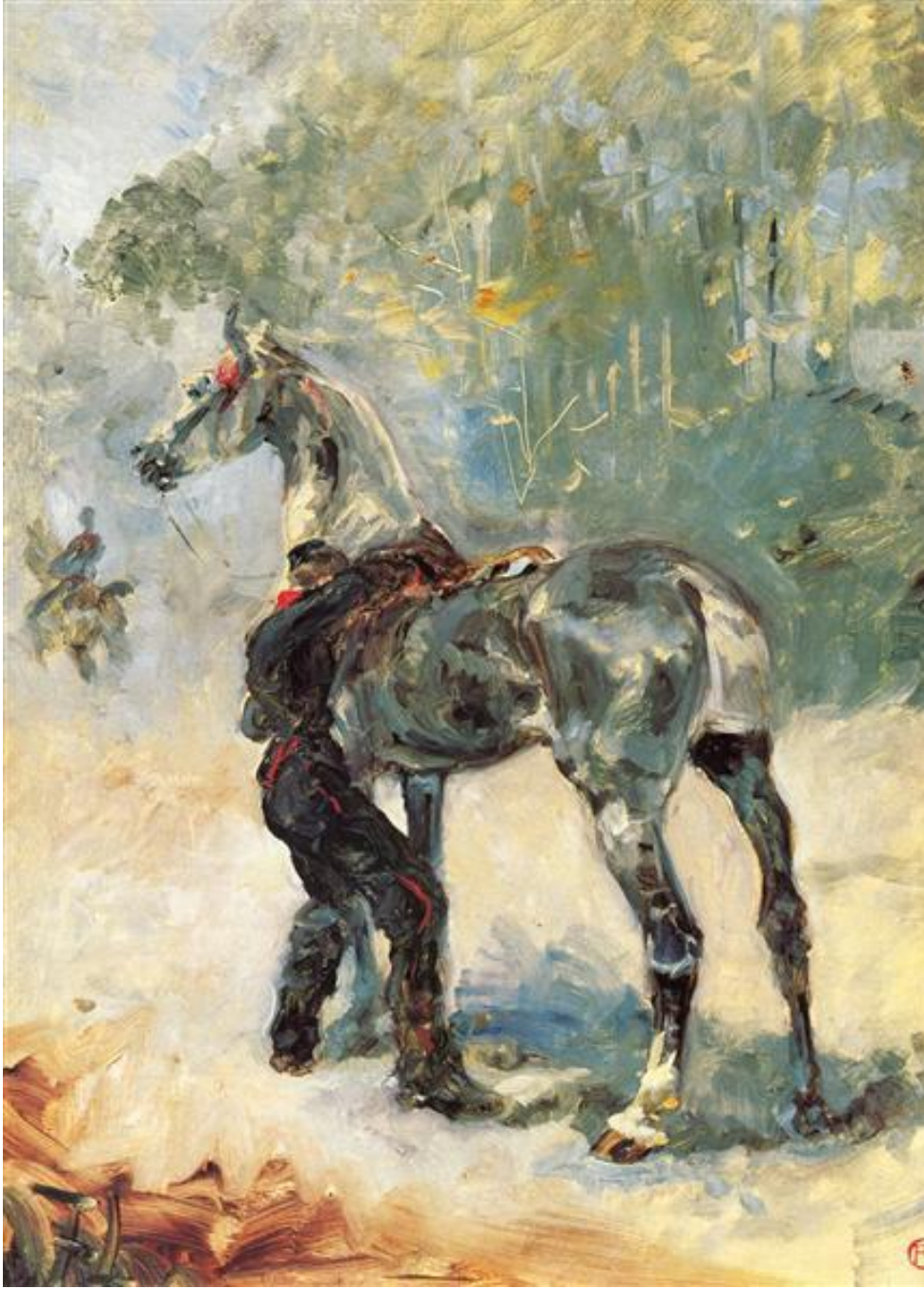


Görsel 10. Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901.

Henri de Toulouse-Lautrec'in ilgi çekici yaşamı, özellikle fiziksel ve zihinsel durumu, sanat yaşamını büyük ölçüde etkilemiş ve bu durum onu yaşamının sonuna kadar etkilemeye devam etmiştir. Lautrec, içsel benliğini ortadan kaldırmaya ve onu sanatta somutlaştırmaya çalışmıştır. Özgürlük arzusu onu başka bir hayata sürüklemiştir. Aynı zamanda bastırılmış duyguları yüzeye çıkarmak için büyük çaba harcamış, sorunların yönlendirdiği işler üretmiştir. Tutkusu ve becerisini ortaya koyan eserleri büyük yankı uyandırmış ve sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Tutkusunu sınırlamadan, çalışmalarını aralıksız ve hızlı bir şekilde üretmiştir. Fiziksel ve zihinsel acılarla dolu yaşamı ve karanlığın kollarındaki yeteneği, yeni bir biçimsel dilin gelişmesine yol açmıştır. Lautrec, kalıplaşmış yöntemlerden uzaklaşarak, hayatın tüm zorluklarına rağmen, ellerinin ve zihninin yaratıcılığından ödün vermeden eserlerini ortaya çıkarmıştır.

Sanatçı Henri de Toulouse-Lautrec resmetmiş olduğu "Atını Eyerleyen Topçu" yapıtında özellikle figürlü konuları kullanmaktan yana tercihinin yapılmıştır. Bu figürler, genellikle askerler ve atlardan oluşmaktadır. Sanatçının figürlü konuları tercih etmesinin temel nedeni ise bedensel eziyetlere maruz kalması ve arzuladığı askerlik mesleğinin içsel duygularında saklanıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Lautrec, 1879'da resmetmiş olduğu bu çalışmasıyla izleyiciyle dikdörtgen, açık bir kompozisyonda hareketli iki bedensel figür ile karşılaşır. Kompozisyon, ormanlık bir alanda betimlenmiştir. Sanatçının kullanmış olduğu boya tekniği ve fırça darbeleri de dikkat çekmektedir. Aynı zamanda sanatçı, bu resimde rahatsızlıklarından kaçmak ve sınırsız arzularını tatmin etmek amacını da gütmektedir. Lautrec,

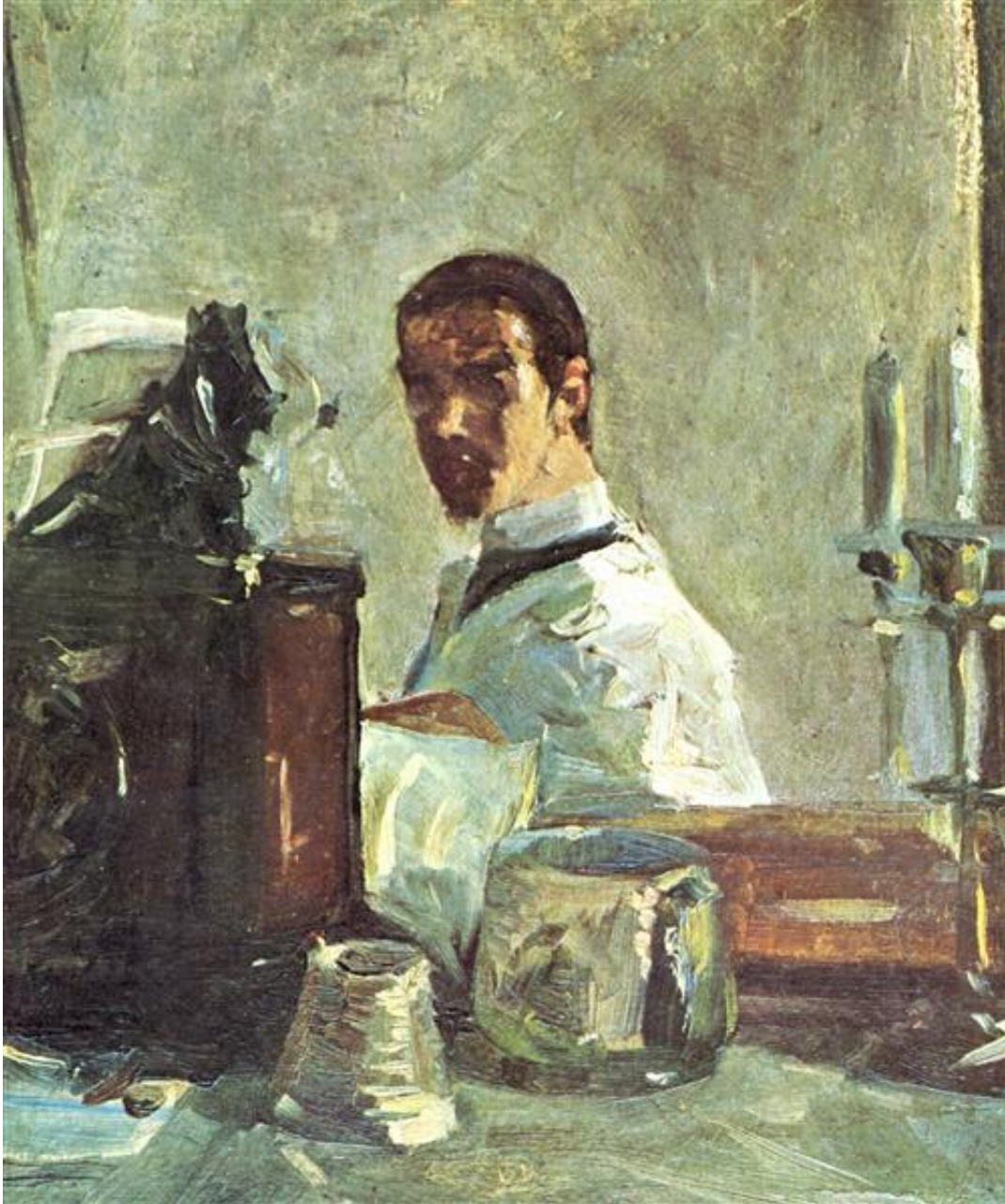
“Atını Eyerleyen Topçu” adlı resmini yaparken bedensel özürü nedeniyle oturarak gerçekleştirdiğinden genellikle bakış açıları resmin alt bölümünden bakış oluşturacak şekilde görülmektedir.



Görsel 11. Henri de Toulouse-Lautrec, Atını Eyerleyen Topçu, 1879.

Yine aynı şekilde sanatçının ruhsal yansımalarının dikkat çektiği çalışmalarından biri olan 1882-1883 dolaylarında resmedilmiş eseri “Ayna Karşısında Otoportre”, ruhsal iç tepkilerin ortaya çıkması açısından önemli görülmektedir. Sanatçı betimlemesini dikkörtgen bir kompozisyon üzerine kapalı bir ortamda mekan yaratarak oluşturmuştur. Resimde merkeze yerleşmiş olan figür ayna karşısında kendine bakan bir figür olarak resmedilmiş, mekanda perspektif dengeyi sağlamak amacıyla arkalı, önlü ve sağ sol ilişkisine dayanan modeller kullanılmıştır. Resimde görülen otoportre sanatçının “Bakışlarındaki gergin, kederli ifade ayakta durmanın veya herhangi bir hareketin kendisine nelere mal olduğunu gösterir: Yüzündeki bu acı kabulleniş hayatını kendisinin değil, hastalığının belirleyeceğinin

ifadesidir” (Felbinger, 2005). Bu anlamda sanatçının ruhsal durumunu somutlaştıran kendi portresi, cesaretini kaybetmemek uğruna verdiği mücadeleyi ifade etmektedir.



Görsel 12. Henri de Toulouse-Lautrec, Ayna Karşısında Otoportre, 1882-1883.

Sanatçı, “Moulin de la Galette’de Balo” adlı yapıtında ise diğer resimlerinde görülen tek figürlü betimlemelerinden uzaklaşarak daha kalabalık ortamlara girmiştir. Özellikle gece hayatı ve eğlenceleri sanatçının son resimlerinde çokça yer bulabilmiştir. Renk betimlemelerinde aynı üslupla devam eden sanatçı, teknik üslubunu değiştirmeden farklı çalışmalara imza atmıştır. Resimde görüldüğü üzere sanatçı dikdörtgen bir kompozisyon üzerine bir balo gecesi resmetmek istemiştir. Ön planda iki figürü daha belirgin olarak ele alan Lautrec, arka planda kalabalık görüntüyü daha flu işlemeye çalışmıştır. Fırçasındaki ustalık ve ruhsal durumu dikkate alındığında, sanatçının dışavurumu başarısını imzalamaktadır. Aynı zamanda sanatçı Lautrec, bağımsız kişiliği ile farklı beğenileri okşayan konulara da yönelim göstermiştir. Özellikle eserlerinde gece hayatı betimlemeleri dikkat çekici bir farklılık olarak görülmektedir. Çalışmaları ile çağdaşlarını şaşkına çeviren Lautrec “Moulin de la Galette’de Balo” adlı

çalışmasıyla kalabalık ve gürültülü atmosferiyle sanatçının uykularını kaçıran, sıkıntılarında uzaklaşması için gitmiş olduğu mekanlardan sadece birisidir.



Görsel 13. Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin de la Galette' de Balo, 1889.

Sonuç ve Öneriler

Sanatın, insanın düşünce ve duygularını yapılandıran ve ifadenin başkalarına aktarılmasını sağlayan bir ifade aracı olması, sanatçının iç dünyasını yansıtmaya olasılığını artırmıştır. Sanatın etkileşim içinde olduğu alanlardan biri, psikolojidir ve dolayısıyla psikopatolojinin inceleme alanını oluşturmaktadır. Sanat, felsefe ve estetikle ne kadar ilgili ise psikoloji ile de o derece ilgilidir. Sanatın psikoloji üzerine etkileri aynı zamanda diğer alanlara da yansımaktadır. Çünkü tüm alanları sanata taşıyan birey sanatçıdır ve sanatçı da bir psikolojisi olan bireydir (Ayaydın, 2020). Ulaşılan bulgular göstermektedir ki sanatı oluşturan unsurlardan sanatçıların içinde yaşadığı sosyolojik, felsefi ve psikolojik yapılar, tarihsel dönemlerde farklı şekillerde işlemektedir. Bu bakımdan sanatçıların sanatsal yaratıcılıklarını geliştirdikleri sanatsal ortam, psikolojik yönün en çok etkilendiği alandır. Bu nedenle sanatçılar, sanat eseri yaratırken zihinsel ve bilinçdışı duygu durumlarından yoğun bir şekilde etkilenirler. Sanatın duygusal ve fizyolojik etkileri de bu vizyonu vurgulamaktadır. Sanatçıların yaşamları ve yaşamlarının sanat anlayışlarıyla uyumu her yaşta farklı olabilmektedir. Bulgulardan yola çıkılarak ulaşılan sonuçlar bu kanıtı desteklemektedir. Sanatçı Lautrec'in resimlerinde görülen psikolojik izler yaşamın sanatla etkileşimli bir şekilde devam ettiğini göstermektedir. Özellikle depresyon, manik depresyon, şizofreni gibi psikopatolojik duygudurum bozuklukları yaşayan sanatçılar, eserlerinde ruhlarının bir yansımalarını sanatsal yaklaşımlarıyla somutlaştırmışlardır. Dolayısıyla böyle bir durumda eseri sanatçının bakış

açısından anlamak için sanatçının zihinsel ve duygusal durumuna odaklanmak ve psikolojinin ikincil yönlerine yönelmek gerekir. Özellikle bu yönlerin sanatsal yaratım sürecini nasıl etkilediğini anlamak önemli olabilir. Bu anlamda, psikoloji sanattan etkilenir; uyumsuz duygu, düşünce ve davranış bozuklukları üzerine araştırma yöntemleri oluşturur ve sanatın yaratıcı sürecine ilişkin dikkate değer kanıtlar sağlamaktadır. Bir sanatçının yaratım sürecini gözlemlemek ve bu yöntemi sanat bağlamında ele almak dikkat çekici özellikleri ortaya koymaktadır. Bu bağlamda örnek olarak incelenen sanatçı Henri de Toulouse Lautrec, erken yaşlardan itibaren olağanüstü yeteneğiyle hemen fark edilmiştir. Fiziksel ve ruhsal durumu resimlerine etki etmiş ve bağımsız eserler ortaya çıkarmıştır. Fiziksel engeli nedeniyle hareketliliğe değer veren Lautrec, ilk yıllarında av sahneleri, atlar ve biniciler resmetmiş ve bu resmetme psikolojik ruhuyla bütünleşerek sanatta yer bulmuştur. Özellikle portreler Lautrec'in ruhsal durumunu en iyi yansıtan eserleri olmuştur. Portrelerinde acısı ve ıstıraplı ifadesi, peşini bırakmayan kaygı ve hastalıkların etkilerini ifade ediyor gibi görünmektedir. Lautrec, yaşadığı ruhsal bozukluktan kurtulmak ve topluma uyum sağlamak için tiyatro ve operanın yanı sıra kafe ve gece kulüplerine gitmiş ve bunlar onun Paris'teki gece hayatına dair düşüncelerine adeta bir rehber olmuştur. İnsanları gözleme isteği ona büyük bir ün kazandırmış ve sanatında önemli izler bırakmıştır. Sonuç olarak, Lautrec'in sanatında psikoloji yaşamı ile bütünleşerek etkili yaratımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tüm bu düşünce, bulgu ve analizlerden yola çıkarak bir sonuca varmak mümkündür. Sanatçı, kendini ve psikolojik durumunu eserlerine yansıtırken sınırsız bir kaynağa sahiptir, bu kaynak doğal bir kaynaktır, yani sanatçının psikolojik ruhu ve bununla birleşen yaratıcılığıdır. Bu yapıp etmelerin tek bir amaca ulaşmak için olduğu düşüncesi vardır. O da şu ana kadar araştırılmış ve araştırılan sanatçının psikopatolojik ruhsal durumlarının eserlerine yansımalarıdır. Sanatta, bu durumu betimleyebilecek en iyi araç olarak görülmektedir.

Kaynaklar

- Akhan, L. U. (2012). Psikopatolojik Sanat ve Psikiyatrik Tedavide Sanatın Kullanılışı. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, (2), 132-135.
- Ayaydın, A. (2020). Psikoloji ve Sanat Etkileşimi Üzerine. *Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi (BEST Dergi)*, 4(1), 8-12.
- Beyaztaş, İ. (2018). Resim Sanatında Depresyon Belirtileri Anhedoni, Sessizlik, Acı, Keder, Çöküntü Temalı Resimler. Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batman.
- Dede, B. ve Kılıç, A.G. (2023). The Reflection of Van Gogh's Spiritual State In Art. 2nd International Ege Congress on Social Sciences & Humanities held online and in-person on June 12-13, 2023 / Izmir, Türkiye.
- Felbinger, U. (2005). *Toulouse-Lautrec*. (Çev. Kocatürk, K.), Literatür. İstanbul.
- Güney, M. (2001). Şizofreni ve Sanat. *Klinik Psikiyatri Dergisi*, 4(2), 129-133.
- Hazırcı, A. (2019). Ruhsal Ve Bedensel Rahatsızlıkların Modern Sanata Etkisi Frida Kahlo ve Toulouse-Lautrec Örneği (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Giresun.
- Karaman, M. (2022). Güzel Sanatlar Alanında Teori ve Araştırmalar. Arapgirlioğlu, H. (ed.). *Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi Bağlamında Henri De Toulouse-Lautrec'in "At The Moulin Rouge" Adlı Eserinin İncelenmesi*. içinde (s. 45-60). İzmir: Serüven.
- Kurt, A. (2009). Sanat ve Psikoloji Etkileşiminde İfade Kavramının Sanat Eğitimine Etkileri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kılıç, A. G. ve Dede, B. (2024). Unlimited Freedom in Art: Jackson Pollock. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*, 5(1), 67-76. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10848120>
- Kılınc, G. (2011). Sanat, Sanatçı, Yapıt Üçgeninde Benliğin Rolü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 87-99.
- Maroteaux, P. & Lamy, M. (1965). Toulouse-lautrec'in Hastalığı. *Jama*, 191(9), 715-717.
- Özdeğer, Ş. (2018). Sanatçı Psikolojisinin ve Karakter Özelliklerinin Grafik Tasarım Genelinde Resim ve İllüstrasyonlara Yansımaları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Valdes-Socin, H. (2021). The syndrome of Toulouse-Lautrec. *Journal of Endocrinological Investigation*, 44(9), 2013-2014.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/wheatfield-with-crows-1890> (Erişim tarihi: 6.05.2024)
- Görsel 2. <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-scream-1893> (Erişim tarihi:5.05.2024)
- Görsel 3. <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-dead-mother-1900> (5.05.2024)
- Görsel 4. <https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/self-portrait-with-necklace-of-thorns-1940> (Erişim tarihi: 5.05.2024)
- Görsel 5. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Wain_The_bachelor_party.jpg (Erişim tarihi: 4.05.2024)
- Görsel 6. <https://www.wikiart.org/en/louis-wain/untitled-1> (Erişim tarihi: 5.05.2024)
- Görsel 7. <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/self-portrait-with-black-vase-and-spread-fingers-1911> (Erişim tarihi: 4.05.2024)
- Görsel 8. <https://www.wikiart.org/en/james-ensor/the-intrigue> (Erişim tarihi: 3.05.2024)
- Görsel 9. <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/the-deep-1953> (Erişim tarihi: 4.05.2024)
- Görsel 10. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec> (Erişim tarihi: 4.05.2024)
- Görsel 11. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/artilleryman-saddling-his-horse-1879> (Erişim tarihi: 5.05.2024)
- Görsel 12. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/self-portrait-in-front-of-a-mirror-1883> (Erişim tarihi: 4.05.2024)
- Görsel 13. <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/ball-at-the-moulin-de-la-galette-1889> (Erişim tarihi: 6.05.2024)

İnternet Kaynakları

URL-1: Mamta B. Herland: <http://www.mamtaart.com/articles/docs/Munch-Edvard-presentation.pdf> (Erişim tarihi: 3.05.2024)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Fernando Botero'nun Resimlerinde Savaş ve İşkence Abu Ghraib Örneği

War and Torture in The Art of Fernando Botero The Case of Abu Ghraib

Serpil AKDAĞLI¹, Beyza GARİP²

Gönderim Tarihi: 09.05.2024

Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 14.08.2024

Öz

Günümüz dünyası, karmaşık siyasi olaylar, kültürel etkileşimler ve tarihsel olaylarla şekillenmiştir. Sanatçılar, modern sanatta izleyiciyi insanlığın gerçekliğiyle yüzleştirmeyi, psikolojik ve sosyolojik durumları eleştirel bakış açısıyla sanatın toplumsal olaylara nasıl müdahil olduğunu göstermişlerdir. Bu makalede, savaş ve işkence gibi acı verici konuların sanat yoluyla ele alınması üzerinde durulmaktadır. Kolombiyalı sanatçı Fernando Botero'nun resimlerinin bu tür konuları nasıl işlediği ve analiz edildiği incelenmektedir. Savaş konusunda, Botero'nun resimlerinde savaşın yıkıcı etkileri ve insanların acıları büyük boyutlarda ve çarpıcı bir şekilde tasvir edilmektedir. Bu figürler, savaşın trajedisini ve insanlık dışı yönlerini vurgularken, aynı zamanda izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir. İşkence konusunda ise, Botero genellikle işkenceci ve işkence gören arasındaki güç dinamiklerini vurgular ve insanların birbirlerine nasıl acı çektirebileceklerini gösterir. Bu makale, Botero'nun resimlerinin sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bir mesaj ile de yüklü olduğunu nitel yöntemlerle göstermektedir. Sanatın, insanların acıları ve zulmü hakkında derinlemesine düşünmelerine ve harekete geçmelerine nasıl katkıda bulunabileceğini gösteren bir örnek sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Savaş, İşkence, Sanat, Fernando Botero, Abu Ghraib.

Abstract

Today's world is shaped by complex political events, cultural interactions and historical events. In modern art, artists have shown how art intervenes in social events by confronting the viewer with the reality of humanity and critically analyzing psychological and sociological situations. This article focuses on the handling of painful issues such as war and torture through art. It examines how the paintings of Colombian artist Fernando Botero deal with and analyze such issues. On the subject of war, Botero's paintings depict the devastating effects of war and human suffering on a grand scale and in a striking manner. These figures emphasize the tragedy and inhumanity of war, while at the same time encouraging the viewer to think and question. In the case of torture, Botero often emphasizes the power dynamics between the torturer and the tortured, showing how people can make each other suffer. This paper demonstrates through qualitative methods that Botero's paintings are not only aesthetically pleasing, but also loaded with a social and political message. It provides an example of how art can contribute to people's reflection and mobilization about their suffering and oppression.

Keywords: War, Torture, Art, Fernando Botero, Abu Ghraib.

¹ Sorumlu Yazar: Doçent, Serpil Akdağlı, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, serpil.akdagli@dpu.edu.tr, ORCID ID. 0000-0003-1617-6302

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Beyza Garip, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, beyza.garip0@ogr.dpu.edu.tr, ORCID ID. 0009-0004-9585-0143

Giriş

Sanat, savaş ve işkence gibi travmatik deneyimleri, sanat eserleri aracılığıyla görünür kılarak bu tür deneyimleri yaşamamış olanları bu acıların gerçekliği hakkında bilgilendirir ve duygusal bağ kurmalarını sağlar. İnsanlığın karanlık yönlerinin, acı ve travmanın işlenmesi her ne kadar duygusal ve zorlayıcı olsa da savaş ve işkence deneyimlerinin sanat yoluyla temsil edilmesi, toplumsal hafızayı canlı tutar ve toplumsal farkındalık yaratır.

Savaş ve işkence gibi travmatik deneyimlerin, sanatçılar üzerinde derin ve karmaşık etkileri vardır. Bazı sanatçılar, yaşadıkları travmatik deneyimleri işleyerek yeni bir yaratıcılık kaynağı bulabilirken bazı savaş ve işkence mağduru sanatçılar da içsel bir savaşla karşı karşıya kalabilmektedir. Bu noktada sanat kişisel ve toplumsal iyileşmeye katkıda bulunabilmektedir. Savaş ve işkence mağduru olsun ya da olmasın sanatçıların bu konularda ürettiği sanat eserleri, savaş ve işkencenin insanlık üzerindeki olumsuz etkilerini vurgulayarak bir direniş ve protesto aracı olarak da kullanılmaktadır. Sanatçılar bu tarz eserlerinde, bu tür kötü muameleleri eleştirmekte ve mağdurların seslerini duyurarak adalet arayışlarını desteklemektedirler. Böylece geçmişte yaşanan acıları hatırlatarak benzer hataların tekrarlanmasını ve bu tür travmaları önlemeye veya sona erdirmeye yönelik adımların atılmasını teşvik etmiş olurlar.

Savaş ve işkencenin sanat eserleri aracılığıyla eleştirilmesi ve bir daha tekrarlanmamak üzere arşiv niteliğinde görünür kılınması birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. Bu sanatçılardan biri de Fernando Botero'dur. Kariyerinin ilk yarısında Rönesans başyapıtlarını mizâhi bir şekilde yeniden şekillendirmesiyle ün kazanmıştır. Ayrıca Latin Amerikalı din adamlarının, generallerin ve diktatörlerin kendini beğenmişliğini hicvetmek için kendi imzasını taşıyan üslubunu kullanmıştır. Her ne kadar siyaset sanatında önemli bir tema olmasa da Botero, Kolombiya çatışmasını kaydeden güçlü eserler yapmıştır. Botero'nun çalışmaları, Kolombiya'daki şiddetin ağırlıklı olarak kırsal ve iki partili bir çatışmadan, memleketi Medellín gibi şehirleri etkileyen gerilla isyanı, uyuşturucu kaçakçılığı ve terörizmin bir kombinasyonuna dönüşmesiyle daha tutarlı bir şekilde politik hale gelmiştir. 2003 yılında Bağdat dışındaki Abu Ghraib hapisanesinden sahneler, Botero'yu kariyerinin siyasi açıdan en yüklü konusu olan ABD Ordusu'nun Iraklı mahkûmlara yaptığı işkence üzerinde çalışmaya yöneltmiştir (Rey, 2024). Sanatsal bir hareket olarak Botero'nun Abu Ghraib serisi, savaş ve işkencenin insanın insan üzerindeki olumsuz yönlerini acı bir şekilde vurgulamaktadır. Abu Gharib olaylarının da yaşandığı savaşta 1990'ların başından itibaren Irak'a uygulanan ambargonun temel sebeplerinden biri, Saddam Hüseyin yönetiminin kitle imha silahları bulundurduğu iddiası olmuştur. Ancak, bu iddia sonrasında yapılan incelemelerde bu silahların bulunmadığı ortaya çıkmıştır. 1991 Körfez Savaşı sonrasında BM Güvenlik Konseyi'nin aldığı 687 sayılı karar, Irak'ın savaş sonrası statüsünü belirlemiş ve izleme mekanizmalarını devreye sokmuştur. Irak'ın kitle imha silahlarını imha ettiği ve askerî faaliyetlerini izlemek için UNSCOM ve Uluslararası Atom Enerji Ajansı'nın kurulduğu belirtilmiştir (Bigaç, 2020: 10). Irak'ın 2003'teki işgali öncesinde, ABD'nin Irak'a yönelik iddialarıyla nükleer, kimyasal silahlar ve uzun menzilli balistik füzelerinde kitle imha silah olarak tanımlarıyla, Irak'ı denetlemek isteyen BM silah denetçileri geri çevrilmiştir. 2002'nin Ekim ayında Irak'a ABD askerlerinin operasyon düzenlemesiyle, BM

güvenlik konseyi bu iddiaların yetersiz olduğunu görerek ABD'ye askerî destek vermemiştir. İngiltere Hükümetine; "Irak'ın, Doğu Akdeniz'deki İngiltere hedeflerini 45 dakika içerisinde vurabileceklerine dair asılsız bir istihbarat bilgisini" duyurmasıyla Irak Savaşı'na dâhil olmuşlardır. Irak, ABD ve İngiltere'nin hava saldırılarına maruz kalmasıyla savaş resmen başlamıştır (BBC News, 2023). BM'nin 1441 sayılı kararı ele alınmış ancak BM denetçilerinin raporlarına rağmen, ABD'nin Irak'ı işgale kararlı olduğu ve savaşın bahane olarak kullanılan kitle imha silahları iddialarının geçerli olmadığı vurgulanmıştır. AB içinde, özellikle 2003 Irak Krizi sırasında, üye ülkeler arasında derin görüş ayrılıkları ortaya çıkmıştır. Almanya ve Fransa gibi ülkeler savaşa karşı çıkarken, İngiltere, İtalya, Portekiz ve İspanya ABD'yi desteklemiştir. Bu durum, AB'nin dış politikada birlik oluşturmada zorlandığı ve ABD'ye karşı bağımsız hareket etme isteği ile çatıştığı bir örnek olarak gösterilmiştir. Ayrıca, AB'nin Irak Savaşı sırasındaki tutumunu anlamak için Amsterdam Anlaşması'nın Ortak Dış ve Güvenlik Politikası bölümüne eklenen madde de değerlendirilmiş, AB'nin BM şartı ile uyum içinde bağımsızlığını ve bütünlüğünü koruma hedefine vurgu yapılmıştır (Bigaç, 2020: 10- 12). Abu Ghraib, 2003 yılında Irak Savaşı sırasında Amerikan askerlerinin Irak'taki bir hapishanede işledikleri işkence ve kötü muamele skandalıyla adını duyurmuştur. Abu Ghraib Hapishanesi, Bağdat'ın batısında bulunan ve Saddam Hüseyin'in diktatörlüğü döneminde Irak'ta hükümet tarafından kullanılan bir cezaevi idi. 2004 yılında, hapishanedeki Amerikan askerlerinin mahkûmlar üzerinde işkence ve cinsel taciz içeren fotoğraflarının basına sızmasıyla skandal ortaya çıkmıştır. Bu fotoğraflar, mahkûmların çıplak olarak poz verdiği, işkence gördüğü ve kötü muamele gördüğü anları gösteriyordu. Fotoğraflar, özellikle hapishane gardiyanlarının mahkûmlara işkence ettiğini ve aşağıladığını gösteriyordu. Abu Ghraib skandalı, uluslararası alanda büyük bir infiale yol açmış ve Amerikan askeri ve siyasi yetkililer tarafından kınanmıştır. Bu olay, Amerika Birleşik Devletleri'nin Irak'taki askeri varlığına dair eleştirileri ve Amerikan hükümeti tarafından yürütülen insan hakları ihlallerine yönelik endişeleri artırmıştır. Abu Ghraib skandalı, Amerika'nın savaş yürüttüğü bölgelerdeki askeri operasyonlarda yaşanan insan hakları ihlallerine dair uluslararası toplumun dikkatini çeken bir örnek haline gelmiştir.

Fernando Botero ve Abu Gharib Resimleri

Botero'nun resimleri genellikle şişman figürler ve abartılı formlarla tanınır. İlk eserleri, Kolombiya'daki karma sergilerde sergilenen suluboyalar, pazar sahneleri ve ağır şekillere sahip insanlar içermiş ve bugünkü eserleriyle dikkat çekici bir benzerlik göstermiştir. Sanat tarihine olan ilgisi, Altamira mağaralarından çağdaş ressamalara kadar geniş bir yelpazede şekillenmiştir. Bu keşif süreci, farklı üslupları anlama ve kendi sanat pratiğinde çeşitlilik yaratma konusunda ilham verici olmuştur. İkinci kişisel sergisi, çeşitli üslupları vurgulayarak, insanların bir karma sergi izlediklerini düşündükleri bir eser koleksiyonu sunmuştur. Sanatı iletişim aracı olarak kullanarak, izleyicilerin tepkilerini görmek onun için önemli olmuştur. Sanat fikirleri, o anki duygusal durumuna bağlı olarak şekillenirken, bazı günler, ünlü ressamın eserleri karşısında büyülenmiş; ertesi gün, aynı eserlere farklı bir bakış açısıyla yaklaşabilmiştir. Sanat tarihiyle olan ilişkisi, öğrenme ve ilham alma amacını taşımıştır. Resim yapıtlarının reproduksiyonlarını yaparak, sanatın evrimini ve farklı dönemlerin tarzlarını

anlamaya çalışmış, kendi yarattığı karakterlerin metamorfozlarını deformasyonlar olarak adlandırmayı tercih etmiştir. Sanatın, fikirlerin çarpıtılmasıyla şekillendiğine inanmış, çünkü gerçek bir sanat eserinin her zaman bir miktar çarpıklık içerdiğini söylemiştir. Piskoposları, Madonna'ları veya azizleri resmetmemesi sorusuna, Latin Amerika resminin ve Batı sanatının geleneksel konularının ötesine geçmek istediği cevabını vererek, konuların yerel olabileceğini, ancak dilin evrensel olduğunu düşündüğünü dile getirmiştir.

Bu yüzden Von Bonin'in (1974) Fernando Botero ile yaptığı röportajına göre; Botero, kalın figürleri çizmediğini çünkü onları oldukça zayıf bulduğunu söylemiştir. Botero'nun sanat anlayışı, formların duygusallığıyla yaşamı yücelten bir iletişim aracının önemini vurgulamış; şekiller aracılığıyla duygusallık yaratma çabası, onun resimlerinde izleyicilerle güçlü bir etkileşim kurma arzusundan kaynaklanmıştır.

Bu, her şeyin olduğu bir "dünya" yaratma arzusuyla birleşerek; her konuyu resmetmek ve sonucunda bir dünyanın parçası olması, sanatçının bir düşünce ve duygu evrenine sahip olduğunu kanıtlamak istemiştir. Böylelikle sanat onun için bir iletişim aracı ve evrimin bir yansıması haline gelmiş, yaratılan eserlerin sanatçının içsel dünyasını dışa vurmasının bir yolu olmuş, izleyicilerle bu duygusal yolculuğu paylaşmayı amaçlamıştır (Von Bonin, 1974: 127-131).

Botero'nun ele aldığı konular ölümüne kadar sürekli değişip evrimleşmiştir. Daha sonra resimlerinde sıklıkla toplumsal ve politik konuları ele alırken, savaş ve işkence gibi acı verici temalara da yer vermiştir. Botero'nun bu konuları ele alma şekli genellikle ironik bir yergi veya acımasız gerçekçilikle doludur. Savaş konusunda, Botero'nun resimlerinde savaşın dehşeti ve insanlığa verdiği zararlar genellikle büyük boyutlarda şişman figürler aracılığıyla gösterilir. Bu figürler, savaşın vahşetini ve insanların acılarını sembolize ederken, aynı zamanda savaşın trajikomik yönlerini de vurgularlar. Botero'nun savaş resimlerindeki figürler genellikle çıplak veya yarı çıplaktır, bu da onların savunmasızlığını ve acılarını daha da vurgular.

İşkence konusunda ise, Botero genellikle işkenceci ve işkence gören arasındaki güç dengesizliğini vurgular. Resimlerinde işkenceye uğrayan figürler genellikle zorla şişirilmiş vücutlarla tasvir edilirken, işkenceciler genellikle daha güçlü ve daha büyük olarak gösterilir. Bu, işkencenin insanlık dışı doğasını ve insanların birbirlerine nasıl acı çektirebileceğini gösterir. Zamanla savaş ve işkencenin trajedik sonuçlarına kayıtsız kalmayıp toplumlara iletmek istediği mesajlara yönelerek eserler üretmeye başlamış, bu konulardan birisi de Abu Gharib işkenceleri olmuştur. Abu Gharib, CBS News'in, Nisan 2004'te ABD askerlerinin tutuklulara yaptığı işkenceleri ve tecavüz olaylarını belgeleyen fotoğrafların yayımlanmasıyla kamuoyunun dikkatini çekerek gündeme gelmiştir (Aktaran Rosso, 2011: 165). Sızdırılan bu fotoğraflar afişlerde, duvar resimlerinde, ilanlarda, karikatürlerde, sanatsal çalışmalarda ve popüler web sitelerinde tekrar tekrar gündeme getirilmiştir (Aksakaloğlu ve Kutlusan, 2019).

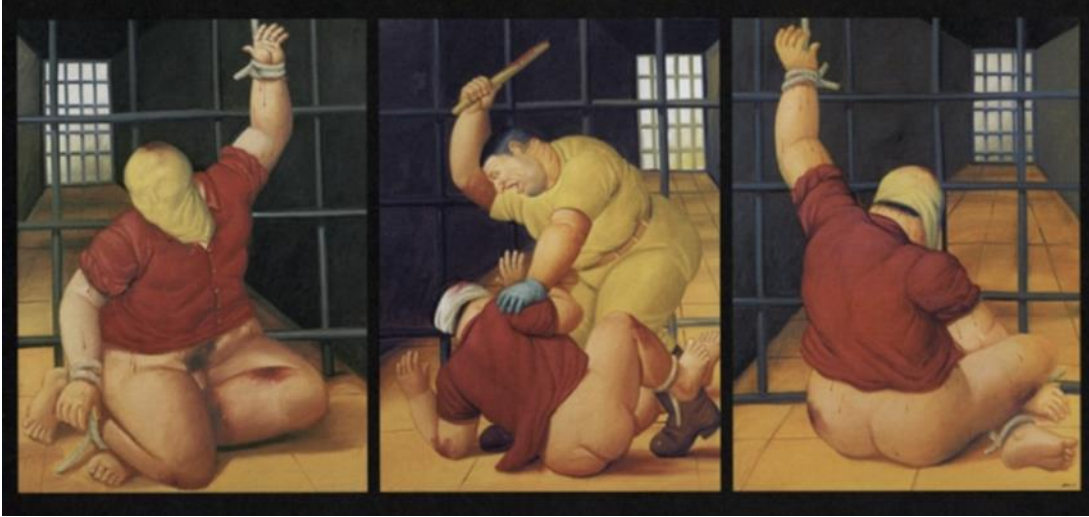
Saddam Hüseyin, ABD'nin Irak'a savaş ilanı ile birlikte burada kalan mahkûmları serbest bırakarak hapishaneyi kapatmış, fakat bir yıl sonra Amerikalılar tarafından 'Bağdat Islah Tesis'i' olarak tekrar açılmıştır. Küba Adası'ndaki Guantanamo Körfezi'ndeki, ABD Donanma

İstasyonu'nda bulunan mahkûmlara işkenceler edildiği gibi Abu Gharib'te bulunan Irak Müslüman mahkûmlarına da benzer işkenceler edilmeye başlanmıştır (Şahin, 2012: 2). Guantanamo ve Abu Gharib gibi hapisaneler, Cenevre Sözleşmesi prosedürlerine uygun bir şekilde konumlandırılmak yerine, bu tesisler üçüncü dünya ülkelerinde ve tarafsız bölgelerde kurularak savaş esirleri alıkonulmuş, mahkûmlarla ilgili Homo Sacer yaklaşım benimsenmiştir. Homo Sacer, hukuk tarafından yasaklanmış, hukukun yargı yetkisi dışında kalmış kişileri, öldürebilme ve işkence edebilme yetkisi anlamında kullanılmıştır (Nashef, 2015).

Şiddet, bir insana iradesi dışında kabul ettirilen bir durum, davranış ile başlayıp manevî veya fiziksel baskı uygulamaya, onu hırpalamaya, zor kullanmaya, işkence yapmaya, sakat bırakmaya hatta öldürmeye kadar uzanıyor ise, öncelikle -kişisel iktidar türlerinin çeşitli biçimlerinden kurumsal iktidarlara kadar uzanan bir yelpaze içinde- tahakküm kurmak ve otorite oluşturmakla başlar. Bu durumda, toplumun, toplumsallığın, yapıların ve hiyerarşik ilişkilerin neredeyse tümünün şiddet içermesinden söz edebilir. Bireysel ilişkilerdeki şiddet örtük olsa da kamusal özellik taşıyan kurumların kurumsallaşmış şiddetinin izlerini hemen hemen her yerde görebiliriz (Ergüden, 1996: 110). CBS News tarafından yayımlanan fotoğraflarda, mahkûmlara yönelik tecavüzler, coplar ve farklı aletlerle uygulanan fiziksel şiddet, fosforik asitlerin mahkûmların üzerine dökülmesi, köpeklerin mahkûmların üzerine saldırarak işkence yapılması, mahkûmlara tasma takılarak sürüklenmesi, çıplak bırakılarak, kukuletalar ve kadın iç çamaşırları giydirilerek yapılan aşağılamalar gibi insanlık dışı uygulamalar görülebilmektedir. Bu işkenceler ile birlikte mahkûmların günlerce susuz ve tuvaletsiz hücrelerde tutuldukları da görülmüştür (Hansen, 2015: 265). Yaşam koşullarına ve yapılan işkencelerin ağırlığına dayanamayan mahkûmların ölümlerinin belgelenmemesinden dolayı ölü sayısı netleşmemiştir (Nashef, 2015). Bu fotoğrafların kamuoyunda ve dünya çapında yankı uyandırmasıyla birlikte 12 cezaevi gardiyanı hakkında soruşturma başlatılarak, Amerikan Genelkurmay Başkanlığı tarafından 'Taguba Raporu' hazırlanmıştır. Taguba Raporu'nda, açıkça askerlerin mahkûmları tokatladığı, yumruklayıp tekmelediği, tecavüz edilerek işkenceler edildiği ve bu anların fotoğraflandığı belirtilmiştir (Şahin, 2012: 3). Bu rapora göre istihbarat görevlileri, CIA ajanları ve yabancı devlet kurumları tarafından mahkûmların konuşabilmeleri için, gardiyanların fiziksel ve psikolojik işkencede bulunabileceklerini belirtmişlerdir. Gardiyanlar, bu fotoğrafları kullanarak mahkûmların aileleri ve çevreleri üzerinde baskı kurarak Amerika'ya karşı casusluk yapmalarını sağlamak, istihbaratçılar tarafından gerçekleştirilen psikolojik operasyonlar için zemin hazırlamak, mahkûmları aşağılamak ve korkutmak amacıyla şantajda bulunmuşlardır (Aksakaloğlu ve Kutlusan, 2019). Yayımlanan bu fotoğraflar ve yapılan işkenceler, George W. Bush döneminde yapılmıştır. Bundan dolayı Bush hükümeti kamuoyunda siyasi zarara uğramış, fakat Amerika başkanı George W. Bush 2004 yılı Başkanlık seçimlerinden önce "Altmış Dakika II" programına katılarak yaşanan olayları ve yapılan işkenceleri "münferit bir olay" olarak nitelendirerek, işkencelerde adı geçen gardiyanlar için "birkaç çürük elma" tabirini kullanarak kendi siyasi kolunun yaşadığı zararı minimuma indirmiştir (Rosso, 2011: 166).

Botero bu olayları ilk Seymour Hersh'ün ünlü New Yorker makalesinde okumuştur. Birkaç ay sonra Paris'e uçarken bir dergide tekrar, Amerika Ordusu'nun Abu Gharib'i ele geçirip, çoğu sivil masum mahkûmlara nasıl işkenceler edildiğini okumuş ve bu duruma kayıtsız kalamayıp hemen orada eserlerin eskizlerine başlamıştır. Paris'e gidene kadar eskizlere devam etmiş ve Paris'e indikten sonra kendi atölyesine gidip eserleri çizmeye ve boyamaya devam ederek 14 ay sonunda Abu Gharib'i anlatan yaklaşık 50 eserle tepkisini göstermiştir (Jones, 2008). Bu çalışmalar onun kariyerinde daha önce görülmemiş şeyler değildir. Her ne kadar küçük kasaba yaşamını, aşırı derecede şişirilmiş insanlarla hafif bir komedi olarak resmetmesiyle ünlenmiş olsa da, 1971 yılında, o zamanlar Kolombiya'da ve Latin Amerika'nın geri kalanında hüküm süren kâbus gibi diktatörlerin imgesel bir portresi olan Askeri Cuntanın Resmi Portresi'ni yapması ile ilk siyasi ve savaş konularını ele almıştır (Platt, 2013: 171). Abu Gharib eserleri daha önce çizdiği eserlerden daha çarpıcı olabilmesi için eserlerin boyutlarını birbirinden farklı ve sadece sayılarla belirtilerek adlandırılmıştır. Bu eserleri sergilemek için birçok yere başvurmuş olmasına rağmen olumlu dönütler alamamış ve sonunda "16 Haziran 2005 tarihinde, İtalya'nın Roma kentinde açılan 50 yağlı boya tabloda oluşan bir sanat sergisi (Al-Hindawe, 2018: 340)" sunmuş ve ardından tüm Avrupa'yı gezmiştir. Bu eserleri son olarak New York'ta, Berkeley'deki California Üniversitesi'ne bağışlayarak DC'de sergilenmiş ve bu eserlerin Amerika'da kalarak izleyicilere hatırlatma olmasını istemiştir (Jones, 2008: 149). Botero'nun "Abu Ghraib" serisi, Amerika Birleşik Devletleri tarafından işletilen Irak'taki Abu Ghraib hapishanesindeki insan hakları ihlallerini ve işkenceyi ele alan bir dizi sanat eseridir. Bu seride Botero, 2004 yılında dünya genelinde büyük tepki ve tartışmalara yol açan bu olayları resimlemiştir. Botero'nun eserleri, abartılmış figürlerle tanınan karakteristik tarzını kullanarak işkence gören mahkûmların acılarını ve insanlık dışı muameleleri yansıtır. Dışavurumculuk ve ironi, Botero'nun Abu Ghraib eserlerinin ana özellikleridir. Büyük figürler ve belirgin detaylar, izleyicinin bu olayların gerçek boyutunu kavramasını sağlar ve insanın insan üzerindeki zulmünü vurgular.

Botero eserlerinde Amerika askerlerini net bir şekilde resmetmeyerek onları sembollerle ele alarak değerlendirmiştir. Eserlerin çoğunda gardiyanların sadece eldivenli elleri veya onları temsil eden köpekler görülebilmektedir. Eserlerden birinde gardiyanı başsız, elleri bağlı ve yüzleri gözükmeyen mahkûmların üzerine idrarını yaparken (Platt, 2013: 175), bir başka eserinde köpeklerin mahkûma saldırmış parçalayarak dışardan eldivenli bir elin, bir köpeğin tasmağını tutarken, başka bir eserde yine eldivenli el, gözleri bağlanmış ve başlarına kumaş geçirilmiş gardiyanları birbirlerine ittiren resmedilmiştir. Eserlerin çoğunda gardiyanların ve mahkûmların yüzü net görülmeyecek veya hiç görülmeyecek şekilde resmedilmişlerdir. Mahkûmlar ve gardiyanlar mekân olarak daima parmaklıklar önünde ve arkasında konumlandırılmışlardır.



Görsel 1. Fernando Botero Abu Ghraib 43, TÜYB, 390 x 138 cm, 2005.

Görsel 1'deki eserler, üç ayrı sahneyi yansıtıyor şekilde konumlanmış ve eserde kırmızı, sarı, turuncu, kahverengi ve gri tonları hâkim görülür. İlk sahnede tek figür, üzerinde kırmızı lekeleri olan sarı tonda bir bez parçası ile yüzü kapalı, üzerinde yalnız kırmızı renkte kısa kollu gömlek ile yere oturur vaziyette (bizim bakış açımıza göre) sol eli havada ip ile bağlı, sağ eli aşağıda ve sağ bacağı ile bağlı, sol ayağı sağ bacağının altında ve sol bacağına kırmızı bir leke kullanılmış biçimde resmin merkezinde konumlandırılmıştır. Figürün oturduğu yer, sarı tonlarında karolar şeklinde yansıtılmış, arkasında ise dikey dört, yatay üç gri çizgi çekilmiş ve bu çizgilerden arka mekâna biraz daha gittikçe gri ve dikdörtgen duvarların ardında tekrar üç dikey, dört yatay çizgi çekilmiştir. Bu çizgilerin arkasına ise beyazımsı açık bir ton kullanılmıştır. İkinci sahnede iki figür resmedilmiştir. Figürlerden biri pantolonu ve kazağı aynı renkte, kahverengi kemer ile ikiye ayrılmış, kısa kollu kıyafet içerisinde ayakta eğilir vaziyette, ayağında kahverengi tonunda ayakkabı, sol elinde mavi eldiven ile ikinci figüre dokunuyor, sağ eli ile bir şey tutmuş havaya kaldırmış, çizildikleri alanın sağ tarafına yerleştirilerek kafası sol tarafa doğru, yüzü ikinci figüre bakar şekilde konumlandırılmıştır. İkinci figür, ilk figürün önünde arkası dönük, başında kırmızı lekeli beyaz bir parça, ellerinin ikisi de havaya kaldırmış, sol dirseği ile yere yaslanıyor, üzerinde yalnız kırmızı bir üst kıyafet figürün alt kısmı ise çıplak, ayakları çıplak ve havaya kalkmış, sağ ayağında ip ile eserin alt kısmına konumlandırılmıştır. İkinci sahnenin arka mekânı da ilk sahnedeki mekân ile aynı yapılmış yalnız en arkadaki beyaz ton ikinci sahnede eserin sağ tarafına yerleştirilmiştir. Üçüncü sahnede ise tek figür, arkası dönük, kafasında kırmızı lekeli sarı tonda bir bez parçası, üzerinde yalnız kırmızı bir üst kıyafet figürün alt kısmı çıplak, sol eli havada ip ile bağlı, sağ eli önünde, bir ayağının tabanı görülecek şekilde yere oturmuş, görülen ayağında ip bağlı şekilde eserin merkezine yerleştirilmiştir. Arka mekân ilk iki sahnedeki arka mekân ile aynı resmedilmiştir. Bu sahnelerden, mekânın özelliklerine bakıldığı zaman bir hapishanede oldukları anlaşılabilir. İlk sahnede kırmızı kıyafetli yarı çıplak figürün ellerinin bağlı olmasından ve vücudunun bazı bölgelerinde kırmızı lekelerin görülmesi şiddete uğradığı hissi uyandırıyor ve mahkûm olduğu anlaşılabilir. İkinci sahnede şiddet düşüncesini sanatçı daha açık bir şekilde resmetmiştir. İkinci sahnede sarı ve tamamen giyinik olan figürün, yarı çıplak figürü sağ elindeki sopa ile dövdüğü, kaçmaması veya hareket etmemesi için de sol eli

ile tuttuğu görülmektedir. Sol elinin eldivenli olması mahkûmdan tiksindiği mesajını vermektedir. Şiddet uygulayan figürün saçının şekli ve üzerindeki kıyafetlerin tam oluşu gardiyan olduğunu düşündürmektedir. Mahkûm ise çaresizce yere uzanmış, yeter dercesine ellerini havaya kaldırmıştır. Üçüncü eserde mahkûm tekrar yalnız başına elleri bağlı, üzerindeki kırmızı lekeler ile şiddeti tekrar belgeliyor şekilde durmuştur. Botero'nun esinlendiği fotoğraflara ve haberlere göre yarı çıplak figür Abu Gharib hapishanesinde tutulan Irak sivillerinden biri, elinde sopası olan gardiyan ise ABD donanmasından bir askerdir. Asker, Iraklı esire işkence ederek esiri konuşturmaya çalışırken resmedilmiştir. Eserde yansıtılan vahşet içler acısı olduğu için esere uzun süre bakılamamakta, bakılmak istense bile psikolojik olarak gözler insanın hoşuna giden anlar aramak için etrafa kaçmaktadır. Böylelikle sanatçının da istediği mesajı izleyiciye aktardığı anlaşılmaktadır.



Görsel 2. Fernando Botero Abu Ghraib 50, TÜYB, 2005.

Görsel 2'de, Abu Gharib 50 eserinde sarılar, kahverengi, yeşil, pembe, gri tonlarının hâkim olduğu iki figür görülmektedir. Figürlerden biri tamamen çıplak, ten rengi kahverengi, elleri ve dizleri ile yere değiyor, bileklerinde renkli bez parçaları görülüyor. Üst gövdesi ile yere değmeyecek şekilde yüzü eserin sağına dönük ve ağzı açık, gözleri yeşil bir bez parçası ile bağlı yukarı bakıyor şekilde, vücudunun bazı yerlerinde kırmızı lekelerle eserin merkezine konumlandırılmıştır. İkinci figür ise ilk figürün üstünde sırt üstü yatar vaziyette, ten rengi sarımsı tonda, elleri gövdesinin altında kalmış, bacakları aşağıya sarkıtılmış, ilk figür gibi çıplak fakat göğüslerine askılı yeşil bir kıyafet giymiş, vücudunun bazı bölgelerinde kırmızı lekeler görülüyor, kafası ilk figürün kalçasında yüzü yukarıya bakıyor ve gözlerinde pembe bir bez parçası ile kapalıdır. Arka mekânda köşeli şekilde koyu gri duvar, zeminde açık gri karolar, eserin sağ tarafında ilk figürün yüzüne yakın bir dikey çizgi, üç yatay çizgi görülüyor. Çizgilerin arkasında sarı tonlarında başka bir mekân, mekânın sonunda aynı çizgiler tekrarlanmış ve çizgilerin ötesi beyaz ile aydınlatılmıştır.

Figürlerin ikisinin de yüzlerinden ve cinsel organlarından erkek olduğu anlaşılmaktadır. İlk figür üstündeki figürün ağırlığı altında eziliyor ancak yere yığılmamaya çabılıyor, yüzü bu dayanılmaz acı altında bağıyor ve dua ediyor şekilde yukarıya doğru bakmaktadır. Figürün karnındaki ve bacaklarındaki kırmızı lekelerle bakılırsa şiddet gördüğü anlaşılmaktadır. Bu figürün bileklerinde takılı renkli parçalar kadın iç çamaşırı malzemelerinden olduğu anlaşılabilir. İkinci figür hareketsiz şekilde, elleri gövdesinin altında olduğu için bağlı olabileceği hissi uyandırıyor. Vücudunda olan kırmızı lekelerden bu figürün de şiddete maruz kaldığı anlaşılabilir. Yüzündeki ifadesizlik şiddetin etkisinden dolayı baygın olabileceği veya ölmüş olabileceğini düşündürüyor. Belki ilk figürün yüzündeki acı taşıdığı yük değil diğer mahkûmun getirdiği ölümün acısıdır veya üzerindeki figür ilk figürün bir yakınıdır. İlk figürün giydiği kıyafet ise kadın iç çamaşırındır. Figürlerin ikisinin erkek olmasından dolayı işkence yapanlar, figürlere giydirdikleri kadın çamaşırları ile figürleri cinsel olarak aşağılayıp, gururlarını kırmaya çalışmaktadır. Figürlerin durduğu mekânın soğuk detaylarına ve çizilen çizgilere bakılırsa bir hapisanede esir oldukları görülmektedir. Parmaklıkların arkasından, soğuk odaya gelen ancak parmaklıklar ve duvar tarafından kesilen ışık, umudu veya tanrının varlığını sembolik olarak göstermektedir.

İzleyici çıplak figürlerin dehşetine ortak olduğu için eserde hoş giden bir sembol aramakta ancak ışıktan başka iyi olan herhangi bir sembol göremeyerek gözlerini figürlerden kaçırmaktadır. Sanatçı Abu Ghraib 50 eseri ile görsel bir deneyim aracılığıyla derin duygusal katmanlar ve anlam yaratma yeteneğiyle izleyiciye güçlü bir etki bırakmaktadır (Al-Hindawe, 2018: 342).



Görsel 3. Fernando Botero Abu Ghraib, TÜYB, 2004.

Görsel 3'teki eserde kahverengi, sarı, kırmızı, mavi, beyaz ve gri tonları hâkimdir ve üç figür görülmektedir. Figürlerden biri dikey biri yatay birinin ise vücudu tamamen görülmemektedir. Ayakta olan figür sarımsı kısa kollu tişört giymiş altında kahverengi pantolon, iki elinde mavi eldiven, sol elinde bir su kabı tutmakta ve hafif yere doğru eğilmektedir. İkinci figür uzanır

vaziyette kırmızı iç çamaşırı ile yarı çıplak şekilde ilk figürün önünde bulunmaktadır. Yüzünde beyaz bir bez parçası, sağ el bileğinde ve ayak bileklerinde gri materyaller takılıdır. Figürün uzandığı yer açık kahverengi tonunda dikdörtgen bir materyal eserde çapraz açılı konumlandırılmış, bu materyalin alt kısmının ortasında gri silindir ve silindirden aşağıya doğru çıkan üç çapraz kalın çizgi bulunmaktadır. Kahverengi tonundaki dikdörtgen materyalin altında yatar vaziyette yalnız üst gövdesi görülen, gözleri kırmızı bez parçası ile kapalı vücudunda kırmızı lekeleri olan bir figür bulunmaktadır. Arka mekânın çoğunluğunda kahverengi tonlar hâkimdir, zeminde ise aynı tonlarda karolar yer almaktadır. Eserin en sağında, vücudu yarım görünen figürün arka tarafında bir dikey, yedi yatay çizgi çizilmiştir. Çizgilerin arkasındaki renk ise mekânın geri kalanına göre daha açık tondadır.

İlk figürün kıyafetli olması ve temiz tıraşlı yüzü ve saçlarıyla diğer iki çıplak figürden farklı bir statüye sahip olduğunu göstermektedir. Ellerinde takılı olan eldivenler, mahkûmdan enfekte olmaktan korunma çabasını simgelemiştir. Sol elindeki kap ile ikinci figürü boğarcasına yüzüne su dökmektedir. İkinci figürün yüzündeki bez parçasının ıslanması ile figür nefes alıp verirken ciğerlerine su dolması kolaylaşır ve kolay bir şekilde boğulabilir. Bu figürün yattığı yer tahta bir zemin olarak anlaşılmakta eseri çaprazlama kestiği için aşağıya yukarıya oynatılabilir bir materyal olarak anlaşılabilir. Bu tahta zeminin hareketli olması ile mahkûmu aşağı yukarı çevirerek işkence yapılmaktadır. Bu yüzden mahkûm, düşmemesi için bu tahta zemine bileklerinden demir kelepçeler ile bağlanmıştır. Yerde yatan çıplak mahkûm ya sırasını beklemekte ya da işkence edilen mahkûmdan önce işkenceye uğramış yerde hareketsizce uzanmaktadır. Bu hareketsizliği ve vücudundaki kan izleri ile belki de mahkûmun öldüğü hissini uyandırmaktadır. Arka mekânda çizgilerin olduğu yer hapisane parmaklıklarına benzemektedir ve mahkûmlara hücrelerde işkence edildiği gösterilmektedir. Parmaklıkların ardından hücreye bir ışık hüzmesi gelmektedir. Bu hüzme yerde yatan figürü tamamen aydınlatmakta, figürün ya tanrı katına çıktığını ya da kurtuluşun bir umudunu sembolize etmektedir. İzleyici boğulan figüre uzun süre bakınca kendisinin de boğulduğu hissine kapılabilmekte ve bu acı sahne ile içi ürpermektedir. Bu güçlü kompozisyon, hem fiziksel hem de duygusal acıları betimleyerek izleyiciyi eserin içine çekmiş, sanatçının detaylı anlatımı ve sembolizmi, eserin özgün ve etkileyici bir anlam yaratmasına olanak tanımıştır (Al-Hindawe, 2018: 345).



Görsel 4. Fernando Botero Abu Ghraib 45, TÜYB, 166x200 cm, 2005.

Sarı, kahverengi, gri, yeşil, turuncu, beyaz ve kırmızı tonlarının hâkim olduğu Görsel 4'te, bir insan figürü ve bir hayvan figürü eserin merkezine konumlandırılmıştır. İnsan figürü gözleri ve elleri bağlı vücudunun birçok yerinde kırmızı lekeler bulunmakta, üstünde kırmızı lekeli beyaz tişört giymiş yüz üstü yere uzanmaktadır. Köpek figürü ön iki patileri ile insan figürünün üzerine çıkmış, yüzü insan figürünün yüzüne doğru ağız açık şekilde, kuyruğu havada çizilmiştir. Arka mekân ise sarı duvarlar, yedi dikey iki yatay gri çizgiler ile ikiye bölünmüştür. Gri çizgilerin arkasındaki mekân figürlerin bulunduğu mekândan daha karanlıktır, yine de bu karanlık mekânın soluna doğru bakınca üç dikey dört yatay çizgi görülmektedir. Bu çizgilerin arkası ise sarı ton ile aydınlatılmıştır. Figürlerin buldukları mekânın zemini kahverengi karolar ile gösterilmiştir.

Zemin, duvar ve parmaklıklar gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiş, yerde yatan mahkûm, elleri bağlanarak ışık ve gölgenin manipülasyonunu engellemek amacıyla merkezi bir konuma yerleştirilmiştir. Sanatçı, eserinde kurbanını parçalamaya hazırlanan bir köpeği ve buna karşı direnç gösteren mahkûmun sırtını çizerken, büyüklük hissini artırmak için çarpıcı bir dışavurumcu çizim tekniğine başvurarak figürleri şişirilmiş şekilde resmetmiştir. Köpeğin parçalamaya çalıştığı ön patilerinin bulunduğu figürün sırtı ise kanlar içinde kalmıştır. Sanatçı dikkat çekici üç boyutlu tasarımıyla hapsedilmiş bir mahkûmun çaresizliğini yüz ifadesi ile dramatik bir şekilde yansıtmıştır. Mahkûm, elleri ve gözleri bağlı şekilde köpeğin saldırılarından korunamamakta, tepki verememektedir.

Mahkûmun bir köpek karşısındaki durumu aşığılama üzerine kurulu açık bir sembolizm içermiş, bu da izleyicide derin bir duygusal etki bırakmıştır. Barok tiyatro sahnelerine benzer bir atmosfer sunan sahne, Botero'nun köpeği şişirmeye olan tutkusuyla öne çıkmıştır. Aşırı kaslı yapısıyla köpeğin şişkinliği abartılı bir şekilde görünür, kurban ise hiçbir şekilde zarif değildir. Eserdeki göstergeler arasında, hücrenin zemini gerçek renklerle boyanmıştır ve figürlerin bulunduğu oda arka mekânda görülen karanlık mekâna göre içerisinde bir ampul olduğu izlenimi verilmiştir. Mahkûmun gözleri bağlı olmasına rağmen odadaki ışığa bir şekilde ihtiyaç duyduğu ima edilmiş, belki de odada başka bir kişi bulunduğu; belki de bir köpek eğitmeninin mahkûmu izlediğini hissettirmesi amaçlanmıştır. En arka mekânda demir parmaklıklı hücrenin dışındaki parlak ışık, bu parmaklıklar ardından, belki de karanlık bir tünelden çıkma umudu veya bir sonun işareti olarak kullanılmıştır. Bu eser, sanatçının dikkat çekici detaylarla yarattığı sembolizm ve dramatik atmosferiyle izleyiciye güçlü bir duygusal deneyim sunmuştur (Al-Hindawe, 2018: 343).

Sonuç

Yaşamın doğasında olan kaos ile insanlığın kötülüğü birleştiğinde insanlarda birçok travmalara sebep olacak olaylar meydana gelmiştir. Toplumların refahını sağlayabilmek için kurallar, kanunlar koyulmuş, suçlu ve mağdurlar arasındaki adalet dengelenmeye çalışılmıştır. Fakat bazen insanlar yaşanan şeyleri göremeyecek durumda olmuşlar, sanatçılar da yaşanan ve anlaşılabilen bu anları kendi üslupları ile ele alarak eleştirilerde bulunmuşlardır. Bu sanatçılardan biri de Fernando Botero olmuştur. Sanatsal bir hareket olarak Botero'nun Abu

Ghraib serisi, sanat dünyasında ve izleyiciler üzerinde yarattığı etkiyi değerlendirmekte ve insanın insan üzerindeki olumsuz yönlerini acı bir şekilde vurgulamaktadır.

Botero kendi sanat üslubunu bulana kadar sanat tarihinden yararlanmış, birçok sanat akımlarını deneyerek kendi dilini bulmuştur. Sanatın klasik temalarını kendisine ait kılmış ve kuralları yıkmıştır. Duygusallığı deneyimleyip yücelttiği büyük boyutlu eserleri adeta anıtsal bir güç haline gelmiştir. Bu sayede, Abu Ghraib serisi ile izleyicinin dikkatini çekmeye ve onları empati yoluyla düşünmeye sevk etmiştir. Bu seri ile savaş ve işkence konulu trajik bir olayı ele alarak izleyiciye, insanların eline imkân verildiği zaman nasıl vahşetlerle karşılaşılabilirdiğini abartılı, ironik formları ile yansıtmıştır.

Sosyal ve politik bir araç olarak sanat, duygusal ve entelektüel olarak derinlemesine bir etki yaratabilir ve toplumsal farkındalık oluşturabilir. Botero, işkence ve insan hakları ihlallerinin sanat yoluyla nasıl ele alınabileceğini gösterdiği Abu Gharib serisinde politik ve etik tartışmalara yol açarak, insan hakları ihlalleri ve toplumsal adalet hakkında izleyiciyi harekete geçmeye teşvik etmiştir. Botero eserleri aracılığıyla sanatın insanlığın karmaşık sorunlarına nasıl bir katkı sağlayabileceğini ve bu konularda nasıl bir fark yaratabileceğini göstermiştir.

Kaynaklar

- Anonim (2023). Irak Savaşı 20 yıl önce nasıl başladı, ABD ve bazı müttefikleri ülkeyi neden işgal etti? *BBC NEWS*.
- Aksakaloğlu, Y. ve Kutlusan, M. H. (2019). *Abu Gharib Hapishanesi ve Fetö İşkence Davası*. 21.Yüzyıl Türkiye Enstitüsü. Erişim tarihi: 22.11.2023. https://21yyte.org/tr/merkezler/islevsel-arastirma-merkezleri/teostrateji-arastirmalari-merkezi/ebu-gureyb-hapishanesi-ve-feto-iskence-davasi#_ftn1
- Al-Hindawe, A. S. A. (2018). Method Of The Colombian Painter (Fernando Botero) In The Embodiment Of The Abu Ghraib Prison Events. *International Design Journal*. (8/2), 337-346.
- Bigaç, O. (2020). Körfez Savaşı ve Irak'ın 2003 Yılındaki İşgaline Yönelik Avrupa Birliği'nin Yaklaşımı. *UPA Strategic Affairs*, 1(1), 4-14.
- Çelik, M. M. (2020). Karanlığın Eli Kanlı İktidarı: Saddam Hüseyin. Independent Türkçe. Erişim tarihi: 22.11.2023. <https://www.indyurk.com/node/292701/d%C3%BCnya/karanl%C4%B1%C4%9F%C4%B1n-eli-kanl%C4%B1-iktidar%C4%B1-saddam-h%C3%BCseyin>
- Ergüden, I. (1996). Örnek Bir Şiddet Mekânı: Hapishane. *Cogito*, (6-7), 109-116.
- Hansen, L. (2015). How Images Make World Politics: International Icons and The Case Of Abu Ghraib. *Rewiew of International Studies*. (41-2), 263-288.
- Jones, O. (2008). Botero's Abu Ghraib. *The Virginia Quarterly Review*. (84-1), 148-161.
- May, V. M. (2018). Ebu Garib Cezaevi'nin Eski Mahkûmları Yapılan İşkenceleri Anlattı. Sputnik Türkiye. Erişim tarihi: 22.11.2023. <https://anlatilaninotesi.com.tr/20180320/ebu-garib-cezaevinin-eski-mahkumlari-yapilan-iskenceleri-anlattı-1032716444.html>
- Nashef, H. A. M (2015). Abu Gharib ve Ötesi: Arzu Makinesinin Bir Genişlemesi Olarak İşkence. (Çev. Abdurrahman Aydın). Demos Araştırma Derneği. Erişim tarihi: 22.11.2023. <https://demos.org.tr/ebu-gureyb-ve-otesi-arzu-makinesinin-bir-genislemesi-olarak-iskence/>
- Noyes Platt, S. ve Noyes Platt, S. (2013). Intimate Violence: Artists' Responses To Illegal Detention and Torture. *The Brown Journal Of World Affairs*. (19-2), 163-183.
- Rey, D. (2024). Fernando Botero's Political Masterworks. *Americas Quarterly*. Erişim tarihi: 10.02.2024. <https://americasquarterly.org/article/fernando-boteros-political-masterworks/>
- Rosso, J. D. (2011). The Textual Mediation Of Denial: Congress, Abu Ghraib, And The Construction Of An Isolated Incident. *Social Problems*, (58-2), 165-188
- Şahin, E. (2012). Saddam Zulmünden Amerika İşkencesine Abu Gharib. Universty of Florida. Erişim tarihi: 22.11.2023. <https://people.clas.ufl.edu/emrahshahin/files/Canada-Turk-Saddamzulm%C3%BCnden-Amerika-i%C5%9Fkencesine-Ebu-Gureyb-9-Agustos-2012.pdf>. Ss.1-3
- Von Bonin, W. (1974). Un Entretien Avec Fernando Botero, De La Television Allemande. *La Nouvelle Revue Des Deux Mondes*. (Nisan), 127-131.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Areej S. Adnan Al-Hindawe 2018, Method of the Colombian painter (Fernando Botero) In the embodiment of the Abu Ghraib prison events, https://journals.ekb.eg/article_85981.html (Erişim tarihi: 21.08.2023).

Görsel 2. Areej S. Adnan Al-Hindawe 2018, Method of the Colombian painter (Fernando Botero) In the embodiment of the Abu Ghraib prison events, https://journals.ekb.eg/article_85981.html (Erişim tarihi: 21.08.2023).

Görsel 3. Areej S. Adnan Al-Hindawe 2018, Method of the Colombian painter (Fernando Botero) In the embodiment of the Abu Ghraib prison events, https://journals.ekb.eg/article_85981.html (Erişim tarihi: 21.08.2023).

Görsel 4. Areej S. Adnan Al-Hindawe 2018, Method of the Colombian painter (Fernando Botero) In the embodiment of the Abu Ghraib prison events, https://journals.ekb.eg/article_85981.html (Erişim tarihi: 21.08.2023).



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES
SANAT VE TASARIM
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Bohem Tarzı Giysi ve Takı Tasarımında Yenilikçi Yaklaşımlar

Innovative Approaches in Bohemian Style Clothing and Jewelry Design

Hüseyin ÖZDEMİR¹, Çiçek Nazmiye GÜMÜŞ²

Gönderim Tarihi: 12.09.2024

Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 17.11.2024

Öz Abstract

Hızlı değişen sosyal yaşam ve globalleşmenin getirdiği kültürel etkileşim tasarım dünyasını da etkilemektedir. Özellikle tekstil ve moda tasarımı bu hızlı değişimden payını fazlasıyla almaktadır. Bu nedenle günümüz tekstil ve moda tasarımcıları daha fazla çeşit ve daha kreatif ürün tasarlama konusunda bir yarış içindedirler. Bu yarışa insanın giysisini tamamlayan ve bir bütünün parçası olan takı tasarımı da katılmaktadır. Hem giysi hem de takı tasarımında tasarımcıya esin kaynağı olan birçok etken vardır. Bu esin kaynakları çoğu zaman doğa, bazen de bir kültürün parçası olabilir. Tasarımcı anın ilhamını tasarımlarına aktarırken aslında geçmişin çok uzun yolculuğunun da birikimini kullanır. Bu yolculukta toplumlari etkileyen bazı akımlar, festivaller tasarımcıya ilham verebilir. Bu çalışma yaşantımızı etkileyen akımlardan birisi olan bohem yaşam tarzı ve bu yaşam tarzının giyim ve takı dünyasındaki yansımalarını kapsamaktadır. Çalışmadaki tasarımlara ilham kaynağı bohem yaşam tarzı olmuştur. Çalışmada bohem tarzını yansıtan kıyafet ve takılar tasarlanarak, takıların kıyafet üzerinde sanal olarak nasıl görüldüğüne bakılmıştır. Tasarımlarda kullanılan renkler, kıyafetler ve takılar bohem yaşam tarzına göre seçilmiştir. Bohem tarzı yaşama uygun 4 tane kıyafet ve bu kıyafetlere uygun 4 tane takı tasarımı yapılmıştır. Çalışmada, Bohem tarzındaki rahat ve özgür yaşamın tüm özellikleri ve insanların farklı ortamlarda kullanabileceği alternatif ürünler tasarlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bohem yaşam, Kıyafet tasarımı, Takı tasarımı, Bohem renkleri, Görsel uyarlama.

Rapidly changing social life and the cultural interaction brought about by globalization also affect the world of design. Especially textile and fashion design takes its share from this rapid change. For this reason, today's textile and fashion designers are in a race to design more varieties and more creative products. Jewelry design, which complements people's clothing and is part of a whole, also participates in this race. There are many factors that inspire the designer in both clothing and jewelry design. These sources of inspiration can often be nature and sometimes a part of a culture. While the designer transfers the inspiration of the moment to his designs, he actually uses the accumulation of the long journey of the past. In this journey, some movements and festivals that affect societies can inspire the designer. This study covers the bohemian lifestyle, which is one of the movements that affect our lives, and the reflections of this lifestyle in the world of clothing and jewelry. The bohemian lifestyle was the inspiration for the designs in the study. In the study, clothes and jewelry reflecting the bohemian style were designed and how the jewelry looks virtually on the clothes was examined. The colors, clothes and jewelry used in the designs were chosen according to the bohemian lifestyle. Four outfits suitable for bohemian style life and four jewelry designs suitable for these outfits were made. In the study, all the features of the comfortable and free life in the Bohemian style and alternative products that people can use in different environments were designed.

Keywords: Bohemian life, Clothing design, Jewelry design, Bohemian colors, Visual adaptation.

¹ Sorumlu Yazar: Dr.Öğr.Üyesi, Hüseyin Özdemir, Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, hozdemir@gantep.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0783-0563.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Çiçek Nazmiye Gümüş, Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, cicek.gumus27@gmail.com, ORCID ID: 0009-0000-1297-6228.

Giriş

Giyimin ilk ortaya çıkışı çevreden gelebilecek zararlardan korunmak amaçlı örtünmek olsa da zaman içerisinde gelişerek moda haline gelmiştir. Aslında uzun zamandan beri sanat ve moda yakınlaşması da bu dönüşümün evrelerinden birisi olmuştur. Moda başta giyim tarzı olmak üzere hayatın her alanına nüfus etmiş durumdadır. Mobilyadan, takıya, araba, yaşam tarzına kadar birçok şey moda dâhil edilmektedir. Özellikle giyim sektöründeki yenilikler durmaksızın ilerlemekte olup artan çeşitlilik kendi içerisinde gruplara ayrılarak Gotik, feminen, maskülen, Bohem gibi farklı giyim tarzları ortaya çıkarmıştır. Bu tarzların arasından özgür ruhlu insanlar tarafından tercih edilen bohem tarzı son zamanlarda oldukça popüler hale gelmiştir. Bohem kültürü Bohemya'da yaşayan çingener tarafından Fransız Devrimi'nin ardından ortaya çıkmıştır. Çingene kelimesi, ana akım toplum normlarına karşı duran, göçebe yaşam süren ve toplumda yaygın olarak kabul görmeyen bireyleri ifade etmektedir (Kotb, 2015: 223). Çingenerler, sık sık seyahat etmeleri nedeniyle buldukları yerlerin kültürünü benimsemiş ve bu yaşam biçimleri zamanla giyim tarzlarına ve takı tasarımlarına yansımıştır (Wilson, 1998: 225; Wilson, 1999). Örneğin, Bohem tarzı takılar, oldukça sık tercih edilen aksesuarlardır ve bu takılarda bohem yaşam tarzının tüm karakteristik özelliklerini gözlemlemek mümkündür (Görsel 1).



a)

b)

c)

Görsel 1. Bohem Tarzı Giyim ve Takılar; a)Takılar, b)Kıyafetler, c)Tarz.

Bohem tarzının moda alanındaki yansımalarına bakıldığında, özgürce giyim tercihlerini ifade eden bireyler arasında ortaya çıkan bir stil olduğu görülür. Bohem tarzı giyimde genellikle açık renkli, dökümlü ve rahat kıyafetler tercih edilir. Kadınlarda uzun etekler, bol bluzlar, dantel detaylar ve renkli desenler popülerdir. Erkek giyiminde ise genellikle özensiz pantolonlar, yelekler, özensiz gömlekler ve şapkalar kullanılır. Bohem tarzı, doğal ve organik malzemelerin kullanıldığı, etnik ve el yapımı detayların ön plana çıktığı bir tarz olarak da düşünülebilir (Ma, 2019: 276; Dalton, 2024: 7) (Görsel 2).



Görsel 2. Bohem Tarzı Kadın ve Erkek Giyim Örnekleri.

Bohem giyim tarzı birçok ünlü tarafından tercih edilmektedir. Örneğin, Amerikalı oyuncu ve şarkıcı Vanessa Hudgens, bohem giyim tarzını sıkça sergileyen bir isimdir. Özellikle festival tarzında tercih ettiği desenli elbiseler, şapkalar, püsküller ve etnik aksesuarlar onun stiline bir parçasıdır (Görsel 3).



a)

b)

Görsel 3. Bohem Tarzı Moda Örneği, Vanessa Hudgens; a)Günlük Kıyafet, b)Tatil Kıyafeti.

Bu tarzı sık kullanan diğer bir ünlü ise İngiliz model Kate Moss'dur (Görsel 4). Özellikle 1990'ların grunge etkilerini bohem tarzıyla birleştirerek kendine özgü bir stil yaratmıştır. 1990'lı yıllarda dönemin ünlü süper modelleri Cindy Crawford, Lisa Snowdon, Claudia Schiffer ve Naomi Campbell gibi birçok ünlüde de bohem tarzı giyimi görmek mümkündür. Dünyanın en büyük film yıldızlarından biri olan aktör Johnny Depp, bohem giyim tarzıyla tanınan bir

isimdir. Özensiz kıyafetler, şapkalar, atkılar ve etnik detaylar genellikle onun tarzının bir parçasıdır (Görsel 4).

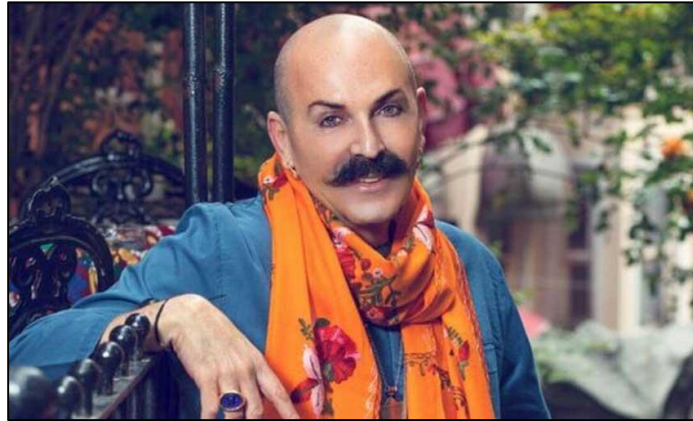


a)

b)

Görsel 4. Dünya'da Bohem Tarzı Giyinen Ünlüler; a)Kate Moss, b)Johnny Depp.

Bohem tarzı giyimde Türk modacılar da vardır. Örneğin, Cemil İpekçi kendi tarzını yaratan önemli bir isimdir. Cemil İpekçi'nin tarzı daha çok lüks, gösterişli ve özgün tasarımlardan oluşur. Cemil İpekçi'nin bohem giyim tarzı, gösterişli aksesuarlarla da tamamlanır. Büyük ve dikkat çekici takılar, şapkalar, şallar ve kemerler gibi detaylar, tasarımlarına karakteristik bir bohem havası katmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Türkiye'de Bohem Tarzı Giyinen Ünlüler; Cemil İpekçi.

Moda ve giyim birçok insan için yaratıcı bir ifade biçimidir. Bir moda tasarımcısı tasarımlarında geleneksel bir kumaşı (Özdemir ve Gülyüz, 2023: 137), yıllardan beri süregelen bir karnavalı (Özdemir ve Sayar, 2023: 159), kültürel motifleri (Özdemir ve Aykanat, 2021: 1952) ya da felsefik bir yaşam biçimini kullanabilir (Özdemir ve Köse, 2023: 183). Aslında tasarımcının yaşadığı bölge, o bölgedeki kültürler de tasarımlarını etkiler. Çünkü her bölgenin dinamikleri farklıdır (Sethi & Dave, 2022: 1; Booth, 2021: 9). Tüm bunlarda yaşanmışlıklar da ilham kaynağı olabilir. Aynı ilham kaynağı takı tasarımcısı için de geçerlidir. Takı tasarımcısı da estetik, giyimle

uyum, doğal taşlardaki fayda ve değer gibi birçok özellikten etkilenir. Tasarımcı takılarda da tüm bu ilham kaynaklarını kendi yaratıcılığı ile destekleyip farklı stilleri ve tercihleri yansıtmaya imkânı sunar. Bir takı ile kombine edilmiş bir kıyafet kişiye özgün bir tarz da kazandırabilir (Au & Au, 2018: 1; İnce, 2018: 57; İşgören vd., 2018: 48). Bu nedenle takılar herhangi bir kıyafeti daha şık hale getirme gücüne sahiptir. Örneğin küpe, kolye, bilezik ve yüzük gibi farklı takı türleri kıyafete farklı bir anlam ve albeni sağlayabilir (Görsel 6).



Görsel 6. Takı Tasarımı Örnekleri; a) Ametist Taşlı Kolye, b) Renkli Boncuk Kolye.

İnsanların takılarda bulduğu bu anlamlar tarihte sıklıkla karşılaşılan takı tasarımlarında da görülmektedir. Takı tasarımlarındaki bu anlamlar Görsel 7’de verilen küpe gibi bağdaş kurmuş oturan Hindu tanrısı Vishnu tasviri için kullanılabildiği gibi bazen de Bohem yaşam tarzında içsel huzur ve doğallığın verdiği enerji için kullanılmıştır (Ghaniema & Abdel-Moati, 2023: 427).



Görsel 7. Nagalı Garuda'ya Binen Dört Kollu Vişnu Küpe.

Takılar, insanların her dönem farklı amaçlar için kullandığı aksesuarlardır. Örneğin Orta Çağ Avrupa'sında, kilisenin ileri gelenleri ve soylular altın, gümüş ve mücevherlerle süslü takılar takarlardı. Rönesans döneminde, takılar daha karmaşık ve sanatsal hale geldi (Görsel 8). İlerleyen dönemlerde takı üretimi makineleşti ve üretim arttı. Böylece takılar daha kolay erişilebilir hale geldi. Günümüzde takılar, farklı tarzda ve farklı malzemelerden üretilmektedir. Takıların üretiminde değerli metaller, değerli taşlar, cam, plastik, deri ve ahşap gibi çeşitli

malzemeler kullanılmaktadır. Takıların kullanımındaki amaç ise; moda, kişisel tarz, anı taşıma ve duygusal değerler olabilir. Örneğin, takı tasarımındaki kişisel tarz Bohem yaşam felsefesinin ana ögesini oluşturmaktadır. Çünkü takı Bohem tarzı giyimden bir parçası değildir. Bu tarzın tam da merkezinde bulunmaktadır. Özellikle doğal taşlar ve bu taşların verdiği iç huzur bohem akımında oldukça önemlidir. Bohem yaşam tarzı farklı kıtalarda farklı takı ve giyim tasarımlarıyla devam etmektedir. Bu tarzı Asya kıtasında farklı, Afrika kıtasında farklı çizgiler taşımaktadır. Bu tarzın en modern örneklerine Amerika ve Avrupa'da rastlanmaktadır (Korpela, 2020: 3352; Nicholson, 2003; Currid, 2009). Dünyanın tüm bölgelerini bu kadar geniş yelpazede etkileyen bohem kültürü günümüzde endüstrileşen bir akım haline de gelmiştir. Bu akım giyimden, takıya birçok açıdan tartışılmaktadır (Cottom, 2013; Lelesiz ve Küçüksönmez, 2023: 237).



a)

b)

Görsel 8. Antik Dönem Bohem Tarzı Benzeri Takılar; a)Antik Küpe, b)Antik Kolye.

Bu akım için tasarlanan takılarda hammadde olarak en çok doğal taşlar kullanılmaktadır. Parlak görünümü ve birbirinden farklı desenleriyle takı alanında oldukça aktif şekilde kullanılan bu taşların bir takım mistik özellikler taşıdığı, bunun da insana huzur verdiği düşünülmektedir. (Güney, 2022; Hatipoğlu, 2015: 1). Canlı renkleri ve benzersiz desenleriyle takı sektöründe kullanımı günden güne artan bu doğal taşların, şifa, nazar, kötülüklerden korunma, bereket verme gibi farklı özellikleri de insanın ilgisini çekmektedir (Görsel 9).



a)

b)

c)

Görsel 9. Takı Tasarımında Kullanılan Doğal Taşlar; a)Hammadde, b)Kolye, c)Dekorasyon.

Bu çalışmada, bohem yaşam biçiminin özelliklerini taşıyan hem giyim hem de takı tasarımları yapılmıştır. Tasarımlara, ilham alınan hikâyeler ya da objelere ait isimler verilmiştir. Dört farklı takı tasarımı ve bu tasarımlarla uyumlu dört kıyafet tasarımı hazırlanmıştır. Bu tasarımlar, sahip oldukları farklı özellikler sayesinde çeşitli ortamlarda kullanılmak üzere tasarlanmış olup, bireylere alternatif bohem ürün seçenekleri sunmaktadır.

Yöntem

Bohem yaşam tarzının özelliklerine göre öncelikle moodboard çalışması hazırlanmıştır. Tasarımlarda ağırlıklı olarak kullanılacak renkler ve esin kaynağı objeler görsel 10'da verilmiştir. Esin kaynağı olan objelerin renklerinden tasarım özelliklerine kadar tüm çizgiler bohem yaşam tarzını yansıtmaktadır. Ayrıca tasarımlara esin kaynağına uygun olacak isimler verilmiş ve tasarımın hikâyesi de oluşturulmuştur. Tüm tasarımlarda bohem yaşamın rahatlığı ve huzuru verilmeye çalışılmıştır. Çalışma; Renklerin Dansı, Zen Bahçesi, Ubuntu Işığı ve Karnaval Ateşi olmak üzere dört adet takı ve dört tane de giysiden oluşmaktadır. Takıların ve giysilerin uyumu ve ortaya çıkan bütünsel teklife dikkat edilmiştir. Çalışmanın renkleri, giysilerde kullanılan desenler ve giysilerin kesimi bohem yaşam tarzına göre yapılmıştır.



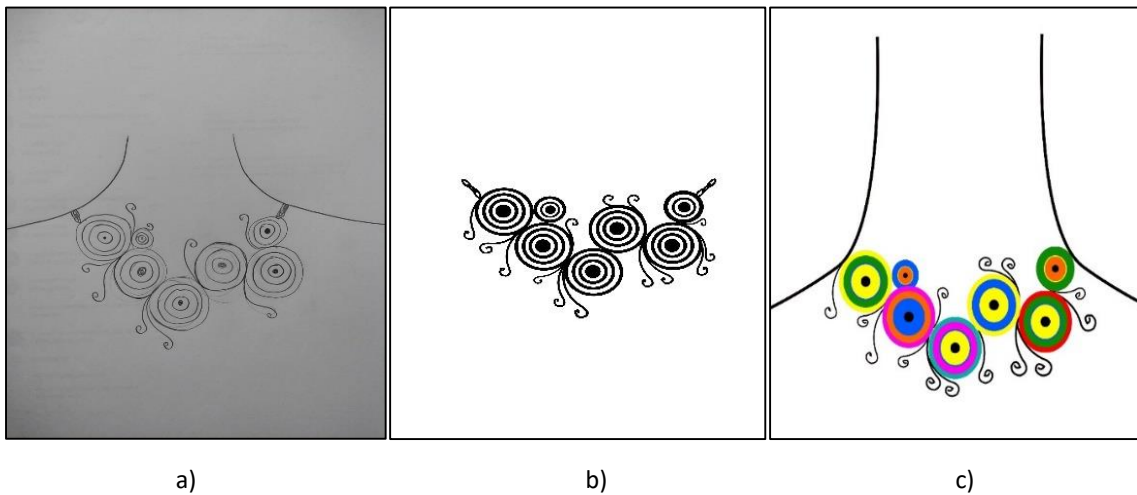
Görsel 10. Çalışmaya Ait Moodboard.

Renklerin Dansı İsimli Tasarım

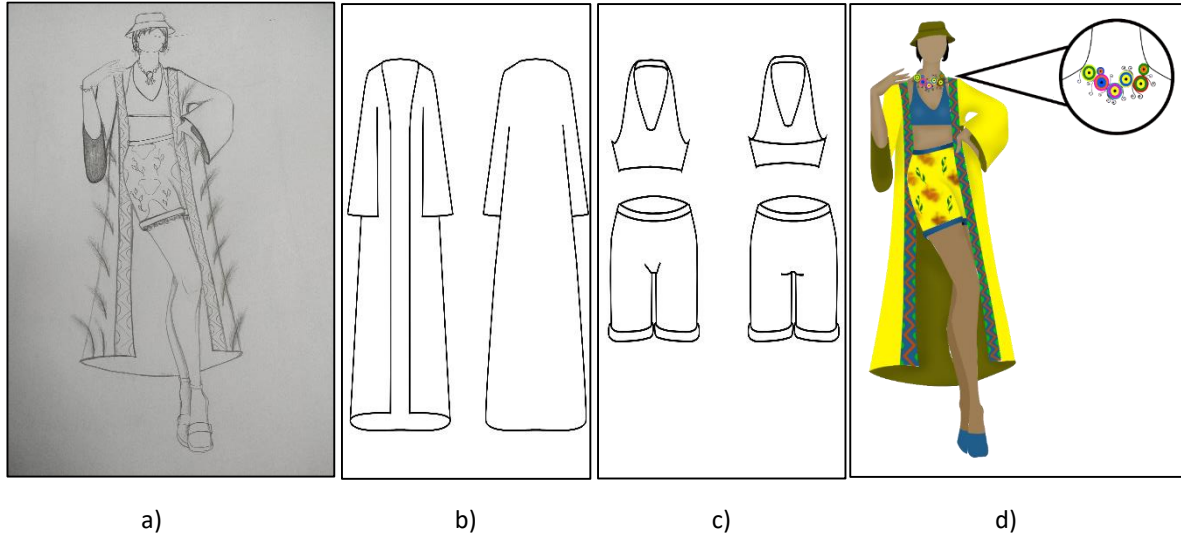
Renklerin dansı isimli tasarımda bohem yaşam tarzının çıkışına öncülük eden çingene kültürü esin kaynağı olmuştur. Göçebe yaşam biçimiyle dünyanın her yerinde var olan çingeneler kendilerine ait bir yaşam tarzı benimsemişlerdir. Çingenelerin bu yaşam felsefesinde yer alan yerleşik düzene sığmayan özgür hareket edebilme düşüncesi birçok açıdan tasarımcılara ilham

vermiştir. Çünkü çingenelerin renkli dünyası oldukça farklı tasarımlara kapı aralamaktadır. Renklerin Dansı isimli tasarımda çingenelerin yaşam biçiminden etkilenerek bir kolye tasarlanmıştır. Tasarlanan kolye için farklı boyut ve renklerde yedi adet daire kullanılmıştır. Dairelerin arasından çıkan kıvrımlı çizgiler estetik bütünlük sağlamak amacıyla tasarıma eklenmiştir. Tasarımın teknik üretimi planlaması da yapılmıştır. İç içe geçirilen farklı boyutlardaki renkli daireler karmaşık şekilde yerleştirilerek dikdörtgen şeklindeki küçük metal aparatlarla arka kısmından lehim yardımıyla birbirine sabitlenip, dairelerin birleşme noktalarından çıkan metal teller dairenin formuna uygun şekilde uzatılarak ucu salyangoz formuyla sonlandırılabilir. Ayrıca kolyenin kapama kısmına gelen metal zincirlerden birbirine papağan klips takılarak kilitlemesi mümkündür (Görsel 11) .

Çingene kültürü, tarih boyunca dansları, müzikleri ve rengârenk giysileri ile tanınır. Bu elbise, onların coşkulu ve neşeli ruhunu yansıtmaktadır. Üç parçadan oluşan bu tasarımda, her bir parça hem çingenelerin yaşam biçimine hem de bohem yaşam tarzına ait detayları kapsamaktadır. Mavi büstiyer, ferahlığı ve sadeliği temsil ederken, alt parçadaki sarı zemin üzerindeki desenler, çingene kültürünün canlılığını ve hareketliliğini simgelemektedir. Sarı rengin sıcaklığı ve enerjisi, dans eden çingene kadınlarının neşesini ve yaşam sevincini anlatmaktadır. Uzun sarı kimono, hem koruyucu hem de gösterişli bir parça olarak tasarımın en dikkat çekici unsuru olup yine bohem tarzının rahatlığını da vermektedir. Hırkanın kenarlarındaki renkli yarım daire ve üçgen motifler, geleneksel çingene el işçiliğini ve onların zengin kültürel mirasını temsil etmektedir. Bu motifler, doğadan ilham alınarak yaratılmış ve doğanın renk paletini taşımaktadır. Bu tasarımda çingene kültürünün enerjik ve özgür ruhunu modern yaşamın moda dünyası ile birleştirerek, kullanıcıya hem estetik hem de mana dolu bir deneyim sunmak amaçlanmıştır. Renklerin dansı olarak adlandırılan bu elbise, her adımda hareketi ve neşeyi çağrıştırdığı için giyen kişiye özgün bir stil kazandırmaktadır. Tasarımda kolye ile giysinin bütünsel ve anlamsal bütünlüğüne dikkat edilmiş ve tasarımın görsel uyarlaması yapılmıştır (Görsel 12) .



Görsel 11. Renklerin Dansı İsimli Kolye Tasarımı; a)Eskiz çizim, b)Teknik çizim, c)Renklendirilmiş çizim.



Görsel 12. Renklerin Dansı İsimli Elbise Tasarımı; a)Eskiz çizim, b)Pelerin teknik çizim, c)Şort teknik çizim, d)Elbisenin renklendirilmiş çizimi ve kolyenin tasarımındaki görünümü.

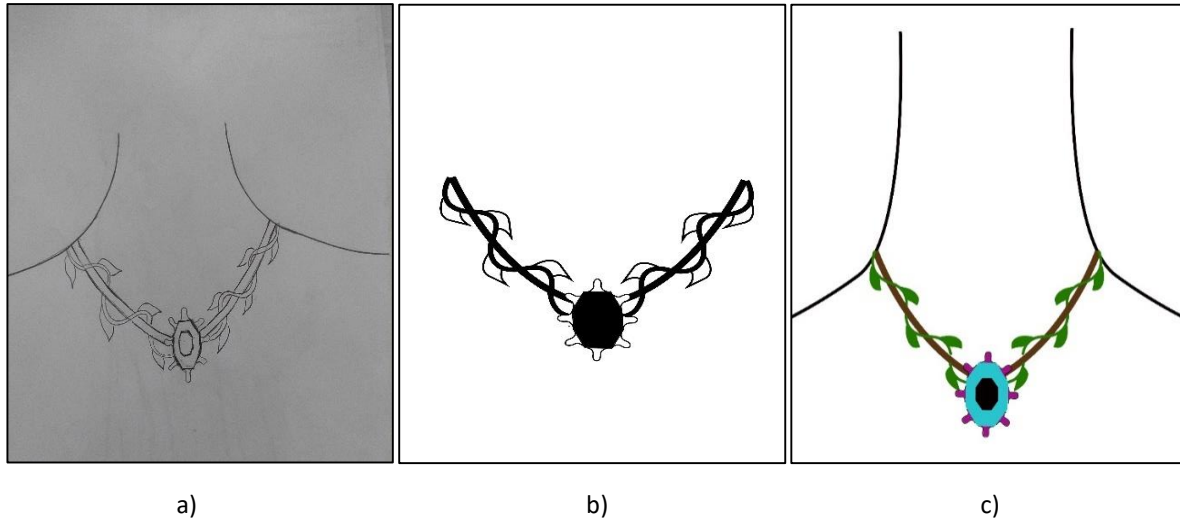
Zen Bahçesi İsimli Tasarım

Bohem yaşam tarzında doğa ve doğal yaşam öne çıkan özelliklerdir. Bu tasarımda bu özelliklerden ilham alarak kolye ve giysi tasarlanmıştır. Kolyede toprağın bereketini temsil eden ketenden yapılmış kalın kahverengi bir ip kullanılması planlanmaktadır. Bu ipin etrafı yeşil yapraklarla donatılmış daha ince bir ip ile sarılmış ve uç kısmına da sekizgen biçiminde turkuaz bir doğal taş konmuştur. Bu taşın ortasında da siyah opal taşının eklenmesiyle bohem kültürünün doğadaki yansıması tamamlanmıştır. Opal taşının içsel yolculuk, duygusal denge ve huzur veren özellikleri nedeniyle bu tasarıma farklı bir özgünlük kazandırmaktadır. Zen bahçesi adlı bu tasarımda, Japon bahçelerinin dinginliğinden ve zen felsefesinin sadeliğinden ilham alınmıştır. Tasarımda kullanılan renklerle içsel barışın sağlanması ve doğanın huzurunun yakalanması amaçlanmıştır.

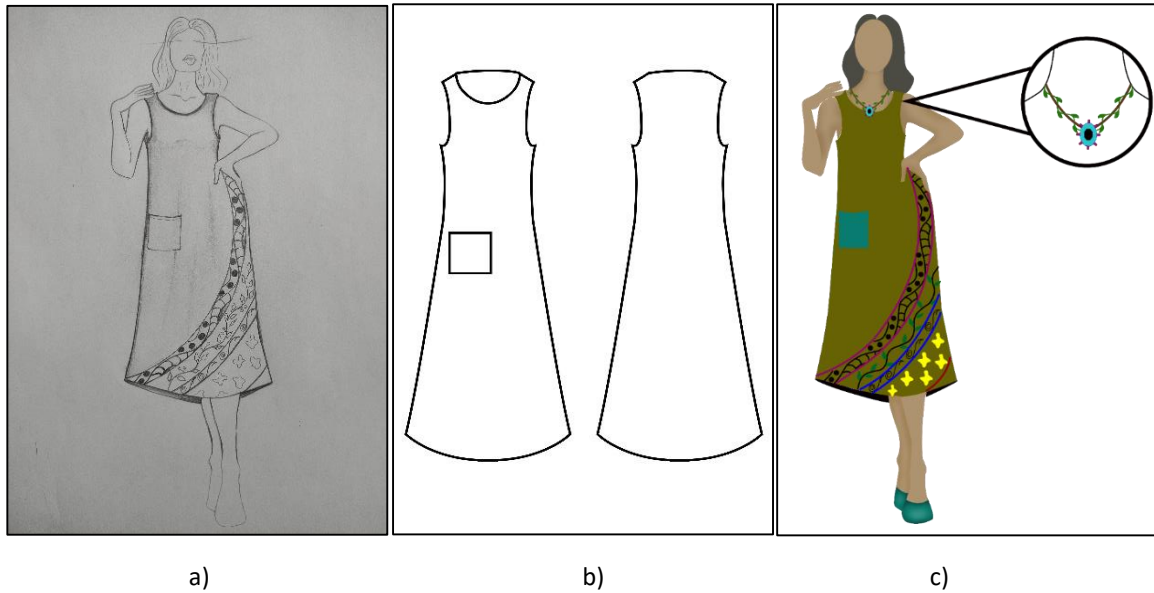
Kolyenin tasarımının teknik olarak yapılışında ise ana parçanın kahverengi keten iplik etrafına sarılarak sabitlenmesi planlanmıştır. Yeşil renkli parça ince metal telin etrafının yeşil sentetik kumaşla kaplanmasından oluşmaktadır. Yeşil dal formuna getirilen parçanın üzerinde yer alan yaprak ise sert polyester kumaşın yaprak formunda kesilerek sıcak silikon yardımıyla sabitlenmesi planlanmıştır. Yeşil dal formundaki ince parça kahverengi ipin etrafındaki her sarılma noktasında sabitlenmiştir. Orta kısımda yer alan ana parça sekizgen biçiminde mavi turkuaz taşı içerisinde yerleştirilmiş olduğu fuşya renkli plastik aparata yerleştirilmiştir. Ana parça arkasında yer alan yuvanın sırtına içinden ip geçirilerek çember aparat yardımıyla bağlantı sağlanmıştır. Kolyenin kapaması için ise sıkma düğüm kapama aparatı ile keten iplik uçlarından sıkıştırılarak papağan klips kullanılmıştır (Görsel 13).

Giyside hammadde olarak keten kullanılmıştır. Çünkü keten doğal bir kumaş türü olup zen felsefesinin minimalizmine ilham veren bir lifdir. Bu lif aynı zamanda serin tutma özelliğinden dolayı yazlık giysilerde tercih edilmektedir. Ketenin diğer bir özelliği de elastikiyetinin düşük olmasından dolayı ütü tutma yeteneğinin iyi olmamasıdır. Bu durum, keten kıyafetlerde özensiz bir görünüm oluşturur ki bu da bohem giyim tarzına oldukça uygundur. Elbisenin

tasarımındaki geniş kesim olması rahatlığı ve hareket özgürlüğünü sağlamaktadır. Yuvarlak yakası ve rahat kesimiyle bu elbise, sahilde yürüyüş yaparken hissedilen özgürlüğü ve hafifliği yansıtmaktadır. Yeşil ve mavi renkler tropikal ormanların ve okyanusun huzur veren renk paletini içermektedir. Sağ kalça hizasındaki cep, pratikliği ve tropikal adaların doğallığını temsil etmektedir. Ayrıca bu tasarımda tropikal adaların serin esintisini ve doğanın kucaklayıcı huzurunu moda ile birleştirmek amaçlanmıştır. Tasarımın sol kalça kısmından etek ucunun bütününe doğru oval biçimde inen etnik desenlerle de bohem tarzı bir giysi oluşturulmuştur. Desen pembe, siyah, sarı, yeşil ve mavi renklerden ve oval çizgilerden oluşmaktadır (Görsel 14).



Görsel 13. Zen Bahçesi İsimli Kolye Tasarımı a)Eskiz çizim, b)Teknik çizim, c)Renklendirilmiş çizim.



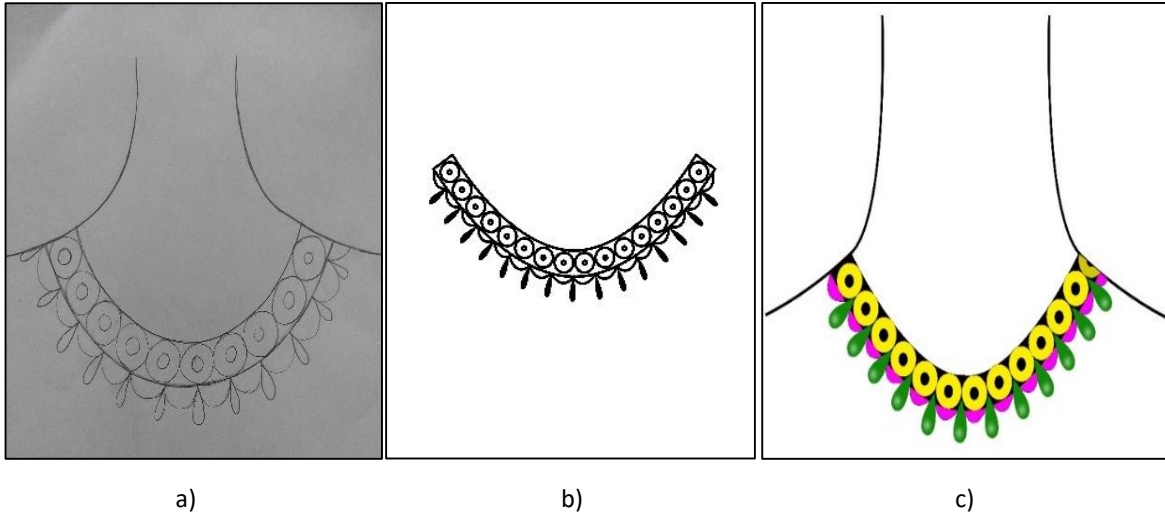
Görsel 14. Zen Bahçesi İsimli Elbise Tasarımı a)Eskiz çizim, b)Teknik çizim, c)Elbisenin renklendirilmiş çizimi ve kolyenin tasarımındaki görünümü.

Ubuntu Işığı İsimli Tasarım

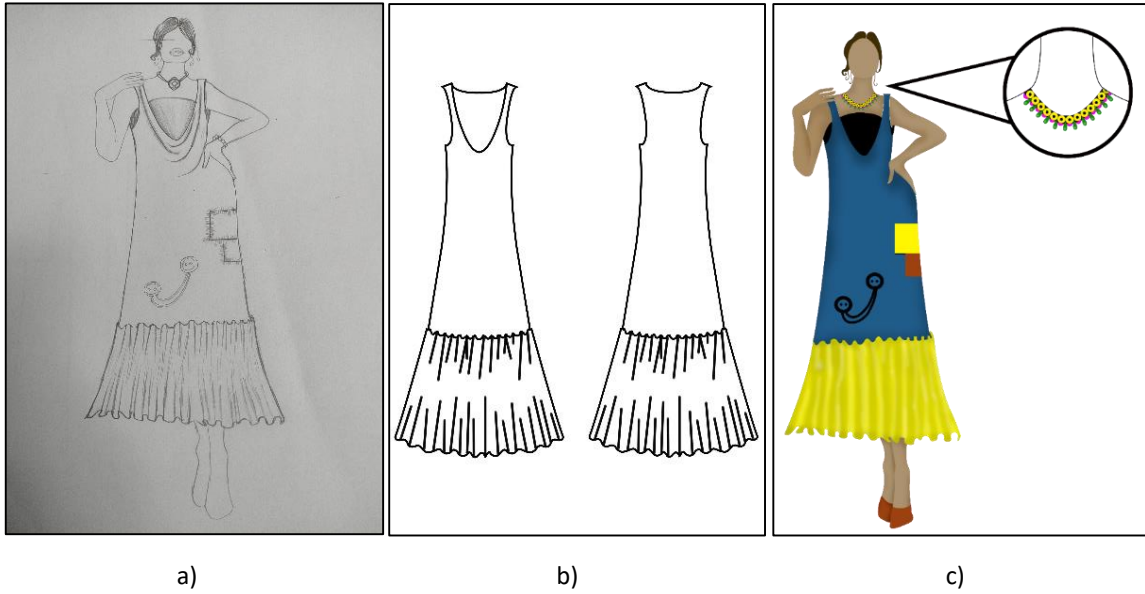
Ubuntu ışığı adını verdiğimiz bu tasarımdaki kolye ay çiçeğinin biçim ve renginden esinlenilerek sarı dairelerin ortasına siyah minik dairelerin yan yana dizilmesinden oluşmaktadır. Her bir

daire arasına suyun saflığını andıran su damlası şeklinde yeşil akik taşlar parlak görünümüyle heyecan verici etki yaratmak için kullanılmıştır. Yeşil akiklerin arasında yer alan pembe oval şekiller kolyeye masum, sevimli ve mütevazı bir hava katmaktadır. Ubuntu ışığı, Afrika dillerinde insanlık anlamına gelmektedir. Afrika toplumlarının çok renkli insan yapısı bu tasarımda ön plana çıkmaktadır. Tasarımın ilham kaynağı Afrika'nın canlı ve zengin kültürüdür. Tasarımda ağırlıklı olarak sarı renk kullanılmıştır. Sarı renk, Afrika'da genellikle neşeyi, zenginliği ve bereketi temsil eder. Takının teknik oluşumu, polipropilenden yapılan kare biçimindeki parçanın yüzeyine sıcak silikonla sabitlenen çember şeklinde sarı akrilik parça yerleştirilmiştir. Yine yarım hilal şeklindeki pembe parça silikon yardımıyla kare parçanın alt uç kısmına tutturulmuştur. Bir bütün haline gelen bu üç parçalar arka yüzeyden dikdörtgen şeklindeki ince metalle birbirine lehimlenerek birleştirilmiştir. Birleşen parçaların arasına su damlası formundaki mavi akikler silikon yardımıyla sabitlenmiştir (Görsel 15).

Ubuntu ışığı isimli tasarımın elbise tarafında ise yine Afrika yaşam biçimi kullanılmıştır. Elbisede diz bölgesinden başlayan ve aşağı doğru inen sarı büzgülü bir kısım dikkat çekmektedir. Bu kısım Afrika'nın güneşli günlerini ve enerjik yaşam tarzını simgelemektedir. Üst parçadaki mavi zemin üzerine yerleştirilen renkli yamalar Afrika kabilelerinin el işçiliğini ve geleneksel kıyafetlerindeki desenleri yansıtmaktadır. Yine elbisenin eteğinde kullanılan oval şekilli iplikler Afrika'nın farklı kabilelerinin dokuma sanatındaki detaycılığı ve yaratıcı yaklaşımlarını temsil etmektedir. Bütünsel bir bakış açısıyla bu tasarım Afrika'nın renkli ve dinamik kültürünü modern moda ile buluşturmaktadır. Bu tasarımda elbise ile kolyenin hem renk hem de bohem yaşam tarzının çizgileriyle, Afrika yaşam kültürünün benzerliklerine dikkat çekilmek istenmiştir (Görsel 16).



Görsel 15. Ubuntu Işığı İsimli Kolye Tasarımı a)Eskiz çizim, b)Teknik çizim, c)Renklendirilmiş çizim.

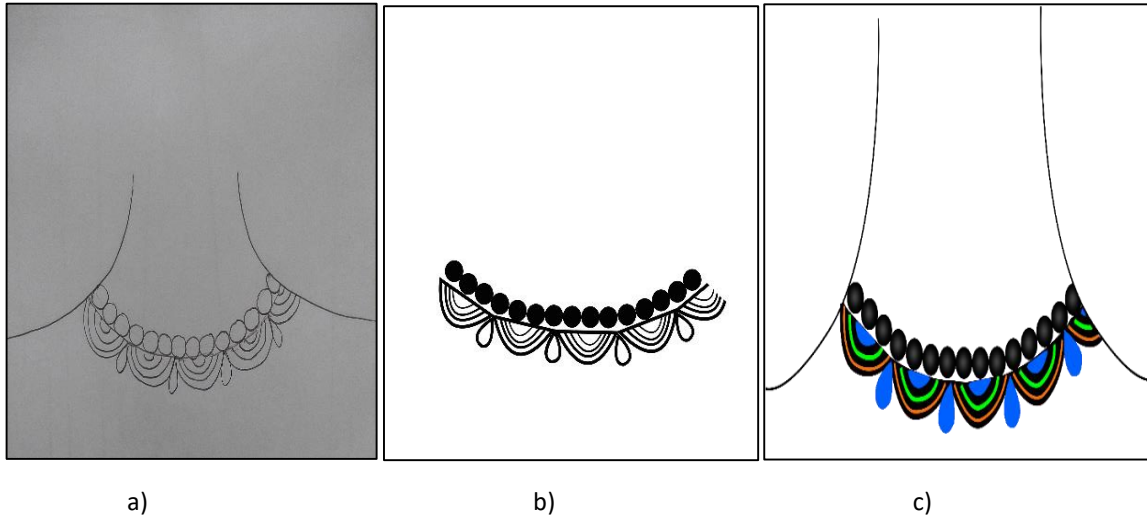


Görsel 16. Ubuntu Işığı İsimli Elbise Tasarımı a)Eskiz çizim, b)Teknik çizim, c)Elbisenin renklendirilmiş çizimi ve kolyenin tasarımındaki görünümü.

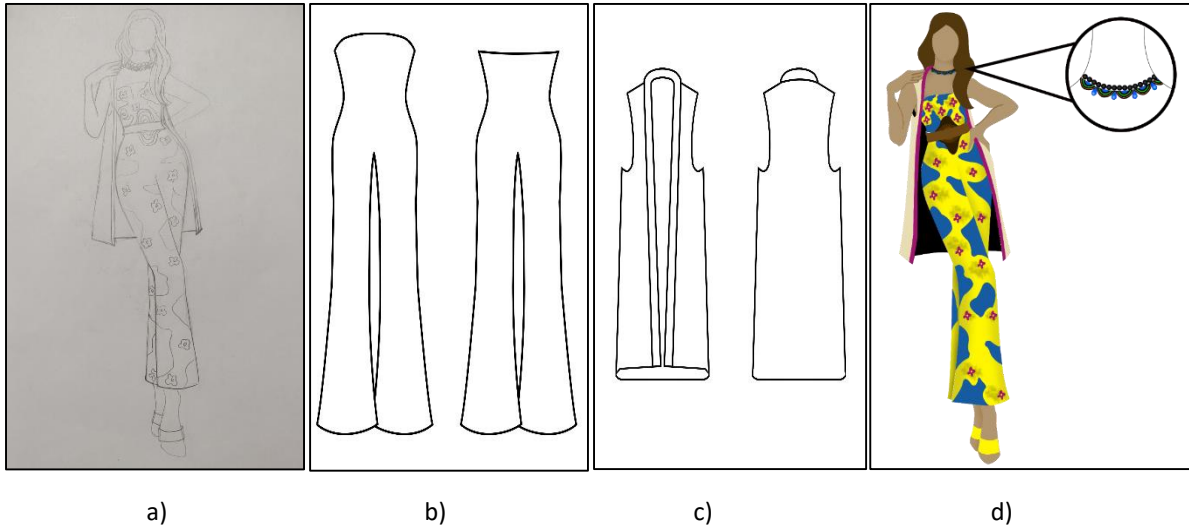
Karnaval Ateşi İsimli Tasarım

Bohem yaşam tarzını benimseyen insanların giyim tarzları genellikle karnavallarda giyilen kıyafetlerden ve takılardan oluşmaktadır. Karnavalların sıra dışı ve rahat giyim şekli bu tasarımın hem bu isme hem de tasarıma ilham kaynağı olmuştur. Takı siyah inci, mavi akik taşı ve iğne oyası tekniğiyle örülmüş üç parçadan oluşmaktadır. İç içe geçmiş renkli yarım dairelerden oluşan örgü kısım takıya sağladığı renk harmonisiyle bohem tarzı yaşamı yansıtmaktadır. Dairelerin aralarında su damlası şeklinde yer alan mavi akik taşı canlı rengiyle tasarıma estetik ve hareket katmıştır. Siyah incilerin kullanım amacı ise tasarımın asaletini arttırmaktır. Misina ipini siyah inciler sıralı halde geçirilmiştir. Sert sentetik kumaş yüzeyinde renkli iç içe geçmiş halkalar yer almaktadır. Yan yana yerleştirilen yarım dairelerin birleşme noktalarına su damlası şeklindeki turkuaz taşları yerleştirilmiştir. Kolyenin kapanması için misinanın uçlarına takılan sıkma düğüm kapama aparatı ile papağan klips yardımıyla kilit sistemi oluşturmaktadır (Görsel 17).

Elbise tasarımı Latin Amerika'nın renkli ve coşkulu kültüründen ilham alınmıştır. Özellikle Brezilya'nın canlı karnavalları dans, müzik ve rengarenk kostümlerle doludur. Elbisede bu enerjik atmosferin izleri görülmektedir. Elbisenin üst kısmındaki sarı zemin üzerinde geniş aralıklarla mor çiçek desenleri Brezilya'nın sıcak ve güneşli havasını simgelerken, mavi renkle kırılan keskin sarılık gece festivallerinin büyümlü atmosferini yansıtmaktadır. Yelekte zarafeti ve samimiyeti temsilen krem renk tercih edilirken, pervaz kısımlarında kullanılan pembe renkle tasarıma canlılık katmak amaçlanmıştır. Kemer ön orta kısmında dairesel halkaların kahverenginin tonları ile doğallığa bir geçiş sağlanmaktadır. Bu tasarım Latin Amerika'nın enerjik ve coşkulu ruhunu, günlük hayata taşıyan çizgiler taşımaktadır (Görsel 18).



Görsel 17. Karnaval Ateşi İsimli Kolye Tasarımı a)Eskiz çizim, b)Teknik çizim, c)Renklendirilmiş çizim.



Görsel 18. Karnaval Ateşi İsimli Elbise Tasarımı a)Eskiz çizim, b)Pantolon teknik çizim, c)Yelek teknik çizim, d)Elbisenin renklendirilmiş çizimi ve kolyenin tasarımındaki görünümü.

Bulgular ve Tartışma

Bohem yaşam tarzı ve onun oluşturduğu kültür aslında günlük yaşamın tam da ortasında yer almaktadır. Kadınların günlük hayatta kullandığı takılar ya da giysiler birçok açıdan bohem felsefesine uymaktadır. Son yıllarda insanların daha çok takı kullanması, takılarda doğal taşları tercih etmesi de bohem yaşam tarzına dönüşün bir göstergesidir. Giyimde özellikle yaz aylarında insanların gösterişsiz ve rahat giysileri tercih etmelerinde de bohem yaşamın izlerini görmek mümkündür. Hatta bohem giyim tarzına uygun bir hammadde olan ketenden yapılmış tekstil ürünlerindeki artış da tasarım dünyasının bu yönde tekrar moda oluşturma çabalarıdır. Bu çalışmadaki öncelikli bulgu insanların özellikle boş zaman faaliyetlerinde daha rahat hissedebilecekleri giyim eşyalarını tercih etmek istekleridir. Bu istek bohem yaşam felsefesinde yer alan giyim tarzıyla örtüşmektedir. Bu çalışma ile bu giyim tarzına uygun ve hikâyesi olan tasarımlar çizilmiştir. Çalışmadaki bu tasarımlar farklı mekânlarda giyilebilecek alternatif ürünlerden oluşmaktadır. Bohem tarzı yaşamdan etkilenecek oluşturulan bu elbise

ve takıların insanlara huzur ve rahatlık vereceği düşünülmüştür. Özellikle kadınlarımızın iş hayatında yüklendiği sorumluluklardaki artış dikkate alındığında bu tür rahat tasarımların önemi olduğu da aşikârdır. Moda ve takı tasarımcılarının günümüz dünyasının dinamiklerini de göz önüne alarak bohem yaşam tarzı gibi akımlardan fazlasıyla yararlanabilecekleri olasıdır. Bu nedenle hem psikolojik hem de fiziksel uyum için tasarlanmış bu ürünlerin takı ve giyim dünyasına farklı bir bakış açısı kazandıracağını ümit etmekteyiz.

Sonuç ve Öneriler

İnsanların doğayla iç içe yaşama istekleri gün geçtikçe artmaktadır. Belki şehirleşme oranı artmak ancak kentleşmenin getirdiği stres ve olumsuz koşullar, bu artışın duracağını hatta geriye bir dönüşün olacağını göstermektedir. Bohem yaşam tarzı tam da bu noktada doğal yaşamı çağrıştıran, huzuru ve rahatlığı veren bir akımdır. Bu akım, giyimden takıya gittikçe artan oranda insan yaşamının her alanında kendini göstermektedir. Bu çalışmada bu akıma ait çizgilerin ve renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı takı ve kıyafetler tasarlanmıştır. Farklı ortamlarda giyilebilecek bu kıyafet ve takı tasarımlarının kadınlar için alternatif bir seçenek olması amaçlanmıştır.

Takı günümüzde özellikle kadınların çok kullandığı aksesuarlardır. Kadınlar bu aksesuarları süslenme amaçlı kullanmakla birlikte, bu takılar farklı amaçlar için de kullanılmaktadır. Bu amaçlardan bazıları; estetik, sembolik anlamlar, kişisel stil ve ifade, özel anlamlar ve hikâye, eşsizlik ve nadirlik olabilir. Bu amaçların çoğu giyim için de söylenebilir. Bazı kavramlar birbirini tamamlar ve birbirinden ayrı düşünülemez. Birbirinden ayrı düşünülemeyen ve birbirini tamamlayan iki sektör moda ve takı dünyasıdır. Moda çok yönlü incelenmesi gereken ve gelişimi tarihsel bir yolculuğun içerisinde kronolojik olarak anlamlı değişimler gösteren bir dünyadır. Bu kronolojik dünyada birçok medeniyetin katkısı vardır. Bu katkı medeniyetlerin tarihsel yolculuğunda modaya miras kalan çok kültürlü toplumsal yaşamın ürünlerinin bulunduğu bir katkıdır. Topluların farklı anlamlar yükleyerek ortaya çıkardığı giyim dünyasındaki bu ürünler bazen statü, bazen kültürel bazen de dinî anlamları içermektedir. Bu anlam yolculuğunda birçok akım ve bu akımlara ait giyim dünyası ortaya çıkmıştır. Bu akımlar o dönemde moda olmuş ya da moda akımı etkisi günümüze kadar sürmüştür. Bu akımlardan birisi de bohem moda akımıdır. Bu akım giyimden takıya, sosyal yaşamdan sanat dünyasına kadar birçok yönden toplum yaşantısını etkilemiştir. Çalışma bu akıma yeni tasarımlarla farklı soluklar kazandırmak için yapılmıştır. Bu çalışmada bohem yaşam tarzına uygun takı ve giysileri tasarım dünyasına kazandırmak ve farklı bakış açılarıyla yeni tasarımcılara ilham kaynağı olmak amaçlanmıştır.

Moda, insanların beğenilme duygusuyla ortaya çıkan ve kendine yakıştırdığı ürünleri bir bütün içerisinde kullandığı çok yönlü bir kavramdır. Bu kavram günümüzde daha çok ticari kaygılarla pazarlamaya yönelik çalışmalara doğru evrilsen de bir moda tasarımcısının özgünlük konusunda taviz vermediği bir içselliği de korumaktadır. Günlük yaşamın olmazsa olmazı olan giyim modasız, moda da takısız olamaz. Bu yönüyle çalışma bu iki tasarım ağırlıklı sektörün uyumunun önemini vurgulamaktadır. Ayrıca çalışmada tasarımcının hayal dünyasının bohem giyim tarzına katabileceği olumlu yönlerle de dikkat çekmek istenmektedir.

Çalışmadaki hem takıların hem de kıyafetlerin tasarımları özgündür ve ilham alınan kaynakların bohem yaşam tarzıyla birleştirilmesi orijinaldir. Çalışmadaki tasarımlar hem kullanılan renkler ve takılar hem de kıyafetler göz önüne alındığında farklı ortamlarda kullanım bakımından alternatif olacağı düşünülmüştür. Aslında bohem yaşam felsefesinin takılarda ve giyimde kullanıldığında estetik bir cazibe sağlayabileceği de bu tasarımlarda görülmektedir. Bohem yaşam tarzını benimseyen insanların bu tasarımlarda kendilerini ifade etme ve tarz oluşturma anlamında harika hissedecekleri olasıdır. Bu çalışmada, bohem tarzının felsefesi olan doğa ve doğal yaşamın iç huzurunu takı ve kıyafetlerde yakalamak amaçlanmıştır. Bu çalışmanın moda ve takı tasarımcıları için, insanların iyi hissetmesine yardımcı olacak özgürlükçü bir yaklaşıma sahip bohem yaşam tarzına uygun tasarımlara imza atmasına ilham olacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- Au, Y. & Au, J. (2018). Development of innovative high-fashion collection via conceptual design process model. *Journal of textile science & fashion technology*, 1(2), 1-7.
- Booth, R. (2021). *The Realm of Bohemia: Clubland and Bohemian Culture in Victorian London and Manchester 1850-1914* (Doctoral dissertation, University of Leicester).
- Cottom, D. (2013). *International bohemia: Scenes of nineteenth-century life*. University of Pennsylvania Press.
- Currid, E. (2009). Bohemia as subculture; "Bohemia" as industry: Art, culture, and economic development. *Journal of planning literature*, 23(4), 368-382.
- Dalton, C. (2024). *The alternative female, dress and society 1850-1880* (Doctoral dissertation, Institute of Art, Design+ Technology).
- Ghaniema, W. E. E. Z. A. & Abdel-Moati, S. A. A. Q. (2023). Art therapy through jewelry design. *International Design Journal*, 13(2), 427-436.
- Güney, H. (2022). Antik Dönem Kuyumculuk-Takı Tasarımı Alet ve Malzemeleri. *Electronic Turkish Studies*, 17(6).
- Hatipoğlu, M. (2015, May). Archaeometry in Gemstone Glyptics for Ionia. In *1st International Workshop for Archaeometry in Archaeology and the History of Art* (pp. 29-30).
- İnce, F. (2018). Teknolojinin Örgütsel Değişimdeki Rolü: Takı Tasarımı İncelemesi. *Sosyal Araştırmalar ve Yönetim Dergisi*, (1), 57-67.
- İşgören, N., Bayburtlu, Ç., Öznaz, D. ve Büyükpehlivan, G. A. (2018). Moda Tasarımcılarının Takı Tasarımı Yaklaşımları. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(1), 48-69.
- Korpela, M. (2020). Searching for a countercultural life abroad: Neo-nomadism, lifestyle mobility or bohemian lifestyle migration? *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 46(15), 3352-3369.
- Kotb, R. M. (2015). Boho-Chic Style Utilizing for Fashionable Apparel Design. *American Journal of Life Sciences*, 3(3), 223-229.
- Lekesiz, F. ve Küçükşönmez, N. (2023). Modern Yaşamın Çelişkileri: Bohem Hayatı (Boheemielämää). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (50), 237-250.
- Ma, X. (2019). Research on the Bohemian Style Clothing. In *3rd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2019)* (pp. 276-278). Atlantis Press.
- Nicholson, V. (2003). *Among the Bohemians: Experiments in living 1900-1939*. Penguin UK.
- Özdemir, H. ve Aykanat, M. Z. (2021). Anadolu Kültürünü Motiflerle Z Kuşağına Tanıtma Bağlamında Teknoloji Kullanımı: 3d Kalem Tasarım Uygulamaları. *Atlas Journal*, 7(42), 1952-1963.
- Özdemir, H. ve Güleryüz, S. S. (2023). Şapka Tasarımında Yöresel Dokunuşlar: Kutnu Kumaş Örneği. *Art Vision*, 29(51), 137-143.
- Özdemir, H. ve Köse, F. (2023). Antik Yunanda Mistik Bir Karakter Sinoplu Diyojen Ve Mit Tasarımı Laterna. *Journal Of World Of Turks/Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, 15(1).
- Özdemir, H. ve Sayar, A. Sanat ve Karnaval: "Üçüncü Göz" Maske Çanta Tasarımı. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 5(3), 159-172.
- Sethi, R. & Dave, D. (2022). Folklore, Culture, and Fashion-Creating Identities across Generations. *Global Media Journal: Indian Edition*, 14(1).
- Wilson, E. (1998). Bohemian dress and the heroism of everyday life. *Fashion Theory*, 2(3), 225-244.

Wilson, E. (1999). The bohemianization of mass culture. *International Journal of Cultural Studies*, 2(1), 11-32.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1a. <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2020/10/bohem-giyim-nedir.html> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 1b. <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2020/10/bohem-giyim-nedir.html> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 1c. <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2020/10/bohem-giyim-nedir.html> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 2. <https://bohoyasam.com/> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 3a. <https://www.margaretavania.me/2015/05/fashion-inspiration-vanessa-hudgens.html> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 3b. <https://www.usmagazine.com/stylish/pictures/vanessa-hudgens-best-coachella-looks-through-the-years-photos/> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 4a. <https://vogue.com.tr/trend/kate-mossa-ilham-veren-5-bohem-kralice> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 4b. <https://medium.com/@InstantAttire/styling-for-men-how-to-dress-like-johnny-depp-c8b57a136d4c> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 5. <https://www.bizimizmir.net/cemil-ipekci-ile-moda-ruzgari-esecek-35871> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 6a. <https://www.zenpirlanta.com/urun/pirlantali-ametist-kolye-1001306598> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 6b. https://img.joomcdn.net/0b1c82eb0daccdb0940641c40288d0405ead4145_original.jpeg (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 7. <https://artsandculture.google.com/asset/earring-with-four-armed-vishnu-riding-garuda-with-nagas-serpent-divinities/jgGR5UyufQw0Kg> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 8a. <https://www.gazetesanat.com/helenistik-donem-ve-sanat> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 8b. <https://www.trendyol.com/embaaksesuar/el-yapimi-etnik-otantik-bohem-kolye-p-124816985> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 9a. <https://www.sedefdogaltas.com/akik-tasi-8-mm-dizi-mat-akik-turuncu-mat-akik-dizi-dogal-tas> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 9b. <https://turkstyleshop.com/tr/dogal-taslar/8317-ay-tasi-dogal-tas-kolye.html> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 9c. <https://blog2.armut.com/blog/dogal-taslarla-ev-dekorasyonu> (Erişim tarihi: 20.08.2024).
Görsel 10.,Görsel 11a... Görsel 18d. Özdemir, H., Gümüş, Ç.N. tarafından tasarlanmıştır.



Ömer Erdoğan'ın Ney İcrâsının Süsleme Tekniği Kullanımı Yönünden Değerlendirilmesi*

Evaluation of Ömer Erdoğan's Ney Performance in Terms of Use of Ornamentation Technique

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU¹

Gönderim Tarihi: 23.09.2024

Araştırma Makalesi / Derleme Makale

Kabul Tarihi: 11.11.2024

Öz Abstract

Neyzen Ömer Erdoğan, günümüze çok yakın bir dönemde yaşamış, Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın'ın öğrencileri arasında yer alan, önemli ney icrâcılarımızdandır. Bu çalışmada Neyzen Ömer Erdoğan'ın ney icrâsı, süsleme tekniği kullanımı yönünden incelenmiştir. Bu doğrultuda uzman görüşü alınarak oluşturulan örneklem dahilinde, Neyzen Ömer Erdoğan'a ait üç taksîm icrâsı tahlil edilmiştir. Örneklemde yer alacak taksîmlerin belirlenmesi amacıyla akademisyen ve neyzen Doç. Dr. Selman Benlioğlu, Öğretim Görevlisi Onur Üstünkaya ve Öğretim Görevlisi Ömer Bildik'ten görüş alınmıştır. Araştırmada elde edilen veriler içerik analizi yoluyla incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Neyzen Ömer Erdoğan'ın icrâsında süsleme tekniği kullanımı yönünden değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, dalgalandırma/vibrato, vurkaç çarpma, kaydırma/glissandonun en sık kullanıma sahip dört unsur olduğu tespit edilmiştir. Ömer Erdoğan'ın değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımlarıyla bol çarpmalı ve revnaklı bir seyir yapısı oluşturmayı, dalgalandırma/glissando süsleme tekniği kullanımlarıyla icrâsını tınısal açıdan zengin bir yapıya getirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurkaç çarpma ve kaydırma/glissando süsleme tekniği kullanımlarıyla inici ve çıkıcı seyir yapılarını güçlendirdiği ve zenginleştirdiği tespit edilmiştir. İncelemeye konu olan taksîmlerin notaları çalışmanın ekler bölümünde verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türk müziği, Neyzen, Ömer Erdoğan, Süsleme tekniği, İcrâ analizi

Ney player Ömer Erdoğan is one of our important ney players, who lived in a period very close to the present day and was among the students of Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın. In this study, ney player Ömer Erdoğan's ney performance was examined in terms of his use of ornamentation techniques. In this regard, within the sample created by taking expert opinion, three taksim performances of Neyzen Ömer Erdoğan were analyzed. In order to determine the divisions that will be included in the sample, academician and ney player opinions were received from Assoc. Dr. Selman Benlioğlu, Lecturer Onur Üstünkaya and Lecturer Ömer Bildik. The data obtained in the research were examined through content analysis. As a result of the study, it was determined that the four most frequently used elements in Neyzen Ömer Erdoğan's performance, in terms of the use of ornamentation techniques, are percussion, waving / vibrato, percussion, gliding / glissando, which derive their value from the previous note. It has been determined that Ömer Erdoğan aims to create a performance structure with lots of percussion and portico with the use of percussion, which derives its value from the note before it, and to make his performance a timbrally rich structure with the use of waving/glissando ornament technique. It has been determined that the ascending and descending navigational structures are strengthened and enriched by the use of hit and run and sliding / glissando decoration techniques. The notes of the divisions that are the subject of the review are given in the appendices section of the study.

Keywords: Turkish music, Neyzen, Ömer Erdoğan, Ornamental technique, Performance analysis

* Bu makale Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı'nda, Prof. Dr. Burçin Uçaner ÇİFDALÖZ ve Doç. Dr. Muhammet Zinnur KANIK danışmanlığında tamamlanmış olan "Öğrencilerinin İcrâları Üzerinden Niyazi Sayın Ekolü'nün Değerlendirilmesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

¹ Sorumlu Yazar: Öğr. Gör. Dr. İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, ismailyorukcuoglu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7534-8963.

Giriş

Ney, Türk müziği icrâsında her zaman yerini ve önemini korumuş, icrâ heyetleri içerisinde her dönem icrâ edilegelmiş bir çalgı olarak, günümüze kadar ulaşmıştır. Yapısal olarak kargı / kamıştan imâl edilen bu çalgının, ön yüzünde altı, arka yüzünde bir olmak üzere yedi adet perde deliği bulunmaktadır. Bu sazı icrâ edenler ise “neyzen” veya “nâyî” olarak anılmaktadır.

Türklerin İslâm dînini kabul etmesinden önceki dönemlerde de ney benzeri çalgıları icrâ ettikleri aktarılmaktadır. Uygurların, ilk örnekleri hayvan kemiklerinden imâl edilen ve dik tutularak üflenen iki-üç perde delikli bir çalgıyı kullandıkları, daha sonra perde deliği sayılarını sekize çıkardıkları ve çalgının yapımında kamış / kargı kullandıkları bilinmektedir (Vural, 2019: 238).

Türklerin, İslâmiyet'in kabûlünden sonra ney sazını çeşitli şekillerde icrâ içerisinde kullandıkları, ney çalgısının farklı bir türü olan, “Nây-ı Türkî” adını verdikleri çalgıyı, özellikle askerî müzik içerisinde icrâ ettikleri aktarılmaktadır (Erguner, 2007: 30). Türklerin İslâm dînini kabul etmesiyle toplum hayatı içerisinde hâli hazırda var olan mistik düşünce yapısı, İslâmî esaslar ve kurallar çerçevesinde şekillenerek, Türk Tasavvuf anlayışına dönüşmüştür. Bu dönüşümde en önemli ve göz ardı edilemez pay ise Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nindir (Çevikoğlu, 2008: 133).

Mevlânâ Celâleddîn Rûmî tarafından yazılan, “Mesnevî” adlı eserin ilk on sekiz beytine konu olan ney, aslında kâmil insanı yani insan-ı kâmilî temsil ve sembolize etmektedir. Ney, yetiştiği yer olan kamışlıktan kesildikten sonra, geldiği o yere, asıl vatanına duyduğu özlemi anlatmaktadır. Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'ye göre insan da aynı şekilde geldiği, asıl vatani olan ulvî âlemin özlemini çekmektedir. Ney metaforuyla anlatılmak istenen, insanın âlemdeki varoluş sebebini izah edecek şekilde, geldiği yere özlem duyan, varlığından vazgeçmiş insan, yani insan-ı kâmidir (Öztekin, 2007: 10). Mevlâna Celâleddîn Rûmî'nin bu düşüncelerinden esinlenen ve etkilenen mevlevîler de ney başta olmak üzere pek çok Türk müziği çalgısına önem vermişlerdir. Bu sazı icrâ eden usta icrâcılar da genellikle mevlevîler arasından yetişmiştir.

Evliya Çelebi, Seyahatnâme adlı eserinde ney sazının Mevlânâ'nın huzurunda icrâ edilmiş bir çalgı olduğunu, yaşadığı dönemde mevlevîhânelerde de icrâ edildiğini aktarmaktadır. Evliya Çelebi eserinde yaşadığı dönemdeki neyzenlere ve icrâlarına ilişkin bilgi vermekle birlikte, o dönemde yüz altmış ney icrâcısının bulunduğu bilgisini aktarmaktadır. Bununla birlikte Evliya Çelebi eserinde o dönemde icrâ edilen ve kullanılan 12 âhenkte neyin isimlerini de zikretmektedir (Evliya Çelebi, 2008: 626-638). Bu bilgilerden ney sazının mevlevîhâneler içerisindeki yeri ve önemi açıkça anlaşılmaktadır. Ayrıca Evliya Çelebi'nin zikrettiği on iki âhenk ney, bugün bireysel icrâlarda veya icrâ heyetleri içerisinde hâlen daha kullanılmaktadır.

Evliya Çelebi eserinin başka bir bölümünde Edirne'de yer alan bîmârhânedede / akıl hastanesinde ney sazının icrâ heyeti içerisinde yer aldığını ve şifa, tedavi amacıyla kullanıldığını belirtmektedir (Evliya Çelebi, 2006: 607-610).

Türk müziği içerisinde ney sazının öneminin 18 ve 19. yüzyıllarda giderek arttığı hatta padişahların dahi ney icrâcısı olduğu görülmektedir. Sultân III. Selîm Hân bu hususta verilecek en önemli örnektir. Sultân III. Selîm'den sonra devleti idâre eden Sultân II. Mahmud da ney sazını III. Selîm'den meşk ederek öğrenmiş önemli ney icrâcılarımızdandır (Dayıoğlu, 2003: 117).

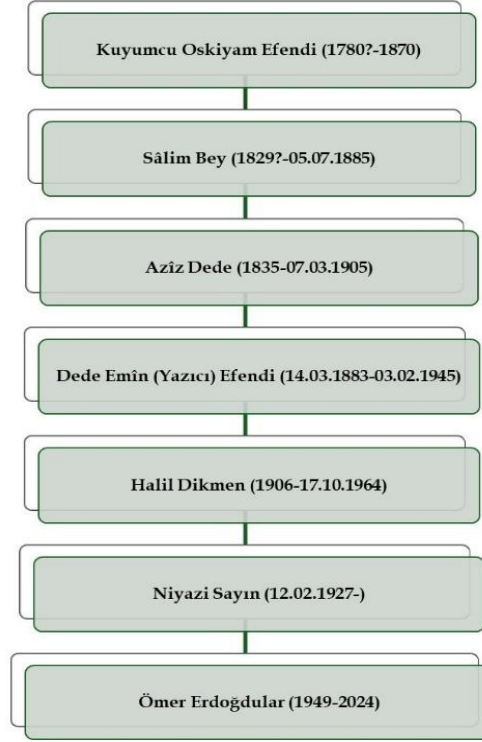
Yukarıda aktarılan bilgiler doğrultusunda, Türklerin tarihi kadar eski ve kadîm olan ney çalgısının günümüze kadar pek çok evreden ve değişimden geçtiği anlaşılmaktadır. Ney, sonraki dönemlerde de dinî ve lâ dinî mûsikînin, özellikle dinî mûsikî içerisinde mevlevî âyînlerinin vazgeçilmez bir çalgısı olmuştur. Mevlevîler tarafından kıymet ve değer gören bu çalgının, Osmanlı sarayından akıl hastanelerine kadar geniş bir icrâ mekânında kendine yer bulduğu da görülmektedir.

Bu kadîm çalgının geçmişten günümüze pek çok önemli icrâcısı yetişmiştir. Kutbü'n-nâyî Osmân Dede, Kuyumcu Oskiyam, III. Selîm Hân, Sultân II. Mahmûd, Sultan Abdülazîz, Şeyh Hüseyin Fahreddîn Dede, Emîn (Yazıcı) Dede, Aka Gündüz Kutbay, Doğan Ergin, Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın ve Ömer Erdoğan bu icrâcılarımızdan bazılarıdır (Yörükçüoğlu, 2024: 27).

Araştırmada, yukarıda adı zikredilen neyzenlerimizden olan ve yakın zamanda, 2024 yılında vefât eden Neyzen Ömer Erdoğan'ın süsleme tekniği kullanımı incelenmiştir. Neyzen Ömer Erdoğan'ın taksîm icrâlarında kullandığı süsleme tekniklerinin neler olduğu, süsleme tekniği kullanım sıklığı ve süsleme tekniği kullanımlarının ney icrâsına olan etkileri araştırılmıştır.

Neyzen Ömer Erdoğan'ın Hayatı

Neyzen Ömer Erdoğan, Konya'da 1949 yılında dünyaya geldi. Küçük yaşlarda babası Mehmet Ali Bey'le ney derslerine başladı. Dönemin en önemli ney icrâcısı Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın'la ney çalışmalarına devam etti. Neyzen olarak, yurt içinde ve dışında düzenlenen konserlerde görev aldı. 1984-1987 yılları arasında neyzen olarak, Nevzat Atlığ riyâsetindeki Klasik Türk Müziği Korosu bünyesinde görev yaptı. 1987'de Necdet Yaşar tarafından kurulan Klasik Türk Müziği Topluluğu'nda da neyzen olarak görevine devam etti. 2015 senesinde Kültür Bakanlığı İstanbul Klasik Türk Müziği Topluluğu'ndan emekli oldu. Neyzen Ömer Erdoğan 3 Nisan 2024'te vefat etti (URL-1). Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın'ın öğrencilerinden olması yönüyle de önemli bir meşk halkası içerisinde yer alan Neyzen Ömer Erdoğan'ın meşk silsilesi aşağıdaki gibidir:



Görsel 1. Neyzen Ömer Erdoğan'ın meşk silsilesi.

Neyzen Ömer Erdoğan'ın meşk zinciri Kuyumcu Oskiyam Efendi'ye kadar uzanmaktadır. Kuyumcu Oskiyam'a kadar takip edilebilen meşk silsilesinde sırasıyla Sâlim Bey, Azîz Dede, Emîn (Yazıcı) Dede, Ressam Halil Dikmen ve Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın gibi önemli ney icrâcıları yer almaktadır (Ayvazoğlu, 2002: 117-120).

Problem Durumu

Ömer Erdoğan günümüze yakın dönemde yaşamış önemli ney icrâcılarımızdandır. Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın'ın talebelerinden olmakla birlikte, pek çok öğrenci yetiştirmiş ve günümüz ney icrâcılığına katkıda bulunmuş ve yön vermiş bir şahsiyettir. İcrâcının ney üfleme tavrını oluşturan önemli unsurlardan olan süsleme tekniği kullanımının somutlaştırılarak ortaya çıkartılması amacıyla araştırmaya konu olan problem cümlesi "Ömer Erdoğan'ın ney icrâsında süsleme tekniği kullanımı nasıldır?" olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda araştırmada belirlenen problem durumu dâhilinde Neyzen Ömer Erdoğan'ın icrâlarında kullandığı süsleme tekniklerinin neler olduğu, süsleme tekniklerini nasıl bir sıklıkla kullandığı ve süsleme tekniği kullanımlarının icrâsına olan etkileri araştırılmıştır.

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Günümüze yakın dönemde yaşamış Ömer Erdoğan, Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın'ın öğrencilerinden olması bakımından önemli bir meşk silsilesinin temsilcisidir. İcrâları ve yetiştirdiği öğrencileriyle de günümüz ney icrâcılığına katkılarda bulunmuş ve ney icrâcılığının geleneksel olarak devamını sağlamıştır. Çalışmada Neyzen Ömer Erdoğan'ın taksîm icrâlarından oluşturulan örneklem dâhilinde, taksîmlerinin notaya alınarak somutlaştırılması, süsleme tekniği kullanımının ortaya çıkarılarak, hangi unsurların icrâ içerisinde ne şekilde ön

plana çıktığının araştırılması amaçlanmaktadır. Bu yolla Neyzen Ömer Erdoğan'ın tavır özelliğini oluşturan öğelerden, süsleme tekniği kullanımını meydana getiren unsurların ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda yapılacak olan çalışmanın günümüz ney icrâcılığına sağlayacağı katkı önem arz etmektedir.

Yöntem

Araştırmanın modeli, çalışmanın evreni, örnekleme, varsayımları, sınırlılıkları, verileri toplama teknikleri ve verilerin analizine ilişkin bu bölümde bilgiler verilmiş ve tanımlamalar yapılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Araştırmada, Neyzen Ömer Erdoğan'ın icrâsında tavır özelliğini oluşturan unsurlardan olan süsleme tekniği kullanımının incelenmesi amacıyla araştırma modeli, "tarama modeli" olarak belirlenmiştir.

Tarama, geçmiş bir zamanda olmuş veya geçmişte var olup ve hâlen günümüzde devam eden, süren olgu, olguları veya bir durumu, değiştirmeden ve dokunmadan var olduğu haliyle, şekliyle belirlemeyi, saptamayı amaçlayan araştırma modeli olarak tanımlanmaktadır (Karasar, 2022: 109).

Evren ve Örneklem

Çalışmada, Neyzen Ömer Erdoğan'ın süsleme tekniği kullanımının incelenmesi amacıyla taksîm formu tercih edilmiştir. İrticâlen icrâ edilen taksîm formu, icrâciya özgür ve serbest bir icrâ imkânı sunmaktadır. Bunun bir sonucu olarak, taksîm formu araştırmacıya kapsamlı veri sağlamakla birlikte, incelenen icrâcinin tavır özelliklerinin daha iyi anlaşılmasına da fırsat vermektedir.

Çalışmanın evrenini Neyzen Ömer Erdoğan'ın yaptığı tüm taksîm icrâları oluşturmaktadır. Ancak bahsi geçen evren ulaşılabilecek ve tespiti mümkün olmayan bir evrendir. Bu sebeple araştırmada ulaşılabılır bir çalışma evreni oluşturulmuştur.

Çalışma evreni, hedeflenen ve ulaşılabılırliği olan bir kümedir. Somuttur ve araştırmacının ulaşabileceği niteliktedir (Karasar, 2022: 147).

Çalışma yürütülürken Neyzen Ömer Erdoğan'a ait 7 taksîm kaydına ulaşılmıştır. Araştırmada Neyzen Ömer Erdoğan'a ait 3 taksîm kaydı incelenmiştir. Taksîmler ney icrâcısı ve akademisyen üç uzmandan alınan görüş doğrultusunda seçilmiştir. Çalışma evreni kümesi uzmanlara gönderilmiş ve taksîm kayıtlarından üçünü seçmeleri istenmiştir. Araştırmanın örnekleme "amaçlı örnekleme" yoluyla oluşturulmuştur.

Amaçlı örnekleme zengin bilgi içeren veya zengin bilgi içerdiği düşünülen hususların, konuların, ayrıntılı incelenmesine imkân sağlamaktadır. Bu yönüyle amaçlı örnekleme kullanımı pek çok konu ve durumda olayların açıklanabilmesine olanak sağlar (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 69).

Araştırmanın çalışma evreni ve örneklem kümesi aşağıdaki gibidir:

Tablo 1

Çalışma evreni kümesi.

Taksîm	Süre (dk.sn)
Bayâtî taksîm	4.14
Bayâtî taksîm (New York 2015, Merkin Concert Hall)	2.19
Suzidilârâ taksîm	1.50
Uşşâk taksîm	2.25
Hüzzâm taksîm	1.34
Hüseynî taksîm	2.03
Hisâr taksîm	2.17
Toplam çalışma evreni süresi	16.42

Tablo 2

Örnekleme kümesi.

Makâm	Süre (dk.sn)
Uşşâk taksîm	2.25
Hüzzâm taksîm	1.34
Hisâr taksîm	2.17
Toplam örnekleme süresi	6.16

Varsayımlar

Araştırmada ulaşılan ve incelenen taksîm kayıtlarının Neyzen Ömer Erdoğan'a ait olduğu, görüşü alınan uzman kişilerin verdikleri bilgilerin güvenilir ve geçerli olduğu varsayılmaktadır. Taksîmlerin notalarının icrâları ayrıntılı ve açık bir şekilde ortaya koyabilir nitelikte olduğu varsayılmaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Neyzen Ömer Erdoğan'a ilişkin araştırmacının ulaşabildiği taksîmler ve yazılı kaynaklarla sınırlandırılmıştır. Çalışmanın konusu ve hacmi de düşünülerek, araştırma Ömer Erdoğan'ın örnekleme yer alan taksîmlerinin süsleme teknikleri yönünden incelenmesi bakımından sınırlandırılmıştır.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırma sürdürülürken kullanılacak işitsel ve yazılı kayıtlara ulaşmak amacıyla doküman incelemesi ve belge taraması teknikleri kullanılmıştır.

Araştırmaya dair çalışılması, incelenmesi amaç edinilen olgu veya olgularla ilgili bilgileri, verileri bünyesinde bulunduran tüm yazılı materyallerin analiz edilmesi doküman incelemesi

olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 140). Belge taraması ise kayıt ve dokümanlardan bilgilerin, verilerin bir araya getirilip, toplanmasıdır (Karasar, 2022: 229).

Verilerin Analizi

Çalışma yapılırken ulaşılan veriler içerik analiziyle incelenmiştir.

Birbirine benzeyen veri veya verilerin belirli kavram ve temalar dâhilinde toplanılarak, anlaşılabilir şekilde organize edilerek yorumlanması içerik analizi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 162).

Araştırma yapılırken daha önce icrâ analiziyle ilgili yapılmış öncü çalışmalar incelenmiştir. İcrâ analizi üzerine yapılmış olan bu çalışmalarda yer alan tahlîl yöntemleri ve bu çalışmalarda yer alan terminolojiden faydalanılmıştır. Araştırmada Yahya (2000) “Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri” adlı doktora tezi, Kaçar (2020) “Türk Mûsikisinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri” adlı eseri, İlgar (2018) “Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes’ud Cemil” adlı doktora tezi, Gürel (2016) “Nubar Tekyay’ın Keman Taksimlerinin Tahlîli” adlı doktora tezi, Düzün (2019) “İzzettin Ökte’nin Tanbûr Taksimlerinin Tahlîli” adlı yüksek lisans tezi, Düzün (2024a) “Tanbûr Cemil Bey’den Günümüze Türk Mûsikisi’nde Tanbûr Üslûbu” adlı doktora tezi ve Bükülmez (2017) “Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay’ın Keman İcralarının Tahlili” adlı yüksek lisans tezinde kullanmış olduğu süsleme tekniği inceleme yöntemleri araştırma sürecinde dikkate alınmış ve faydalanılmıştır. Ayrıca ilgili çalışmalarda süsleme tekniği öğelerinin, varsa Türkçe karşılıkları veya tabirleri dikkate alınarak, araştırmada kullanılmıştır.

Ömer Erdoğan’ın örnekleme yer alan taksimleri Finale 2014 programında notaya alınmış, veriler süsleme tekniği kullanımı sınırlılığı altında incelenmiştir. Taksîm formu serbest, irticâlen icrâ edilen bir form olduğu için ölçü çizgisi notalar yazılırken kullanılmamıştır. İnceleme esnasında “ölçü” veya “porte” kelimesinin yerine Türkçe “satır” kelimesi kullanılmıştır. Nota üzerinde satır numaraları belirtilmiş ve incelemeler satır numaralarıyla yapılmıştır. Çalışmada, makâm ve perde isimlerinin birbirine karışmasını önlemek için makâm adlarının ilk harfi büyük, perde adlarının tamamı küçük harfle yazılmıştır. Sonuç bölümünde taksîmlerdeki süsleme tekniklerinin kullanım sıklıkları tablo içerisinde verilmiştir. Tablonun sonuna eklenen ilâve bir sütunla da toplam sıklık sıralaması tespit edilmiştir. Bu yolla icrâcının örnekleme taksimleri üzerinden süsleme tekniği kullanımına ilişkin sonuç verisi elde edilmiştir. Bulguların incelenmesi ve yorumlanması bölümünde süsleme tekniklerinin tanımlarına yer verilmiştir. İnceleme ve yorumlama yapılırken süsleme tekniklerinin varsa Türkçe karşılıkları metin içerisinde kullanılmıştır. Taksîmlere ilişkin notalar da ekler bölümünde verilerek günümüz araştırmacılarının ve icrâcılarının hizmetine sunulmuştur.

Bulgular ve Yorum

Bu başlık kapsamında Ömer Erdoğan’ın Uşşâk, Hüzâm ve Hisâr taksîminde yer alan süsleme tekniklerinin neler olduğu ve süsleme tekniklerinin kullanımı incelenmiştir.

Değerini Kendisinden Önceki Notadan Alan Çarpma-DKÖ

Çalışmada anlatımı kolaylaştırmak amacıyla “DKÖ” kısaltması kullanılmıştır.

Kendisinden önce gelmiş olan notaya bağlı ve değerini kendisinden önce gelmiş olan notadan alan çarpma biçimidir. Bu tür çarpmalar değerini aldığı asıl nota üstünde yumuşak bir duyum meydana getirir (Toz, 2014: 39).

Ömer Erdoğan'ın Uşşâk taksiminde 11. ve 14. satır haricindeki tüm satırlarda, taksim boyunca 94, Hüzâm taksiminde 1. ve 14. satır haricinde tüm satırlarda, taksim boyunca 45, Hisâr taksiminde 3. satır haricinde tüm satırlarda, taksim boyunca 67 defa DKÖ'yü farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir. Kullanımlara ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir:



Görsel 2. Uşşâk taksim DKÖ kullanım örnekleri.



Görsel 3. Hüzâm taksim DKÖ kullanım örnekleri.



Görsel 4. Hisâr taksim DKÖ kullanım örnekleri.

İcrâcının Uşşâk taksiminde karar düğâh, Hüzâm taksiminde güçlü nevâ, Hisâr taksiminde güçlü hüseyinî perdeleri üzerinde de DKÖ kullandığı görülmektedir. İcrâcının taksimlerde makâmın güçlü ve karar perdeleri üzerinde kullandığı DKÖ'ler ile bu perdeleri icrâsı içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

Genel olarak, icrâcının DKÖ'yü taksimlerinin geneline yaydığı, sıklıkla kullandığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla bol çarpmalı ve revnaklı bir seyir meydana getirmeyi amaçladığı söylenebilir.

Değerini Kendisinden Sonraki Notadan Alan Çarpma-DKS

Çalışmada anlatımı kolaylaştırmak amacıyla "DKS" kısaltması kullanılmıştır.

Çarpmanın kendisinden sonraki gelen notaya bağlı olduğu ve değerini kendisinden sonraki gelen notadan aldığı çarpma biçimidir. Çarpmanın bağlı bulunduğu asıl nota / perde, bu süsleme tekniği uygulamasında vurgulu olarak duyulur (Toz, 2014: 39).

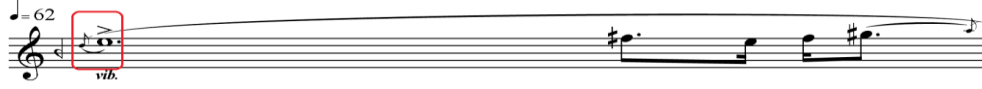
Ömer Erdoğan'ın Uşşâk taksiminde 1., 4., 9., 16., 17., 21. ve 22. satırlarda, taksim boyunca 9, Hüzâm taksiminde 2., 3., 4., 6., 8. ve 9. satırlarda, taksim boyunca 7 defa DKS kullandığı görülmektedir. Taksimlerdeki DKS'ler genellikle ezgisel hareketlerin başında yer almaktadır. Hisâr taksiminde 1., 4., 15. ve 17. satırlarda, taksim boyunca 4 defa, ezgisel hareketlerin başında yer alan, DKS kullandığı görülmektedir. Kullanımlara ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir:



Görsel 5. Uşşâk taksîm DKS örnekleri.



Görsel 6. Hüzzâm taksîm DKS örneği.



Görsel 7. Hisâr taksîm DKS kullanım örneği.

Uşşâk taksîmde çargâh ve acem perdelerinden önce kullanılan DKS'lerle inici nağme yapılarının ezgisel hareketin başlangıcında desteklenmesinin, inici nağme öncesinde ezgisel hareketin başlangıcında canlı bir duyum meydana getirilmesinin amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının Hüzzâm taksîmde ezgisel hareketin başlangıcında, güçlü nevâ perdesini DKS ile vurgulayarak ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Hisâr taksîmde, güçlü hüseyinî perdesinin DKS ile vurgulanarak ön plana çıkarıldığı ve uzunca icrâ edilen bu perde üzerinde süsleme kullanımıyla oluşabilecek monotonluğun ve durağan duyumun giderilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir.

İcrâcının DKS kullanımlarıyla, genel olarak icrâlarında canlılık hissiyatını sistemli olarak desteklenmeyi amaçladığı söylenebilir.

Vurkaç Çarpma

Seyir içerisinde, ezgisel yapılarda tizden peste ardışık inilen seslerde, icrâ edilen mâkâmın yapısına, ses / perde dizisine uygun olarak, sıralı şekilde bir üst perdeyle çarpma yapılarak meydana getirilen süsleme tekniğidir (Gönül, 2010: 41).

Ömer Erdoğan'ın Uşşâk taksîminde 2., 3., 5., 6., 7., 9., 10., 12., 13., 19., 21., 23. ve 24. satırlarda, taksîm boyunca 15, Hüzzâm taksîmde 3., 4., 5., 6., 7., 9., 10. ve 11. satırlarda, taksîm boyunca 11, Hisâr taksîminde 6., 7., 9., 11., 12., 13., 17. ve 18. satırlarda, 9 yerde farklı veya aynı değerlerde notalar arasında vurkaç çarpmayı kullandığı görülmektedir. Kullanımlara ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir:



Görsel 8. Uşşâk taksîm vurkaç çarpma kullanım örnekleri.



Görsel 9. Hüzzâm taksîm vurkaç çarpma kullanım örnekleri.



Görşel 10. Hisâr taksîm vurkaç çarpma kullanım örneği.

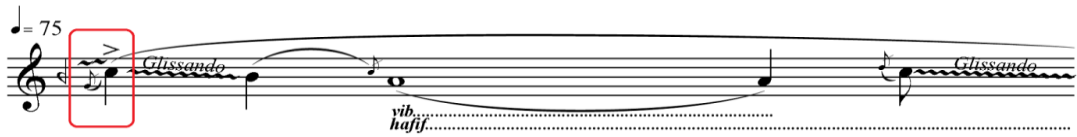
İcrâcının Uşşâk taksîmde 4'lük notalar arasındaki vurkaç çarpma kullanımlarıyla tekdüze bir inici nağme yapısı oluşumunu engellemeyi ve 4'lük değerdeki notalar arasında vurkaç çarpma kullanımıyla inici nağme yapısı içerisinde tınısal zenginlik oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Hüzzâm taksîmde icrâcının vurkaç çarpmayı benzer yapıdaki tartımlarda sıklıkla kullanarak inici yapıdaki nağmeleri simetrik şekilde süslediği, icrâ içerisinde motifler oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Hisâr taksîmde karara giden nağme yapısı içerisinde vurkaç çarpma kullanımıyla bitiş hissiyatının güçlendirildiği ve karar hissiyatı içerisinde icrâ edilen son nağmelerin, süsleme tekniği kullanımıyla zenginleştirmesinin amaçladığı düşünülmektedir.

Vurkaç çarpma kullanarak icrâcının genel anlamda, Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde, inici nağmelerde ezgisel akışı yoğunlaştırarak tınısal zenginlik bakımından desteklediği ve iniş cazibesindeki nağme yapısını güçlendirdiği söylenebilir.

Çarpma Kaydırma / Glissandolu Çarpma

Asıl nota ve çarpma notası arasında glissandonun kullanılmasıyla meydana getirilen süsleme tekniğidir (Gürel, 2016: xv). İncelemede yer alan anlatımlarda Türkçe "çarpma kaydırma" kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

Ömer Erdoğan'ın Uşşâk taksîminde 1., 14., 19. ve 20. satırlarda, taksîm boyunca 4, Hüzzâm taksîminde 1., 5., 6., 9. ve 11. satırlarda, taksîm boyunca 5, Hisâr taksîminde 6. ve 7. satırlarda, taksîm boyunca 2 defa çarpma kaydırmayı kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki çarpma kaydırmalar kendisinden sonraki veya önceki notaya bağlı yapıda, seyir içerisinde veya ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır. Kullanımlara ilişkin örnekler aşğıdaki gibidir:



Görşel 11. Uşşâk taksîm çarpma kaydırma kullanım örneği.



Görşel 12. Hüzzâm taksîm çarpma kaydırma kullanım örneği.



Görşel 13. Hisâr taksîm çarpma kaydırma kullanım örneği.

İcrâcının, Uşşâk taksîmin başlangıcında inici nağme öncesinde yeden râst ve çârgâh perdeleri arasında çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla icrânın başlangıcında canlı ve vurgulu bir duyum oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Hüzâm taksîmde icrâcının râst-nevâ perdeleri arasında çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla taksîmin başlangıcında makâmın güçlü nevâ perdesini ön plana çıkarmayı ve seyrin başlangıcında canlı ve vurgulu bir duyum oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Hisâr taksîmde ezgisel akış sürerken kullanılan çarpma kaydırma süsleme tekniğiyle icrâcının seyir içerisinde atlamalı nağme yapısını çarpma kaydırma yoluyla desteklediği ve duyum bakımından ezgi yapısını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

Ömer Erdoğan'ın çarpma kaydırma kullanımlarıyla icrâdaki nağme yapısını desteklediği ve seyir içerisindeki canlılığı sistemli olarak korumayı amaçladığı söylenebilir.

Çift Çarpma

Asıl notaya bağlı olarak sonra veya önce gelebilen, ikili-çift çarpma yapılarak meydana getirilen süsleme tekniğidir (Gürel, 2016: xiv).

Ömer Erdoğan'ın Uşşâk taksîminde 5. ve 8. satırlarda, taksîm boyunca 2 çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpma kullanımlarının kendisinden sonra gelen notaya bağlı, ezgisel hareketin başlangıcında ve ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. Hüzâm taksîminde 3. ve 4. satırlarda, taksîm boyunca 2 çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpma süsleme tekniğinin kendisinden önce gelen notaya bağlı, ezgisel hareketin içerisinde yer aldığı görülmektedir. Ömer Erdoğan'ın Hisâr taksîminde 3., 5., 11. ve 15. satırlarda, taksîm boyunca 4 çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpmaların kendisinden sonra ve önce gelen notaya bağlı, ezgisel hareketin başlangıcında veya seyir sürerken ezgisel akış içinde yer aldığı görülmektedir. Kullanımlara ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir:



Görsel 14. Uşşâk taksîm çift çarpma kullanım örneği.



Görsel 15. Hüzâm taksîm çift çarpma kullanım örneği.



Görsel 16. Hisâr taksîm çift çarpma kullanım örneği.

İcrâcının Uşşâk taksîmde, inici yapıdaki nağme öncesinde, ezgisel hareketin başlangıcında, yeden râst ve güçlü nevâ perdelerini kullandığı çift çarpma ile, ezgisel hareketin başlangıcında canlı duyumu desteklemeyi ve ardından gelen inici seyri güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının çift çarpma bünyesinde yeden râst ve güçlü nevâ perdesini kullanarak, bu perdeleri

icrâ içerisinde belirginleştirmeyi de amaçladığı düşünülmektedir. Hüzûm taksîmde icrâcının ezgisel akış içerisinde kullandığı çift çarpma, seyir yapısındaki âhengi desteklemeyi ve taksîmlerindeki süsleme kullanımını çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Hisâr taksîmde ezgisel hareketin başlangıcında yer alan çift çarpmanın, tiz bölgedeki seyir yapısına canlılık sağlamakla birlikte tınısal açıdan da nağme yapısını desteklediği söylenebilir.

Çift çarpmaların genel olarak icrâlar içerisinde canlılığı destekleyici ve nağme yapısını zenginleştirici nitelikte kullanıldığı söylenebilir.

Kümeleme / Grupetto

Asıl notanın, perdenin bir alt veya üst notasından / perdesinden başlayan ve kümelenen üç veya dört notalık ezgisel süslemedir (Gazimihal, 1961: 104). İnceleme esnasında anlatımlarda “grupetto” yerine Türkçe “kümeleme” kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

Ömer Erdoğan'ın Hüzûm taksîminde 5. satırda, taksîm boyunca 1 defa kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Kullanıma ilişkin örnek aşağıdaki gibidir:



Görsel 17. Hüzûm taksîm kümeleme kullanım örneği.

İcrâcının Hüzûm taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, ezgisel hareketin başlangıcında, tiz çargâh perdesinden başlayan seyir içerisindeki âhenkli yapıyı desteklemeyi ve tiz bölgede parlak bir icrâ yapısı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Kümeleme kullanımıyla süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirildiği ve icrâdaki âhengin desteklendiği söylenebilir.

Kaydırma / Glissando

İnici veya çıkıcı yapıda, seyir devam ederken, sesler arasındaki geçişlerde aralık içinde kalan diğer seslerin kesintisiz olarak sıralı duyurulmasıyla meydana getirilen süsleme tekniğidir (Gunca, 2007: 50, 52). İnceleme yapılırken anlatımlarda Türkçe “kaydırma” kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

Ömer Erdoğan'ın Uşşâk taksîminde 1., 5., 9., 18., 19., 20., 22. ve 25. satırlarda, taksîm boyunca 17, Hüzûm taksîminde 1., 6., 8., 11. ve 14. satırlarda, taksîm boyunca 7, Hisâr taksîminde 4., 7., 9., 11. satırlarda, taksîm boyunca 5 yerde çıkıcı veya inici olarak kaydırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Kullanımlara ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir:



Görsel 18. Uşşâk taksîm kaydırma kullanım örnekleri.



Görsel 19. Hüzâm taksîm kaydırma kullanım örnekleri.



Görsel 20. Hisâr taksîm kaydırma kullanım örnekleri.

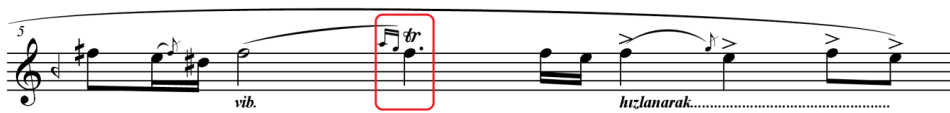
Uşşâk taksîmde icrâcının çargâh-gerdâniye perdeleri arasında atlamalı nağme yapısı içerisinde kullandığı çıkıcı kaydırmayla, canlı bir duyum oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Devamında gelen dügâh perdesine kadar süren inici seyrin içerisinde kullandığı inici yapıdaki kaydırmalarla, perdeler arasında oluşabilecek monoton inici seyir duyumunu engellemeyi amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının, Hüzâm taksîmde seyir devam ederken eviç-muhayyer perdesi arasındaki kaydırma kullanımıyla, ardından gelecek inici ezgi öncesinde canlı bir duyum oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Ardından gelen inici yapıdaki kaydırma kullanımıyla, inici seyirde oluşabilecek tekdüze duyumu engellemeyi amaçladığı söylenebilir. Hisâr taksîmde icrâcının güçlü hüseynî perdesine doğru seyreden inici nağmeyi, kaydırma kullanımıyla zenginleştirdiği, tınısal açıdan zengin bir nağme yapısı ortaya çıkardığı söylenebilir. Seyir içerisinde makâmın güçlü hüseynî perdesinin de kaydırma kullanımıyla, kalış öncesinde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı düşünülmektedir.

Kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak, inici nağmelerde müzikal akışın tınısal yönden zengin bir duyumla desteklendiği, seyir içerisinde çıkıcı yapıdaki nağmelerde, atlamalı perdelerde kaydırma kullanımıyla, icrâyaya canlı bir duyum sağlandığı söylenebilir.

Tarama / Trill

Tarama / Trill süsleme tekniğinin aslî notanın, perdenin, bir üst perdesine sürekli çarpma yapılmasıyla meydana geldiği belirtilmektedir (Düzün, 2024b: 222). Ney çalgısında ise parmağın hızlıca açılıp kapatılarak bir üst notayla, asıl nota arasında gidip gelinerek oluşturulan süsleme tekniğidir (Gunca, 2007: 63). Nota üzerinde “tr” kısaltmasıyla gösterilir. Çalışmada “trill” kelimesinin yerine Türkçe “tarama” kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

Ömer Erdoğan’ın Hisâr taksîminde 5. satırda, taksîm boyunca 1 defa, dik acem perdesi üzerinde tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Kullanıma ilişkin örnek aşağıdaki gibidir:



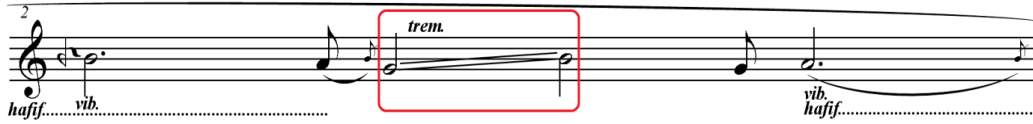
Görsel 21. Hisâr taksîm tarama kullanım örnekleri.

İcrâcının Hisâr taksîmde dik acem perdesi üzerinde yer alan tarama kullanımıyla, icrâsında süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirmeyi, zenginleştirmeyi, icrâsı içerisinde yeni ve farklı yapıda nağme oluşumunu tarama kullanımıyla desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

Geniş Tarama / Tremolo

Bir veya birkaç perdenin, sesin ard arda çok hızlı tekrar edilmesiyle oluşturulan süslemedir (Say, 2005: 497). İnceleme yapılırken “tremolo” kelimesi yerine Türkçe “geniş tarama” tabirinin kullanımı tercih edilmiştir.

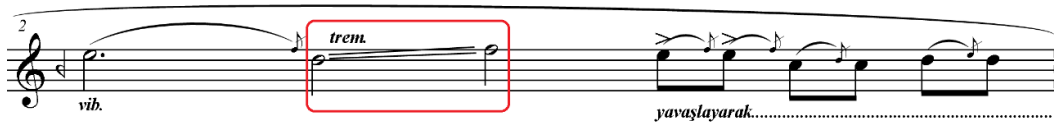
Ömer Erdoğan'ın Uşşâk taksîminde 2., 4., 6., 17. ve 26. satırlarda, taksîm boyunca 5, Hüzâm taksîminde 1. satırda, taksîm boyunca 1, Hisâr taksîminde 2. ve 16. satırlarda, taksîm boyunca 2 defa geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Kullanımlara ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir:



Görsel 22. Uşşâk taksîm geniş tarama kullanım örneği.



Görsel 23. Hüzâm taksîm geniş tarama kullanım örneği.



Görsel 24. Hisâr taksîm geniş tarama kullanım örneği.

İcrâcının Uşşâk taksîmde seyir içerisinde yeden râst ve segâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullanımıyla bu perdeleri icrâsı içerisinde öne çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Geniş tarama kullanımıyla seyir içerisinde canlı duyumun korunmasının amaçlandığı da düşünülmektedir. Hüzâm taksîmde icrâcının, hisâr-gerdâniye perdeleri arasında yer verdiği ve uzunca sürdürdüğü geniş tarama kullanımıyla, canlı duyumu makâmın seyir yapısına uygun olarak, icrâsının hemen başlangıcında desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Hisâr taksîmde nevâ-acem perdeleri arasında yer alan geniş tarama kullanımıyla, ardından gelen yavaşlayarak icrâ edilecek ezgi öncesinde, canlı bir duyum oluşturulmasının ve nağme yapısının çeşitlendirilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir.

Geniş taramanın, icrâcı tarafından genel olarak, nağme yapısını zenginleştirici ve süsleme kullanımını çeşitleyici bir unsur olarak kullanıldığı söylenebilir.

Dalgalandırma / Vibrato

İcrâ içerisinde perdenin dalgalı olarak uzaması ve duyurulmasıdır (Toz, 2014: 35). İnceleme esnasında anlatımlarda “vibrato” yerine Türkçe “dalgalandırma” kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

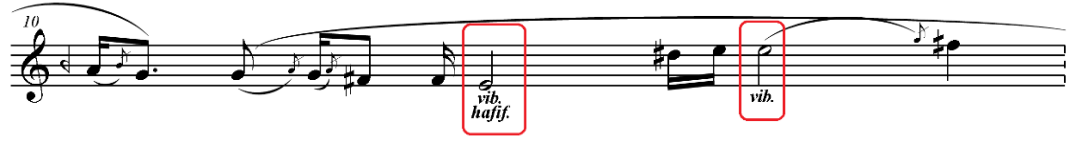
Ömer Erdoğan’ın Uşşâk taksîminde 7., 8., 11., 12., 13., 20., 21., 24. ve 25. satır haricindeki tüm satırlarda, taksîm boyunca 29, Hüzûm taksîminde 10. satır haricindeki tüm satırlarda, taksîm boyunca 23, Hisâr taksîminde 7., 14. ve 17. satır haricindeki tüm satırlarda, taksîm boyunca 30 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Kullanımlara ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir:



Görsel 25. Uşşâk taksîm dalgalandırma kullanım örneği.



Görsel 26. Hüzûm taksîm dalgalandırma kullanım örneği.



Görsel 27. Hisâr taksîm dalgalandırma kullanım örnekleri.

İcrâcının Uşşâk taksîmde karar düğâh perdesini seyir devam ederken uzunca duyurarak ön plana çıkarmayı amaçladığı görülmektedir. Bu kullanım esnasında icrâcının dalgalandırma süsleme tekniğini kullanarak, durağan ve tekdüze bir duyum oluşumunu önlemeyi amaçladığı söylenebilir. Ayrıca bu doğrultudaki kullanımla, karar düğâh perdesinin tınısal bir zenginlikle icrâda ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir. Hüzûm taksîmde icrâcının güçlü nevâ perdesi üzerinde yaptığı kalış esnasında dalgalandırma kullanımıyla kalış hissiyatını desteklediği ve oluşturduğu tınısal zenginlikle yarım karar hissiyatını belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Hisâr taksîmde icrâcının hüseyñî perdesini icrâ içerisinde uzunca duyurarak ön plana çıkarırken dalgalandırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. İcrâcının bu yolla uzunca duyurulan perdelerin icrâsı esnasında oluşabilecek monoton duyumu dalgalandırma kullanımıyla engellemeyi ve icrâyâ tınısal zenginlik sağlamayı amaçladığı söylenebilir.

Dalgalandırma kullanımlarıyla genel olarak kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği ve ön plana çıkarıldığı, ezgisel akışa tınısal zenginlik sağlandığı söylenebilir.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Ömer Erdoğan'ın taksîmlerinde yer alan süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıda yer almaktadır. Aynı kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir:

Tablo 3

Neyzen Ömer Erdoğan süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması tablosu.

Sıklık sıralaması	Uşşâk taksîm	Hüzzâm taksîm	Hisâr taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
4	Vurkaç çarpma	Kaydırma DKS	Kaydırma	Kaydırma
5	DKS	Çarpma kaydırma	Çift çarpma DKS	DKS
6	Geniş tarama	Çift çarpma	Çarpma kaydırma Geniş tarama	Çarpma kaydırma
7	Çarpma kaydırma	Kümeleme Geniş tarama	Tarama	Çift çarpma Geniş tarama
8	Çift çarpma			Kümeleme Tarama

DKÖ Kullanımına İlişkin Sonuçlar

İcrâcının tüm taksîmlerinde DKÖ'ye önemli bir süsleme unsuru olarak, farklı perde ve nota değerleri üzerinde sıkça yer verdiği, böylelikle revnaklı bir icrâ yapısı meydana getirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının, icrâ ettiği makâmların güçlü, karar, yeden gibi perdeleri üzerinde de DKÖ kullandığı, bu perdeleri icrâ içerisinde süsleyerek, ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Tablo 3'te görüldüğü üzere icrâcının taksîmlerin tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak DKÖ'yü, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının taksîmlerine bir bütün olarak bakıldığında, kullanım sıklığı olarak birinci sırada yer alan unsurun yine DKÖ olduğu saptanmıştır. Tespitler dâhilinde Ömer Erdoğan'ın icrâsında DKÖ'nün en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

DKS Kullanımına İlişkin Sonuçlar

İcrâcının taksîmlerinde DKS'yi farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. DKS'lerin genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla

seyirdeki canlı duyumu sistemli şekilde desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Taksîmler bir bütün olarak ele alındığında DKS'nin toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Ömer Erdoğan'ın ney icrâsında DKS'nin, seyir yapısını destekleyen ve icrâdaki canlı duyuma katkı sağlayan bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç Çarpma Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Vurkaç çarpmanın taksîmlerde farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Taksîmler bir bütün olarak ele alındığında, vurkaç çarpmaların toplam kullanımda üçüncü sırada yer aldığı saptanmıştır. Vurkaç çarpmaların inisiyatifte farklı veya aynı değerde notalar arasında olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpmayı genel olarak 16'lık değerden uzun notalar üzerinde kullandığı, inisiyatifteki nağmeleri tınısal zenginlikle desteklediği saptanmıştır. Ömer Erdoğan'ın ney icrâsında vurkaç çarpmanın süsleme teknikleri arasında, taksîmlerinin tümünde yer alan önemli bir süsleme unsuru olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma Kaydırma Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Ömer Erdoğan'ın taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çarpma kaydırmayı kendisinden sonraki veya önceki notaya bağlı, ezgisel yapıların başlangıcında veya seyir devam ederken, ezgisel akış içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel hareketlerin başlangıcında canlı duyuma katkı sağladığı ve icrâ yapısındaki zenginliği desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Tüm taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Ömer Erdoğan'ın ney icrâsında çarpma kaydırmanın seyir yapısını güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift Çarpma Kullanımına İlişkin Sonuçlar

İcrâcının taksîmlerinde farklı sıklıklarda çift çarpma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpma tekniğinin kendisinden sonraki veya önceki notaya bağlı, ezgisel yapıların başlangıcında veya seyir devam ederken, ezgisel akış içerisinde kullanıldığı saptanmıştır. İcrâcının ezgisel akış içerisindeki çift çarpma kullanımıyla nağme yapısını zenginleştirdiği, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çift çarpmalarla seyir yapısını güçlendirdiği ve canlılığa katkı sağlamayı amaçladığı tespit edilmiştir. Tüm taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanımda yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Ömer Erdoğan'ın ney icrâsında çift çarpmanın, süsleme kullanımını zenginleştiren ve çeşitlendiren bir öge konumunda olduğu sonucuna varılmıştır.

Kümeleme Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Kümeleme süsleme tekniğini icrâcının sadece Hüzâm taksîminde kullandığı ve yedinci sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Tüm taksîmler bir bütün olarak ele alındığında, kümelemenin toplam kullanımda sekizinci sırada sıklıkta yer aldığı saptanmıştır. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önce gelen notaya bağlı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme kullanımıyla seyir içerisinde ahengi ve nağme yapısını desteklediği

saptanmıştır. Ömer Erdoğan'ın ney icrâsında kümelemenin süsleme kullanımını zenginleştiren bir öge konumunda olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Ömer Erdoğan'ın tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda, seyir içerisinde çıkıcı ve inici yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı yapıdaki kaydırmalarla seyir yapısındaki canlı anlatımı desteklediği, inici yapıdaki kaydırmalarla ezgisel akışı güçlendirdiği saptanmıştır. Taksîmler genel olarak değerlendirildiğinde, toplam kullanımda kullanım sıklığı yönünden dördüncü sıradaki unsurun kaydırma olduğu tespit edilmiştir. Kullanım sıklığı ve biçimi bakımından tespitler dikkate alındığında kaydırma süsleme tekniğinin Ömer Erdoğan'ın icrâsında önemli süsleme unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Tarama süsleme tekniğini icrâcının sadece Hisâr taksîminde, yedinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Tüm taksîmler bir bütün olarak ele alındığında tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanımlarda sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının tarama kullanımıyla nağme yapısını çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği saptanmıştır. Taramanın Ömer Erdoğan'ın icrâsında, süsleme kullanımını çeşitleyen bir öge olduğu sonucuna varılmıştır.

Geniş Tarama Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Ömer Erdoğan'ın taksîmlerinde, farklı sıklıkta geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Tüm taksîmler bir bütün olarak ele alındığında geniş tarama süsleme tekniğinin toplam kullanımlarda yedinci sırada yer aldığı saptanmıştır. İcrâcının geniş tarama kullanımıyla, icrâ edilen makâmın yeden, karar, güçlü gibi perdelerini vurgulamayı, seyir içerisindeki canlılığı desteklemeyi ve nağme yapılarını çeşitlendirmeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Ömer Erdoğan'ın ney icrâsında geniş tarama kullanımının seyir yapısını destekleyen ve zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma Kullanımına İlişkin Sonuçlar

Ömer Erdoğan'ın taksîmlerinde dalgalandırmayı önemli bir süsleme unsuru olarak, farklı perde ve nota değerleri üzerinde sıkça kullandığı tespit edilmiştir. Tablo 3'te görüldüğü üzere örneklemedeki taksîmlerin tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın aynı sıklık sıralamasında kullanıldığı saptanmıştır. Örneklemedeki taksîm icrâları genel olarak değerlendirildiğinde, toplam kullanım içerisinde, sıklık bakımından ikinci sıradaki süsleme unsurunun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir. Dalgalandırma unsurunun Ömer Erdoğan'ın icrâsında, seyir içinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırma unsurunun seyir içinde uzunca duyurulan perdelerdeki kullanımıyla, oluşabilecek tekdüze duyum hissiyatının engellenmesinin, icrâ içerisinde tınısal zenginliğe katkı sağlanmasının amaçlandığı saptanmıştır. Kalış yapılan perdeler üzerinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla duruş ve bitiş hissiyatlarının belirginleştirilmesinin amaçlandığı tespit edilmiştir.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında, dalgalandırma süsleme tekniğinin Ömer Erdoğan'ın icrâsında, süsleme unsurları içinde ikinci sıklık sıralamasında yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme tekniği kullanımı bakımından DKÖ ve dalgalandırma süsleme unsurlarının Ömer Erdoğan'ın ney icrâsı ve tavır özellikleri içerisinde birinci derece önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve kaydırma unsurunun Ömer Erdoğan'ın taksîmlerinde icrâyî ve icrâsındaki tavır özelliklerini meydana getiren diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır.

Tartışma

Ney icrâcılığı üzerine yapılan araştırmalarda Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın'ın icrâlarında çarpma ve vibrato/dalgalandırma süsleme tekniğini sıklıkla kullandığı, bu unsurların icrâsını oluşturan önemli öğelerden olduğu aktarılmaktadır. Bu durumun Niyazi Sayın'ı diğer ney icrâcılarından farklı ve özel kılan unsurlardan olduğu belirtilmektedir (Tan, 2008: 24, 25). Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın'ın öğrencilerinden olan Ömer Erdoğan'ın icrâlarında öne çıkan iki süsleme tekniğinin, DKÖ ve dalgalandırma olması, icrâcının aynı zamanda Niyazi Sayın Ekolü'nün temsilcilerinden olduğunu göstermektedir.

Niyazi Sayın ve ekolünü Sadrettin Özçimi, Ahmed Şahin, Yavuz Akalın özelinde inceleyen çalışmalarda, icrâcılarının uzunca duyurulan sesler üzerinde vibrato / dalgalandırma süsleme tekniğini sıklıkla kullandıkları aktarılmaktadır (Bozkurt, 2022: 145). Niyazi Sayın Ekolü temsilcilerinden olan Neyzen Ömer Erdoğan'ın taksîm icrâlarında uzunca duyurulan sesler üzerinde dalgalandırma süsleme tekniğini sıklıkla kullandığı, bu yolla icrâ içerisinde uzunca duyurulan seslerde oluşacak durağan ve tekdüze duyumu engellediği, seyir içerisindeki tınısal zenginliği desteklediği ve duruş, bitiş hissiyatlarını bu yolla da güçlendirdiği sonucuna varılmıştır.

Öneriler

Bu araştırmadan yola çıkılarak, Türk müziğinin önemli icrâcılarının olan Neyzen Ömer Erdoğan hakkında ayrıntılı, müstakil ve geniş örneklem kümesiyle incelemelerin yapılması, icrâsını oluşturan diğer unsurların da değerlendirilmesi önerimizdir.

Türk müziği icrâcılarının yapmış olduğu taksîm icrâlarının kayda alınarak somutlaştırılmasıyla, yetişecek ve yetişmekte olan icrâcılara önemli katkılar sağlanabilecektir. Özellikle ney icrâsı üzerine bu doğrultuda yapılmış çalışmalar henüz yeterli sayıda değildir. Yapılacak çalışmalar, ilerleyen dönemde birçok çalışmaya da kaynaklık edecektir. Bu doğrultuda yapılacak çalışmaların yürütülmesi ve teşvik edilmesi önerimizdir.

Kaynaklar

- Ayvazoğlu, B. (2002). *Neyin Sırrı Hala Hasret*. İstanbul: Kubbealtı.
- Bozkurt, H. K. (2022). Niyazi Sayın, Sadrettin Özçimi, Ahmed Şahin ve Yavuz Akalın Özelinde Ney Sazında Tavır ve Ekol İlişkisi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Bükülmez, H. (2017). *Haydar Tatlıyay ve Sadi İşilay'ın Keman İcralarının Tahlili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- Çevikoğlu, T. (2008). *Döndükçe Gönülde Aşk Tazelenir*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Dayıoğlu, S. (2003). *Galata Mevlevihanesi*. Ankara: Yeni Avrasya.
- Düzün, E. (2019). İzzettin Ökte'nin Tanbûr Taksimlerinin Tahfili (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Düzün, E. (2024a). Tanbûrî Cemil Bey'den Günümüze Türk Müsiki'sinde Tanbûr Üslûbu (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Düzün, E. (2024b). Mesud Cemil'in Hicâzkâr Saz Semâisi İcrâsında Kullandığı Süslemelerin İcrâya Olan Etkilerinin İzinde, Tanbûrun İcrâsında Süslemelerin Mâhiyetinin Değerlendirilmesi. H. Arapgirlioğlu (Ed.), *Müzik Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler* içinde, (s. 213-242) Ankara: Gece Kitaplığı.
- Erguner, S. (2007). *Ney "Metod"*. İstanbul: Erguner Müzik.
- Evliya Çelebi (2006). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Konya-Kayseri-Antakya-Şam-Urfa-Maraş-Sivas- Gazze-Sofya-Edirne*. (3. Cilt- 2. Kitap). (S. Ali Kahraman - Y. Dağlı, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Evliya Çelebi (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*. (1. Cilt-2. Kitap). (5. Baskı). (S. Ali Kahraman – Y. Dağlı, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Gönül, M. (2010). Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gunca, A. (2007). Kemeçe, Ney ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürel, M. (2016). Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahfili (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- İlgar, K. (2018). Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk Müsiki'sinde Eser ve İcrâ Tahfili Yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel.
- Öztekin, M. B. (2007). Fuzûlî ve Şeyh Gâlib Divanlarında Ney Metaforu (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsiki'si Akademik Klasik Türk San'at Müsiki'si'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi III*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Tan, A. (2008). Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Toz, A. İ. (2014). *Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu*. İstanbul: Pan.
- Vural, F. G. (2019). *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik*. İstanbul: Ötügen.
- Yahya, G. (2000). Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Yörükçüoğlu, İ. (2024). Neyzen Ekrem Vural'ın İcrâsını Oluşturan Tavrı Özelliklerinin Değerlendirilmesi. H. Arapgirlioğlu (Ed.), *Müzik Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler* içinde, (s. 25-52) Ankara: Gece Kitaplığı.

İnternet Kaynakları

URL-1: <https://www.neyzenim.com/omererdogdular.html> (Erişim Tarihi: 28.08.2024).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Ayvazoğlu, B. (2002). *Neyin Sırrı Hala Hasret*. İstanbul: Kubbealtı.

Görsel 1. Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsiki'si Akademik Klasik Türk San'at Müsiki'si'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient.

Görsel 2, 3, ... 27. Yazarın Kişisel Arşivi.

Ekler:

Taksım notaları

Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi

Neyzen: Ömer Erdoğanlar

75

1. *Glissando* *vib.* *haff.*

2. *trem.* *haff.* *vib.* *vib.* *haff.*

3. *haff.* *vib.* *vib.* *vib.*

4. *haff.* *vib.* *trem.* *haff.* *vib.*

5. *haff.* *vib.*

6. *vib.* *haff.* *trem.*

7. *haff.* *hızlanarak*

8. *hızlanarak* *haff.* *haff.*

Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi

17. *trem.* *haff.* *vib.*

18. *Glissando* *Gliss.* *Glissando* *vib.* *yavaşlayarak*

19. *Glissando* *vib.* *yavaşlayarak*

20. *Gliss.* *Glissando* *yavaşlayarak*

21. *yavaşlayarak* *haff.*

22. *vib.* *haff.* *yavaşlayarak*

23. *vib.* *vib.*

24. *haff.* *hızlanarak*

Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi

2

9. *haff.* *vib.*

10. *vib.* *haff.*

11. *haff.* *hızlanarak*

12. *hızlanarak* *hızlanarak*

13. *hızlanarak* *haff.*

14. *vib.* *vib.* *vib.*

15. *vib.* *vib.* *vib.*

16. *haff.* *vib.*

Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi

25. *Glissando* *Glissando* *haff.*

26. *vib.* *haff.* *yavaşlayarak*

27. *haff.* *vib.* *haff.* *vib.* *yavaşlayarak*

Hüzzâm Ney Taksîmi Kız Âhengi

Neyzen: Ömer Erdoğan

Musical score for Hüzzâm Ney Taksîmi Kız Âhengi, measures 1-8. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features various ornaments and dynamics. Measure 1 starts with a tempo marking of ♩ = 62. Measure 2 includes a glissando ornament. Measure 3 has a tremolo ornament. Measure 4 has a half note. Measure 5 has a half note. Measure 6 has a half note. Measure 7 has a half note. Measure 8 has a half note and a glissando ornament. Dynamics include *vib.*, *haff.*, *hızlanarak*, *yavaşlayarak*, and *hızlanarak*.

Hisâr Ney Taksîmi Müstahsen Âhengi

Neyzen: Ömer Erdoğan

Musical score for Hisâr Ney Taksîmi Müstahsen Âhengi, measures 1-8. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features various ornaments and dynamics. Measure 1 starts with a tempo marking of ♩ = 62. Measure 2 includes a tremolo ornament. Measure 3 has a half note. Measure 4 has a half note. Measure 5 has a half note. Measure 6 has a half note. Measure 7 has a half note. Measure 8 has a half note. Dynamics include *vib.*, *hızlanarak*, *yavaşlayarak*, *haff.*, and *hızlanarak*.

2

Hüzzâm Ney Taksîmi Kız Âhengi

Musical score for Hüzzâm Ney Taksîmi Kız Âhengi, measures 9-14. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features various ornaments and dynamics. Measure 9 starts with a tempo marking of ♩ = 68. Measure 10 has a half note. Measure 11 has a half note. Measure 12 has a half note. Measure 13 has a half note. Measure 14 has a half note. Dynamics include *hızlanarak*, *vib.*, *haff.*, *hızlanarak*, *yavaşlayarak*, and *hızlanarak*.

2

Hisâr Ney Taksîmi Müstahsen Âhengi

Musical score for Hisâr Ney Taksîmi Müstahsen Âhengi, measures 9-16. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It features various ornaments and dynamics. Measure 9 starts with a tempo marking of ♩ = 63. Measure 10 has a half note. Measure 11 has a half note. Measure 12 has a half note. Measure 13 has a half note. Measure 14 has a half note. Measure 15 has a half note. Measure 16 has a half note. Dynamics include *vib.*, *haff.*, *hızlanarak*, *yavaşlayarak*, *hızlanarak*, *haff.*, *hızlanarak*, *yavaşlayarak*, *hızlanarak*, *haff.*, and *hızlanarak*.

Hisâr Ney Taksîmi
Mîstahsen Âhengi

3

17

76

trclenarek

62

vib.
haff

vib.



Tekstil Tasarımında Dünden Bugüne Dönüşen Trendler ve Gelecek Yaklaşımı*

Trends in Textile Design from Past to Present and Future Approach

Ayşegül GÖKÇE¹, Ahmet KOLUMAN², Ece Tosunoğlu AKÇAY³, Cansu GÜNEŞ⁴, Onur KURT⁵

Gönderim Tarihi: 15.10.2024

Derleme Makale

Kabul Tarihi: 17.12.2024

Öz Abstract

Bu makalede tekstil tasarımında geçmişten günümüze yaşanan dönüşümler incelenmekte, sektörün tarihsel bir perspektif üzerinden gelişimini ve gelecekteki yönelimlerini değerlendirmek amaçlanmaktadır. Antik uygarlıklardan bugüne kadar süregelen süreçte teknolojik yeniliklerin, toplumsal değişimlerin ve sürdürülebilirlik odaklı yaklaşımların tekstil tasarımına etkileri ele alınmaktadır. Bu makalede dokuma tekniklerinin evriminden sentetik liflerin kullanımına, akıllı tekstillerin gelişiminden 3D baskı teknolojisinin yaygınlaşmasına kadar pek çok başlık incelenmiş ve tekstil tasarımının bu süreçlerden nasıl etkilendiği değerlendirilmiştir. Tekstil tasarımının kökleri, antik uygarlıklara uzanırken, bu süreçte dokuma teknikleri ve doğal boyaların kullanımı gibi yenilikler öne çıkmıştır. 18-19. yüzyıllardaki Sanayi Devrimi, tekstil endüstrisinde devrim niteliğinde değişikliklere yol açarak üretim kapasitesini artırmış ve modanın doğuşuna zemin hazırlamıştır. 20. yüzyılda sentetik liflerin keşfi, tasarımın dinamiklerinin seyrini değiştirmiştir. Günümüzde, tekstil tasarımı sürdürülebilirlik ve teknoloji odaklı yaklaşımlar şekillenmektedir. Sürdürülebilir malzemelerin kullanımı, akıllı tekstillerin entegrasyonu ve 3D baskı teknolojisi gibi yenilikçi yöntemler, sektörde önemli bir yer almaktadır. Gelecekte, yapay zeka ve otomasyonun daha fazla benimsenmesiyle kişiye özel üretim süreçlerinin hız kazanması beklenmektedir. Sonuç olarak, tekstil tasarımı, tarihi mirası ve modern yenilikleri bir araya getirerek hem estetik hem de işlevsel ifade biçimi sunmaktadır. Ar-Ge süreçlerinin tasarım merkezli yaklaşımla desteklenmesi, sürdürülebilirlik ve inovasyonun derinleşmesini

In this article, the transformations in textile design from the past to the present are examined, and it aims to evaluate the development and future orientations of the sector through a historical perspective. The effects of technological innovations, social changes and sustainability-oriented approaches on textile design from ancient civilisations to today are discussed. In this article, many topics from the evolution of weaving techniques to the use of synthetic fibres, from the development of smart textiles to the widespread use of 3D printing technology are examined, and how textile design is affected by these processes is evaluated. While the roots of textile design date back to ancient civilisations, innovations such as weaving techniques and the use of natural dyes have come to the fore in this process. The Industrial Revolution in the 18th and 19th centuries led to revolutionary changes in the textile industry, increasing production capacity and paving the way for the birth of fashion. In the 20th century, the discovery of synthetic fibres changed the course of the dynamics of design. Today, textile design is shaped by sustainability and technology-oriented approaches. Innovative methods such as the use of sustainable materials, the integration of smart textiles and 3D printing technology have an important place in the industry. In the future, it is expected that personalised production processes will gain momentum with the further adoption of artificial intelligence and automation. In conclusion, textile design offers both aesthetic and functional expression by combining historical heritage and modern innovations.

* Bu derleme Üniversite Sanayi İşbirliği Projesi kapsamında sektörel farkındalık arttırmak için hazırlanmıştır.

¹ Sorumlu Yazar: Ayşegül Gökçe, Pamukkale Üniversitesi, aysegulgokce96@gmail.com, ORCID ID. 0009-0001-2356-3362

² Prof.Dr., Ahmet Koluman, Pamukkale Üniversitesi, ahmetkoluman@gmail.com, ORCID ID. 0000-0001-5308-8884

³ Ece Tosunoğlu Akçay, Tosunoğlu Tekstil San. Ve Tic. A.Ş., tosunoglu@tosunoglu.com.tr, ORCID ID.0009-0006-0464-9562

⁴ Cansu Güneş, Tosunoğlu Tekstil San. Ve Tic. A.Ş., tosunoglu@tosunoglu.com.tr, ORCID ID.0009-0009-4890-5179

⁵ Onur Kurt, Tosunoğlu Tekstil San. Ve Tic. A.Ş., tosunoglu@tosunoglu.com.tr, ORCID ID.0009-0003-0102-8494

Alıntılama: Gökçe A., Koluman A., Akçay T. E., Güneş C. ve Kurt O. (2024). Tekstil Tasarımında Dünden Bugüne Dönüşen Trendler ve Gelecek Yaklaşımı. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 5(9), 235-249.

İntihal / Etik: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir.

<https://dergipark.org.tr/pub/stardergisi/policy>

sağlayacaktır. Makalede bahsedilen trendler, tekstil tasarımının gelecekte nasıl şekilleneceğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Tekstil tasarımı, Sürdürülebilirlik, İnovasyon, Akıllı tekstiller, Ar-Ge süreçleri*

Supporting R&D processes with a design-centred approach will deepen sustainability and innovation. The trends mentioned in the article provide important clues about how textile design will be shaped in the future.

Keywords: *Textile design, Sustainability, Innovation, Smart textiles, R&D process*

Giriş

Tekstil tasarımı, insanlık tarihinin en eski sanatsal ve zanaatkâr faaliyetlerinden biri olarak kabul edilir. İnsanların giyinme, korunma ve estetik ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla geliştirdikleri tekstil ürünleri, zamanla kültürel kimliklerini ve sosyal statülerini de ifade eden önemli bir araç haline gelmiştir. Tarih boyunca tekstil tasarımı, toplumsal ve ekonomik değişimlerle birlikte sürekli olarak evrim geçirmiş, teknolojik ilerlemelerle şekillenen bir yapıya bürünmüştür. Bu evrim, sadece üretim teknikleri ve kullanılan malzemeler açısından değil, aynı zamanda tekstil ürünlerinin işlevselliği ve estetik anlayışı üzerinde de derin bir etki yaratmıştır. Günümüzün tekstil tasarım dünyasında, bu evrim süreci hala devam etmekte ve her geçen gün yeni teknolojiler, inovasyonlar ve sürdürülebilirlik odaklı yaklaşımlar sektöre damgasını vurmaktadır (Frumkin & Weiß, 2012: 65-79; Colombi, 2012: 16, 39-47; Wagner & Heinzl, 2020; Jenkyn-Jones, 2011: 232-262; Kipöz ve Himam, 2014: 439-444). Tekstil sektörünün farkındalığını arttırmak ve sürdürülebilirlik bilincini yaymak gerekmektedir. Bu araştırmanın amacı, tekstil sektörünün tarihsel olarak dönüşümünü, gelişimini, teknolojik yenilikleri incelemek, sürdürülebilirlik hakkında fikir oluşturmaktır. Tekstil tasarımındaki bu büyük dönüşüm, toplumdaki geniş çaplı değişikliklerin bir yansıması olarak da görülmektedir. Örneğin, tarım toplumlarından sanayi toplumlarına geçiş sürecinde tekstil üretimi büyük bir dönüşüm yaşamış, el tezgâhlarından fabrika sistemlerine geçişle birlikte üretim kapasitesi ve hızı artmıştır. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle birlikte, tekstil sektöründe büyük ölçekli üretim süreçleri başlamış ve bu, yalnızca tekstil ürünlerinin daha fazla kişiye ulaşmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda moda kavramının doğmasına da yol açmıştır. Sanayi öncesi dönemde el yapımı olan ve sınırlı miktarda üretilen tekstil ürünleri, Sanayi Devrimi'yle birlikte seri üretimle geniş kitlelere ulaşmış ve tekstil tasarımı daha demokratik bir yapıya bürünmüştür (Hallnäs vd., 2017; Briggs-Goode & Townsend, 2011; Valentine vd., 2017: 964-976; Strand vd., 2016: 10-15). Tekstil tasarımındaki bu tarihsel dönüşüm, aynı zamanda teknolojik ilerlemelerle de yakından ilişkilidir. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren kimya ve malzeme bilimlerindeki gelişmeler, sentetik liflerin keşfi ve yeni üretim tekniklerinin ortaya çıkması, tekstil tasarımını kökten değiştirmiştir. 1935 yılında keşfedilen naylon gibi sentetik lifler, tekstil ürünlerinin dayanıklılığını ve fonksiyonelliğini artırmış, aynı zamanda daha geniş bir kullanım alanı yaratmıştır. Bunun yanı sıra, otomasyonun tekstil sektörüne entegrasyonu, üretim süreçlerini hızlandırmış ve daha az iş gücüyle daha fazla üretim yapılmasını mümkün kılmıştır. Bu gelişmeler, tekstil ürünlerinin sadece moda değil, aynı zamanda endüstriyel uygulamalara da uyum sağlamasını ve geniş bir yelpazede kullanılmasını sağlamıştır (Ajayi vd., 2022; Debeli & Jiu, 2012: 1213-1216). Günümüzde tekstil tasarımı, teknolojinin sunduğu imkânlar sayesinde çok daha karmaşık ve yenilikçi bir yapıya kavuşmuştur. Özellikle dijitalleşmenin etkisiyle birlikte, tekstil tasarımı artık sadece geleneksel yöntemlerle değil, aynı zamanda dijital platformlarda ve yazılım programlarıyla gerçekleştirilmektedir. Tasarımcılar, bilgisayar destekli tasarım (CAD) programları sayesinde daha hızlı ve hassas tasarımlar

oluşturabilirken, 3D baskı teknolojileri gibi yenilikçi üretim yöntemleri, tekstil ürünlerinin özelleştirilebilmesini ve minimum atıkla üretilmesini mümkün kılmaktadır. Bu teknolojik ilerlemeler bir yandan tekstil sektörünü, daha verimli, sürdürülebilir ve yaratıcı bir hale getirirken, diğer yandan tüketicilerin de daha kişiselleştirilmiş ve çevre dostu ürünlere erişimini kolaylaştırır hale gelmiştir (Niinimäki & Hassi, 2011: 1876-1883; Montagna vd., 2022).

Sürdürülebilirlik, günümüz tekstil tasarımının merkezinde yer alan bir başka önemli unsurdur. Tekstil sektörünün çevresel etkilerinin farkına varılmasıyla birlikte, geri dönüştürülebilir malzemeler, su tüketimini azaltan üretim teknikleri ve çevre dostu boyama yöntemleri gibi sürdürülebilir uygulamalar hızla benimsenmiştir. Tüketicilerin bilinçlenmesi ve çevresel kaygıların artmasıyla birlikte, sürdürülebilir tekstil ürünlerine olan talep de her geçen gün artmaktadır. Bu doğrultuda, tekstil tasarımcıları ve üreticileri, sürdürülebilirlik ilkelerini göz önünde bulundurarak, çevreye duyarlı ve uzun ömürlü ürünler geliştirmeye odaklanmaktadır (Xu & Cheng, 2021; Carvalho & Santos, 2015: 1-5; Udale, 2023).

Sonuç olarak, tekstil sektörü her alanda yer almakta ve tekstil tasarımı tarih boyunca sürekli bir dönüşüm içerisinde olmakta ve bu dönüşüm, teknolojik gelişmeler, toplumsal değişimler ve çevresel kaygılar gibi çeşitli faktörlerle şekillenmektedir. Geleneksel dokuma tekniklerinden akıllı tekstillere, sanayi devriminden dijitalleşmeye kadar uzanan bu evrim süreci, tekstil tasarımını sadece bir zanaat değil, aynı zamanda bir sanat ve bilim dalı haline getirmiştir. Gelecekte, tekstil tasarımının daha da karmaşık ve yenilikçi bir hale gelmesi beklenirken, sürdürülebilirlik ve teknoloji odaklı yaklaşımlar sektörün yönünü belirleyecek temel unsurlar olarak öne çıkacaktır. Bu nedenle, tekstil tasarımı alanındaki yeniliklerin sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda çevresel ve toplumsal sorumluluklar çerçevesinde değerlendirilmesi büyük önem taşımaktadır.

Tarihsel Gelişim

Tekstil tasarımının tarihi, insanlık tarihinin en eski zamanlarına kadar uzanır. İlk insan topluluklarından itibaren tekstil ürünleri, hem işlevsel hem de sembolik anlamlar taşımış, giyim ve barınma ihtiyaçlarını karşılamanın yanı sıra toplumlar arasında statü ve güç sembolü olarak da kullanılmıştır. İlk başlarda doğal lifler ve basit dokuma teknikleri ile üretilen tekstil ürünleri, zamanla gelişen toplumsal yapılar ve teknolojilerle birlikte daha karmaşık ve sofistike bir hale gelmiştir. Tekstil tasarımı, sadece bir zanaat olarak kalmamış, aynı zamanda sanat, kültür ve ekonomiyi de derinden etkileyen önemli bir alan haline gelmiştir. Bu bağlamda, tekstil tasarımının tarihsel gelişimi incelendiğinde, toplumsal ve teknolojik ilerlemelerin bu alanda nasıl bir devrim yarattığına dair net bir tablo ortaya çıkar (Moxey, 1999: 176-181; Nenadic, 2014: 115-131; Latham, 1947: 7; Rizali, 2018).

Antik Uygarlıklar

Tekstil tasarımının ilk büyük gelişimi, antik uygarlıklar döneminde gerçekleşmiştir. Eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıkları, tekstil üretiminde yenilikçi teknikler geliştirmiş ve bu alanda zengin bir miras bırakmıştır. Mezopotamya, tekstil ticaretinin merkezlerinden biri olarak kabul edilir ve buradaki dokuma teknikleri, özellikle ipek ve yün gibi değerli materyallerin kullanımıyla oldukça gelişmiştir. İpek ve yün, Mezopotamya toplumunda sosyal statü sembolü

olarak kabul edilmiştir. Özellikle zengin ve üst sınıf, bu değerli kumaşlardan yapılmış giysiler giyerek, sosyal ayrıcalıklarını vurgulamıştır. Mezopotamya'da bu dönemde geliştirilen karmaşık dokuma teknikleri, tekstil tasarımının gelecekteki evrimine de ışık tutmuştur (Udale, 2023).

Eski Mısır'da ise keten gibi bitkisel liflerin kullanımı, tekstil üretiminde öne çıkmıştır. Mısırlılar, ketenden yapılan dokumaları yalnızca günlük hayatta değil, aynı zamanda dîni ve törensel ritüellerde de kullanmışlardır. Firavunların mezarlarına konulan keten kumaşlar, bu dönemde tekstil ürünlerinin estetik ve dîni önemini vurgular niteliktedir. Aynı zamanda, Eski Mısır tekstil üretimi, Nil Nehri çevresindeki tarım faaliyetleriyle yakından ilişkilidir; keten gibi bitkisel liflerin bolca bulunması, bu materyallerin tekstil tasarımında yaygın olarak kullanılmasına yol açmıştır. Mısırlıların keten dokuma teknikleri, hem sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul görmüş hem de ticarete önemli bir yere sahip olmuştur. Bu dönemlerde tekstil ürünleri, yalnızca gündelik hayatın bir parçası değil, aynı zamanda ekonomik gücün, sosyal statünün ve kültürel kimliğin sembolü olmuştur. Hem Mezopotamya hem de Mısır'da tekstil ticareti, uygarlıklar arası ilişkileri ve kültürel etkileşimleri artırmış, bu da tekstil tasarımında farklı kültürel unsurların harmanlanmasına olanak tanımıştır (Kishore vd., 2013: 726-730; Perivoliotis, 2005: 1-19; Cimino, 2023).

Sanayi Devrimi

Tekstil tasarımının tarihindeki en büyük sıçrama, 18-19. yüzyıllarda gerçekleşen Sanayi Devrimi ile başlamıştır. Bu dönem, tekstil sektöründe devrim niteliğinde değişikliklere yol açmış ve tekstil üretimi büyük ölçüde endüstriyellemiştir. Öncesinde el emeğiyle sınırlı ölçekte yapılan tekstil üretimi, Sanayi Devrimi ile birlikte makinelerin kullanımıyla hızlanmış ve üretim kapasiteleri katlanarak artmıştır (Briggs-Goode vd., 2011; Jeremy, 2023: 40-76). Sanayi Devrimi'nin tekstil endüstrisine en büyük katkısı, mekanik dokuma tezgâhlarının ve otomatik iplik eğirme makinelerinin geliştirilmesi olmuştur. James Hargreaves tarafından icat edilen Spinning Jenny makinesi, iplik üretimini manuel yöntemlere göre çok daha hızlı hale getirmiştir. Bu yenilik, tekstil üretiminin büyük çapta artmasına ve iş gücünün daha verimli kullanılmasına olanak sağlamıştır. Richard Arkwright tarafından geliştirilen Su Çerçevesi (Water Frame) ise su gücü ile çalışan ilk iplik eğirme makinesi olarak tarihe geçmiştir. Bu buluş, tekstil fabrikalarının ortaya çıkmasına ve tekstil üretiminin merkezleşmesine yol açmıştır (Jeremy, 2023: 40-76; Rackham, 2009: 386-388; Ajayi vd., 2022). Sanayi Devrimi'nin bir diğer önemli etkisi ise boyama ve bitim proseslerinin endüstriyellemesi olmuştur. Kimyasal boyaların keşfi, doğal boyaların yerini alarak daha hızlı ve dayanıklı boyama süreçlerine olanak tanımıştır. Bu süreçler sayesinde tekstil ürünlerinde renkler daha uzun süre korunabilir hale gelmiştir ve ürünlerin estetik değeri artmıştır. Aynı zamanda, bu dönemde pamuk ve yün gibi hammaddelerin ucuzlaması ve daha erişilebilir hale gelmesi, tekstil ürünlerinin kitlesel üretimine zemin hazırlamış, böylece tekstil tasarımı sadece elit kesime hitap eden bir lüks olmaktan çıkıp, geniş kitlelere ulaşan bir endüstri haline gelmiştir (Ajayi vd., 2022; Lukovska vd., 2022: 25-45; Huang, 2022; Winton, 2016: 180-184). Sanayi Devrimi'nin en önemli sonuçlarından biri de tekstil ürünlerinin artık ticarî bir mal olarak küresel pazara açılmasıdır. Pamuk, yün ve sentetik lifler gibi hammaddelerin dünya genelinde ticareti yapılmaya başlanmış, bu da tekstil endüstrisinin globalleşmesini sağlamıştır. Bu dönemde, tekstil üretimi

ve tasarımı sadece Avrupa ile sınırlı kalmamış, Amerika, Asya ve Afrika'daki üreticiler de küresel pazarın bir parçası haline gelmiştir. Sanayi Devriminin yarattığı bu küresel ticaret ağı, farklı coğrafyalarda üretilen tekstil ürünlerinin dünya genelinde yayılmasına olanak tanımış, bu da tekstil tasarımında yeni estetik anlayışların doğmasına yol açmıştır (Lukovska vd., 2022: 25-45; Winton, 2016: 180-184).

Sanayi Devrimi, tekstil tasarımında sadece üretim kapasitesini artırmakla kalmamış, aynı zamanda tasarım süreçlerinin de hızlanmasına ve ürünlerin çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Bu dönemde gelişen mekanik dokuma tezgâhları, otomatik iplik eğirme makineleri ve kimyasal boyama teknikleri, tekstil tasarımını modern anlamda bir endüstri haline getirmiştir. Bu gelişmeler, tekstil tasarımının daha erişilebilir, estetik ve işlevsel bir yapıya kavuşmasını sağlarken, moda kavramının doğmasına ve tekstilin sosyal bir ifade biçimi haline gelmesine de zemin hazırlamıştır.

Yirminci Yüzyıl İnovasyonları

Yirminci yüzyıl, tekstil tasarımında devrim niteliğinde değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak bilinmektedir. Özellikle sentetik liflerin keşfi ve geliştirilmesi, bu dönemin en önemli yeniliklerinden biridir. 1935 yılında naylonun keşfi, tekstil tasarımında bir dönüm noktası olmuş ve geleneksel kumaşların sınırlarını zorlayan yenilikler oluşmasını sağlamıştır. Sentetik lifler, doğal liflere kıyasla çok daha hafif, dayanıklı ve esnek bir yapıya sahip olduğu için hem günlük kullanımda hem de endüstriyel uygulamalarda tercih edilmeye başlanmıştır. Bu lifler, su geçirmezlik, esneme, hızlı kuruma gibi özellikleriyle geleneksel malzemelerin ötesine geçerek çok yönlü kullanım alanlarına sahiptir. Naylonun yanı sıra, 20. yüzyılın ortalarında geliştirilen polyester, akrilik ve spandeks gibi diğer sentetik lifler, tekstil sektörünün gelişiminde büyük rol oynamıştır. Bu materyaller, giysilerin dayanıklılığını ve işlevselliğini artırarak, spor giyim, iç giyim ve dış mekân tekstilleri gibi alanlarda yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Ayrıca bu dönemde polimer kimyası alanındaki gelişmeler, tekstil tasarımcılarının çeşitli lifleri ve kumaşları birleştirerek yeni kombinasyonlar oluşturmasına olanak tanımıştır. Farklı sentetik ve doğal liflerin bir arada kullanılmasıyla, giysilerin hem estetik hem de performans özellikleri önemli ölçüde iyileştirilmiştir. Bu yenilikler sadece moda dünyasında değil, aynı zamanda askeri ve uzay sanayilerinde de devrim yaratmıştır. Astronot kıyafetlerinden uçak koltuklarına, hatta dayanıklı paraşüt malzemelerine kadar geniş bir yelpazede sentetik tekstil ürünleri kullanılmıştır. Bu durum, tekstil tasarımının yalnızca estetik kaygılarla sınırlı olmadığını, aynı zamanda işlevsel ve teknolojik gelişmelerle de yakından ilişkili olduğunu göstermektedir (Hearle, 2013:87–99; Troy, 2019:23–40; Heinzel & Hinestroza, 2020: 45-58; Nenadic, 2014: 115-131; Hadi vd., 2021: 243-255).

Yirmi Birinci Yüzyıl Trendleri

Yirmi birinci yüzyıl tekstil tasarım dünyası, teknoloji ve sürdürülebilirliğin ön planda olduğu dinamik bir evrim süreci yaşamaktadır. Tasarımcılar artık sadece estetik ve işlevsellik üzerine değil, aynı zamanda çevresel etkiyi en aza indirmeye ve yenilikçi teknolojilerle kullanıcı deneyimini geliştirmeye odaklanmaktadır. Bu bağlamda, sürdürülebilirlik ve teknoloji odaklı

tekstil trendleri öne çıkmaktadır (Waheed & Khalid, 2019: 684-689; Kiran vd., 2021; Niinimäki & Hassi, 2011: 1876-1883).

Sürdürülebilirlik

Tekstil sektörünün doğaya karşı olumsuz etkileri nedeniyle son yıllarda sürdürülebilirliğe daha fazla önem verilmeye başlanmıştır. Sürdürülebilir tekstil tasarımı, çevre dostu malzemelerin kullanımını, enerji ve su tüketimini azaltmayı ve atık üretimini en aza indirmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, bitkisel lifler (kenevir, bambu gibi) ve geri dönüştürülmüş tekstiller, sürdürülebilir malzeme kaynakları olarak önem kazanmaktadır. Örneğin, tekstil tasarımında kullanılan Q-Cycle ipliği, geri dönüştürülmüş lastiklerden elde edilerek hem sürdürülebilirlik hem de yenilikçi malzeme kullanımının başarılı bir örneğini sunmaktadır (Shareef & Al-Alwan, 2021: 1067; Patti vd., 2020: 13; Leonas, 2017: 55-77; Harsanto vd., 2023). Sürdürülebilirlik trendleri, malzeme seçimiyle sınırlı kalmayıp üretim süreçlerinde de kendini göstermektedir. Döngüsel ekonomi anlayışı, tekstil ürünlerinin ömrünün sonunda yeniden değerlendirilebileceği bir sistem sunarak, tekstil atıklarının minimuma indirilmesini hedeflemektedir. Bunun yanı sıra, su tasarrufu sağlayan boyama teknikleri ve enerji verimliliği yüksek üretim süreçleri gibi yenilikler de sürdürülebilir tekstil üretimi için kritik öneme sahiptir (Harsanto vd., 2023; Memon vd., 2022; Liu vd., 2020: 2050-2062).

Akıllı Tekstiller

Tekstil tasarımında son yıllarda öne çıkan bir diğer yenilik ise akıllı tekstiller olmuştur. Akıllı tekstiller, teknoloji ile entegre edilerek giysilere yeni işlevler kazandırmaktadır. Bu tekstiller, içerilerine yerleştirilen sensörler sayesinde kullanıcının sağlık verilerini izleyebilmekte veya çevresel koşullara uyum sağlayabilmektedir. IoT (Nesnelerin İnterneti) bağlantılı giysiler, özellikle spor ve sağlık alanlarında büyük ilgi görmektedir. Örneğin, vücut sıcaklığını, terlemeyi veya kalp atış hızını ölçen akıllı giysiler, sporcuların performansını izlemek ve iyileştirmek için kullanılabilir. Akıllı tekstillerin uygulama alanları, yalnızca sağlık ve sporla sınırlı değildir. Giyilebilir teknolojiler, moda dünyasında da dikkat çekici bir yere sahiptir. Moda tasarımcıları, giysilere entegre edilen teknolojiler sayesinde yenilikçi ve etkileşimli koleksiyonlar yaratabilmektedir. Örneğin, LED ışıklar veya ısıya duyarlı malzemeler ile üretilen giysiler, moda dünyasında teknolojinin estetikle buluştuğu noktaları temsil etmektedir (Çelikel, 2020; Ruckdashel vd., 2022: 22; Ruckdashel vd., 2021: 129).

3D Baskı Teknolojisi

Tekstil tasarımında devrim yaratan bir diğer yenilik ise 3D baskı teknolojisi olmuştur. Bu teknoloji, kumaşların üretiminde ve tasarımında radikal değişiklikler yaratarak, tekstil ürünlerinin kişiselleştirilmesine ve karmaşık yapılar oluşturulmasına olanak sağlamaktadır. 3D baskı ile üretilen tekstil ürünleri, minimum atık ile özelleştirilebilir tasarımlar oluşturmayı mümkün kılmakta, böylece sürdürülebilirlik hedeflerine de katkıda bulunmaktadır. 3D baskı teknolojisi, geleneksel tekstil üretim yöntemlerinin ötesine geçerek, tek bir aşamada karmaşık dokular ve formlar oluşturulmasına olanak sağlar. Bu, tasarımcılara daha fazla yaratıcılık konusunda özgürlük imkânı sağlarken, aynı zamanda üretim süreçlerinin verimliliğini de

artırmaktadır. Özellikle modüler tasarımlar, 3D baskının sunduğu esneklik sayesinde daha yaygın hale gelmektedir. Bu teknoloji, moda endüstrisinin yanı sıra otomotiv, havacılık ve tıp gibi farklı sektörlerde de kullanılmaktadır (Xiao & Kan, 2022; Ćuk vd., 2020; Chatterjee & Ghosh, 2019: 32; Chakraborty & Biswas, 2020: 248).

Biyo-Mühendislik Ürünü Kumaşlar

Biyoteknoloji alanındaki ilerlemeler, biyo-mühendislik ürünü kumaşların geliştirilmesine öncülük etmiştir. Bu kumaşlar, çevreye duyarlı üretim süreçleriyle öne çıkar ve genellikle biyolojik olarak parçalanabilir malzemelerden üretilir. Örneğin, bazı kumaşlar mikroorganizmalar kullanılarak üretilmekte veya doğal malzemelerle zenginleştirilmektedir. Bu tür biyo-mühendislik ürünü tekstiller, sadece sürdürülebilir olmakla kalmaz, aynı zamanda döngüsel ekonomi modeline katkıda bulunarak tekstil atıklarının çevresel etkilerini en aza indirir. Belirgin şekilde 20. yüzyılın ortalarından itibaren hız kazanan tekstil inovasyonları, günümüz tekstil sektörünü şekillendiren ana faktörler arasında yer almaktadır. Sentetik liflerin keşfi, sürdürülebilirlik odaklı yenilikler, akıllı tekstiller ve 3D baskı teknolojisi gibi trendler, tekstil tasarımında yaratıcılığı ve teknolojiyi bir araya getirmekte, sektörün geleceğini şekillendirmektedir. Biyo-mühendislik ürünü kumaşlar ise çevresel sürdürülebilirliği sağlamak için önemli bir rol oynamakta ve tekstil endüstrisinin ekolojik ayak izini azaltmaya yönelik çözümler sunmaktadır (Mittal vd., 2017: 5148-5159; Singh vd., 2012: 829-839; Zhang vd., 2016: 28; Shao vd., 2016: 599-610).

Gelecekte Tekstil Tasarımının Yönü

Gelecekte tekstil tasarımının yönü, teknolojik gelişmeler ve sürdürülebilirlik odaklı yaklaşımlar doğrultusunda şekillenmeye devam edecektir. Artan çevresel farkındalık ve tüketici taleplerinin evrimi, tekstil sektöründe hem yenilikçi ürünlerin geliştirilmesine hem de üretim süreçlerinde daha sürdürülebilir uygulamalara öncelik verilmesine yol açacaktır. Aynı zamanda yapay zekâ ve otomasyon gibi teknolojiler, tasarım ve üretim süreçlerini dönüştürerek kişiselleştirilmiş ve işlevsel ürünlerin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Bu bağlamda, teknolojik ilerlemeler, sürdürülebilirlik uygulamaları, tüketici katılımı ve yenilikçi malzemeler gibi konular, gelecekte tekstil tasarımını yönlendiren temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Niinimäki & Hassi, 2011: 1876-1883; Harsanto vd., 2023; Kumar, 2017: 5-14; D'Itria & Colombi, 2022: 570).

Teknolojik Gelişmeler

Gelecekte tekstil tasarımının yönünü belirleyecek en önemli faktörlerden biri, teknolojik gelişmelerin hızlanmasıdır. Yapay zekâ (AI), veri analitiği ve otomasyon gibi teknolojilerin tekstil üretimine entegrasyonu, sektörde köklü değişimlere yol açacaktır. Özellikle AI destekli tasarım süreçleri, tekstil tasarımcılarına büyük bir esneklik ve hız kazandıracaktır. Yapay zekâ, tüketici tercihlerine dayalı verileri analiz ederek, kişiselleştirilmiş tasarımlar sunulmasına olanak tanıyacak ve üretim süreçlerini optimize ederek kaynak israfını minimize edecektir. Buna ek olarak, akıllı tekstillerin günlük hayatta daha yaygın hale gelmesi beklenmektedir. Giyilebilir teknolojilerin moda entegrasyonu ile bu tür tekstil ürünleri sadece işlevsel değil

estetik olarak da cazip hale gelecektir. Akıllı tekstiller, sağlık sektörü, spor giyim ve askerî uygulamalar gibi çeşitli alanlarda önemli bir rol oynarken, gelecekte bu teknolojilerin moda dünyasında daha geniş bir yer bulması öngörülmektedir. Örneğin, çevresel koşullara uyum sağlayan veya kullanıcının biyometrik verilerini takip edebilen giysiler, günlük kullanımın bir parçası haline gelmesi düşünülmektedir (Cleary vd., 2023: 56494-56508; Forno vd., 2021).

Sürdürülebilirlik Uygulamaları

Sürdürülebilirlik, gelecekte tekstil sektörünün en kritik konularından biri olarak kalmaya devam edecektir. 2030 yılına kadar tekstil üretiminin karbon ayak izini %50 oranında azaltma hedefi, birçok şirket ve tasarımcının odağı olacaktır. Bu bağlamda, su kullanılmadan yapılan boyama teknikleri gibi yenilikçi yöntemler, tekstil sektöründeki çevresel etkiyi azaltmada önemli bir rol oynayacaktır. Geleneksel boyama teknikleri, yüksek miktarda su tüketimi ve çevreye zararlı kimyasallar kullanımı ile bilinirken, gelecekte bu tür çevre dostu alternatifler standart uygulama haline gelecektir. Ayrıca, döngüsel üretim modelleri de tekstil sektöründe yaygınlaşacak bir diğer önemli sürdürülebilirlik stratejisidir. Döngüsel ekonomi prensiplerine dayalı olarak, ürünlerin kullanımları sonunda yeniden işlenerek yeni tekstil ürünlerine dönüştürülmesi, atık miktarını önemli ölçüde azaltacaktır. Tekstil ürünlerinin biyolojik olarak parçalanabilir veya tamamen geri dönüştürülebilir malzemelerden üretilmesi, çevresel sürdürülebilirliği sağlamada kritik bir adım olacaktır. Bu gelişmeler, yalnızca tekstil tasarımında değil, aynı zamanda tüm üretim ve tüketim süreçlerinde sürdürülebilirlik odaklı bir yaklaşıma geçişin bir parçası olarak değerlendirilmektedir (Cleary vd., 2023: 56494-56508; Forno vd., 2021; Guan-xiu, 2013).

Tüketici Katılımı ve Dijital Deneyim

Gelecekte tekstil tasarımında tüketici katılımı, teknolojik araçlarla daha da güçlenecektir. Markalar, tüketicilere daha kişiselleştirilmiş ve etkileşimli bir alışveriş deneyimi sunmak amacıyla artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) teknolojilerini devreye sokacaktır. Tüketiciler, fiziksel mağazalarda olduğu gibi, sanal platformlar üzerinden ürünleri deneme fırsatı bulacak ve bu da alışveriş süreçlerini daha etkili ve eğlenceli hale getirecektir. Bu dijital teknolojiler, aynı zamanda tekstil sektöründeki atık üretimini azaltmada da önemli bir rol oynayacaktır. Dijital örnekleme ve sanal deneme teknolojileri, fiziksel numune üretimini azaltarak hem zaman hem de kaynak tasarrufu sağlayacaktır. Markalar, tüketiciye gerçek zamanlı olarak giysi üzerinde değişiklik yapma imkânı sunarak, hem kişisel tercihlere uygun tasarımlar sunacak hem de üretim aşamasında gereksiz atıkları en aza indirecektir. Bu durum, tekstil sektörünün çevresel etkilerini azaltırken, tüketici deneyimini de büyük ölçüde iyileştirecektir (Ribeiro vd., 2023; Niinimäki & Hassi, 2011: 1876-1883).

Yenilikçi Malzemeler

Tekstil tasarımında yenilikçi malzemelerin geliştirilmesi, gelecekteki en önemli trendlerden biri olmaya devam edecektir. Bilimsel araştırmalar ve malzeme mühendisliğindeki ilerlemeler, tekstil tasarımcılarına yeni malzemelerle çalışma fırsatı sunacaktır. Örneğin, termoregülasyon (ısı düzenleme) ve şekil hafızası gibi özelliklere sahip kumaşlar, giysilerin yalnızca estetik değil,

aynı zamanda işlevsel birer ürün olmasına katkı sağlayacaktır. Termoregülatör kumaşlar, vücut sıcaklığını düzenleyerek kullanıcının konforunu artıracak ve farklı iklim koşullarına uyum sağlama yeteneği sunacaktır. Aynı zamanda, kendi kendini onaran kumaşlar gibi yenilikler, tekstil ürünlerinin dayanıklılığını artıracak ve bu tür ürünlerin daha uzun ömürlü olmasını sağlayacaktır. Bu, sürdürülebilirlik açısından da önemli bir gelişme olup, giysilerin kullanım ömrünü uzatarak tüketim oranlarını düşürecektir. Buna ek olarak, biyomimetik malzemeler (doğadan ilham alınan malzemeler), tekstil tasarımında önemli bir rol oynayacaktır. Doğadaki yapıları taklit eden bu malzemeler, hem çevre dostu hem de yüksek performanslı ürünlerin geliştirilmesine olanak tanıyacaktır. Örneğin, lotus yaprağından ilham alan su geçirmez kumaşlar veya örümcek ipeğinden esinlenerek geliştirilen son derece dayanıklı malzemeler, tekstil sektöründe büyük yenilikler yaratacaktır. Sonuç olarak, gelecekte tekstil tasarımı, teknolojik gelişmelerin, sürdürülebilirlik uygulamalarının ve yenilikçi malzemelerin etkisiyle daha sofistike ve çevre dostu bir yapıya bürünecektir. Yapay zekâ ve otomasyonun daha geniş bir kullanım alanı bulacağı, akıllı tekstillerin günlük yaşamın bir parçası olacağı ve döngüsel üretim modellerinin yaygınlaşacağı bu dönemde, tekstil sektörünün inovasyon odaklı bir geleceğe doğru ilerleyeceği öngörülmektedir. Aynı zamanda, tüketici deneyiminin dijitalleşmesi ve yeni malzemelerin geliştirilmesi, tekstil tasarımının sınırlarını zorlayarak, modanın ve işlevselliğin bir arada sunulduğu bir dünya yaratacaktır (Provin vd., 2020; Zhang vd., 2020; Ribeiro vd., 2023; Niinimäki & Hassi 2011: 1876-1883; Atakan vd., 2014: 395-408; Füller vd., 2009: 102-71).

Gelecekte Tekstil Sektöründe Ar-Ge ve Tasarım Trendleri

Tekstil sektöründe araştırma ve geliştirme (Ar-Ge) faaliyetleri, teknolojinin hızlı gelişimi ve sürdürülebilirlik konusundaki artan farkındalık sayesinde büyük bir dönüşüm geçirmektedir. Gelecekte bu alanda, yeni malzemelerin keşfi, üretim süreçlerinin dijitalleşmesi, döngüsel ekonomi odaklı inovasyonlar ve akıllı tekstil teknolojileri gibi birçok trendin ön plana çıkması beklenmektedir. Bu Ar-Ge trendleri, tekstil sektörünü hem daha verimli hem de çevresel olarak daha sürdürülebilir bir hale getirecektir (Harsanto vd., 2023; Provin vd., 2020; Zhang vd., 2020; Oliveira vd., 2021: 1232-1248).

- **Yeni Malzeme Geliştirme ve Biyomimetik Uygulamalar**

Gelecekte tekstil sektöründe Ar-Ge'nin odak noktalarından biri, yeni ve yenilikçi malzemelerin keşfi ve geliştirilmesi olacaktır. Özellikle biyomimetik (doğayı taklit eden) malzemeler, bu alanda büyük bir potansiyele sahiptir. Doğal yapıların ve süreçlerin taklit edilmesi, tekstil ürünlerinin performansını artırabilir. Buna ek olarak, sürdürülebilir ve çevre dostu malzemelerin geliştirilmesi Ar-Ge faaliyetlerinde önemli bir yer tutacaktır. Biyolojik olarak parçalanabilir ve geri dönüştürülebilir tekstil ürünleri geliştirmek, tekstil sektörünün çevresel etkisini azaltmak için kritik olacaktır. Örneğin, bitkisel malzemeler veya biyoteknoloji kullanılarak üretilen ürünler, gelecekte yaygınlaşacak ve tekstil üretiminde fosil yakıt temelli sentetik ürünlerin yerini alabilme potansiyeline sahiptir. (Eadie & Ghosh, 2011: 761-775; Badanayak & Vastrad, 2022; Jian-fei, 2012).

- **Akıllı Tekstillerin Geliştirilmesi**

Akıllı tekstiller, giyilebilir teknoloji ile tekstil tasarımını birleştiren inovasyonlar olarak gelecekte Ar-Ge'nin önemli bir odak noktası olacaktır. Bu tekstiller, içerisine entegre edilen sensörler sayesinde kullanıcının biyometrik verilerini takip edebilme, vücut sıcaklığını düzenleme veya çevresel koşullara uyum sağlama gibi işlevlere sahip olabilir. Akıllı tekstil teknolojilerinde IoT (Nesnelerin İnterneti) çözümlerinin kullanımı, bu ürünlerin birbirleriyle ve diğer cihazlarla iletişim kurabilmesini mümkün kılacaktır. Örneğin, spor giyimde kullanılan giysiler, kullanıcıların sağlık ve performans verilerini gerçek zamanlı olarak analiz edebilecek akıllı kumaşlarla donatılabilir. Bu tür teknolojilerin geliştirilmesi, spor, sağlık ve askeri alanlarda büyük bir devrim yaratacaktır. Gelecekte akıllı tekstiller, günlük kıyafetlerden iş elbiselerine kadar geniş bir yelpazede kullanılabilir hale gelecek ve moda dünyasında da önemli bir yer edinecektir. 3D baskı teknolojisi, gelecekte tekstil üretim süreçlerinde devrim yaratacak bir başka Ar-Ge trendidir. Bu teknoloji sayesinde, kişiye özel ve özelleştirilmiş ürünlerin üretilmesi mümkün hale gelecektir. Geleneksel üretim yöntemlerinden farklı olarak, 3D baskı ile atık miktarı azaltılacak ve daha karmaşık tasarımlar üretilebilecektir. Tekstil sektöründe 3D baskının yaygınlaşması, hem maliyet hem de sürdürülebilirlik açısından büyük avantajlar sunacaktır. Denilebilir ki, gelecekte tekstil sektöründe Ar-Ge çalışmaları, yenilikçi malzemeler, akıllı tekstiller, dijitalleşme, sürdürülebilir üretim ve 3D baskı gibi trendler etrafında şekillenecektir. Bu gelişmeler, tekstil sektörünün daha verimli, çevre dostu ve teknolojik açıdan gelişmiş bir yapıya evrilmesini sağlayacaktır (Hossain vd., 2023: 47-108; Ferraro, 2015: 1; Liang vd., 2022: 32).

- **Dijitalleşme ve Endüstri 4.0 Uygulamaları**

Tekstil sektöründe üretim süreçlerinin dijitalleşmesi, Ar-Ge faaliyetlerinin bir diğer önemli trendi olacaktır. Endüstri 4.0 ile birlikte, üretim süreçlerinde otomasyon, yapay zekâ ve veri analitiği gibi teknolojilerin kullanımı yaygınlaşacaktır. Bu teknolojiler, üretim süreçlerini optimize edip maliyetlerini düşürerek üretim hatalarını minimize etmede önemli rol oynayacaktır. Özellikle yapay zekâ destekli tasarım ve üretim süreçleri, gelecekte tekstil sektörünün dijital dönüşümünde kritik bir rol oynayacaktır. Yapay zekâ, büyük veri analizi ile tüketici tercihlerini ve moda trendlerini analiz ederek daha verimli ve hızlı üretim yapılmasına olanak tanıyacaktır. Ayrıca, dijital ikiz teknolojisi gibi çözümler, fiziksel üretim yapılmadan önce dijital prototiplerin oluşturulmasını sağlayarak, kaynak kullanımını optimize edecek ve atık üretimini azaltacaktır. Sürdürülebilirlik odaklı Ar-Ge çalışmaları, gelecekte tekstil sektörünün olmazsa olmazlarından biri haline gelecektir. Özellikle döngüsel ekonomi prensiplerine dayalı üretim modelleri, tekstil ürünlerinin yaşam döngüsünü uzatacak ve atık miktarını azaltacaktır. Ar-Ge çalışmaları, geri dönüştürülebilir malzemeler ve biyolojik olarak parçalanabilen ürünler geliştirmek üzerine yoğunlaşacaktır. Ayrıca, tekstil üretiminde su kullanımını azaltan boyama teknikleri ve enerji verimliliği sağlayan üretim yöntemleri de gelecekte ön planda olacaktır. Döngüsel ekonomi, sadece üretim süreçlerini değil, tüketici davranışlarını da etkileyecektir. Örneğin, geri dönüşüm odaklı tekstil ürünleri ve ikinci el ürünlerin kullanımı, sürdürülebilir modanın yaygınlaşmasını sağlayacaktır. Ar-Ge faaliyetleri, bu tür ürünlerin kalite ve dayanıklılık açısından geliştirilmesine odaklanarak, döngüsel ekonominin tekstil sektöründe

daha yaygın hale gelmesine katkı sağlayacaktır. (Forno vd., 2021; Fromhold-Eisebith, 2021: 166; Zheng, 2021: 1922-1954.; Peres vd., 2020: 220121-220139).

Sonuç

Tekstil tasarım sektörü, binlerce yıllık tarihi mirası ile modern teknolojilerin ve sürdürülebilirlik anlayışının birleştiği kritik bir kavşakta bulunmaktadır. Tarih boyunca gelişen dokuma ve boyama teknikleri, günümüzün ileri teknolojileri ve çevresel duyarlılıkları ile yeniden şekillenirken, tekstil tasarımı daha yaratıcı ve sorumlu bir alan haline gelmiştir. Geleneksel zanaat ile çağdaş teknolojilerin bu harmanı, sadece estetik değil, aynı zamanda işlevsellik ve çevresel farkındalığı da göz önünde bulundurarak yeni bir çağın kapısını aralamaktadır. Tekstil sektörünün geleceği incelendiğinde, sürdürülebilirlik en ön planda yer almakta ve bu kavram, endüstrinin her alanında önem taşımaktadır. Hem sürdürülebilir malzemelerin geliştirilmesi hem de üretim süreçlerinde çevresel ayak izini azaltacak yenilikçi yöntemlerin uygulanması, sektörün temel hedeflerinden biri haline gelmiştir. Örneğin, su kullanılmadan yapılan boyama teknikleri, geri dönüştürülebilir malzemeler ve enerji verimliliğini artıran üretim yöntemleri, tekstil tasarımında yeni bir standardı oluşturacaktır. Bununla birlikte, tekstil tasarımında sürdürülebilirlik sadece çevresel değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluklar anlamına da gelmektedir. Bu bağlamda, döngüsel ekonomi prensiplerine dayalı üretim modelleri, hem tüketicilerin hem de üreticilerin daha sorumlu tercihler yapmalarına olanak tanıyacaktır. Teknolojik gelişmeler de tekstil tasarımında önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle akıllı tekstiller, dijital üretim süreçleri ve yapay zeka destekli tasarım teknikleri, endüstrinin hızla değişen yüzünü ortaya koymaktadır. Bu teknolojiler, kişiye özel üretim imkânları sunarken, aynı zamanda daha az atıkla daha verimli üretim süreçleri sağlamaktadır. Akıllı tekstillerin günlük yaşamın bir parçası haline gelmesi ve IoT (Nesnelerin İnterneti) entegrasyonu ile tekstil ürünlerinin fonksiyonelliği artmaktadır. Bu durum, spor giyimden sağlık sektörüne kadar geniş bir yelpazede devrim niteliğinde değişikliklere yol açacaktır.

Ancak, tekstil sektöründe tüm bu teknolojik gelişmelerin ve sürdürülebilirlik odaklı yaklaşımların başarılı olabilmesi için, Ar-Ge süreçlerinin en önemli çıktısı olan tasarımın doğru bir şekilde yönlendirilmesi gerekmektedir. Tasarım, bir tekstil ürününün hem estetik hem de işlevsel açıdan değer kazandığı noktadır. Bu nedenle, tasarım merkezleri ve yaratıcı tasarım yaklaşımları olmaksızın, tekstil sektörü kişisel olmayan, moda katkı sağlamayan ve bireylerin kendilerini iyi hissetmelerine yardımcı olmayan ürünler üretmekten öteye geçemeyecektir. Tekstil ürünlerinin sadece giyim ya da dekorasyon objeleri olmadığını, bireylerin kimliklerini yansıtan, duygusal bağlar kurmalarını sağlayan araçlar olduğunu unutmamak gerekir. Tasarım merkezli bir yaklaşım, bu bağın güçlenmesini sağlar. Modaya yön veren tasarımcılar, teknolojik yenilikleri ve sürdürülebilirlik anlayışını bir araya getirerek, bireylerin günlük yaşamda hem çevresel sorumluluklarını yerine getirebilecekleri hem de estetik olarak tatmin olabilecekleri ürünler sunabilirler. Ayrıca, dijitalleşen dünyada tüketici beklentilerinin hızla değiştiği ve kişiselleştirmenin önem kazandığı göz önüne alındığında, tasarım süreçlerinin de bu yeni trendlere uyum sağlaması gerekmektedir.

Bu bağlamda, Ar-Ge faaliyetlerinin odağında tasarımın yer alması, tekstil sektöründe yaratılacak inovasyonların moda ve kişisel beğenilere hitap edebilmesi açısından kritik bir öneme sahiptir. Tasarımın yalnızca ürünün estetik değerini değil, aynı zamanda işlevselliğini ve sürdürülebilirliğini de ön plana çıkarması gerekir. Bu süreç, sadece tekstil üreticilerini değil, aynı zamanda tüketicileri de daha bilinçli ve sürdürülebilir tercihler yapmaya yönlendirecektir. Özellikle moda sektöründe hızla değişen trendlere cevap verebilmek ve tüketicilerin beklentilerini karşılayabilmek, inovasyonun ve tasarımın kesişim noktasında gerçekleşecektir. Sonuç olarak, tekstil tasarımı, geçmişin geleneksel zanaat ve teknikleri ile geleceğin teknolojik yenilikleri arasında bir köprü görevi görmeye devam edecektir. Tasarımcılar, sanatsal ifade ile teknolojik ilerlemeleri birleştirerek, tekstil ürünlerine hem işlevsel hem de estetik değer kazandıracaklardır. Bu süreçte, Ar-Ge çalışmalarının ve tasarımın işbirliği içinde ilerlemesi, tekstil sektörünün sürdürülebilirlik hedeflerine ulaşmasına ve aynı zamanda modanın ve bireylerin kendini ifade etme biçimlerinin bir parçası olmasına olanak sağlayacaktır. Tekstil tasarımının sınırları, teknoloji, sürdürülebilirlik ve yaratıcı düşüncenin birleşimi ile daha da genişleyecek ve sektörde yeni ufuklar açacaktır.

Kaynaklar

- Ajayi, O. & Ayodele, O., ve Falode, C. (2022). *Evolving technology in arts, fashion and textile design*. School of Science and Computer Studies, Department of Art & Industrial Design, The Federal Polytechnic Ado-Ekiti, Ekiti State, Asian Research Journal of Arts and Social Sciences, Nigeria.
- Atakan, S., Bagozzi, R., & Yoon, C. (2014). *Consumer participation in the design and realization stages of production: How self-production shapes consumer evaluations and relationships to products*. Ozyegin University, University of Michigan, Graduate School of Business, Stephen Ross School of Business, International Journal of Research in Marketing, 395-408, Turkey, USA.
- Badanayak, P. & Vastrad, J. (2022). *Biomimetic textiles: An innovative approach towards conserving the future*. University of Agricultural Sciences, Department of Textile and Apparel Designing, College of Community Science, International Journal of Agricultural and Applied Sciences, India.
- Briggs-Goode, A. & Townsend, K. (2011). *Principles, advances and applications, Textile design*. Woodhead Publishing, Textile Institute, UK.
- Carvalho, C. & Santos, G. (2015). *Sustainability and biotechnology: Natural or bio dyes resources in textiles*. University of Lisbon, Journal of Textile Science and Engineering, 1-5, Portugal.
- Chakraborty, S. & Biswas, M. (2020). *3D Printing Technology of Polymer-Fiber Composites in Textile and Fashion Industry: A Potential Roadmap of Concept to Consumer*. North Carolina State University, Department of Textile and Apparel, Composite Structures, 248, USA.
- Chatterjee, K. & Ghosh, T. (2019). *3D Printing of Textiles: Potential Roadmap to Printing with Fibers*. North Carolina State University, Department of Textile Engineering, Advanced Materials, 32, USA.
- Cimino, C. (2023). *Textile design: Print of life in the history of art*. UFJF, Master in History, Journal of Textile Engineering ve Fashion Technology, Brazil.
- Cleary, F., Srisa-an, W., Henshall, D. & Balasubramaniam, S. (2023). *Emerging AI technologies inspiring the next generation of e-textiles*. RCSI University of Medicine and Health Sciences, South East Technological University, University of Nebraska–Lincoln, Department of Physiology and Medical Physics, Walton Institute, School of Computing, IEEE Access, Waterford, 56494-56508, Ireland, USA.
- Colombi, C. (2012). *Pattern to product, pattern through product: Traditional tools and process innovation in textile design*. Research Journal of Textile and Apparel, Politecnico di Milano - INDACO Department, Milano, 39-47, Italy.
- Čuk, M., Bizjak, M., Muck, D., & Kočevar, T. (2020). *3D Printing and Functionalization of Textiles*. University of Ljubljana, Faculty of Natural Sciences and Engineering, Department of Textiles, Graphic Arts and Design, Proceedings of the GRID 2020 International Conference, Slovenia.
- Çelikel, D. C. (2020). *Smart E-Textile Materials*. Gaziantep University, Advanced Functional Materials, Gaziantep, Turkey.

- D'Itria, E. & Colombi, C. (2022). *Biobased Innovation as a Fashion and Textile Design Must: A European Perspective*. Politecnico di Milano, School of Design, Sustainability, Italy.
- Debeli, D. & Jiu, Z. (2012). *Analyzing the cultural background of textile designers on their innovative thinking*. Zhejiang University, Chemical and Biochemical Engineering, In *Proceedings of the 2012 First National Conference for Engineering Sciences*, IEEE, 1213-1216, China.
- Eadie, L. & Ghosh, T. (2011). *Biomimicry in textiles: Past, present and potential. An overview*. North Carolina State University, Department of Textile Engineering, Journal of The Royal Society Interface, 761-775, USA.
- Ferraro, V. (2015). *Smart Textiles and Wearable Technologies for Sportswear: A Design Approach*. Milan Polytechnic, Design Department, 2nd International Electronic Conference on Sensors and Applications, 1, Italy.
- Forno, A., Bataglini, W., Steffens, F. & Souza, A. (2021). *Industry 4.0 in textile and apparel sector: A systematic literature review*. Federal University of Santa Catarina, Department of Textile Engineering, Research Journal of Textile and Apparel, Brazil.
- Fromhold-Eisebith, M., Marschall, P., Peters, R. & Thomes, P. (2021). *Torn between digitized future and context-dependent past: How implementing 'Industry 4.0' production technologies could transform the German textile industry*. RWTH Aachen University, Department of Economic Geography, Department of Economic, Technological Forecasting and Social Change, 166, China.
- Frumkin, S. & Weiss, M. (2012). *Fabrics and new product development*. *New Product Development in Textiles*. Philadelphia University, 65-79, USA.
- Füller, J., Mühlbacher, H., Matzler, K. & Jawecki, G. (2009). *Consumer Empowerment Through Internet-Based Co-Creation*. Innsbruck University, MIT Sloan School of Management, School of Management, Journal of Management Information Systems, 102-71, Australia.
- Guan-xiu, J. (2013). *New way to develop the textile technology based on artificial intelligence*. Progress in Textile Science and Technology.
- Hadi, H., Salam, S. & Saif, F. (2021). *Combining Organic and Geometrical Aspects of Art Nouveau and Art Deco in Textile Printing Wall Hanging Contemporary Designs*. Helwan University, Department of Textile Printing, International Design Journal, 243-255, Egyptian.
- Harsanto, B., Primiana, I., Sarasi, V. & Satyakti, Y. (2023). *Sustainability Innovation in the Textile Industry: A Systematic Review*. Padjadjaran University, Department of Management and Business, Department of Economics, Sustainability, Indonesia.
- Hearle, J. (2013). *The 20th-century revolution in textile machines and processes. Part 1: Spinning and weaving*. Manchester University, Textile Technology, Industrial Archaeology Review, 87-99, UK.
- Heinzel, T. & Hinestroza, J. (2020). *Revolutionary textiles: A philosophical inquiry on electronic and reactive textiles*. Loughborough University, Cornell University, School of Design and Creative Arts, Department of Fiber Science and Apparel Design, Design Issues, Textiles Design Research Group, 45-58, UK, New York.
- Hossain, M., Ahmed, M. & Alam, M. (2023). *Smart textiles*. Manchester University, Manchester University, Southeast University, Department of Textile Engineering, Department of Materials, Department of Textile Engineering, ManTextile Progress, 47-108, UK.
- Huang, M. (2022). *Research on exhibition space design based on textile culture*. Wuhan Textile University, College of art and design, BCP Social Sciences and Humanities, Wuhan, China.
- Jenkyn-Jones, S. (2011). Fashion design: The dynamics of textiles in advancing cultural memes. In *Textiles and fashion: Materials, design, and technology*. University of the Arts, Woodhead Publishing, 232-262, UK.
- Jeremy, D. (2023). *Innovation in American textile technology during the early 19th century*. Johns Hopkins University, Technology and Culture, 40-76, USA.
- Jian-fei, Z. (2012). *Research progress of textiles based on biomimetic principles*. Tianjin Polytechnic University, School of Textiles, Textile Research Journal, China.
- Kipöz, Ş., ve Hıman, F. (2014). *Re-inventing traditional textiles for the contemporary design culture*. In Proceedings of the 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies, São Paulo, 439-444, Brazil.
- Kiran, S., Rafique, M., Ashraf, A., Ahmad, I., Naz, S. & Afzal, G. (2021). *New emerging green technologies for sustainable textiles*. Government College University, Yanshan University, University of Sahiwal, Islamia University, In Green Chemistry for Sustainable Textiles, Pakistan.
- Kishore, N., Paul, S., Grover, E. & Maurya, S. (2013). *Adaptation of monumental motifs for textile application*. Sam Higginbottom University of Agriculture, Technology and Sciences, Department of Textiles and Apparel Designing, Asian Journal of Home Science, 726-730, India.

- Kumar, R. (2017). *Prospects of sustainable fashion design innovation*. Jayoti Vidyapeeth Women's University, Department of Fashion Designing, International Journal of Textile and Fashion Technology, 5-14, India.
- Latham, A. (1947). *Textile design and colour*. Nature, London, New York, 7-7, Toronto.
- Leonas, K. (2017). *The use of recycled fibers in fashion and home products*. North Carolina State University, Department of Textile and Apparel, In Textiles and Clothing Sustainability, 55-77, USA.
- Liang, X., Zhu, M., Li, H., Dou, J., Jian, M., Xia, K., Li, S. & Zhang, Y. (2022). *Hydrophilic, Breathable, and Washable Graphene Decorated Textile Assisted by Silk Sericin for Integrated Multimodal Smart Wearables*. Beijing Graphene Institute, Department of Chemistry, Key Laboratory of Organic Optoelectronics and Molecular Engineering of the Ministry of Education, Advanced Functional Materials, 32, China.
- Liu, Y., Huang, H., Zhu, L., Zhang, C., Ren, F. & Liu, Z. (2020). *Could the Recycled Yarns Substitute for the Virgin Cotton Yarns: A Comparative LCA*. Hefei University of Technology, Nantong University, School of Mechanical Engineering, The International Journal of Life Cycle Assessment, 2050-2062, China.
- Lukovska, O. & Kara-Vasylijeva, T. (2022). *Mini textile art in Eastern Europe: Historical Survey*. The Ukrainian Academy of Printing, The Ukrainian Academy of Sciences, Journal of Visual Art Practice, Kyiv, 25-45, Ukraina.
- Memon, H., Ayele, H., Yesuf, H. & Sun, L. (2022). *Investigation of the Physical Properties of Yarn Produced from Textile Waste by Optimizing Their Proportions*. Zhejiang Sci-Tech University, Bahir-Dar University, Donghua University, Sustainability, China, Ethiopia.
- Mittal, N., Jansson, R., Widhe, M., Bensefelt, T., Håkansson, K., Lundell, F., Hedhammar, M. & Söderberg, L. (2017). *Ultrastrong and bioactive nanostructured bio-based composites*. KTH Royal Institute of Technology, ACS Nano, 5148-5159, Sweden.
- Montagna, G., Delgado, M., Almeida, I. & Santos, L. (2022). *New skills for new designers: Fashion and textiles*. Lisbon School of Architecture, University of Lisbon, Human factors for apparel and textile engineering, AHFE(2022), Academic Publishing, Lisbon, Portugal.
- Moxey, J. (1999). *Textile design: A holistic perspective*. Department of Textiles, UMIST, Journal of The Textile Institute, Manchester, 176-181, UK.
- Nenadic, S. (2014). *Designers in the Nineteenth-Century Scottish Fancy Textile Industry: Education, Employment and Exhibition*. University of Edinburgh, School of History, Classics and Archaeology, Journal of Design History, 115-131, UK.
- Niinimäki, K. & Hassi, L. (2011). *Emerging design strategies in sustainable production and consumption of textiles and clothing*. Aalto University, School of Art and Design, Design Department, Journal of Cleaner Production, 1876-1883, Finland.
- Oliveira, C., Júnior, A., Mulinari, J. & Immich, A. (2021). *Textile re-engineering: Eco-responsible solutions for a more sustainable industry*. Federal University of Santa Catarina, Chemical Engineering Department, Sustainable Production and Consumption, 1232-1248, Brazil.
- Patti, A., Cicala, G. & Acierno, D. (2020). *Eco-sustainability of the textile production: Waste recovery and current recycling in the composites world*. University of Catania, Department of Civil Engineering and Architecture, Polymers, 13, Italy.
- Peres, R., Jia, X., Lee, J., Sun, K., Colombo, A. & Barata, J. (2020). *Industrial artificial intelligence in Industry 4.0: Systematic review, challenges and outlook*. UNINOVA Instituto Desenvolvimento de Novas Tecnologias, NOVA University of Lisbon, University of Cincinnati, Foxconn Industrial Internet, University of Applied Sciences, Centre of Technology and Systems, Department of Electrical Engineering, Department of Mechanical and Materials Engineering, Department of Electrotechnical and Industrial Informatics, IEEE Access, 220121-220139, Portugal, USA, Germany.
- Perivoliotis, M. (2005). *The role of textile history in design innovation: A case study using Hellenic textile history*. University of West Attica, TEI Interior Design Department, Textile History, 1-19, Greece.
- Provin, A., Dutra, A., Machado, M. & Cubas, A. (2020). *New materials for clothing: Rethinking possibilities through a sustainability approach - A review*. University of Southern Santa Catarina, Federal University of Ouro Preto (UFOP), Environmental Science Master's Program, Journal of Cleaner Production, Brazil.
- Rackham, M. (2009). *Coded cloth: A 21st-century revolution in art, fashion and design*. University of South Australia, Australian Network for Art and Technology (ANAT), Leonardo Gallery, 386-388, Australia.
- Ribeiro, P., Batista, P., Mendes-Palma, F., Pintado, M. & Oliveira-Silva, P. (2023). *Consumers' Engagement and Perspectives on Sustainable Textile Consumption*. University of Católica Portuguesa, Centre for Biotechnology and Fine Chemistry, Human Neurobehavioral Laboratory (HNL), Psychology of Sustainability and Sustainable Development, Sustainability, Portugal.
- Rizali, N. (2018). *Arts, designs, and textile craft art*. Sebelas Maret University, Faculty of Art and Design, Proceedings of the International Conference on Art and Design (REKA), Indonesia

- Ruckdashel, R., Khadse, N. & Park, J. (2022). *Smart E-Textiles: Overview of Components and Outlook*. University of Massachusetts Lowell, Department of Plastics Engineering, Sensors, 22, USA.
- Ruckdashel, R., Venkataraman, D. & Park, J. (2021). *Smart textiles: A toolkit to fashion the future*. University of Massachusetts Lowell, Department of Plastics Engineering, Journal of Applied Physics, 129, USA.
- Shao, W., He, J., Han, Q., Sang, F., Wang, Q., Chen, L., Cui, S. & Ding, B. (2016). *A biomimetic multilayer nanofiber fabric fabricated by electrospinning and textile technology from polylactic acid and tussah silk fibroin as a scaffold for bone tissue engineering*. Tianjin Polytechnic University, Zhongyuan University of Technology, Key Laboratory of Advanced Textile Composites, Materials Science and Engineering, 599-610, China.
- Shareef, R. & Al-Alwan, H. (2021). *Sustainable Textile Architecture: History and Prospects*. University of Baghdad, Department of Architectural Engineering, IOP Conference Series: Materials Science and Engineering, 1067, Iraq.
- Singh, A., Rahman, A., Kumar, N., Aditi, A., Galluzzi, M., Bovio, S., Barozzi, S., Montani, E. & Parazzoli, D. (2012). *Bio-inspired approaches to design smart fabrics*. European School of Molecular Medicine (SEMM), Materials and Design, 829-839, Italy.
- Strand, E. A., Lindgren, S., & Larsson, C. (2016). *Capturing our cultural intangible textile heritage, MoCap and craft technology*. Doctoral Dissertation, 6th International Conference, EuroMed 2016, Springer International Publishing, Nicosia, 10-15, Cyprus.
- Troy, V. (2019). *Textiles as the Face of Modernity: Artistry and Industry in Mid-Century America*. Berry College, Art History, Textile History, 23-40, Georgia.
- Udale, J. (2023). *Textiles and fashion: From fabric construction to surface treatments*. Bloomsbury Publishing, UK
- Valentine, L., Ballie, J., Bletcher, J., Robertson, S., & Stevenson, F. (2017). *Design Thinking for Textiles: let's make it meaningful*. Sapienza University, The Design Journal, 12th EAD Conference, 964 – 976, Rome.
- Wagner, M. & Heinzl, T. (2020). *Human perceptions of recycled textiles and circular fashion: A systematic literature review*. Loughborough University, School of Design and Creative Arts, Loughborough, UK
- Waheed, M. & Khalid, A. (2019). *Impact of emerging technologies for sustainable fashion, textile and design*. University of Sialkot, In Proceedings of the International Conference on Emerging Trends in Engineering, Science and Technology, 684-689, Pakistan.
- Winton, A. (2016). *Manus x machina: Fashion in an age of technology*. The Metropolitan Museum of Art, Interiors, 180-184, New York.
- Xiao, Y. & Kan, C. (2022). *Review on development and application of 3D-printing technology in textile and fashion design*. The Hong Kong Polytechnic University, Institute of Textiles and Clothing, Coatings, China.
- Xu, Q. & Cheng, H. (2021). *Research on the evolution of textile technological convergence in China*. Zhejiang Sci-Tech University, Zhejiang Sci-Tech University, School of Economics and Management, Sustainability, China.
- Zhang, C., McAdams, D. & Grunlan, J. (2016). *Nano/micro-manufacturing of bioinspired materials: A review of methods to mimic natural structures*. Texas A&M University, Department of Mechanical Engineering, Advanced Materials, 28, USA.
- Zhang, Z., Cheng, H. & Yu, Y. (2020). *Relationships Among Government Funding, R&D Model and Innovation Performance: A Study on the Chinese Textile Industry*. Zhejiang Sci-Tech University, China Jiliang University, School of Economics and Management, Ecological Civilization Research Center of Zhejiang Province, Sustainability, China.
- Zheng, T., Ardolino, M., Bacchetti, A. & Perona, M. (2021). *The applications of Industry 4.0 technologies in manufacturing context: A systematic literature review*. University of Brescia, Department of Mechanical and Industrial Engineering, RISE Lab – Research and Innovation for Smart Enterprises, International Journal of Production Research, 1922-1954, Italy.



Doğal Boyaların Seramik Uygulamalar Üzerindeki Etkileri ve Kişisel Deneyle*

Effects of Natural Dyes on Ceramic Applications and Personal Experiments

Büşra MADEN DEMİRKAYNAK¹

Gönderim Tarihi: 10.10.2024

Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 22.12.2024

Öz Abstract

Paleolitik Dönem mağara resimleri, insanlık tarihinin bilinen ilk sanat eserlerindedir. Bu resimler, estetik bir kaygıdan öte, o dönemde yaşamış olan insanların düşünce yapısı, inançları ve yaşam biçimleri hakkında da bize önemli bilgiler vermektedir. Doğal boya ile çeşitli madenler ve hayvansal yağlarla yapıldığı bilinen mağara resimleri belirli bir görevi, amacı yerine getirmek için yapılmaktaydı. Avlanma sahneleri, geometrik şekillerden oluşan mağara resimlerinde bitkilerin ezilerek, sürerek boyandığı düşünülmektedir. Günümüzde ise bitkilerle boyama yöntemlerinin hala kullanılması geçmişle günümüz arasında bir bağ kurmaktadır. Günümüz halı, kilim ve tekstil boyamalarında kullanılmakta olan bitkilerle boyama yöntemleri; mineral tuzlarla bitkilerin bir arada kullanılmasıyla yapılmaktadır. Bu çalışmada, doğal boyama teknikleri, shibori ve ekolojik baskı yöntemlerinden bahsedilerek, doğal boyamalarda kullanılan bitkiler anlatılmış, boya renklerinin seramik üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Seramik teknolojisi kapsamında teknik açıdan araştırmacılara kaynak olabileceği düşünülen sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bitkilerle doğal boyama, Doğal renklendiriciler, seramik ve doğal boyama.

Paleolithic cave paintings are among the first known works of art in human history. Beyond an aesthetic concern, these paintings also provide us with important information about the mindset, beliefs and lifestyles of the people who lived at that time. Cave paintings, known to be made with natural dyes, various minerals and animal fats, were made to fulfill a specific task or purpose. It is thought that plants were crushed and painted by rubbing in cave paintings consisting of hunting scenes and geometric shapes. However, the fact that plant dyeing methods are still used today establishes a connection between the past and the present. Plant dyeing methods used in carpet, rug and textile dyeing today are made by using mineral salts and plants together. In this study, natural dyeing techniques such as shibori and ecological printing methods are mentioned, plants used in natural dyeing are explained and the effects of dyes on ceramics are investigated. Results that are thought to be a resource for researchers in terms of technical aspects within the scope of ceramic technology have been reached.

Keywords: Natural dyeing with plants, Natural colorants, Ceramics and natural dyeing.

Giriş

Anadolu'nun zengin coğrafyasının yüzyıllar boyunca farklı kültürlerle ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Halı, kumaş, ip dokumalarında kullanılan doğal boyalardan elde edilen renkler, sadece estetik bir güzellik değil, aynı zamanda o topraklarda yaşayan insanların kültürünü, tarihini ve doğayla kurduğu ilişkiyi de yansıtmaktadır. Bu geleneğin uluslararası alanda

* Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Bölümü, Doç. Hikmet Mutlu YAĞCI tarafından yürütülen "Batıl İnanç Nesnelilerinin Çağdaş Seramik Sanatında Yorumlanması" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹ Sorumlu Yazar: Büşra MADEN DEMİRKAYNAK, busramaden@hotmail.com.tr, ORCID ID: 0000-0003-4812-2640.

tanınması, hem ülkemizin kültürel zenginliğini hem de doğal boyaların evrensel bir dili olduğunu göstermektedir. Paleolitik dönemde çoğunlukla hayvan çizimleri, geometrik desenlerden oluşan duvar resimlerinin, bitki özleri ve topraktan elde edilen pigmentlerin çeşitli hayvansal yağlarla karıştırılarak, boya maddelerini ezerek, vurarak, sürterek uygulandığı düşünülmektedir. Tarih boyunca insanlar, deniz canlılarından, bitkilerden elde edilen doğal boyaları ve minerallerdeki renk pigmentlerini kullanarak farklı yüzeylere renk vermiş ve bu boyaların kalıcılığını sağlamak için mineral tuzlarından faydalanmışlardır. Anadolu'da doğal boyalar kullanılarak yapılan boyama sanatı oldukça gelişmiş ve geleneksel sanatlar alanında kültürümüzün uluslararası alanda tanınmasını sağlamıştır. İplik, elyaf, kumaş gibi malzemelerin doğal boyamalarla yapıldığı ve Anadolu'nun, halı ve farklı dokuma ürünlerinde kullanıldığı da bilinmektedir (Aksoy vd., 2006: 56).

Doğal boyamalarda kullanılan bazı bitkiler örneğin, kök boya gibi boyama sürecinde vazgeçilmezdir. Işığa ve yıkamaya karşı dayanıklılığıyla öne çıkan kök boya bitkisi, doğal boyama yöntemlerinde kırmızı rengin pek çok tonunu elde edilebildiğimiz bir bitkidir. Kök boya Anadolu'nun farklı bölgelerinde yetiştiriciliği yapılan, insanlar tarafından kilim ve halı dokumacılığında kullanılan bir bitki türüdür (Eyüboğlu vd., 1983: 29). Kök boya, sarmaşık gibi uzayan dallarıyla çalı görünümündedir. Boyar madde elde edildiği kısım, bitkinin boğumlu ve kalınlaşmış kökleridir. Sentetik boyalarda kullanılan alizarin hammaddesinin de kök boya bitkisinden elde edildiği bilinmektedir. Bu bitkinin alizarin gibi önemli bir hammaddeye dönüşmesi, onun sadece doğal bir boya olmadığını, aynı zamanda sanayinin de ilgisini çeken değerli bir bitki olduğunu göstermektedir. Anadolu topraklarında yetişen bu kıymetli bitki, yüzyıllardır dokumacılar tarafından kullanılarak halı ve kilimlere hayat vermektedir. Arlı, doğal boyaların Orta Asya ve Anadolu'daki köklü tarihinden ve öneminden bahsederek özellikle Osmanlı döneminde boyamacılığın bu kadar gelişmiş olmasını Anadolu'da yetişen doğal boyaların çeşitliliğiyle ilgili olduğunu ifade etmektedir. Doğal boyaların sadece bir renk kaynağı olmayıp aynı zamanda bir kültür, tarih ve bir sanat anlayışı olduğunu, boyaların elde edilmesi ve uygulanan yöntemlerin uzun yılların deneyimi ve bilgisini gerektirdiğinden bahsetmektedir. Ayrıca "Cehrilik", "Boyalık" gibi kelimelerin varlığını da bu konunun ne kadar önemli olduğunu ve toplum tarafından ne kadar değerli görüldüğünü de söylemektedir (Arlı, 1984: 15-25).

Doğal boyalar, günümüzde sıkça konuşulan sürdürülebilirlik kavramının en eski örneklerinden olmakla beraber doğal kaynaklardan elde edilen bu boyaların hem çevreye duyarlı hem de sağlıklı bir seçenek sunduğu bilinmektedir. Genç, bazı yapay boyaların çevreye verdiği zararların yanı sıra insanlarda alerjik reaksiyonlara neden olabileceğini ve bu bilgiler ışığında, doğal boyaların ve doğal boyama yöntemlerine olan ilginin arttığını, boyamacılıkta kullanılan bu bitkilerin farklı sektörlerde de kullanıldığını ifade etmektedir (Genç, 2014: 177).

Cehri bitkisi de kök boya bitkisi gibi Anadolu'da bilinen ve kullanılan, bir dönem tarımı ve ticareti yapılmış olan bir bitki türüdür. Osmanlı döneminde cehri, özellikle İzmir ve Samsun gibi önemli limanlar aracılığıyla farklı ülkelere gönderilirdi (Baykara, 1967; Baytop, 1963: 160-164; Eşberk ve Harmancıoğlu, 1952: 67-79). Orta Anadolu'nun kendine özgü coğrafi koşullarında

yetişen bu bitki türünün 22 farklı çeşidi bulunmaktadır, yetiştiği bölgenin biyolojik çeşitliliğine de önemli katkılar sağladığı düşünülmektedir.

Doğal boyamalarda kullanılmakta olan bir diğer bitki de mazi meşesidir. Yaz mevsiminde mazi arılarının yumurtalarını meşenin tomurcuk bölümüne bırakmasıyla mazi meşesi oluşmaktadır. Kanala bırakılan yumurtalardan çıkan kurt salgılarının tomurcuk dokusunda oluşturduğu deformeye meydana gelen patolojik bir üründür. Marmara ve Karadeniz'de yetişen mazi meşesinin deri tabaklama ve kumaş boyama gibi alanlarda kullanıldığı, birçok ülkeye ihracatının yapıldığı bilinmektedir (URL-1).

Antik çağlardan beri besin ve şifa kaynağı olarak kullanılan ceviz ağacının köklü bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Ilıman iklim koşullarını seven yapısıyla Akdeniz havzası gibi bölgelerde yaygın olarak yetiştirilmektedir. Yaş haldeki yeşil dış kabuklarıyla yün boyamacılığı yapılmakta, son yıllarda saç boyamalarında da kullanıldığı görülmektedir.

Hibiskus sağlık açısından faydalı olarak bilinen, genellikle çay olarak tüketilmekte olan, farklı türleri bulunan geniş bir familyaya sahip bitkidir. Sıcak ve nemli bölgelerde yetişebilen hibiskus, gıda boyası yapımında, kozmetik alanlarında kullanılmaktadır. Son yıllarda boyama yöntemlerinde de kullanılan bu bitkinin güçlü bir antioksidan özelliği olduğu da bilinmektedir.

Sarı rengin ve tonlarının elde edildiği bilinen Papatya ve türlerinin de daha çok ip, kumaş ve yün boyamalarında kullanıldığı bilinmektedir. Tekstil ürünlerinin boyamalarında yapılan analizler doğrultusunda, bulunan arkeolojik kazı örneklerini incelediğimizde papatya bitkisinin renklendirme özelliğinden yararlanıldığı görülmektedir.

Anavatanı Hindistan olarak bilinen indigo bitkisiyle de mavi tonlarında boyamalar yapılmaktadır. Çok fazla farklı türü olan indigo bitkisi, bir metre boylarında olup tropikal bölgelerde daha çok yetiştirilmekte, çivit otu olarak da bilinmektedir.

Doğal Boyaların Kullanım Alanları

Kök boya, cehri, mazi meşesi, ceviz, hibiskus, papatya, defne, zerdeçal, indigo gibi bitkilerden elde edilen doğal boyalar, sadece estetik bir görünüm sağlamakla kalmayarak aynı zamanda çevre dostu ve sağlıklı olmaları nedeniyle de tercih edilmektedir. Doğal boyaların elde edildiği kaynak çeşitliliği oldukça geniştir. Bitkilerin kök, gövde, yaprak ve tohumları gibi farklı bölümlerinin yanı sıra böcekler ve deniz canlıları gibi canlı organizmalardan da doğal boyalar elde edilebilmektedir (Maden Demirkaynak, 2024: 19).

Karadağ' a göre, doğal boya elde edilen bitki ve böceklerle mineral tuzların farklı oranlarda karıştırılmasıyla çok fazla renk tonu elde edilebilmektedir. Boyama işlemlerinde bitkilerden elde edilen boyaların içine eklenen mineral tuzlar bu boyaların yüzeye tutunmasını sağlamakta, farklı oranlarda boyaların içine eklenmesiyle de renklerin farklı tonları elde edilebilmektedir. Karadağ, bu renk çeşitliliğinin oldukça fazla olduğundan, dokumalarda oluşturulan eşsiz eserlerin tümünün doğada bulunan birkaç çeşit bitki ve böcekten elde edilerek boyandığını da ifade etmektedir (Karadağ, 2001: 144-150). Tarihsel kayıtlara göre, MÖ 1500'lü yıllarda Hindistan'da lak böceğinden elde edilen kırmızı boya kullanıldığı, MÖ 2000'li

yıllarda Anadolu'da bulunan Açına Höyüğü'ndeki kil tabletlerde dokuma ve boyama teknikleriyle ilgili bilgilerin yer aldığından bahsetmektedir. Karadağ, MÖ 3000 dolaylarında Mezopotamya'da bulunan kil tabletlerde kermes adlı bir böcekten kırmızı renk elde edildiğini, kil tabletlerde o dönemlerdeki insanların doğal boyalar hakkında bilgi sahibi olduğunu ve bu boyaların tekstil ürünlerini renklendirmek için kullandığından bahsedildiğini söylemektedir (Karadağ, 2007: 8). Babil döneminde Sippar'da keşfedilen kil tabletlerde, doğal boyaların, özellikle kök boyanın, pigmentlerin üretimi ve kumaş boyama teknikleri hakkında detaylı bilgiler yer almaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Babil Çivi Yazısı Kil Tablet.

Bitkilerle boyama yöntemlerini en çok halı ve kilim dokumalarında, tekstil ürünlerinde görmekteyiz. Her alanda olduğu gibi doğal boyama yöntemlerinde de farklı teknik ve uygulamaların geliştirilmiş olduğu görülmektedir. Bu teknikler arasında shibori tekniği ve ekolojik baskı yöntemlerinin daha çok kullanılmakta olduğu söylenebilir. Shibori Japonca' da bükme, sıkıştırmak anlamını taşımaktadır. Karmaşık ve eşsiz desenlerin elde edilebildiği bu teknik kumaş yüzeyini ip yardımıyla sıkıştırarak, katlayarak, bükerek oluşturulabilmektedir. Fıçıoğlu'na göre shibori uygulamaları bir boyama yöntemi olmaktan öte, kültürel ve sanatsal anlamda bir ifade biçimi olarak kullanılmaktadır (Fıçıoğlu, 2015: 205).



Görsel 2. Ayşe Simin Günday, Doğal boyama shibori uygulamaları.

Doğadan ilham alınarak oluşturulan ekolojik baskı uygulamaları, doğanın sunduğu renk ve desen zenginliğini, doğal yöntemlerle yüzeylere aktarma sanatıdır. Bu teknik, hem estetik bir deneyim sunmakta hem de çevreye duyarlı bir yaklaşım benimsemektedir. Bitkilerin desenleri kumaş veya kâğıt üzerine aktarma yöntemiyle yapılmaktadır (Bozacı, 2017: 22). Ekolojik baskı uygulamaları; botanik boyama, ecoprint, doğal baskı gibi isimlerle de bilinmektedir.



Görsel 3. Ayşe Simin Günday, Bitkilerle ekolojik baskı uygulamaları.

Kişisel Deneyler

Mağara resimlerinin doğal boyama yöntemlerinin ilk örnekleri olduğu bilinmektedir. Bu boyama yöntemleriyle yine bilinen tarihin ilk sanat eserlerinin kil ile yapıldığı dikkate alınır, bu iki alanın sanatsal oluşumuyla kaynak olabilecek deneyler yapılmak istendiği düşünülebilir. Doğal boyama yöntemleri incelenerek ekolojik baskı ve shibori tekniklerinin bir arada kullanımıyla seramik üzerinde farklı renk ve doku araştırmaları yapılmıştır. Boyamalarda kök boya, mazı meşesi, sarı kantaron, zerdeçal, ceviz, hibiskus kullanılmıştır.



Görsel 4. Boyama özelliği olan bazı bitkiler.

Yaprak, ip gibi materyaller kullanılarak sanatsal anlamda farklı olabileceği düşünülen çalışmalar yapılmıştır. Araştırmaya konu uygulamaların gerçekleştirilebilmesi için seramik

çamuru şekillendirilerek 1040°C de fırınlanmıştır. Bisküvi pişirimi yapılmış objeler üzerine yapraklar yerleştirilerek ipele sıkıca bağlanmıştır. Yaprakların damarlı yüzeyleri objenin üzerine gelecek şekilde yerleştirilmiş, az miktarda vazelin uygulanarak sabitlenmiştir (Görsel 5). Uygulamalarda kaynayan su içine belirli oranlarda bitkiler eklenmiş, boyaların yüzeyde tutunması, kalıcılık sağlaması için mineral tuzlardan biri olan şap (potasyum-alüminyum sülfat) kullanılmıştır. Karışım içerisine yerleştirilen seramik formlar yarım saat kaynatılmış, sonrasında yıkanarak temizlenmiştir.



Görsel 5. Seramiklerin boyama aşamasında hazırlanması.

Kök boya ile yapılan denemede; 1 litre su, 15 gram kök boya, 4 gram şap (potasyum-alüminyum sülfat) kullanılmıştır. 1040°C’de bisküvi pişirimi yapılan seramik üzerine gül yaprağı, defneyaprağı, çam iğnesi yerleştirilerek sabitlenmiş yarım saat hazırlanan karışım içinde kaynatılmıştır (Görsel 6).



Görsel 6. Kök boya bitkisinin seramik üzerindeki etkileri.

Hazırlanan diğer karışımda; 1 litre su, 20 gram sarı kantaron, 7 gram zerdeçal, 4 gram şap (potasyum-alüminyum sülfat) kullanılmıştır. Karışım içinde seramik obje yarım saat kaynatılmış, yıkanarak temizlenmiştir (Görsel 7).



Görsel 7. Sarı kantaron ve zerdeçal bitkisinin seramik üzerindeki etkileri.

Mazı meşesi ve ceviz ile hazırlanan karışımda; 1 litre su, 35 gram ceviz kabuğu, 10 adet mazı meşesi gomalağı, 4 gram şap kullanılmıştır. Bisküvi pişirimi yapılan, yapraklarla sarılan seramik obje karışım içerisinde yarım saat kaynatılmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Mazı meşesi ve cevizin seramik üzerindeki etkileri.

Hibiskus bitkisiyle hazırlanan karışımda; 1 litre su, 30 gram hibiskus, 4 gram şap kullanılmıştır. Daha öncesinde bisküvi pişirimi yapılmış olan seramik obje, yaprak ve ipele hazırlanarak karışım içinde yarım saat kaynatılmıştır. Sonrasında yıkanarak temizlenmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Hibiskus bitkisinin seramik üzerindeki etkileri.

Hazırlanan diğer karışımda; 1 litre su, 30 gram hibiskus, 30 ml beyaz sirke, 3 gram şap, 10 gram karbonat kullanılarak farklı renk oluşturmak istenmiştir. Bisküvi pişirimi yapılmış seramik obje hazırlanan karışım içerisinde yarım saat kaynatılmıştır, su ile yıkanarak temizlenmiştir (Görsel 10).



Görsel 10. Hibiskus, sirke ve karbonatın seramik üzerindeki etkileri.

Yapılan denemelerde olumlu sonuçlara ulaşılmasıyla, üç boyutlu bir form üzerinde bitkilerle boyama uygulamaları yapılmak istenmiştir. Form, bir kuşun gövdesi ve yuvarlak vücut hatlarından yola çıkılarak tasarlanmıştır. Şekillendirme işleminden sonra 1040°C'de bisküvi pişirimi yapılmıştır. Boyama aşamasında denemelerde olduğu gibi formun etrafına yapraklar yerleştirilerek ipe sarılmıştır. Renklendirmede ceviz, kök boya, hibiskus ve papatya bitkileri kullanılmıştır.



Görsel 11. Elle şekillendirme, Doğal Boyaların Seramik Üzerinde Uygulaması, 22x22x31 cm, 1040°C, 2024.



Görsel 12. Doğal Boyamaların Seramik Üzerinde Uygulanması, Detay, 22x22x31 cm, 1040°C, 2024.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma kapsamında deneme ürünleri yapılarak bitkilerle boyama yöntemlerinin seramik alanında kullanımı araştırılmıştır. Doğal boyaların gücü ve tarihsel derinliği incelendiğinde, seramik sanatı ve doğal boyaların birlikte kullanımıyla yenilikçi çalışmaların oluşturulabileceği gözlemlenmiştir. Doğal boyaların sadece bir renk kaynağı değil, aynı zamanda bir ifade biçimi olduğu, boyaların sanatçılara ve sanatla ilgilenenlere de sonsuz bir ilham kaynağı olabileceği düşünülmektedir. Bu araştırma kapsamında, shibori, ekolojik baskı gibi çeşitli boyama yöntemleri incelenerek, kök boya, hibiskus, ceviz, zerdeçal, mazı meşesi gibi bitkilerin seramik formlar üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir. Bisküvi pişirimi yapılmış seramikler belirli oranlarda hazırlanan karışımların içinde yarım saat kaynatılmıştır. Objeler üzerine yerleştirilen yaprakların desenini yüzeye aktarmak için su itici özelliği olan vazelin yaprakların damarlı tarafına bir miktar uygulanarak sarılmış ve desenler oluşturulmuştur. Bitkilerin birbiriyle karıştırılmasıyla ve farklı oranlarda tuzların eklenmesiyle değişik renk ve tonların elde edilebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan ilk denemelerin üzerinden üç yıl geçmiş ve boyamalarda herhangi bir bozulma, solma durumu olmadığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, bitkilerle boyama yöntemlerinin yeni sanatsal oluşumlara olanak sağlayabileceği ve kaynak

olabileceği düşünülmektedir. Elde edilen bu bilgiler doğrultusunda literatüre kaynak olabilecek uygulamalar yapılmış, seramik teknolojisi kapsamında uygulanabilir bir yöntem olduğu gözlemlenmiştir.

Kaynaklar

- Aksoy, A., Gönüz, A., ve Karabacak, E. (2006). Çanakkale ve Çevresinde Doğal Yayıllı Gösteren Bazı Potansiyel Boya Bitkileri. *Anadolu Ege Tarımsal Araştırma Enstitüsü Dergisi*, cilt 16, sayı 1.
- Arlı, M. (1984). Doğal Boyalarla Boyama Yöntemleri Üzerinde Düşünceler. 2. *Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir. No: 19, s. 15-25.
- Baykara, T. (1967). Cehri Üzerinde Notlar. *İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Dergisi*. s. 160-164.
- Baytop, T. (1963). Türkiye'nin Tıbbi ve Zehirli Bitkileri. *İstanbul Üniversitesi Yayınları No: 1039 Tıp Fakültesi No: 59*. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.
- Bozacı, B. (2017). *Doğanın şarkısı*. İzmir: Ekolojik Baskı.
- Eşberk, T., Harmancıoğlu, M. (1952). Cehri (Rhamnus tinctoria Waldstein Et Kitaibel) Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yıllığı 1. s.67-79. Ankara.
- Eyüboğlu, Ü., Okaygün, I. ve Yaraş, F., (1983). *Doğal Boyalarla Yün Boyama*. Uygulamalı Eğitim Vakfı, İstanbul.
- Fıçıcıoğlu, A. (2015). *Tokat Yazmacılığı ve Shibori Sentezi ile Çağdaş Uygulamalar*, (Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Genç, M. (2014). Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kök boya ve Cehri İle İlgili Bazı Kayıtlar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Mayıs-Haziran'14 Sayı:13.
- Karadağ, R. (2001). Doğal Boyamacılıkta Kullanılan Boyarmadde Kaynakları ve Mordan Maddelerinin Boyamaya Etkisi. *Öneri Dergisi*, 4(16), 145-150.
- Maden Demirkaynak, B. (2024). Batıl inanç nesnelere çağdaş seramik sanatında yorumlanması (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

İnternet Kaynakları

URL-1: T.C. Tarım Ve Orman Bakanlığı Orman Genel Müdürlüğü. (Erişim Tarihi: 05.11.2023)
<https://www.ogm.gov.tr/tr/yararli-bilgiler/haftanin-agaci/mazi-mesesi>.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://l24.im/YO3ndM>, (Erişim tarihi:27.11.2023).
- Görsel 2. <https://l24.im/sAKD2iP>, (Erişim tarihi: 15.09.2024).
- Görsel 3. <https://l24.im/YimSJwz>, (Erişim tarihi: 21.09.2024).
- Görsel 4. Boyama özelliği olan bazı bitkiler, Kişisel arşiv.
- Görsel 5. Seramiklerin boyama aşamasında hazırlanması, Kişisel arşiv.
- Görsel 6. Kök boya bitkisinin seramik üzerindeki etkileri, Kişisel arşiv.
- Görsel 7. Sarı kantaron ve zerdeçal bitkisinin seramik üzerindeki etkileri, Kişisel arşiv.
- Görsel 8. Mazı meşesi ve cevizin seramik üzerindeki etkileri, Kişisel arşiv.
- Görsel 9. Hibiskus bitkisinin seramik üzerindeki etkileri, Kişisel arşiv.
- Görsel 10. Hibiskus, sirke ve karbonatın seramik üzerindeki etkileri, Kişisel arşiv.
- Görsel 11. Elle şekillendirme, Doğal Boyaların Seramik Üzerinde Uygulaması, 22x22x31 cm, 1040°C, Kişisel arşiv, 2024.
- Görsel 12. Doğal Boyaların Seramik Üzerinde Uygulaması, Detay, 22x22x31 cm, 1040°C, Kişisel arşiv, 2024.



Resim Sanatında Deneysel Yaklaşımına Bağlı Olarak Karakteristik İnsan Figürü Yorumlamaları*

Characteristic Human Figure Interpretations Based on Experimental Approach in Painting

Mihrimah AKIN¹, Yeşim AYDOĞAN²

Gönderim Tarihi: 19.10.2024

Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 27.11.2024

Öz Abstract

Resim sanatında geleneksel yöntemlerin dışında farklı bir bakış açısı sunmayı amaçlayan sanatçılar, sanatsal ifadelerini daha özgür ve yenilikçi yollarla geliştirme arayışındadırlar. Geleneksel malzemeler ve teknikler, sanat üretimini belirli bir çerçevede sınırlarken, bu sınırların ötesine geçme arzusunda olan sanatçılar, söz konusu yöntemlerin bireysel, duygusal ve ruhsal dünyalarının derinliklerini ifade etme konusunda yetersiz kaldığını düşünmektedirler. Bu sanatçılar, yaratıcı süreçlerinin daha geniş bir ifade yelpazesi sunması gerektiğine inanmakta ve bu sebeple geleneksel normların dışına çıkarak deneysel yaklaşımları benimsemektedirler. Deneysellik, sanatçılara yalnızca bilinen tekniklerin ötesine geçme imkânı sunmakla kalmaz; aynı zamanda sınırları zorlayarak tamamen yeni malzemeler, teknikler ve üslupların keşfine de olanak tanır. Bu süreç, sanatın form ve içerik açısından büyük bir genişleme ve dönüşüm yaşamasını sağlar. Sanatçılar, deneysel yaklaşımlar sayesinde daha önce keşfedilmemiş ifade biçimlerini kullanarak sanatın sınırlarını yeniden tanıma fırsatı elde ederler. Bu bağlamda, sanatçılar bilinçli veya tesadüfi olarak farklı malzeme, renk ve doku kullanımlarıyla özgün ve yenilikçi çalışmalara imza atma cesareti gösterirler. Bu araştırmanın amacı, resim sanatında geleneksel yöntemlerin sınırlarını aşarak deneyselliği ön plana çıkarmak ve özgün, yaratıcı resimsel uygulamalar geliştirmektir. Araştırma, tesadüfi unsurların, doku, leke ve malzemenin rastlantısal kullanımı ile karakteristik insan figürleri birleştirildiğinde ortaya çıkan estetik ve yaratıcı sonuçları incelemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Deneysel sanat, Rastlantı, Leke, Doku, Karakteristik insan figürü.

Artists who aim to offer a different perspective by transcending traditional methods in painting seek to develop their artistic expression in freer and more innovative ways. While traditional materials and techniques limit artistic production within a certain framework, artists who desire to go beyond these boundaries believe that these methods are inadequate in expressing the depths of their individual, emotional and spiritual worlds. These artists believe that their creative process should offer a wider range of expression, and for this reason they embrace experimental approaches that go beyond traditional norms. Experimentation not only allows artists to go beyond known techniques, but also pushes boundaries and allows for the discovery of entirely new techniques and tools. This process enables art to experience a great expansion and transformation in terms of form and content. Artists have the opportunity to re-identify the boundaries of art by using previously unexplored forms of expression through experimental approaches. In this context, artists show the courage to create original and innovative works by using different materials, colors and textures, either consciously or accidentally. The aim of this research is to bring experimentation to the forefront by going beyond the boundaries of traditional methods in painting and to develop original and creative pictorial applications. The research aims to examine the aesthetic and creative results that emerge when the random use of random elements, textures, stains and materials are combined with characteristic human figures.

Keywords: Experimental art, Coincidence, Stain, Texture, Characteristic human figure.

* Bu makale, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda Doç. Dr. Yeşim Aydoğan danışmanlığında yapılan "Resim Sanatında Deneysel Yaklaşımına Bağlı Olarak Karakteristik İnsan Figürü Yorumlamaları" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹ Sorumlu Yazar: Mihrimah Akın, mihrimah.2356@gmail.com, ORCID ID: 0000 0003 1510 0357.

² Doç. Dr., Yeşim Aydoğan, İnönü Üniversitesi, yesim.aydogan@inonu.edu.tr, ORCID ID: 0000 0001 5952 9396.

Giriş

Doğanın karşısına geçen sanatçı, doğayı tüm gerçekliğiyle en iyi şekilde tuvale aktarmaya çalışmış ve onu taklit etmiştir. Ancak zamanla, geleneksel malzemelerin ve resim kurallarının, sanatçının iç dünyasını yansıtmada yetersiz kaldığını fark etmesiyle birlikte, bu sınırları aşma arayışı başlamıştır. Bu döngüden kurtulan sanatçının yeniliğe olan tutkusunu, farklı olanı keşfetme arzusu, özgür ve eleştirel bir bakış açısına sahip olması, onu sanatta yeni bir arayışa ve deneyselliğe yönlendirmiştir (Özderin, 2018: 279). Bu arayış, onları deneyselliğe yöneltmiş ve başlangıçta tuhaf görünen denemeler, modern sanatın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. 20. yy. da sanatçılar, yeni deneyimler yaşama ve keşif yapma arzusuyla geleneksel kalıpların ötesine geçmeye çalışmış ve sanatı genişletme çabasında bulunmuşlardır (Gombrich, 2007: 561). Modern sanat, geleneğe karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış ve sanatın sürekli yenilenmesi gerektiği savunulmuştur (Turani, 2022: 485). Bu bağlamda sanatçılar, geleneksel anlayışlara meydan okuyarak yeni ve radikal ifade biçimlerini aramışlardır. Bu dönüşüm, sanatın sınırlarını genişletme ve toplumsal normlara meydan okuma çabasının bir yansıması olarak düşünülebilir. Modern sanatın doğuşu, sanatın özgünlüğünü ve yeniliğini koruma çabasıyla ilişkilidir ve sanat dünyasında önemli bir dönüşümü tetiklemiştir. Bu süreç, sanatın sürekli gelişmesine ve yenilenmesine katkıda bulunmuş, özellikle yaratıcılığın ve özgünlüğün önemini vurgulamıştır (Gombrich, 2007: 402). Sanatçıların karakteristik insan figürlerini alışılmadık dışında yorumlaması, niteliksel bir zenginlik sağlamış ve figürlerin resim sanatındaki rolünü önemli kılmıştır. Her sanatçının figürleri yorumlama biçimi, onların sanatsal özgünlüğünü ve ifade tarzını belirler; örneğin, figürleri dramatik bir şekilde tasvir eden bir sanatçı içsel duygularını ifade ederken, soyut veya geometrik bir yaklaşım benimseyen başka bir sanatçı modern dünyanın karmaşıklığını vurgulayabilir. Ayrıca, bazı sanatçılar figürleri sembolik olarak kullanarak evrensel deneyimleri ve toplumsal meseleleri de ele alabilirler.

Resim sanatında deneysel resim ve deneysel baskı, geleneksel yöntemlerin ötesine geçerek estetik ve kavramsal düzeyde önemli katkılar sağlamıştır. Bu yöntemler, plastik ve teknik açıdan sanatın gelişimini etkileyerek karakteristik insan figürlerinin önemini artırmıştır. Karakteristik insan figürü, sanatın estetik anlayışını ve sanatçıların kişisel üsluplarını yansıtan kritik bir unsur olup, özgürlük ve yaratıcılık, sanatçıların ifade biçimlerini etkileyerek kişisel stillerinin evriminde belirleyici bir rol oynamaktadır. Deneysel yöntemler sayesinde rastlantısal lekelerden insan figürleri tasarlanabilir ve bu figürler, özgün bir ifade dili oluşturma amacı taşıyabilirler. Sanat akımları, toplumun kültürel ve estetik anlayışlarına paralel bir dönüşüm gösterirken, günümüzde özgünlük ve yaratıcılığı ön plana çıkaran bir yaklaşım benimsenmiştir. Deneysel resim ve baskı teknikleri, karakteristik insan figürlerini yorumlamada yeni yöntemler geliştirerek plastik sanatlara önemli katkılar sunmaktadır. Bu araştırma, insan figürünün estetik, teknik ve tematik gelişim süreçlerini derinlemesine incelemeyi ve deneysel tekniklerin sanat tarihindeki etkilerini kapsamlı bir şekilde tartışmayı amaçlamaktadır. Uygulama çalışmaları, tuval bezi üzerinde çeşitli karışık tekniklerle üretilen on özgün sanat eserinden oluşan bir seri ile sınırlıdır.

Yöntem

Araştırma Deseni

Bu çalışma nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modelindedir. Durum çalışması tek bir olayın derinlemesine incelenip verilerin sistematik bir şekilde toplandığı nitel bir araştırma yöntemidir (Subaşı ve Okumuş, 2017: 420). Nitel araştırma yöntemleri, sanatsal ifadelerin incelenmesinde önemli bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Deneysel resim ve baskı teknikleri, rastlantısal lekelerin yüzey üzerindeki etkilerini analiz ederek sanatçının yaratıcı sürecini derinleştirir ve özgün bir ifade dili geliştirmesine olanak tanır. Bu bağlamda, sanatçının bireysel çalışma alanı, geleneksel yöntemlerin ötesinde yenilikçi bir perspektif geliştirmesine imkân vererek, karakteristik figürlerin yorumlanmasında ve yaratıcı sürecin derinleşmesinde belirleyici bir zemin teşkil etmektedir.

Araştırma Ortamı

Araştırmanın yapıldığı ortamın detaylı betimlenmesi, araştırmanın geçerlik ve güvenilirliği üzerinde olumlu bir etki yapmaktadır (Creswell, 2013: 199). Araştırma, araştırmacının sanatsal çalışmalarını ve kuramsal araştırmalarını gerçekleştirdiği aile evindeki kişisel odasında yapılmıştır. Kendi odasında çalışmak, özgür düşünme, eser gözleme ve müdahalede bulunma olanağı sağlamaktadır.

Veri Toplama Süreci

Veri toplama süreci, değişkenler hakkında bilgi edinme ve bu bilgilerin ölçülmesini içeren sistematik bir süreçtir (Baş ve Akturan, 2008: 73). Araştırmacı, bu süreçte gözlem tekniklerini kullanarak her aşamayı detaylı biçimde günlüğüne kaydetmiş, bu günlük tez çalışmalarının sistematik izlenmesi ve değerlendirilmesinde kritik bir rol oynamıştır. Gözlemsel kayıtlar ve analizler, çalışmanın metodolojik güvenilirliğini ve sonuçların geçerliliğini artırmıştır (Baş ve Akturan, 2008: 73). Ayrıca, sanatsal çalışmalar da veri toplama sürecine entegre edilmiş, deneysel uygulamalar verilerin niteliksel ve niceliksel analizine önemli katkılar sağlamıştır.

Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi

Bu bölümde, veri toplama araçlarının geliştirilme süreci detaylı olarak açıklanmaktadır.

Literatür Taraması

May'a göre, "Literatür taraması, temel kavramları ortaya koymaz veya hipotez önermez." (1986'dan aktaran Creswell, 2013: 229). Bunun yerine, mevcut bilgi birikimindeki boşlukları veya önyargıları göstererek kuram oluşturmada nitel bir çalışmanın gerekçesini ortaya koyar (Creswell, 2013: 229). Bu çalışmada, nitel yöntem kullanılarak tez, makale, kitap, dergi ve internet kaynakları taranmıştır. Literatür taramasından elde edilen bulgular gruplandırılmış ve sanatçıların eserleri araştırmacının deneysel çalışmalarıyla desteklenmiştir.

Araştırmacı Günlüğü

Araştırmacı, süreç boyunca deneme-yanılma yoluyla elde ettiği deneysel çalışmalarını, kullanılan malzemeleri ve sürecin her aşamasını günlüğüne aktarmıştır. Bu günlükler,

araştırmacının düşüncelerini, gözlemlerini ve deneyimlerini kaydederek araştırma sürecini daha derinlemesine ele almasına olanak tanımıştır (Ersoy, 2015: 550). Günlüklerde yer alan bu detaylar, doğaçlamaya dayalı karakteristik insan figürlerinin de teze dâhil edilmesiyle, sanatsal ifadenin çeşitliliğini artırmış ve tezin daha nitelikli bir içerik kazanmasına katkı sağlamıştır (Creswell, 2013: 173).

Araştırmacı Sanatsal Çalışmaları

Sanatsal ifade ve yaratıcılığın temelini oluşturan deneysel çalışmalar, doku, leke ve rastlantısal oluşumlar yoluyla sanatçının özgün ve yaratıcı bakış açısını ortaya koymaktadır. Araştırmacının içsel dünyasını, duygu ve düşüncelerini aktarmanın bir yolu olarak, mizacın vurgulandığı karakteristik insan figürleri resimsel uygulamalarda önemli bir yer tutmaktadır. Araştırmacı, farklı malzeme ve tekniklerle özgün bir tarz oluşturmayı hedeflemiş, günlük hayattan sıradan nesnelerin dokularını kullanarak rastlantısal lekeler oluşturmuş ve bu yöntemle nitelikli eserler yaratmaya çalışmıştır.

Veri Analizi

Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan durum çalışması, belirli bir durumu derinlemesine inceleyerek detaylı betimlemeler sunan bir modeldir (Creswell, 2013: 102). Araştırmacı, tez sürecinde gözlemler, deneyler, görsel materyaller ve araştırmacı günlüğü gibi kaynaklardan elde ettiği detaylı bilgilerle betimsel analiz yapmıştır. Sanat eserlerinin fiziksel özellikleri, malzemeler, teknikler ve sanatçının düşünceleri gibi unsurlar bu kapsamda değerlendirilmiştir (Yıldırım, 2010: 86).

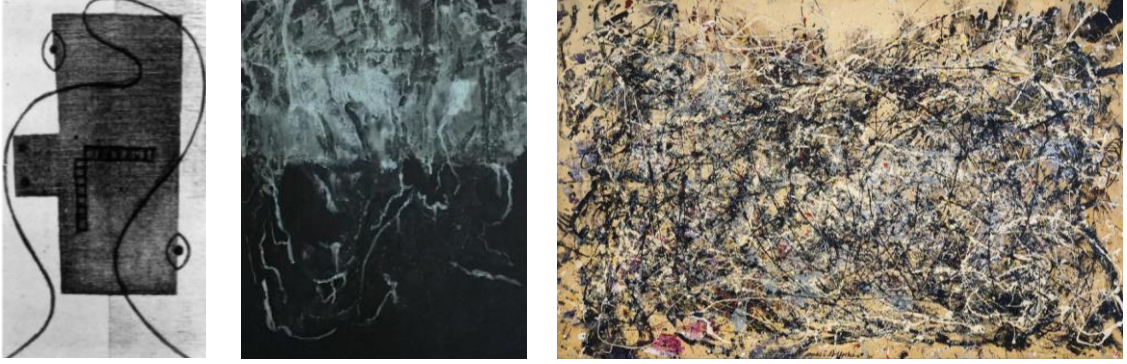
Resim Sanatında Deneysellik

Resim sanatında deneysellik, ilk çağlardan günümüze kadar sanatın her döneminde ve alanında var olmuştur. Bu, insanın karşılaştığı sorunlara farklı çözüm yolları arama, merak ve yenilik arzusu ile ilişkilidir. Sanat, temelde deneysel bir varoluşu ifade eder ve bu çaba günümüzde de devam etmektedir (Özderin, 2018: 279). Deneysellik kavramı, 20. yy.'ın ilk yarısında sanatçıların geleneklere karşı çıkmasıyla modern sanatta belirginleşmiştir (Gombrich, 2007: 561). Bu nedenle, resim sanatında deneysellik, modern sanatın temelini ve gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir.

Deneysel Baskı Resim

Her toplumun sanatının kendine özgü olması gerektiği gibi hepsinin birbirinden farklı olmak istemesi açısından baskı resim önemli bir araç olarak görülmektedir (Aydoğan, 2015: 1). Baskı tekniğinin sanatçılara sınırsız bir deneysel uygulama alanı sunduğu ve gelişen teknolojinin sağladığı olanaklar doğrultusunda bu tekniklerin yeni sanatsal ifade özgürlükleri kazandığı ifade edilmektedir (Kılıç Ateş, 2017: 206-207). Bu bağlamda, geleneksel yaklaşımlardan uzaklaşan sanatçılar, baskı resmin sunduğu çeşitlilik ve zenginlikten yararlanarak farklı ifade biçimleri arayışına yönelmişlerdir. Sanatçılar, duygularını ve içsel gerçekliklerini herhangi bir kısıtlamaya tabi olmaksızın dışa vurma amacı güderek çeşitli malzemeleri özgün bir biçimde kullanmışlardır. Bu süreçte, deneysel yaklaşımların sanatsal üretim sürecine benzersiz

yenilikler kazandırdığı ve bu yeniliklerin öne çıkarılmasının, deneysel sanat anlayışının temel unsuru olarak değerlendirilebileceği gözlemlenmiştir. 20. yy. sanatının ünlü sanatçılarından biri olan Pablo Picasso (1881- 1973), baskı resim alanında yaptığı alternatif arayışlar neticesinde deneysellikle tanışmıştır. Picasso her zaman deneye açık olmuş, aynı zamanda en alışılmadık denemelerden farklı olanı yakalamaya çalışmıştır (Yıldız ve Aslan, 2019: 3155).



Görsel 1. Pablo Picasso, "Baş", 55x 33, TÜYB ve Kolaj, Özel Koleksiyon, 1928.

Görsel 2. Araştırmacı Çalışması, "Baskı 3", Deneysel Baskı Resim, 50x 70, 2024.

Görsel 3. Jackson Pollock, "Numara 1", 160x 259 cm, TÜMB, 1949.

Picasso'nun 1928 tarihli "Baş" adlı eseri, alışılmadık biçim ve malzemeler kullanılarak yaratılan dikkat çekici bir insan başı imgesine sahiptir. Sanatçı, baş formunu kaba dokulu bir malzemedен kesip yapıştırarak, şematik gözleri kompozisyonun kenarlarına yerleştirmiştir. Ağız ve dişler, kırık bir çizgiyle tasvir edilirken, başın dış hatları dalgalı bir çizgi ile ifade edilmiştir (Gombrich, 2007: 576). Bu deneysel yaklaşım, Picasso'nun ifade olanaklarını çeşitlendirmiş ve gelenekselin ötesine geçen alternatif sanatsal arayışların gelişmesine zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda Pollock'un fırça ve palet kullanmaksızın, teneke boya kutuları ve çeşitli araçlarla boyayı damlatarak, sıçratarak ve dökerek rastlantısal biçimler oluşturması, deneysel sanatın prensipleriyle oldukça tutarlıdır (Lynton, 2015: 204). Bu yöntem, geleneksel tekniklerin sınırlarını aşarak yaratıcı özgürlük ve spontaneizmi ön plana çıkararak sanatsal sürecin yeniden şekillendirilmesine olanak tanımaktadır. Araştırmacının "Baskı 3" adlı çalışmasında, deneysel arayışlardan yararlandığı görülmektedir. Koyu rengin üzerine açık tonlar kullanılmasıyla çalışmada derinlik etkisi verildiği görülmektedir. Deneysel baskı tekniği ile oluşturulan bu çalışmada lekesele devingenlikler ayrıca dikkat çekmektedir.

Deneysel Resim

Deneysellik kavramı, TDK'ye (2023) göre "deneye başvurularak yapılan, deneye olan, deneye ilgili, tecrübi, ampirik" olarak tanımlanır. Sanata canlılık katan bu kavram, geleneksel yöntemlerin yerine yenilikçi yolların keşfedilmesini ve nesnelerin alışılmışın dışında kullanılmasını sağlar. Modern sanat akımlarında bilinmeyen yöntemlerin kullanımı ve farklı biçim anlayışlarının oluşturulması, deneyselliğin getirdiği yenilikçi bir dönüşüm olarak değerlendirilmektedir. 20. yy.'da hızla gelişen modernizmle birlikte, sanatın geleneksel kuralları sorgulanmış ve sanatçılar iç dünyalarını yansıtan yeni yollar aramaya yönelmiştir. Bu arayış, bireyselliğin ifade edilmesi ve deneyselliğin benimsenmesini sağlamıştır. Bazı sanatçılar

çevresel önyargılardan kaçınsa da deneyselliği kullanarak yaratıcı özgürlüklerini keşfedenler modern sanatın gelişimine büyük katkıda bulunmuşlardır. Bu cesur denemeler, başlangıçta tuhaf görünse de günümüz modern sanatının şekillenmesinde kritik bir rol oynamıştır (San, 2019: 121). 20. yy. sanatçıları, geçmişteki büyük ustaların başarılarını tekrar etmektense, daha önce hiç denenmemiş yenilikler yaparak dikkat çekmeyi tercih etmişlerdir (Gombrich, 2007: 561- 563). Deneysel yöntemi tercih eden sanatçılar, gözlem, sezgi ve akıl yürütme süreçlerini kullanarak geleneksel tekniklerin ötesine geçip yenilik arayışına girer ve bu sayede özgün tarzlarıyla sanatta yenilikçi eserler üretirler (Koca, 2017: 97).



Görsel 4. Paul Cezanne, "Geçidin Dibi", 54x 73, TÜYB, 1879.

Görsel 5. Araştırmacı Çalışması, "İnsanlar", 48x 72, TÜKT, 2024.

Görsel 6. Claude Monet, "Giverny Yakınlarında Bir Oyuktaki Haşhaş Tarlası", 8x 6 cm, TÜYB, 1885.

Cezanne'ın "Geçidin Dibi" adlı eserinde, deneysel yöntemlerle sanata canlılık kazandırdığı görülmektedir. Sanatçı, geleneksel kurallardan uzaklaşarak yeni ifade biçimleri geliştirmiştir. Cezanne, ne hacim yanılması yaratmak için akademik tekniklere ne de uyumlu manzara oluşturmaya yönelmiştir (Gombrich, 2007: 539). Bu tercih, sanatı koşullara bağlı bir alan olarak görmeyip, özgün üslubuyla geleneksel sınırların dışında kalma ve deneysel arayışlarla sanatını yönlendirme isteğinden kaynaklanmaktadır (Mutlu ve Dede, 2022: 1332). Araştırmacının "İnsanlar" adlı çalışması da deneysel yaklaşımlar çerçevesinde yapılmıştır. Deneysel resim yöntemleri, sanatçının sınırları zorlamasına ve yenilikçi bir ifade biçimi oluşturmasına olanak tanımaktadır. Bu yöntemler, mekân, figür, leke ve doku unsurlarını soyutlama ve dışavurumcu etkilerle yorumlamaya zemin hazırlar (Araştırmacı Günlüğü, 08.06.2024). Figürlerin stilize edilmesi, biçimsel ve renksel soyutlamalarla estetik ve simgesel bir temsil tarzı sunarak izleyiciye hem görsel hem de düşünsel bir bakış açısı kazandırır. Sonuç olarak, bu yöntemler eserin genel estetik yapısını ve anlatım gücünü artırarak izleyicinin daha derin bir görsel ve entelektüel etkileşim kurmasını sağlar.

Resim Sanatında Rastlantı

Rastlantı, TDK'ye (2022) göre "bilgiye, isteğe veya bir nedene dayanmaksızın oluveren karşılaşma" olarak tanımlanırken; Sözen ve Tanyeli (2022: 254), sanatta rastlantıyı "önceden planlanmamış bir eylem sonucu üretilen yapıtı niteleyen sıfat" olarak açıklamaktadır. Bu tanımlardan yola çıkarak, rastlantı olgusu, sanatsal yaratım sürecinde beklenmedik ve tesadüfi bir etki yaratan, önceden tasarlanmamış öğeler olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle, sanatçılar

eserlerini oluştururken önceden belirlenmiş çizimler yerine, çalışma sırasında şans ve tesadüf unsurlarını kullanarak özgünlük ve yaratıcılığı ön plana çıkarmaktadırlar.



Görsel 7. Araştırmacı Çalışması, "Döngü", 80x 100, TÜKT, 2024.

Görsel 8. Jiro Yoshihara, "Daire", 27x 37, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 1971.

Bu duruma örnek olarak araştırmacının da Jiro Yoshihara'nın kullandığı tekniklere benzer şekilde deneme-yanılma etkisiyle oluşturduğu "Döngü" adlı çalışmasında, boyanın akışkanlığını serbest bırakarak kendi kendini ifade edebilmesine olanak sağlamasıyla rastlantıya yön verdiği görülmektedir.

Rastlantı olgusunun sanatta ortaya çıkmasında yaratım sürecinin uzunluğu önemli bir faktördür. Kısa süreli yaratım süreçleri, beklenmedik rastlantısal öğelerin ortaya çıkma olasılığını artırırken; uzun süreli süreçlerde sanatçılar eserin ayrıntılarına yoğunlaşarak bu olasılığı sınırlama eğilimindedir. Bununla birlikte, uzun süre üzerinde çalışılan eserlerde bile, sanatçının istem dışı gerçekleştirdiği bir eylem veya küçük bir hata, beklenmedik estetik sonuçlar doğurabilir.



Görsel 9. Araştırmacı Çalışması, Linol Baskı, 35x 50, 2021.

Görsel 10. Araştırmacı Çalışması, Linol Baskı, 35x 50, 2021.

Araştırmacının linol baskı çalışmasında, transfer aşamasında meydana gelen anlık kayma, özgün bir desen oluşumuna yol açmıştır. Bu durum, rastlantının sanatsal üretim sürecine katkıları ve yaratıcılığa olan etkilerini somut bir biçimde göstermektedir. Böylece rastlantı, öngörülemez estetik sonuçlar üretmenin yanı sıra, sanatçılara yeni ilham kaynakları sunarak teknik ve yöntem geliştirme açısından da önemli olanaklar sağlamaktadır. Bu bağlamda, sanat üretiminde hataların beklenmedik biçimde estetik birer öğeye dönüşebileceğini vurgulayan "Bir yanlış, bir nakış" ifadesi ve sanatçının bireysel hatalarını sanatsal bir perspektifle yeniden değerlendirerek yaratıcı bir avantaja dönüştürebileceğini işaret eden "Şahsiyet, hatayı meziyet

haline getirir.” sözü, rastlantının sanatsal yaratım üzerindeki rolünü daha da derinleştirmektedir (Kaplan, 2019: 12).



Görsele 11. Shinichi Maruyama, “Resim Yaparken”.



Görsele 12. Shinichi Maruyama, “Söz Konusu No. 1”, 88x 73, Arşiv Pigment Baskısı, 2007.

Rastlantısal oluşumlar, sanat tarihinde pek çok yeni akımın ortaya çıkmasına ve sanatsal düşüncenin dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Gombrich’in (2007: 570) belirttiği gibi, plastik sanatlarda birçok önemli kavram, rastlantısal etkilerin yön verdiği süreçler sonucunda ortaya çıkmıştır ve bu durum, rastlantısallığın sanatta ne denli belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Bu noktada, sanat pratiğinin dinamik doğası, sanatçıların alışılmadık dışına çıkarak özgün ve yenilikçi üretimler gerçekleştirmelerini mümkün kılmakta; rastlantının sunduğu fırsatlar, sanatsal ifadeyi zenginleştiren temel unsurlar arasında yer almaktadır. Sonuç olarak, rastlantısal durumların sanatsal yaratım üzerindeki etkisi hem bireysel yaratıcılığın hem de kolektif sanatsal düşüncenin evrimine katkı sağlamakta ve sanatın sürekli olarak yeniden biçimlenmesine olanak tanımaktadır.

Rastlantı faktörünü kullanan soyut dışavurumcu sanatçı Jackson Pollock, rastlantıyı bilinçli bir şekilde değil, kurgusuz bir biçimde boyayı yönlendirerek kullanmıştır. Pollock, “Çizimlerden veya renkli eskizlerden çalışmam. Boyanın akışını kontrol edebilirim bir kaza olmaz, başlangıç ve sonun olmadığı gibi.” diyerek boyayı ustaca kontrol edebildiğini açıkça ifade etmiştir (Yılmaz, 2013: 231). Alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenmiş olan Pollock, deneme-yanılma yoluyla yeni oluşumlar yaratarak sanatında çığır açmıştır (Gombrich, 2007: 602). Yaratım sürecinde sezgisel ve bağımsız bir yaklaşım benimseyen Pollock, devasa tuval bezlerini yere sererek resim yaparken yaratıcı enerjisini güçlü bir şekilde yansıtmıştır (Antmen, 2008: 150).



Görsele 13. Paul Klee, “Nehir İnşaatı Plajı”, 36x 53 cm, TÜYB, 1924.



Görsele 14. Araştırmacı Çalışması, “Buluşma” 93x 55, TÜKT, 2024.

Rastlantıyı meydana getiren unsurların, sanat eserini oluşturma süreci içerisinde son derece önemli rolleri vardır. Nitekim konuyla alakalı Klee şunları söylemiştir: “Eskiden yeryüzünde görülmekte olan ve insanın severek gördüğü ya da görmek istediği şeyler resimlenirdi. Şimdi rastlantısal olanın önemli hale getirilmesine çaba harcanıyor” (Turani, 2022: 601). Klee’nin “Nehir İnşaatı Plajı” adlı eserinde de doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine daha çok anlık hareketlerle rötuşlar eklendiği ve geleneksel normlardan saparak yeni ifade biçimlerinin olduğu görülebilir. Benzer şekilde araştırmacının “Buluşma” adlı eserinde, akrilik boyanın akışkan yapısı kontrolsüzlük ve rastlantısallığı öne çıkararak bilinçli bir stratejiyle özgün lekeler oluşturmak için kullanılmıştır. Figürler geleneksel gerçekçilikten uzak, stilize ve soyut bir yaklaşımla betimlenmiştir. Bacakların gövdeye oranla kalın tasviri, figürlere dinamik bir güç ve denge izlenimi kazandırarak, eserin estetik bütünlüğünü ve sanatçının simgesel anlatımını güçlendirmektedir (A.G. 25.06.2024).

Resim Sanatında Yaratıcılık

Yaratıcılık kavramı, insanlık tarihinin başlangıcından günümüze sürekli bir dönüşüm geçirmiştir ve özünde bir boşluktan doğmamıştır. Yerleşik hayata geçiş sürecinde bireyler, bilinmeyen problemler karşısında gözlem, sezgi, hayal gücü ve akıl yürütme gibi yöntemlerle yaratıcı çözümler geliştirmiştir (Turani, 2022: 484). Yaratıcılık, yenilik, belirsizlik ve bilinmezlik karşısında cesurca adım atma yetisi olarak tanımlanabilir (San, 2019: 16). Bu çok yönlü yapı nedeniyle felsefe, psikoloji, sosyal bilimler, güzel sanatlar ve eğitim gibi birçok disiplin yaratıcılığı kendi perspektiflerinden ele almış ve farklı tanımlar geliştirmiştir (Onur ve Zorlu, 2017: 1537). Güzel sanatlar bağlamında yaratıcılık, yeni ve özgün düşünceler ile ürünler ortaya çıkarabilme yetisi olarak değerlendirilmektedir (San, 1993: 72). Bu anlamda, geçmişte yaratıcılığın yalnızca olağanüstü yeteneklere sahip bireylere özgü, tanrısal bir güç olarak görüldüğü düşünülse de (San, 1993: 71) günümüzde her insanda az ya da çok var olan bir potansiyel olarak kabul edilmektedir (Düz, 2017: 33). Ancak bu potansiyelin gelişimi, çevresel koşullara bağlı olarak desteklenebilir ya da körelebilir (Yeşilyurt, 2020: 3903). Bu nedenle, yaratıcı düşüncenin sürdürülebilirliği ve gelişimi, bireyin bulunduğu çevresel dinamiklere ve yaratıcı özgürlüğünü destekleyen bir ortama duyulan ihtiyaçla doğrudan ilişkilidir. Çevresel faktörler, bireyin sahip olduğu yetenek, içsel algı, hayal gücü, düşünme yetisi ve bu düşüncelerini sembolik unsurlarla ifade edebilme yetisini doğrudan etkilemekte ve yaratıcılığı sanata yönlendirmektedir. Böylece yaratıcılık, 15- 19.yy.’lar arasında resim sanatında önemli bir yer edinmiştir (San, 2019: 13). Tüm bu bulgular doğrultusunda sanatsal yaratıcılık, doğuştan gelen bir yeti olmasının yanı sıra sonradan geliştirilebilen bir unsur olarak da tanımlanmaktadır. Ancak bu gelişim, genellikle toplum etiğine aykırı olan kültürel normlar karşısında engellenebilmektedir (Dinçeli, 2020: 46).

Resim sanatında yaratıcılık, özgün ve yeni ürünlerin ortaya çıkmasında büyük bir öneme sahiptir. Ayrıca, bireyin düşünme esnekliği, özgün düşüncelerini ifade etme cesareti ve gözlem becerisi, yaratıcılığın gelişiminde kritik rol oynamaktadır (Beyoğlu, 2015: 334). Gözlem, görme ve algılama ikilisinin bütünleşmesi ile ortaya çıkarak, resim sanatı için temel bir unsur olarak kabul edilmektedir. Ancak, herkes bahsi geçen görme yetisine sahip değildir; bu nedenle,

tuvalin başına geçen her sanatçının ürettiği eser birbirinden farklılık göstermektedir. Her bireyin yaşam deneyimleri, düşünce yapısı ve inançları, nesnelere algılayış biçimini etkilemektedir (Berger, 1972: 8).

Herkeste var olan yaratıcılığın geliştirilmesi, bireyin yeteneklerine özgü fiziksel yatkınlık gerektirir. Kandinsky de sanatın izleyicide heyecan yaratması gerektiğini vurgularken, “Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir” ifadesini kullanmaktadır (Lynton, 1982: 84). Bu iki düşünce, yaratıcılığın ve sanatın bireyin içsel güçlerini ortaya çıkarmadaki rolünü ve izleyicide duygusal bir etki yaratma potansiyelini ortaya koymaktadır.



Görsel 15. Vincent Van Gogh, “Gauguin’in Sandalyesi”, 90x 72, TÜYB, 1888.

Görsel 16. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, Sandalyenin Fotoğrafı, 91. 5x 61. 1, Sandalye; 82x 37. 8x 53, Sandalye Kelimesinin Anlamı; 61x 61. 3, 1965.

Bazı sanatçılar, aynı nesne üzerinden yaratıcılıkları doğrultusunda oldukça farklı bir bakış açısıyla eserler oluşturabilirler. Örneğin Van Gogh, “Gauguin’in Sandalyesi” adlı çalışmasında sandalye kurgusu hazırlayarak bu görüntüyü tuvaline yağlı boya tekniğiyle aktarmıştır. Öte yandan, Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye” adlı eserinde daha ilginç bir yaklaşım sergilemektedir. Bu çalışmasında, nesnenin kendisini, sağ tarafında tanımını ve sol tarafında fotoğrafını yerleştirerek geleneksel sanatı reddetmiş ve kavramsal sanatın yaratıcılığını kullanmıştır (Antmen, 2008: 192). Bu bağlamda, aynı nesne üzerinde çalışan iki sanatçıdan birinin fiziksel anlamda daha fazla çaba ve emekle, diğersinin ise daha az fiziki uğraşla sanat eserini ortaya koyduğunu belirtmek mümkündür.

Leke, Doku ve İnsan Figürü

Resim Sanatında Leke

Resim sanatında “leke”, yüzeyin homojen bir biçimde tek bir renk ile örtülmüş parçası olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2022: 190). Bunun yanı sıra, leke, herhangi bir yüzey üzerinde boyalarla oluşturulan özgün izler olarak da değerlendirilebilir (Turani, 1975: 81). Sanatçılar, lekesel izleri özgün ifadelerinin ve sanatın estetik dilinin zenginleştirilmesine katkıda bulunan unsurlar olarak kullanmaktadır. Leke, yalnızca rastlantısal bir oluşum değil, aynı zamanda sanatçının bilinçli tercihleri ve teknik becerilerinin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Lekelerin, yüzeyde daha geniş alan kaplayarak güçlü algısal anlatım öğeleri oluşturma yeteneği, onları çizgi ve nokta unsurlarından ayıran en belirgin özelliklerden biridir (Wölfflin, 2020: 67). Algılanabilen en küçük görsel birim olan noktanın, yüzey üzerinde sıklıkla bir araya gelmesi durumunda ortaya çıkan yeni görüntülerin aslında leke olduğu ifade

edilebilir. İlk izlenim, genellikle nesnelerin yüzeyindeki lekelerin belirginliği üzerinden oluşur ve bu durum, izleyicide farklı anlamlar ve duygusal tepkiler uyandırmaktadır (Wölfflin, 2020: 32).



Görsel 17. Yves Klein, "Canlı Fırça Olarak Model ve Eser".

Görsel 18. Araştırmacı Çalışması, "Nerede?", 72x 96, TÜKT, 2024.

Klein, canlı modeller üzerinden oluşturduğu kompozisyonlarda lekeleri ustaca entegre ederek plastik açıdan zengin eserler üretmiştir. Özellikle mavi tonları ve pigmentleri kullanarak, figürlerin bedenleriyle etkileşimde bulunan dinamik lekeler oluşturmuş; bu sayede figüratif ve soyut unsurları bir araya getirerek etkileyici bir estetik deneyim sunmuştur. Klein'in lekeleri, yalnızca bir anlatım aracı değil, aynı zamanda bir duygunun dışavurumu olarak izleyiciye görsel derinlik ve duygusal etki sağlamaktadır.

Araştırmacının "Nerede?" adlı çalışmasında yoğun bir şekilde mavi ve mavinin tonları kullanılmıştır. Zemin üzerine su ile inceltilerek akıtılan mavi akrilik boya lekeler, resimde kendi içinde bir dinginlik oluşturmaktadır. Ayrıca, akrilik kırmızı boya su ile inceltilip yüzeye akıtılarak kurumaması sağlanmıştır. Bu işlem, alttaki lekelerin kaybolmamasını ve şeffaf görünümlerle lekelerin yüzeyde yüzüyormuş hissi vermesini sağlarken, resmin derinlik kazanmasına da katkıda bulunmuştur.

Resim Sanatında Doku

Sözen ve Tanyeli (2022: 89), dokuyu, "görme ve dokunma duyularıyla kavranabilen, homojen, yüzeysel etki ögesi." olarak tanımlayarak, bu kavramın çok yönlü doğasına dikkat çekmektedir. Doku türleri üç ana başlık altında sistematik bir şekilde incelenmektedir: gerçek-doğal dokular, yapay-taklit dokular ve deneysel dokular. Gerçek-doğal dokular, doğal unsurların sunduğu yüzey özelliklerine dayanarak, ağaç kabukları, yapraklar ve portakal kabukları gibi, dokunma yoluyla algılanabilen yapıların varlığını ifade etmektedir (Dülgeroğlu, 1997: 467). Yapay-taklit dokular, sanatçının iradi müdahalesiyle oluşturulmakta olup, gerçeğe yakın bir etki yaratmayı hedeflemektedir (Ocvirk vd., 2015: 171). Bu tür dokular, gerçek nesnelerin estetik özelliklerini taklit ederek izleyicide tanıdıklık hissi uyandırır.



Görsele 19. Edwaert Collier, "Vanitas Natürmort", 19x 17, TÜYB, 1675.



Görsele 20. Ilse Bing, "Benim Dünyam" 35x 43, Karışık Teknik, 1985.

Deneysel dokular ise, sanatçının yenilik arayışı ve yaratıcılığının bir yansıması olarak, çeşitli materyallerin birleşiminden oluşan özgün ve yenilikçi yapılar olarak tanımlanmaktadır (Dülgeroğlu, 1997: 467). Materyal seçimi, bu dokuların estetiğini ve anlamını belirlemede kritik bir rol oynamaktadır (Keser, 2019: 129). Dokular, hem görme hem de dokunma duyularını harekete geçirerek izleyicinin deneyimini derinleştirmekte ve eserin plastik değerine önemli katkılarda bulunmaktadır (Kılıçkan, 2006: 52). Örneğin, ahşap yüzeyler pürüzlü ve sıcak bir his verirken, cam yüzeyler parlak ve soğuk bir etki yaratarak izleyicinin duygusal algısını şekillendirmektedir (Keser, 2019: 129). Bu durum, dokunun resim sanatındaki anlamını ve önemini artırmakta; sanatçının ifade gücünü ve izleyicinin etkileşimini zenginleştirmektedir. Dolayısıyla, doku, sanat eserinin anlatım dilinde vazgeçilmez bir unsur olarak öne çıkmakta ve sanat pratiğinin zenginliğini belirleyen temel bileşenlerden biri olarak değerlendirilmektedir.



Görsele 21. Ana Teresa Barboza, "Manzarayı Oku Serisinden", Nakış Kasnağı Üzerine İplik, 2013.

Görsele 22. Araştırmacı Çalışması, "Kehanet", 72x 96, TÜKT, 2024.

Ana Teresa Barboza, pamuk ipliği ve yün kullanarak dalgaların akışına benzer bir hareketi taklit eden bir eser oluşturmuştur. Nakış kasnağının sınırlarından taşan bu ipliklerle yaratılan eser, doku teması açısından güzel bir örnek teşkil etmektedir. Sanatçı, iplerin doğal dokusunu kullanarak kendi tekniğiyle bu dokuda müdahalelerde bulunmuş ve böylece eseri yapay-taklit doku kategorisine dâhil etmiştir (Uğrul, 2022: 6). Araştırmacının "Kehanet" adlı çalışmasında görülen dokuların, plastik zenginliğinden faydalanarak, çalışmanın sanatsal ifadesini güçlendirdiği yorumuna gidilebilir. Deneysel yöntemler sonucu oluşturulan dokuların kullanıldığı bu çalışmada, poşet, cam, kâğıt, çubuk, çatal ve fırça gibi malzemelerin dokusunu bir araya getirerek çalışmayı oluşturan araştırmacı, sanatın çok yönlülüğünü ve yaratıcılığını ortaya koymaya çalışmıştır (A.G. 12.01.2024).

Resim Sanatında Karakteristik İnsan Figürü

“Figür, resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, sürekli rastlanan ya da düşsel her türlü varlık ve nesnenin genel adıdır (Sözen ve Tanyeli, 2022: 109)”. Bu kavram, sanat bağlamında sıklıkla insan ve hayvan figürlerini temsil eden tasvirlerle ilişkilendirilir. “Görsel sanatlarda tasvir edilen doğal ya da düşsel varlıklar; dar anlamda insandır (İskender, 1997: 589)”.



Görsel 23. Vincent Van Gogh, “Pont Aven'da Bretonlar ve Bağışlama” 62x 47, Ingres Kâğıdı Üzerine Sulu Boya ve Kalem, 1888.

Görsel 24. Neşet Günal, “Duvar Dibi 3”, 152x 245, TÜYB, 1973.

İnsan figürü, tarih öncesi dönemlerden itibaren plastik sanatlarda önemli bir temsil nesnesi olarak öne çıkmıştır. İnsan toplulukları, sanatsal üretimlerinde kültürel, ekonomik, siyasî ve dinî olgularla birlikte toplumsal yapıları sanatlarına yansıtarak, dönemlerinin koşullarını ve yaşam biçimlerini somutlaştırmışlardır. Bu durum, sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmasının ötesine geçerek, toplumsal dönüşüm ve değişimlerin bir aracı olarak işlev gördüğünü de ortaya koymaktadır (Turani, 2022: 13). Örneğin Van Gogh ve Günal’ın çalışmalarına bakıldığında, her iki çalışmada da iki ayrı yerel halkın yer aldığı görülmektedir. Van Gogh’un çalışmasındaki insanların kıyafetlerinden sınıfsal statü belirtilirken, Günal’ın çalışmasındaki figürlerin bir işçi sınıfına mensup oldukları yüz ifadeleriyle belirtilmiştir (Akyürek, 2018: 88).



Görsel 25. Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 172x 278, TÜYB, 1458.

Görsel 26. Mustafa Horasan, “İsimsiz”, 40x 40, TÜYB, 2003.

Sınırları aşmak isteyen modern sanatçılar, geleneksel yapıları karşı çıkmış, figürlerin biçimini kasıtlı bozarak ifadeyi oldukça güçlendirmiş ve bu bağlamda ilkel kültürlerden fazlasıyla etkilendiklerini göstermişlerdir (Yılmaz, 2013: 27). Böylece sanatçılar, tarihsel süreç içinde toplumlarının sosyo-kültürel yapıları ve çevresel koşullarından etkilenmiş ve bu etkileşim, onların sanatsal üretimlerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Yontar (1993: 17), sosyal, kültürel ve fiziksel çevrelerin sanatçının yaratıcılığını hem teşvik edebileceğini hem de engelleyebileceğini belirtmektedir. Sanatçının toplumsal ve kültürel çevresi, sanatın yaratıcı

niteliğinin gelişimine olanak tanırken, aynı zamanda bu yaratıcılığı sınırlayıcı bir etki de oluşturabilir. Dolayısıyla sanat eserleri, sanatçının yaşadığı dönem ve çevre koşullarının sanatsal bir yansıması olarak değerlendirilebilir.



Görsele 27. Fikret Otyam, "İsimsiz", 90x 117, TÜYB, 1989.



Görsele 28. Turgut Zaim, "Halı Dokuyanlar", 40x 34 cm, TÜYB, 1906.

Kültürel yapı, sanatçının estetik anlayışını ve ifade biçimini belirleyen önemli bir unsurdur. Toplamların kültürel dinamikleri sanatsal üretimin hem estetik değerini hem de toplumsal yansımalarını zenginleştirir (Turani, 2022: 13). Sanatçının toplumsal ve kültürel perspektiflere açık olması, sanatsal üretimi içerik ve biçim açısından derinleştirir. Bu doğrultuda, sanat yalnızca bireysel bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel dinamiklerin estetik bir yorumu olarak da anlam kazanmaktadır. Nitekim Otyam ve Zaim'in eserlerinde görülen kadın figürlerini, yüz ifadeleri, başörtüleri, kılık kıyafetleri, nakış ve işlemeleri, yaşam biçimleri ve gelenek göreneklere gibi detaylarla karakterize etmektedirler (Soylu, 2018: 163).



Görsele 29. Mehmet Gülerüz, "Erkek Modası", 70x 56, TÜYB, 2006.



Görsele 30. Araştırmacı Çalışması, "Trajedi", TÜKT, 80x 100, 2021.

Yaratıcılık, toplumsal beklentilerden bağımsızlaştığında gerçek anlamda var olabilir ve sanatsal üretimi daha derin ve etkili hale getirir. Sanatçının özgün düşüncelerini geliştirme ve yenilik arayışı, sanatı bireysel bir ifade biçiminden öteye taşıyarak toplumsal bir dönüşüm aracına dönüştürür. Yaratıcılık süreci, mevcut bilgi ve öğeleri değiştirerek yeni formlar oluşturma çabasını içerir ve bu süreç, Ahmet İnam tarafından bireyin kendini var etme ve özgünlüğünü ortaya koyma mücadelesi olarak tanımlanmaktadır. Bu doğrultuda, yaratma sürecinin bilinen veya bilinmeyen unsurları yeni ve özgün biçimlerde bir araya getirme süreci olduğu ve risk

taşıdığı dikkate alınmalıdır. Yaratıcılığın, bireyin sürü zihniyetinden bağımsızlaştığı ve kendi özgün potansiyelini ortaya koyabildiği koşullarda gerçek anlamda gelişme göstereceği öne sürülebilir.

“Yaratma işi bir birikim, kafa ve gönül hazırlığının yanında yaratıcıdan (yaratıcı: Yaratma yeteneğine sahip kişi!) yüreklilik ister. Yaratma bir cesarettir. Çünkü bilinmeyene doğru bir uzanıştır. Denenmemiştir. Denenmemişi denenir, bilinmeyi bilinir, görülmeyeni görülür kılınca, alanın tepkisinin ne olacağını bilemeyiz, şarlatan sayılma, kepaze olma tehlikesini göğüslemek gerekir (Inam, 1993: 6)”.

Araştırmacının “Trajedi” adlı eserinde görülen insan figürleri, araştırmacının bakış açısına uygun şekilde, mizacı doğrultusunda şekillenmiştir. Deformasyon sonucu oluşan insan figürlerinde, araştırmacının kişisel üslubunu ve belirgin özelliklere sahip figürleri, abartılı imgelerle yorumlandığı görülmektedir. Bu yaklaşım, araştırmacının, mizacını ve yaratıcılığını çalışmalarına olabildiğince yansıtarak karakteristik oluşumlar yakalamaya çalıştığını göstermektedir. Yaratıcı birey, sorunlara yenilikçi çözümler geliştirme ve bu çözümleri cesaretle hayata geçirme yetisiyle yaratıcılığını ortaya koymaktadır (San, 1979: 19). Bu bağlamda cesaret, sanatçının kendini aşmasını ve yaratıcı süreci desteklemesini sağlayan temel bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Sanatsal yaratıcılık ise, özgün düşünme ve yeniliğe açık olma kapasitesiyle doğrudan ilişkilidir (Güllülü, 1994: 57). Gombrich de yaratıcı sürecin, daha önce kurulmamış ilişkiler arasında yeni bağlantılar oluşturma ve mevcut anlam yapılarından farklı anlamlar türetme yetisi üzerine inşa edildiğini şu sözlerle vurgulamaktadır:

“Sanatçı daha önce hiç var olmamış bir şeyi yaptığını hissetmek ister. Bu şey, ne denli ustalıklı yapılsa yapılsın, bir nesnenin kopyası değildir. Bu şey, ne kadar akıllıca olursa olsun bir süs parçası değildir. Burada söz konusu olan, her ikisi de daha anlamlı ve kalıcı bir şeydir; sanatçıya yavan yaşantımızın kalitesiz objelerinden daha gerçek olduğunu hissettirecek bir şey ifadelerini kullanmıştır (Gombrich, 2007: 585)”.



Görsel 31. Araştırmacı Çalışması, “Kırmızı Serisi 5”, 63x 74, TÜKT, 2024.



Görsel 32. Araştırmacı Çalışması, “Yeşil”, 72x 96, TÜKT, 2024.

Özgünlük ve insan figürü, resim sanatında geniş bir yer tutmakta olup, niteliksel olarak sanatsal ifadenin zenginliğini artıran unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bu unsurlar, sanatçılara kendi bireysel bakış açılarına dayalı öznel yorumlama imkânı sunmakta ve sanatsal pratiğin karakteristik bir ifade biçimi kazanmasına olanak tanımaktadır. Tatar’a göre, sanatçının kendine özgü biçimsel ve düşünsel yapıyı deforme etme becerisi, görünmeyeni görünür kılmak amacıyla imgeler üretme kapasitesine dayanmakta ve yaratıcılığın bir ifadesi olarak öne çıkmaktadır (Tatar, 2017: 12). Buradan yola çıkılarak araştırmacının orantısız bedensel

dengelesizlik üzerine tasarladığı figürler, geleneksel anatomi kurallarının bilinçli ihlalini öne çıkarmaktadır. Bu deformasyonlar, sanatçının normatif estetik yaklaşımları sorgulayarak toplumsal eleştirilerini görsel bir dille aktardığını yansıtmaktadır (A.G. 10.06.2024).

Sonuç ve Öneriler

“Resim Sanatında Deneysel Yaklaşımına Bağlı Olarak Karakteristik İnsan Figürü Yorumlamaları” başlıklı bu çalışma, insan figürünün tarihsel süreçte farklı dönemlerde nasıl ele alındığını kapsamlı bir biçimde incelemektedir. Sanatın evrimsel süreci, her dönemin kendine özgü estetik değerlerini ve toplumsal dinamiklerini yansıtırken, sanatçılar bu dinamikler doğrultusunda gördükleri ve deneyimledikleri dünyayı kişisel bakış açılarıyla eserlerine aktarmaktadır. Modern çağda sanat anlayışındaki dönüşüm, sanatçıların yalnızca dış dünyayı değil, aynı zamanda iç dünyalarını, kişisel deneyimlerini ve duygularını da ifade etmesine olanak tanımaktadır.

Sanatçının yaşadığı çevre, yaratıcılığını teşvik eden veya sınırlayan bir faktör olarak öne çıkmaktadır. Siyasi baskılar ve toplumsal normlar, sanatçının ifade özgürlüğünü kısıtlayabilmektedir. Buna karşın, içinde bulunduğu kültürel ortam ve teknolojik gelişmeler, yeni sanatsal ifade biçimlerinin doğmasına zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda, insan figürünün çeşitli temsilleri, yalnızca estetik anlayışların evrimini değil, aynı zamanda sanatçının ve toplumun zamanla değişen algılarını ve ideallerini de yansıtmaktadır. Örneğin, antik dönemlerde idealize edilmiş figürlerin mitolojik veya dini bağlamlarda görülmesi ile Rönesans döneminde insan figürünün doğal güzellik ve insanî kusurlarla birlikte işlenmesi, sanatçıların dönemlerinin sosyal ve kültürel yapısını nasıl şekillendirdiğini göstermektedir (Turani, 2022: 332).

Deneysel yöntemleri benimseyen sanatçılar, alışılmışın dışına çıkarak alternatif arayışlar içinde karakteristik bir ifade biçimi oluşturmayı hedeflemektedir. Bu tür yaklaşımlar, sanatçının özgür iradesi ve yaratıcı cesareti ile ilişkilidir. Sanatçılar, geleneksel sanat kurallarını sorgulayarak veya onlardan ayrılarak yeni teknikler ve ifade biçimleri aramaktadır (Çellek, 2002: 5). Bu süreç, sanatçının sanatsal mizacını ve öznel yorumunu güçlendirirken, sanat eserlerindeki deneysellik izleyicilere yeni bakış açıları sunmaktadır.

Bu çalışmada incelenen sanatçılar ve eserleri, renk, ritim, doku ve kompozisyon gibi resimsel unsurların insan figürü üzerinden nasıl ele alındığını ve deneyselliğin sanat alanındaki rolünü ortaya koymaktadır. İnsan figürünün deneysel işlenişi, sanatçıların iç dünyalarını ve çağlarının ruhunu daha derinlemesine keşfetmelerine yardımcı olmakta ve onların geleneksel yöntemlerin ötesine geçerek yenilikçi ve provokatif yorumlar sunmalarına olanak tanımaktadır. Sonuç olarak, deneysel çalışmalar, sanatçılara yaratıcılığın ve özgürlüğün kapılarını açarak, onlara özgün ve karakteristik figürler oluşturma imkânı sağlamaktadır.

Kaynaklar

- Akyürek, M. (2018). Çağdaş Türk Resim Sanatında Anadolu İnsanı Yorumları: Neşet Günal Örneği. *Turkish Studies Social Sciences*, 13(18), 75- 92.
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Aydoğan, Y. (2015). Kültür varlığı niteliği taşıyan saat görünümünün yüksek baskiresim tekniğiyle çözümlenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, Malatya.
- Baş, T. ve Akturan, U. (2008), *Nitel araştırma yöntemleri Nvivo 7. 0 ile Nitel Veri Analizi*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Berger, J. (1972). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyoğlu, A. (2015). Sanat eğitiminde algı, görsel algı ve yanılama: Victor Vasarely'nin çalışmaları üzerine bir inceleme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(1), 333- 348.
- Creswell, J. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri* (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çellek, T. (2002). Sanat ve Bilim Eğitiminde Yaratıcılık. *Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2/ (8), 3- 11.
- Diñçeli, D. (2020). Yaratıcılık ve sanat. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(8), 43-55.
- Dülgeroğlu, Y. (1997). "Doku", *Eczacıbaşı Ansiklopedisi*, C. III (Ed.: Ş. Eczacıbaşı). İstanbul: Yem Yayınları.
- Düz, N. (2017). Sanatta özne-nesne ilişkisi ve yaratıcılık. *MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 28-36.
- Ersoy, A. (2015). Doktora öğrencilerinin ilk nitel araştırma deneyimlerinin günlükler aracılığıyla incelenmesi. *Pegem Eğitim ve Öğretim Dergisi*, 5(5), 549- 568.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Güllülü, S. (1994). *Sanat ve toplum*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü Yayınları.
- İnam, A. (1993). "Yaratıcılık (Temel Kavramlar ve Kuramlar)" içinde *Yaratıcılık ve eğitim* (Ed.: A. Ataman). Ankara: Türk Eğitim Derneği Yayınları.
- İskender, K. (1997). "Figür", *Eczacıbaşı ansiklopedisi*, C. III (Ed.: Ş. Eczacıbaşı). İstanbul: Yem Yayınları.
- Kaplan, M. (2019). *Kültür ve Dil*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Keser, N. (2019). "Resim", *Güzel sanatlar*, C. I (Ed.: H. T. Ünalın). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kılıç Ateş, S. (2017). Baskı sanatlarının günümüz örnekleri. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(15), 199- 210.
- Kılıçkan, H. (2006). *Resim bilgisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Koca, B. (2017). Kavramsal Sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*. 3/(2), 97-103.
- Lynton, N., (2015), Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2015). *Sanatın temelleri teori ve uygulama* (N. Balkır Kuru ve A. Kuru, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Onur, D. ve Zorlu, T. (2017). Yaratıcılık kavramı ile ilişkili kuramsal yaklaşımlar. *İnsan ve Toplum Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6 (3), 1535-1552.
- Özderin, S. (2018). Deneysel tipografide özgün araştırmalar. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (79), 277- 287.
- San, İ. (1993). "Sanatta yaratıcılık (Oyun, Drama)" içinde *Yaratıcılık ve eğitim* (Ed.: A. Ataman). Ankara: Türk Eğitim Derneği Yayınları.
- San, İ. (2019). *Sanat ve eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Soylu, R. (2018). Fikret Otyam Resimlerinde Üzerlik ve Nazarlık Figürlerinin Yorumlanması. *Kalemşi- Türk Sanatları Dergisi*, 6/ (12), 153- 168.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2022). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Subaşı, M. ve Okumuş K. (2017). Bir araştırma yöntemi olarak durum çalışması, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 419- 426.
- Tatar, M. (2017). Resim sanatında parodi, pastiş ve intihal. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (8), 7- 12.
- TDK, (2022). sozluk.gov.tr (Erişim Tarihi: 29.11.2022).
- TDK, (2023). sozluk.gov.tr (Erişim Tarihi: 16.03.2023).
- Turani, A. (1975). *Sanat terimleri sözlüğü*. Ankara: Toplum TR Yayınevi.
- Turani, A. (2022). *Dünya sanat tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uğrul, D. E. (2022). Sanatta Malzemeyle İfadenin Doku Bağlamında İncelenmesi, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Anadolu Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Eskişehir.
- Wölfflin, H. (2020). *Sanat tarihinin temel kavramları* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yeşilyurt, E. (2020). Yaratıcılık ve yaratıcı düşünme: tüm boyut ve paydaşlarıyla kapsayıcı bir derleme çalışması. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 15(25), 3876-3915.
- Yıldırım, K. (2010). Nitel araştırmalarda niteliği artırma. *İlköğretim Çevrimiçi*, 9(1), 79- 92.
- Yıldız, E. M. ve Aslan, M. (2019). Disiplinlerarası Etkileşimlerin Baskiresim Sanatına Yansımaları. *Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırma Dergisi*, 6 (44), 3153- 3161.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden post moderne sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://dolanmaxwell.com/artworks/10170-pablo-picasso-solidarite-1938/> (Erişim Tarihi: 18. 01. 2024).
- Görsel 3. <https://www.jackson-pollock.org/number-1.jsp> (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- Görsel.4.https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne#/media/Dosya:Montagne_Sainte-Victoire,_par_Paul_C%C3%A9zanne_108.jpg (Erişim Tarihi: 22. 01. 2024).
- Görsel 6. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Claude_Monet_-_Poppy_Field_in_a_Hollow_near_Giverny_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 19. 07. 2024).
- Görsel 8. <https://www.artnet.com/artists/jiro-yoshihara/> (Erişim Tarihi: 07. 07. 2024).
- Görsel 11. <https://www.artsy.net/artwork/shinichi-maruyama-kusho-no-1>(Erişim Tarihi: 11. 07. 2024).
- Görsel 12. <https://www.artsy.net/artwork/shinichi-maruyama-kusho-no-1>(Erişim Tarihi: 11. 07. 2024).
- Görsel 13. <https://artsandculture.google.com/asset/river-construction-landscape-0001/YAHXC9SPfQG1pA> (Erişim Tarihi: 22. 07. 2024).
- Görsel 15. <https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-gauguinin-sandalyesi-1888> (Erişim Tarihi: 08.04.2023).
- Görsel 16. <https://birikimdergisi.com/guncel/10484/hangisi-sandalye> (Erişim Tarihi: 08.04.2023).
- Görsel 17. <https://www.dailyartmagazine.com/not-just-blue-yves-klein/>(Erişim Tarihi: 07.03.2023).
- Görsel 19. <https://www.arthistoryproject.com/artists/edwaert-collier/vanitas-still-life/> (Erişim Tarihi: 12. 07. 2024).
- Görsel 20. Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama Kitabı, ss. 171. (Erişim Tarihi: 15. 07. 2024).
- Görsel 21. <https://tr.pinterest.com/pin/339388521931781817/> (Erişim Tarihi: 10. 07. 2024).
- Görsel 23. <https://www.arthipo.com/tr-tr/vincent-van-gogh-bretonlar-ve-pont-aven-in-affedilmesi.html> (Erişim Tarihi: 12.06.2023).
- Görsel 24. <https://nesetgunal.org/tr/girdiler/duvardibi-bybe/> (Erişim Tarihi: 18.06.2022).
- Görsel 25. <https://www.sanatabasla.com/2012/06/venusun-dogusu-the-birth-of-venus-botticelli/> (Erişim Tarihi: 17.06.2022).
- Görsel 26. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf>(Erişim Tarihi: 16.06.2022).
- Görsel 29. <https://artdogistanbul.com/mehmet-guleryuz/> (Erişim Tarihi: 16.06.2022).