



|                          |  |
|--------------------------|--|
| Yayın Türü               | Uluslararası, Çift Hakem Kör Değerlendirmeli   |
| Yayın Sıklığı            | Yılda İki Sayı, Altı Ayda Bir  |
| Yayın Sayısı             | Cilt 6 - Sayı 1 - Haziran 2019   |
| e-ISSN                   | 2149-1755  |
| Yayıncı                  | Yıldız Teknik Üniversitesi   |
| Baş Editör               | Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin KAHRAMAN  |
| Yayın Kurulu             | Prof. Atilla İlkyaz (Gazi Üniversitesi); Prof. Birsen ÇEKEN (Gazi Üniversitesi); Prof. Dr. Canan DELİDUMAN (Karatay Üniversitesi); Prof. Dr. Hüsrev SUBAŞI (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi); Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK (İstanbul Kültür Üniversitesi); Prof. Selahattin GANİZ (İstanbul Arel Üniversitesi); Prof. İsmail ATEŞ (Hacettepe Üniversitesi); Prof. Safet SPAHİU (Tetova Devlet Üniversitesi, Makedonya); Prof. Leandro Faber LOPES (Federal University of Juiz de Fora-Brezilya); Prof. Şükrü Hanioglu (Princeton Üniversitesi); Prof. Dimitri CHOLAKOV (University of Shumen, Bulgaristan); Prof. Valeri CHAKALOV (University of Shumen, Bulgaristan); Prof. Uğur ATAN (Selçuk Üniversitesi); Prof. Dr. M. Hilmi BULUT (Cumhuriyet Üniversitesi); Prof. İlhan ÖZKEÇECİ (Yıldız Teknik Üniversitesi); Prof. Dr. Turan SAĞER (Yıldız Teknik Üniversitesi); Doç. Dr. Peno PENEV (St Cyril and St Methodius University of Veliko Tırnovo, Bulgaristan); Prof. Yusuf KEŞ (Süleyman Demirel Üniversitesi); Doç. Dr. Kenan ZEKİC (Uluslararası Saraybosna Üniversitesi, Bosna Hersek); Doç. Dr. Ali KILIÇ (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi); Doç. Dr. Öykü Ezgi YILDIZ (İstanbul Kültür Üniversitesi); Doç. Dr. Ceyda DENEÇLİ (Nişantaşı Üniversitesi); Doç. Dr. Sevda DENEÇLİ (Nişantaşı Üniversitesi) |
| İngilizce Yazım Denetimi | Dr. Öğr. Üyesi İsmail Erim GÜLAÇTI   |
| ©                        | Yıldız Teknik Üniversitesi, 2013   |
| İnternet Sitesi          | <a href="http://dergipark.gov.tr/yjad">http://dergipark.gov.tr/yjad</a>  |
| Yazışma Adresi           | Yıldız Teknik Üniversitesi Davutpaşa Kampüsü Taşkışla Binası<br>34220 Esenler/İstanbul   |
| E-posta Adresi           | <a href="mailto:mek@yildiz.edu.tr">mek@yildiz.edu.tr</a>   |

Yıldız Journal of Art and Design, alan indeksleri tarafından taranan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergimiz DRJI, ResearchBib, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Electronic Journals Library, JournalSeek, Academic Keys, Scientific Indexing Services ve SOBIAD gibi uluslararası indeks ve veritabanlarında yer almaktadır.

Yıldız Journal of Art and Design is an international refereed journal indexed in field indexes. Our journal is currently indexed in international indices like DRJI, ResearchBib, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Electronic Journals Library, JournalSeek, Academic Keys, Scientific Indexing Services and SOBIAD.



## GÜNCEL SANATTA ZANAATIN TEMSİLİ ve TEKSTİL YAPITLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

### REPRESENTATION OF CRAFTSMANSHIP IN CONTEMPORARY ART AND AN EXAMINATION ON ART PIECES THAT USE TEXTILES

Dr. Öğr. Üyesi Zehra DOĞAN SÖZÜER\*

\*Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü  
zehradogan@halic.edu.tr ORCID No: 0000-0003-0318-5381

#### ÖZ

Bu inceleme, güncel sanat literatürünün merkezinde yer alan, sanatı anlamlandırma ve kategorize etmeye dair girişimlere yer vermekte ve günümüz sanatının yeni kriterler oluşturma sürecinde nitelikli işçilik gerektiren tekniklerinin dönüşümünü tekstil yapıtları üzerinden tartışmaktadır.

Güncel sanatın; üretim pratikleri, malzeme ve kullanılan teknolojiler bakımından kendisine tanımladığı sınırsız özgürlükler dikkate alındığında sanat nesnesi, sanatçı tarafından kurgulanan anlatının, içinde bulunulan süreç ve ana övgü ortaya koyan bir üretim olarak kendisini gösterir. Sanatçının artan anlam arayışı içerisinde geçmiş ile bağları olan, kültürel değere sahip tekstil materyalleri ve onunla ilişkili teknikler, barındırdığı metaforlar bakımından sanat gündeminde sıkça yer almaktadır. Tekstiller kullanılarak kurgulanan emek ve el işçiliği anlatıları, malzeme ile ilişkili bilinen teknikleri güncel sanat anlayışı içerisinde dönüştürmekte ve zanaatın temsiliyetini incelememize olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda zanaat sayılabilecek pratikler, sanatçı tarafından ele alınabilecek kendine has anlatıya sahip yeni bir yaratım alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Araştırmada, günümüz sanatının sergilendiği alanlarda örnekleri artan tekstil yapıtları, işçilik ve emek kavramlarına övgü söylemler özelinde incelenmektedir. Bu yapıtların seçkisi, Türkiye’ de güncel sanatı izlediğimiz sergi ve organizasyonlardan, tekstil pratikleri uygulamış sanatçılardan yapılmıştır. Görsel dokümantasyon sergilerden yapılan çekimlerle elde edilmiştir. Sanatçıların yapıtları hakkında literatürde yer verilen ifadelerine başvurulmuş, veya teknikleri ile ilgili kendilerinden bilgi edinilmiştir. Araştırmanın, ülkemizden sanatçıların tekstil malzemelerine yaklaşımları konusunda sanat literatürüne katkı sağlaması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Güncel Sanat, Tekstil, Anlatı, Zanaatın temsili.

#### ABSTRACT

This study covers the efforts for categorizing and making sense of today’s art as a focal point of much discussion in fine arts and also explores the works that incorporate *textile* in contemporary art’s value deriving process by the conversion of qualified handicraft.

The freedom of diversity, material and production techniques in today’s art offer new ways for artist’s search for meaning through embodying new metaphors such as textile material that has cultural significance and ties with the past. Narratives of manual labor and craft, which include textiles, transfer the conventional methods of the material into today’s art paradigm, so they enable us to discuss the representation of craftsmanship.

This study examines the discourse of labor and handiwork in today’s art in which textile materials are applied. The artworks exemplified in this research are compiled from contemporary artists who display textile specific techniques in recent exhibitions and art fairs in Turkey. Furthermore, artists’ statements on their pieces and conceptual elements are presented. This study is expected to make a contribution in terms of revealing contemporary artists’ use of textiles for representation in a particular context.

**Keywords:** Contemporary art, Textile, Narrative, Representation



## 1. GİRİŞ

Güncel sanat hakkında tartışmaya başladığımızda, konunun literatürde; ‘günümüz sanatı, güncel sanat, çağdaş sanat’ başlıklarından biri altında incelendiği ve bunları birbirinden ayıran sınırların bulanıklığı dikkati çeker. Öncelikle literatürde bu sanatın adındaki ikiliğin ayrımını gözetmek ve söze buradan başlamak yerinde olacaktır.

Yaygın kullanımı “*Contemporary art*” olan günümüz sanatında ‘*Contemporary*’ kelimesinin karşılığı Türkçe sözlükte “Güncel ve Çağdaş” kelimeleridir. Çağdaş, ‘*Aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır*’ olarak tanımlanır, Güncel ise, “*İçinde bulunulan an için bir anlamı, bir önemi olan; konuşulan anda ortaya çıkan ya da var olan*” anlamına gelir. (TDK) Anlam bakımından bugünün sanatını kendisinden bir önceki dönemlerden ayırt eden sanatsal herhangi bir kavram ya da terim yer almaz. Onun yerine sanatı adlandırmada ‘güncel sanat’ ve ‘günümüz sanatı’ kullanımları yer alır ve bunlar sanatı sınırlı ve geçici bir ana ait olması gibi yalnızca zamansal boyutlarıyla açıklar. Bu açıklamanın Postmodernizme geçiş sırasında açığa çıkan ‘sanat nedir’ ve ‘sanatçı kimdir’ sorularını yeniden açığa çıkarır ve tartışmayı ‘ne zaman sanat?’ gibi alışılmadık bir boyuta taşır. Bu kafa karıştırıcı soru, güncel sanat eserinin kalıcılığının ve sanatsal değerinin tartışmaya açık olduğu düşüncesini beraberinde getirmiştir.

Güncel sanatın; üretim pratikleri, malzeme, kullanılan teknolojiler bakımından kendisine tanımladığı sınırsız özgürlükler dikkate alındığında sanat nesnesi, bir konuya ilişkin sanatçının düşüncesini; içinde bulunulan süreç içinde ve içinde olunan ana özgü olarak ortaya koyan, bir üretim olarak kendisini gösterir. Bu, sanat olma halini “an” ile ilişkili bir düzleme oturtmaktadır. Tanımlamalardaki bu sınırlılık dolayısıyla elde var olan bilgi, güncel sanat yapıtının ‘bir galerinin duvarında asılı olduğu anda sanat\*’ olduğu önermesidir. Postmodernizm, Dadaizm, Futurizm gibi temelinde bir akım, üslup ya da manifesto olmadan, kendi kendini var eden, çoğaltan bu oluşumun sanat tarihindeki işlevini adlandırmak için henüz erken olmakla beraber, şimdiki sunma eğilimindeki bu sanat, ‘çağdaş’ kategorisinde halen oluşmakta olanı ifade eder (Şiray, 2016, s:137).

‘Art Today’ başlıklı makalesinde Jean Luc Nancy, bu sanatı ‘günümüz sanatı’ olarak tanımlamayı tercih eder ve şunu sorar: “şimdiye dek sanat tarihinde olduğu gibi herhangi bir estetik önerme sunmayan, ancak bunun yerine yalnızca “güncel” olarak ortaya çıkmış bir sanat türü nasıl olabilir?” (Nancy, 2010, s:1) Çağdaş sanat kategorisi, aslında yeni bir tür değildir. Yeni olan; kendi heterojenliği içerisinde, bilinen tarihsel dönemlerden, konsept



tanımlarından, eleştirel yargılardan tamamen özgür olmasıdır. Bilinen sanat pratikleri ve teorileri ile bütünsel olan oluşumların aksine, bir bilinmezlik içinde, açıklanabilir ve tartışılabilir bir model sunmamaktadır (Foster, 2009, s:2) Bu tartışma ortamı içerisinde tanımlamalara dair bir çok girişim ortaya çıkarken paradoksal bir şekilde, kendi kurumsallığını yaratmakta ve akademide genişleyen bir araştırma alanı haline gelerek literatürünü oluşturmaktadır. Foster'ın bahsettiği gibi, günümüz sanatına ilişkin incelemelerin çoğunlukla 'bilinmezlik ve tanımlanamazlık' eksenine oturduğu görülür. Bir diğer yandan günümüz sanatının olası parametrelerini tanımlama girişimleri mevcuttur. Güncel sanatın genellikle ve direk olarak, neye göre eleştirileceğinin, nasıl değerlendirileceğinin sorgulamasını içerir çünkü kategorisel olarak 'oluşmakta olan' günümüz sanatı kendi kriterlerini henüz tamamen ortaya koymamıştır.

Güncellik meselesini inceleyen Zeytinoğlu'na göre, sanatın tanımlanamazlık halinde bir temel eksikliği yer alır: "çağdaş sanattan bahseden bir kişi, kaçınılmaz biçimde bir kararsızlıkla ve güvensizlikle baş etmek zorundadır. (*Çağdaş sanatta*) kişinin basacağı sağlam bir düzlem, referans olarak öne süreceği rüşünü kanıtlamış metinler, sarılacağı kadim düşünceler yok, hiçbir eleştirel cümle ne yazık ki sağlam bir temele oturmuyor ve yorumları her an dağılma tehlikesiyle karşı karşıya" Boudrillard, metastaz yorumu üzerinden bir durum tespiti yapar: "(...) çağdaş sanatın tüm sarsıntılı deviniminin ardında bir tür durgunluk, artık kendini aşamayan ve giderek daha fazla tekrarlayarak kendi üzerine kapanan birşey var. Bir yanda çağdaş sanat biçimlerinde bir birikme, ve diğer yanda hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerine sayısız çeşitleme var" (Zeytinoğlu, s:19). Bu perspektiften bakılırsa güncel sanata yönlendirilen sorgulamalar yersiz gibi görülmektedir. Öte yandan günümüzde sanatın devamlı olarak izleyiciye sunduğu gündemler ve devinim, bir süreklilik ifadesidir. Bu devinim Boudrillard' a göre bu niteliksizdir ve hatta "ölmüş olanın kendi içindeki devinimi' ne benzer. Burada ölmüş olma metaforunu Boudrillard, sanatın estetik bağlamdan koptuğu ana dayandırır. Ona göre sanat yapıtlarında görülen kendini çoğaltma mantığı, estetik bağlamdan kopmasının getirdiği bir özgürleşme halidir. Kopma sonrası biçimler özgürleşmiş, üsluplar kaynaşmış, kültür ve karşı kültür öğeleri birleşmiştir (Zeytinoğlu, s:19).

---

\**Çağdaş Sanat söyleşisi, (Kim Korkar Hain Güncel Sanattan) Murat Alat, 2017, Salt Galata-İstanbul.*



Kuspit, bu duruma estetik kopuş sonrası postestetik dönem olarak adlandırır. Burada biçim, malzeme, teknikler konunun aktarılmasında kullanılacak bir araç veya platform olarak görülür. (s:52) Önceki sanat akımlarındaki özgün üslup sergileme, teknikte uzmanlık ve hüner gibi faktörler bulunmaz, bu yüzden eser estetik dönüşüme tam olarak uğramamıştır ve yapıtın anlatılmak istenen konunun taşıyıcısı olması önceliklidir. Bir politikacı gibi bir görüşü ortaya koyan (ancak ikna etme zorunluluğu olmayan) sanatçı da Kuspit' e göre postsanatçıdır. Bu yaklaşım, günümüz sanatını açıklamaya çalışanların sıklıkla atıf yaptığı 'Sanatın Sonu, Sanatın Sonundan Sonra' başlıklı kaynaklarda da görülen, modernizm ve sonrası sanat anlayışını anlamlandırmaya yönelik incelemelerdir ve açıkça yüzünü postmodernizme çevirmiş eleştirel söylemi ortaya koyar.

Günümüz sanatı; benzer konuları yeniden işleme, kopyalama, kendine mal etme gibi marjinal üretimleri bütüncül bir karakter ortaya koymadan, günün teknolojilerini de barındıran sınırsız bir teknik yelpaze içerisinde sunar. Sanatta görülen profilin bununla sınırlı olması, güncel literatürde onu, benzer dinamikleri sergileyen postmodern sanatı inceleme metodu üzerinden okuduğumuzu, ya da, bir kısım yolu buradan başlayarak aldığımızı gösterir. Öte yandan, günümüz sanatı Smith' e göre artık "modern" ve "postmodern" terimleri üzerinden kategorize edilemeyecek güncel dünya imgesine atıf yapmaktadır ve dolayısıyla modernizmin ortaya koyduğu sanatın ne olduğu sorusu, sanatı çağdaş yapanın ne olduğu sorusuna evrilmiştir. Son yirmi ila otuz yılı kapsayan 'çağdaş'lık *süreci* bugün halen yapılan çağdaş öncesi tarzlarda sanatı dışlar, tüm güncel sanatı kuşatmaz (Şiray, 2010, s:137). Güncel sanatın günceli sürdürmekten öte, tanımlanabilen misyonuna dair Boris Groys' un fikri dikkate alınabilir:

'Bugün, güncel sanat terimi, günümüzde üretilmekte olan sanatın tanımlanmasına işaret etmez. Aksine günümüz sanatı, günümüzün kendisini gösterme şeklini, günümüzün ortaya çıkışını gösterir' (Antinomies of Art and Culture:4).

### 1.1. Teknik ve Temsil

Sanat nesnesinde kurulu anlatının çözülmesi için temelde bir sanat anlayışının dışında, güncel sanat görüşü gerektirmekte, ve anlamlandırma süreci de, sunulan deneyimin yaşanması yoluyla gerçekleşmektedir. Güncel sanatın izleyicisi, etkilendiği yapıtın kavramsal derinliğini çözümlenmeli ve bu sayede yapıttan neden etkilendiğini analiz edebilmelidir. Yapıt ne olursa



olsun “o şey üzerinden gerçekleşen “görmek” meselesi izleyenin durumuyla ilgili bir şeydir.

Kullanılan teknikler yönünden günümüzün sanatı, farklı medyaları içeren yenilikçi yaklaşımları barındırmakla birlikte, esasen sanatın gelecekteki üretim biçimlerine ışık tutan ve sadece ileriye dönük tekyönlü bir zamansal yönelim sergilemez. Aksine; daha önce sanat bağlamında denenmemiş yeni teknolojileri sunarken, aynı düzlemde geleneksel yaklaşımları ve ustalığa dayanan teknikleri de kapsar ve disiplinlerarası geniş bir üretim özgürlüğü sergiler. Teknikler birbirinden ayrılmaksızın kurulu anlatının sağlaması önceliği ile yapıtın üstlendiği fikri, duyguyu yapılandırma amacıyla uygulanır ve Modernizmden bu yana süregelen bu misyon, sanatçının teknikleri gerektirdiği şekilde ve yeterli düzeyde uygulamasını esas kılar. Burada ‘yeterli’ den kasıt, tekniğin temsil ettiği şeyin yapıtta anlatılabilmiş olmasıdır. Burada yapıtı oluşturan unsurlar sanatçı tarafından anlatının izleyiciye aktarılmasını sağlayan birer temsiliyete dönüşmüştür veya bu yönde misyonlar üstlenmiştir. Temsil kavramı postmodernizmle birlikte Alp’ e göre yozlaşmış; malzeme, teknik sunum ve sergileme olanakları açısından disiplinlerarasılaştırmıştır. Her malzeme, nesne, teknik sanat yapıtı olabilmektedir (Alp, 2016,s:54).

Güncel sanat yapıtında malzeme ve bunların temsiliyetlerinden doğan anlam ilişkisi önceki dönemlere oranla daha farklı bir bağ içindedir. Kuspit’ e göre, sanatçının kurguladığı düşünceyi temsil eden malzeme ve teknik, esere duygu faktörünü katarken eseri anlaşılmayı bekleyen bir safhaya taşır. Sanatçının anlatma şeklini öne çıkartır, yaratıcılık boyutunu bu bağlamda kurgular ve izleyicisine sunar. Dolaylı olarak söylemi içinde barındırır ve izleyiciye yaşatılmak istenen deneyimin bir parçası veya doğrudan kendisi olabilir (Kuspit, s: 31). Burada sanatçının herhangi bir tekniği uygularken onu; bozması, yalınlaştırması vb uslu özellikleri kazandırması yoluyla esere anlam kazandırması söz konusudur. Tekniklerin uygulanmasındaki amaç o tekniğin gerektirdiği uzmanlığın sergilenmesi değil, anlatsal olarak yapıtı ayakta tutmasıdır. Günümüz sanatının özünü oluşturan bu parametreler içerisinde zanaat, sanatçının görüşüne uygun şekillenmeye açık, kuvvetli metaforlara sahip yeni bir yaratım alanıdır.

Zanaat, nitelikli el ustalığı isteyen işlere verilen genel addır (Tabanlı, 2018, s:67), (Sennett,2009,s:31). Günümüz sanat yapıtlarında yer alan bazı zanaat temsillerinde; emek, sabır, hüner, zaman, anı (geçmiş) metaforları bulunur. Sanatın bu tekniklere bir ‘temsil’ üretme ihtiyacı farklı eğilimlerle ilişkilendirilebilir. Ancak en başta Modernizmden günümüze





değişen sanat üretimi süreci ve sonrasında tekniklere özgü nedenler irdelenebilir.

Zanaatin ustalık ve emekle, yüzyıllar içinde geliştirilmiş ortak kültürel mirasın ifadesi olması, çağımızın sanat anlayışı içinde izleyiciyi kurulu anlatıya ikna etme eğilimlerine bağlı olarak tekstil malzemesi irdelendiği zaman, bu materyalin kendisiyle ilişkili teknikler itibarıyla;(dokuma, dikiş, patchwork vb) beceri gerektirmesi ve zaman alması, el işçiliğine dayanması sebeplerine bağlı olarak zanaate ilişkin unsurları bünyesinde barındırdığı söylenebilir. Materyalin özünü geçmişten beri bütünleşik olan bu uygulamalar, güncel sanatta karşılığını temsili anlatımlar yoluyla yeniden temellendirilmiş, bir bakıma postmodern şekilde el işçiliğinin ve emeğin yeniden üretimi olmuştur. Diğer yandan bilinen tekstil tekniklerinin günümüz estetik anlayışına göre sanatsal yapıtta temel anlatım aracı olarak kurgulanmış biçimdedir.

Günümüzün üretim pratiklerinde tekniklerin sanatçının yansıtmak istediği doğrultuda ve ölçüde yapılandırılması kendisine bağlı bir değişken olmasına karşın, zanaata ilişkin teknikler uygulamada ölçülü ve kurallı olmayabilir. Bu durum, geleneksel tekniklerin uygulamalarını manipüle etmesi bakımından bir çelişki ifadesidir. Bununla birlikte zanaat de dahil, tekniklerin 'kavramlarıyla' ilgilenen sanat algılayışı içinde bunların yeniden ve temsili şekilde uygulanması günümüz sanatını bu bağlamda yeniden incelemeye değer kılmaktadır. Sanatın anlamlandırma arayışı içerisinde zanaat yeni bir anlatım aracıdır.

Geçmişe yönelik olgu ve olayların dokümantasyonunu yapmak, envanter tutmak, Atakan' a göre dikişle olabilir. 11 Eylül 2017 Pi Artworks' de açılan sergisinde Nancy Atakan, yazı yazma pratiği ile nitelikli dantel örme (el işçiliğini) benzerliğini kurgulamıştır. Çünkü dantel, yazı gibi bilgiyi bir yüzeye kaydeden araç olarak kullanılabilir. Aile içinde muhafaza edilen kadına ait tekstil zanaatları, nakışlar vb. aileden aileye geçerken bilgi aktarımı da yapabilir. Bu yapıtlarda yapılan uygulamalar, özünde işlevsellik aranmayan, bir anlatı ortaya koyması beklenmeyen unsurlardır.





**Şekil 1:** ‘Çizgiler Camiası’ sergisi, Pi Artworks, Çekim tarihi 11 Eylül 2017, Nancy Atakan, kumaş üzerine işleme.

‘Geçmiş tarihi bir yapıtı yeni bir konseptin içine koyarsanız, elinizde şimdiki zamana ait bir yapıt vardır. Yapıt güncelleşir... bu bağlamda gelenek çok önemli değil. Önemli olan bir düzenek yaratmanızdır’ (Alp, 2016,s:54).



**Şekil 2:** ‘Çizgiler Camiası’, Pi Artworks, Nancy Atakan, kumaş üzerine işleme. Çekim tarihi 11 Eylül 2017, İstanbul.

Yapıtlarda teknik, gösteriş ve süslemelerden arındırılmış ve yalınlaştırılmıştır. Yalınlaşma, eserin odağını hikayeye tutmaya yardımcı olmaktadır.

Mekanın hafızası, kavramları üzerinden anlamlandırılan ev tekstili ürünü, endüstriyel bir üründen sanatsal anlatısı olan malzemeye dönüşmüştür. Özellikle 2016 sonrası Türkiye’ de sanatın gündemine yükselen ‘göç’ konusu yitirilen veya bütünlüğü bozulan ev metaforunu,



içindeki tekstiller ile temsil edilmiştir Ramazan Can' a ait aşağıda yer alan işler, 'Evvel Zaman İşi'adlı kişisel sergisinden bazı yapıtlardır.

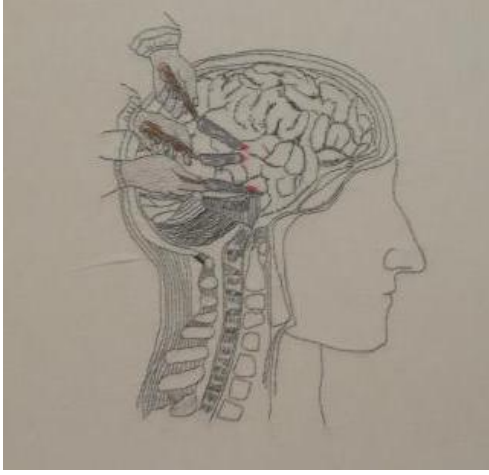


**Şekil 3,** 'Evvel Zaman İşi' Ramazan Can, Anna Laudel Contemporary Galley, çekim tarihi : 1Mart-13 Nisan 2018.İstanbul.



**Şekil 4,** 'Evvel Zaman İşi', Ramazan Can, Anna Laudel Contemporary Galley, çekim tarihi:1Mart-13 Nisan 2018

Deseni yarım bırakılan halı, orijinal dokuma motifi ile birlikte sergilenmiştir. Malzeme; göçebelik, kentsel dönüşüm, çocukluk anıları bağlantılarına göre seçmiştir. Can' ın sergisinde farklı medyalar bir aradadır. Dokuma, dokuma yapan kadının işi yapma sürecine ait videosuyla birlikte sergilenmiştir. Desen örneği verilen dokuma sergide kısmen tamamlanmıştır. Yerleştirmede, dokunmuş bir kısmı ve dokuma yapan kişinin dokurken çekilen videosu ile anlatı tamamlanmıştır. (Video linki: [https://www.youtube.com/watch?v=3hDEJtVoA\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=3hDEJtVoA_Y), erişim tarihi: 05.01.2019)



Şekil 5, 'Repair', 2015.

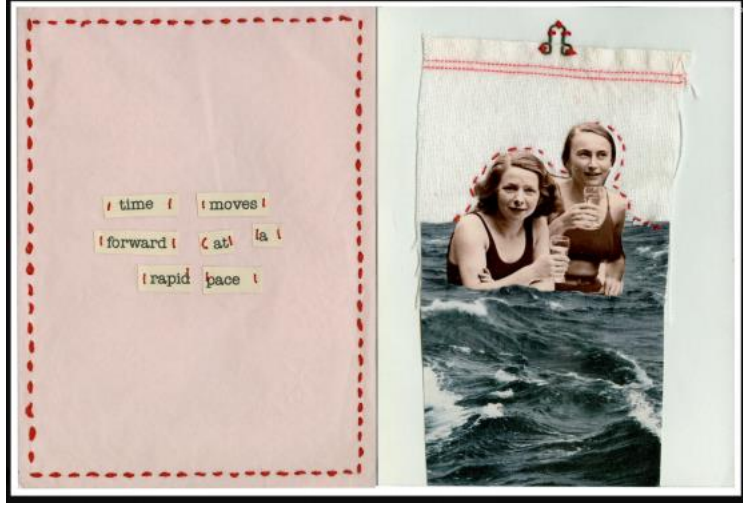


Şekil 6, 'Passing Through the City', 2015

Gökçen Dilek Acay' a ait '*Human in Me*' serisi, Contemporary İstanbul 2016' da sergilenmiştir. Acay'ın tekniği, kompozisyon kurgusu olabildiğince yalındır. Kompozisyona ait unsurlardan biri kaldırıldığında yüzey üzerinde yaratılan mekan bütünlüğü bozulacaktır. Çizim etkisinin 'işlemek' yoluyla yapılması kalıcılıkla ilişkilendirilmiştir.

Grafik etkisi çizgi olan dikişi tuval veya kağıt üzerine uygulayan bir diğer sanatçı, Bengisu Bayrak, 2 Mart – 14 Nisan 2018 tarihinde MixerArts Galeri'de izleyiciye sunulan "*Teşbihte Hata Olmaz*" isimli karma sergide yapıtlarını izleyiciye sunmuştur. Kendisiyle yapılan mülakatta: 'Grafik etkisi çizgi olan dikişi, iğne ve iplikle yeniden yapmanın emek, işçilik, zanaat ya da zamana yaptığı göndermeler var mıdır' sorusu yöneltilmiştir.

'Sanat yapıtının üretimi için manuel olarak yapılan işlerin çoğunluğu belli bir tekniği bilmeyi ve yapıtın gereksinimi doğrultusunda uygulanmayı gerektirdiğinden zanaat bu üretimin bir parçası olabilir. Ancak zanaat aynı zamanda belli bir konuda "usta" ve "özel beceriler sahibi" olmayı da barındırır. Sanat yapıtında belli bir tekniği izleyene aktarmak istenilen duygu, ruh hali veya mesaj için "acemice" de kullanabilirsiniz. Böyle bir durumda kötü bir zanaat uygulaması ama iyi bir sanat yapıtının karşısında duruyor olabiliriz. Manuel olarak yapılan her uygulama zanaat olmayabilir, ancak çok emek ve zaman harcanmış olabilir. Dikişi bazen elle uygular bazen de dikiş makinesi kullanırız ve bana göre her ikisi de manuel uygulamalardır. Çünkü işi ister tamamen elle yapın isterse makinede dikiş, karşınızda elinizle yaptığınız bir yönlendirme ve uygulama olduğundan, yapılan şeyde olası hatalar olabilir. Küçük hataların yapılan işe spontanelik ve kişisellik kattığını düşünüyorum ve bunun değerli olduğuna inanıyorum.' (Bengisu Bayrak, mülakat, 2018).



Şekil 7, 'The Book of Forgetting 2' Bengisu Bayrak (2018) Kaynak: [www.mixerarts.com/bengisu-bayrak-1](http://www.mixerarts.com/bengisu-bayrak-1)



Şekil 8, 'The Book of Forgetting 13' Bengisu Bayrak (2018) Kaynak: [www.mixerarts.com/bengisu-bayrak-1/](http://www.mixerarts.com/bengisu-bayrak-1/)

Sanatçının görseller üzerinde (resim veya fotoğraf) temsili gerçeklikler yaratmada kullandığı ekleme tekniği olarak dikişi ve birleştirmeyi tercih ettiği görüntülerle alternatif gerçeklikler oluşturmayı amaçlamıştır.

## SONUÇ

Sanat yapıtını oluşturan materyale özgü bir değerlendirme söz konusu olduğunda, malzemenin kullanımını belirleyen durumları, buna ilişkin anlatsal unsurları ve plastik değerleri, malzemeyle bütünleşmiş üretim pratiklerini, sanatın süregelen dönemleri bağlamında ele almak doğru olur. Tekstil malzemesi için kendisine has ustalık gerektiren teknikler ile zanaatın sergilendiği dönemlerin devamında, ilk yol ayrımı denebilecek 1962 Lozan Bienalinde, plastik olanaklarının irdelenmesi ile malzeme, sanatın postmodern hallerinde farklı amaçlarla üretilmeye devam etmiştir. Güncel sanatın ise kendisi literatürde Z. DOĞAN SÖZÜER, GÜNCEL SANATTA ZANAATIN TEMSİLİ ve TEKSTİL YAPITLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ



hararetli bir tartışma konusu iken, onu izlediğimiz platformlarda eski tekniklerin kavramsal bağlantılarının ve bunların olası çağrışımlarının anlatımı ayakta tutacak nitelikte değiştirildiğini görmekteyiz.

Üretimi giyinme ihtiyacının başlangıcına dayanan tekstil malzemesinin üzerindeki işleme ve nakışlar, giderek mükemmelleşmiş, toplumların sanatının bir parçası ve ayırt ediciliği olan bir kültür ürünü olmuştur. Bunun yanı sıra; ustalık, emek, sabır, değer(lilik), hassaslık ve kalıcılık metaforları üzerinden kendi söylemini ve anlatısını ortak hafızada güçlü bir şekilde yaratmıştır. Bu durum, gelenekselci bir yaklaşımda, uygulayan kişiyi ustalık ve zanaatkarlık konumuna yerleştirir ve bir rol atar. Aynı zamanda nesneyi eşsizleştirir. Güncel sanatın bir parçası olarak incelediğimiz örneklerde ise yapıtları oluşturan sanatçıların, öncelikle ‘zanaat yapan’ kimliğini almadıkları açıkça görülür. Öte yandan üretimlerinde bu kavramsal çağrışımları destekler ve tekniğin pratiğinin kurallarını yorumlayarak izleyicisine sunar. Bunları sanat nesnesinde anlatının önüne geçmeyecek şekilde yalınlaştırır ve ustalık gösterisi olmayacak ‘yeterliliğe’ konumlandırır. Temsiliyet, burada ortak güncel sanat fikirlerinde var olan yeterlilik ve ikna olma durumları postmodernizmden günümüze gelişen ortak sanat görüşünde mevcuttur ve sanat nesnesinin anlamlandırılmasında rol oynar.

Örneklere üzerinde durulan uygulamalar, malzemenin özünde var olan söylemleri ortaya koymaları için yeterli olmuştur. Burada, tekstil teknikleri adına değişen esas unsur, üretimde ‘yeterli’ kriterinin ortaya çıkması olarak görülebilir. Postmodern denilebilecek bu durum, hafızalardaki zanaatın dönüşümüne yol açmıştır. Tekstil sanatı, tekstile has üretim yöntemleri ve malzemenin temsiliyetleri ile bütünleşmiştir ve bu yolla yeniden anlamlandırmalara açık hale gelmiştir.





## KAYNAKÇA

Akay, A. (2016). **Teorik Bakış Güncel Sanat Giriş**. Teorik Bakış Dergisi, ISSN2147-6640 Sayı:8, s.7-13.

Alat, M. (2017). **Söyleşi: Kim Korkar Hain Güncel Sanattan**. İstanbul: Salt Galata.

Alp, K (2013). **Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil**. Art-E Dergisi, ISSN 1308-2698, sayı:12 s.40-66.

Ezer, B. (2017, Eylül). **‘İpliklerle Birbirine Bağlanan Kadın Öyküleri’** Istanbul Art News, Söyleşi: Nancy Atakan ile. S:20-21.

Foster, H. (2009). **Questionarie on Contemporary**, October Magazine, and Massachusetts Institute of Technology s:1.

Kuspit, D. (2006). **Sanatın Sonu**. Çev. Yasemin Tezgiden ,İstanbul: Metis Yayınları.

Nancy, J, L. (2010). **Art Today Journal of Visual Culture**, Vol:9(1) p.91-99 Sage Publications. Washington DC.

Sennett, R. (2009). **The Craftsman**. Çev, Melih Pektemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smith, T, Condee, N, Enwezor, O. (2009). **Antonomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity**. Duke University Press, USA.

Sönmez, E. (2018, Aralık,03). **Nesne Olarak Dil**, Gazete Duvar. s.1.

Şiray, B. (2016). **Günümüz Sanatında Çağdaşlık Politikası**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, ISSN: 1309-4815

Tabanlı, K. (2018). **Günümüz Yeni Medya Ortamında Çalışma ve Zihinsel Zanaatkarlık**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

TDK Türkçe Sözlük:

web sitesi, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_content&view=frontpage&Itemid=](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=)

Zeytinoğlu, E. (2016). **Bu Ne Biçim Sanat Ya Da Bu Ne Biçim Özne**. Teorik Bakış Dergisi, ISSN2147-6640 Sayı:8, s.37-46.



## Görseller

**Şekil 1:** ‘Çizgiler Camiası’ sergisi, Pi Artworks, Çekim tarihi 11 Eylül 2017, Nancy Atakan, kumaş üzerine işleme.

**Şekil 2:** ‘Çizgiler Camiası’, Pi Artworks, Nancy Atakan, kumaş üzerine işleme. Çekim tarihi 11 Eylül 2017,İstanbul.

**Şekil 3:** ‘Evvel Zaman İşi’ Ramazan Can Anna Laudel Contemporary Galley, çekim tarihi : 1Mart-13 Nisan 2018.İstanbul.

**Şekil 4:** ‘Evvel Zaman İşi’, Ramazan Can Anna Laudel Contemporary Galley, çekim tarihi :1Mart-13 Nisan 2018

**Şekil 5:** ‘Repair’, (2016) Gökçen Dilek Acay, çekim tarihi: 5 Kasım 2016. Contemporary İstanbul.

**Şekil 6:** ‘Passing Through the City’,(2016) ,Gökçen Dilek Acay, çekim tarihi: 5 Kasım 2016. Contemporary İstanbul.

**Şekil 7:** ‘The Book of Forgetting 2’ (2018) Bengisu Bayrak, kaynak: [www.mixerarts.com/bengisu-bayrak-1/](http://www.mixerarts.com/bengisu-bayrak-1/)

**Şekil 8:** ‘The Book of Forgetting 13’ (2018) Bengisu Bayrak, kaynak: [www.mixerarts.com/bengisu-bayrak-1/](http://www.mixerarts.com/bengisu-bayrak-1/)





## BREZİLYALI BESTECİ HEITOR VILLA-LOBOS'UN HAYATI, MÜZİK DİLİ VE “FLÜT VE KLARNET İÇİN CHÔRO NO. 2”

### BRASILIAN COMPOSER HEITOR VILLA-LOBOS' LIFE, MUSIC LANGUAGE AND “CHÔRO NR. 2 FOR FLUTE AND CLARINET”

**Doç. Seyhan BULUT**

19 Mayıs Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar ABD  
seyhanbulut@hotmail.com ORCID No: 0000-0002-2623-1515

#### ÖZ

Bu çalışma genel hatlarıyla Brezilya bölge müziği, yirminci yüzyıl Brezilya müziğinin önde gelen ve en tanınan bestecisi Heitor Villa-Lobos'un hayatı, bestecilik anlayışı, bestelerinin genel özellikleri ve özgün müzik dilini açıklamaktadır. Bestecinin orijinal şekliyle flüt ve klarnet için yazdığı Chôro no.2 adlı eseri ayrıntılı bir şekilde incelenerek akademisyenlere, icracılara ve dinleyicilere yönelik, seslendirilme ve yorumlama açısından yol gösterici bir kılavuz niteliğinde hazırlanmıştır. Bu çalışma flüt ve klarnet müziğinin stilistik özelliklerinin tespitine yönelik olarak yazılı, görsel ve işitsel literatür taramasına ve yazarın profesyonel deneyimine dayalı teknik ve stilistik betimsel açıklamalar içeren nitel bir araştırma yönteminden oluşur. Seslendirilmek üzere herhangi bir müzik eseri ele alındığında nota yazısı üzerinde icracıyı yönlendiren ifadeler rastlanır. Bestecinin kullandığı müzik terimleri ve açıklayıcı ifadeler icracıya eserinin nasıl seslendirilmesi gerektiğini açıklar. Ancak iyi bir yorum için sadece bu açıklayıcı terim ve işaretleri uygulamak yeterli olmayabilir. Bu nedenle yorumcunun, seslendireceği eser hakkında bilgi sahibi olması gerekliliği, müziği anlamlandırabilmek için notada yazılı olmayan müzik fikirlerinin bulup ortaya çıkarılması şeklindeki çalışmalar eserin gerektiği gibi yorumlanmasında çok önemlidir. Kaliteli bir icra için seslendirilecek eser hakkında bilgi sahibi olmanın yanında notada yazılı olmayan müzik fikirlerinin bulunup ortaya çıkarılması büyük önem taşır. Bu farkındalığı göstermek adına Heitor Villa-Lobos'un Chôro no.2 adlı müzik eserini oluşturan müzik fikirlerinin kaynağı araştırılmış, bu eseri yorumlamak isteyen klarnet ve flüt icracısı için bilinmesi gereken ayrıntılar örneklerle açıklanmıştır. Eserin bu bilgiler ışığında seslendirilmesinin yoruma olumlu olarak yansıtacağı düşünülmektedir. Seslendirilecek eserin altında yatan müzik fikirlerinin ve ayrıntıların ortaya çıkarılması ve bu bilgiyle bilerek dinlemeye ve yorumlamaya sebep olacağı fikri göz önüne serilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Heitor Villa-Lobos, Chôro No.2, Flüt, Yorum.

#### ABSTRACT

This work outlines Brazilian local music and Heitor Villa-Lobos, the leading and best-known composer of twentieth-century Brazilian music, explains the life of composer, the general characteristics of his compositions and the original musical language. The song Chôro no.2, which the composer wrote for the flute and clarinet in its original form, was prepared in detail. This study consists of a qualitative research method which includes technical, stylistic and descriptive explanations based on the written, visual and auditory literature review and the professional experience of the author in order to determine the stylistic features of flute and clarinet music. When a piece of music is considered to be performed, the expression on the musical note can be found. Music terms and explanatory expressions used by the composer explain to the performer how to perform his work. However, it may not be sufficient to apply only those explanatory terms and marks for a good comment. For this reason, it is very important for the interpreter to be aware of the work he / she will speak, to find the music ideas that are not written on the note in order to make sense of the music and

S. BULUT, BREZİLYALI BESTECİ HEITOR VILLA-LOBOS'UN HAYATI, MÜZİK DİLİ VE “FLÜT VE KLARNET İÇİN CHÔRO NO. 2”



to interpret the work as necessary. In addition to having information about the work to be performed for a quality performer, it is of great importance to find and reveal music ideas that are not written on the note. In order to show this awareness, the source of the music ideas that composed the music work of Heitor Villa-Lobos called Chôro no.2 was researched and the details which should be known for the clarinet and flute performer who wanted to interpret this work are explained with examples. It is thought that the vocalization of the work in the light of this information will be reflected on the comment positively. The idea that the music ideas and details will be revealed and the reason for listening and interpreting with this knowledge is revealed.

**Keywords:** Heitor Villa-Lobos, Brazil, Chôro Nr.2, Flute, Interpretation.

## 1. GİRİŞ

Herhangi bir müzik eserini amaç ve yöntemine uygun olarak seslendirmenin anlamı; eserin kompozisyon biçimini, hangi dönemde yazdığını, o dönemin stil özelliklerini, eserde yer alan yazım tekniklerini ve eserde ne anlatmak istediğini dikkate alarak aslına en uygun biçimde ve gerekli titizliği sağlayarak seslendirmektir. Bu çalışmanın amacı, Brezilyalı besteci Heitor Villa Lobos'un iki numaralı Chôro'sunu seslendirmek isteyen icracılara ve öğretmek isteyen öğreticilere kaynak olması amacıyla hazırlanmıştır. Adı geçen konu başlığı ile Türkçe dilde bir literatür taraması yapıldığında herhangi bir veriye ulaşılmadığı görüldüğünden bu eksikliği kapatmak adına bu konu ele alınmış olması makalenin son derece özgün bir çalışma olduğunu göstermektedir. Konu akışında Brezilya bölge müziği tanıtılmış, yirminci yüzyılın en önemli Brezilyalı bestecilerinden biri olan Heitor Villa-Lobos'un hayatı, bestecilik anlayışı, bestelerinin genel özellikleri ele alınmış, özellikle flüt ve klarnet için yazdığı Chôro no.2 adlı eseri ayrıntılı bir şekilde incelenerek müziksel icranın geliştirilmesi ile ilgili önemli ayrıntılar notalarla örneklendirilerek açıklanmaktadır. Bu çalışmada yer alan örnekler flüt ve klarnet için yazılmış eserin orijinalinden alıntılanmış, açıklanarak anlatılan müzik fikirleri bu örneklere dayandırılarak somutlaştırılmıştır.

## 2. BREZİLYA TARİHİNE VE BREZİLYA MÜZİK KÜLTÜRÜNE GENEL BİR BAKIŞ

Portekizli bir denizci olan Pedro A.Cabral 1500 yılında Hindistan sanarak Güney Amerika'ya ayak basmış ve ülkeyi Portekiz kralı adına aldığını ilan etmiştir. Portekizler İspanya hâkimiyetine girdiği 1580-1640 tarihleri arasında Brezilya İspanya sömürgesi olmuş, 1640 tarihinde yeniden Portekiz sömürgesine girmiştir. 7 Eylül 1822'de Brezilya bağımsızlığını ilan etmiş, 1824'te liberal bir anayasa kabul edilmiştir. 1888'de köleliğin kaldırılmasının ardından 1889 yılına kadar krallıkla yönetilen ülke 1889 yılında başkanlık S. BULUT, BREZİLYALI BESTECİ HEITOR VILLA-LOBOS'UN HAYATI, MÜZİK DİLİ VE "FLÜT VE KLARNET İÇİN CHÔRO NO. 2"



sistemiyle yönetilen Brezilya Federe Cumhuriyeti olmuştur<sup>1</sup>. Yaşanılan bu değişiklikler tüm alanlarda kendini göstermiş, müzik alanına yansımaları ise önceleri Brezilya konservatuvarında etkili olan Avrupa müziğinin yerini geleneksel müziğe bırakmaya başlamasıyla Brezilya folk müziğinin etkileri Brezilyalı besteci Villa-Lobos'un eserlerinde de oldukça sık rastlanmasına sebep olmuştur (Hatipoğlu, 2009:12).

Güney Amerika kıtasının yaklaşık yarısı kadar yüz ölçümüne sahip Brezilya, kıtadaki diğer ülkeler arasında en kalabalık nüfusa sahip olan bir ülkedir. Brezilya, diğer Güney Amerika ülkelerinden farklı olarak İspanya tarafından değil Portekiz tarafından sömürgeleştirilmiştir. Brezilya'da Portekiz kültürü yanında, Kızılderili yerlilerinin ve Afrikalıların kültürleri de varlıklarını koruyabilmiştir. Afrika'dan getirilen köleler koloniciliğin ilk yıllarında başlamış, bölgede etnik müziğin var olmasında çok büyük bir etken olmuştur (Say, 2002:319). Bu durum müzik alanında ciddi bir oluşum yaratmıştır. Afrika kültürünün Brezilya'daki en büyük merkezi ve yüzde sekseni siyahlardan oluşan Bahia bölgesi, Rio de Janeiro sokaklarını Afrika kültürüyle daima beslemiştir. Brezilya'nın meşhur karnavalları da yine Bahia kaynaklıdır (Bayraşa, 2011:2).

Brezilya müziğinin zengin yapısında üç temel unsur etkilidir: Avrupalıların bu kıtaya gelmeden önceki dönemlerine ait yerlilerin müziği, 1500'lü yıllarda Portekiz sömürgeciliği ile gelen Avrupa müziği ve iki yüzyıl süren göçler sonucu Afrika'dan gelen Afrika müziği (Boran, 2010:3). Yerlilerin geleneksel müziği kayıt altına alınmadığından Portekiz, Avrupa ve Afrikalılar bu yerli kültürü etkilemiş ve zamanla yerlilerin bu orijinal müziği, kültür ve müzik çeşitliliği içinde erimiştir.

Günümüzün Amerikan Kızılderili geleneği Latin ülkelerinde *Mestizo* adıyla anılan melez bir ırk tarafından geliştirilmiştir. Mestizo'lar yerlilerin, Avrupa ve Afrika halklarının karışımından oluşur ve müzik stillerini tanımlamak zordur. En yaygın tür eşliksiz ya da ritmik çalgılar eşliğinde söylenen solo şarkılardır. Orta Brezilya'daki toplulukların şarkılarında bu yarım perdeli ve mikrotonal<sup>2</sup> aralıklara sıkça rastlanır (Say, 2002:318).

Brezilya müziğinin yapı taşlarını yağmur ormanlarında yaşayan yerlilerin ormandaki sesleri kamış ağızlı flütlerle taklit etmesi, Portekizlerin şarkıcıları ve kemanları, Afrikalıların vurmali çalgı ritimleri oluşturur. Özellikle Afrika müziğinin ritmik yapısı kendini halen

<sup>1</sup> [www.turkcebilgi.com](http://www.turkcebilgi.com), [www.tarihlervekulturler.blogcu.com](http://www.tarihlervekulturler.blogcu.com).

<sup>2</sup> Mikrotonal: Yarım perdeden daha küçük aralıklar "mikroton" olarak adlandırılır. Bu çalışmalar tonal müziğin imkanlarını genişletip geliştirme yönünde yeni bir yapı ve ses arayışı için yapılmıştır (Say, 2002:346).



Brezilya popüler müziğinde gösterir. Portekiz işgaliyle bölgede Modinha<sup>3</sup>lar yazılmaya başlanmış, müzik okulları kurulmuş, kraliyetle beraber müzik etkinlikleri artmış, tüm kiliselerde dini yayma çalışmaları sonucu dini içerikli Avrupa müzikleri bölge halkına tanıtılmıştır (Boran, 2010:3). Sonraları klasik batı müziğinin geleneksel halk ezgileriyle harmanlanması ile *Avangard*<sup>4</sup> diye nitelendirilen yeni bir müzik akımı ortaya çıkmış, Brezilyalı bestecilerin en ünlüsü olan Heitor Villa-Lobos da bu akım içinde ürünler vermiştir (Hatipoğlu, 2009:6).

### 3. HEITOR VILLA-LOBOS'UN HAYATI (1887-1959)

Heitor Villa-Lobos 1887'de Brezilya'nın Rio de Janerio eyaletinde, orta düzey bir ailenin ferdi olarak dünyaya gelir. Müziği konservatuvarda değil amatör bir müzisyen olan babasından öğrenir. Behague (2008:2)'nin 1957 yılında besteciyle yapmış olduğu bir söyleşide besteci kendinden şöyle bahseder; *Babamla birlikte provalara, konserlere ve operalara giderdik. Klarinet çalmayı da o dönemde öğrendim. Dinlediğim müziğin tarzını, stilini, karakterini ve kompozisyon yapısını bilmek zorundaydım. Babam notaların adını bilmemi, ses ya da melodiyi hemen çıkartmamı isterdi. Doğru bilemediğim zaman benim için felaket olurdu...Solfej, beste, klarinet ve çello çalmayı babasından, piyano çalmayı da amatör bir müzisyen olan amcasından öğrenmiştir. Besteci piyano dersleri aldığı dönemde müzik hayatını derinden etkileyecek olan ve en tanınmış eserlerinden *Bachianas Brazilianas*'ın temel fikrini ve esin kaynağını oluşturan J.S.Bach'ın estetiğini ve müzik dilini anlamaya başlamıştır. Babasının vefatının ardından on iki yaşında evi geçindirmek için kafe, tiyatro ve restoranlarda çello çalmaya başlar.*

Francisco Tarrega'nın gitar çalım tekniğini geliştirilerek modern tekniğe geçilmesi, büyük gitar yapımcısı Antonio Torres'in gitar tasarımında değişiklikler yaparak gitarı geliştirmesi ve gitarın bugünkü klasik şeklini alması yirminci yüzyılda gerçekleşir, böylece klasik gitar Brezilya'da popüler bir enstrüman haline gelmeye başlar (Hatipoğlu, 2009:2). Lobos'un gitara olan merakı bu enstrümanı kendi kendine öğrenmesine sebep olur ve Rio de

<sup>3</sup>Modinha (Port.): 18. Yüzyıldan başlayarak Portekiz ve Brezilya'da yaygınlaşan sanatsal bir şarkı türüdür. Romantik aşk şarkısı olarak da bilinen çoğunlukla ses ve gitar için yazılmış eserlerdir (Say, 2002:351).

<sup>4</sup>Avangard (Fr.avant-garde, avangard): İlerici sanat akımı anlamına gelir. Bir sanat ve düşünce akımını çağına göre yeni bir görüşü başlatan kimse veya eser ([www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)). Kelimenin kökeni Fransızca askeri bir terim olan 'öncü birlik' sözcüğünden gelir. Gerek Fransızca'da gerek diğer dillerde kültür, sanat ve politika ile bağlantılı olarak, yenilikçi veya deneysel işler veya kişiler anlamına gelir. Avangard sanat, kültür, gerçeklik tanımları içindeki kabul edilmiş normları sarsıp sınırlarını değiştirmeyi amaç edinir. Bu normlar sosyal reformdan estetik deneyimlerin değişimine kadar çeşitlilik gösterebilir ([www.seslisozluk.net](http://www.seslisozluk.net)).



Janerio sokaklarında sokak müzisyenleri ile beraber dolaşarak (Chôro<sup>5</sup>müzisyenleri) kalabalıklara gitar çalar. Kökeni Portekizce bir kelime *chorar*'dan gelen *Chôro* temelde çalgı eşliğinde yapılan bir tür doğaçlamaya dayalı Brezilya eğlence müziğidir. Aynı zamanda 1910'larda Rio sokaklarında çalan, flüt, gitar ve gitar benzeri çalgı grupları gibi ufak topluluklara verilen isimdir. Sonraları bu topluluğa vurmali çalgılar da eklenmiş, hatta solo piyano şeklinde de seslendirilmiştir (Say, 2002:103). Zamanla bu toplulukların çaldığı melankolik, duygulu, zarif bazen de neşeli ama daima parlak ve kaprisli bir armonik yapıya sahip ve mutlaka majör, minör bölmelerle gelişen enstrümantal parçalar bu adla anılmıştır. Villa-Lobos o günlerin Chôro'sunu cazdaki doğaçlamaya benzetir (Hatipoğlu, 2009:13).

Bu deneyim Brezilya popüler müziği ile ilgili müzik kültürü ve stiline tanınmasına ve bestecinin eserlerinde bu popüler kültürü yaşatmasına olanak sağlar. Sosyal yaşantısı bu kültürle yoğrulduğundan dönemin önemli müzisyenleriyle tanışma olanağını bulur, deneyim ve dostluklar edinir. Yirmi yıl Rio de Janeiro'da sokak müzisyenliği yapmış olmak Ernesto Nazareth, Eduardo das Neves ve Anacleto de Medeiros gibi şehrin ünlü ve popüler müzisyenleriyle tanışma imkânını yaratır (Behague, 1994:4). Daha sonra Rio de Janeiro'da bulunduğu 1907 yılında Ulusal Müzik Enstitüsü'ne kaydolarak o dönemin tanınmış öğretmenlerinden Angelo Franca ile armoni, Frederico Nascimento ile kompozisyon çalışır.

Besteci Güney Amerika kıtasındaki yerli halklara çok erken yaşlardan itibaren ilgi duyduğundan özgürlük, yeni keşifler, kendi müzik kimliğini bulma tutkusu ile kuzey ve kuzeydoğu eyaletlerine, Amazonlara, orta ve güney Brezilya'ya yolculuklar yapar, farklı müzik kültürlerini araştırma ve inceleme fırsatı yakalar (Boran 2010:8). Sayısız halk şarkısı dinleyen, inceleyen ve üzerinde çalışan besteci 137 halk şarkısının melodilerini Guia Parctico (1932) için uyarlar, bunların çoğunu *Egzotik Çeşitlemeler* olarak isimlendirilir (Heller, 1989:35).

Senfonik şiiri *Uirapu* bir yandan Fransız izlenimciliği etkisi taşırken bir yandan da Rus besteci Stravinsky'nin *Ateş Kuşu* bale süiti etkisi taşır. Uirapu'nun hikâyesinde yerli halkın aşk tanrıçası olarak inandığı Amazonlarda yaşayan sihirli bir kuşun efsanesi anlatılır. Opera, bale, senfoni, oda müziği, koro eserleri, gitar ve piyano eserleri ve şarkılar yazan Heitor Villa-Lobos'un bin civarında eseri bulunmaktadır.

<sup>5</sup> Chôro (*Port.*): Bu müzik bir tür doğaçlamalı, çalgı eşlikli Brezilya eğlence müziğidir. Portekizcedeki *chorar* kelimesinin anlamı *ağlamak* dır. Brezilya popüler müziğinin bir parçası olarak 19.yüzyılda çalgısal bir form olarak ortaya çıkmıştır. Erken caz dönemi topluluklarında bu müziğe rastlanır. Brezilya'da sokakta, kafelerde, tiyatro sahnelerinde bir tür sanat olarak icra edilmekteydi (Boran, 2010:28).





Heitor Villa-Lobos, doğduğu ve hep kendini bağlı hissettiği Rio de Janeiro'da 17 Kasım 1959'da vefat eder.

#### 4. HEITOR VILLA-LOBOS'UN MÜZİK DİLİ

Ricardo Taucuchian, Heitor Villa-Lobos'un yaratıcılığındaki müzik dönemlerini dört başlık altında inceler (Uzunca, 2009:14);

**İlk (Oluşum) Dönemi:** Doğumundan 1919'a kadar olan dönemdir. Bu ilk dönem Brezilya'ya ait müzik formları ve kültüründen başlar, yerel müzisyenlerle yaşamaya ve Avrupa müziği etkilerine (izlenimcilik) kadar uzanan bir üslup arayışını içerir (Meirinhos, 2002). Bayraşa (2011:2)'ya göre de Heitor Villa-Lobos'un eserlerinde Brezilya halk müziği ve Avrupa'nın geleneksel klasik müzik etkileri bir arada görmek mümkündür. Bu durum bestecinin gençliğinde aktif olarak yer aldığı Brezilya sokak çalgıcılarının müziğinin etkisi sonucudur ve çağdaş Avrupa müzik tekniğini Brezilya'nın ulusal halk motifleriyle birleştirip özgün besteler yaptığı dönemdir. 1908-1912 yılları arasında çalışmalarının ilk dört bölümünü geleneksel Brezilya motifleriyle süslediği *Suite Popolar Brasileiras (Brezilya Halk Müziği Süiti)* bu dönem eserlerine örnek verilebilir.

**Klasik batı müziğini halk ezgileriyle harmanladığı dönem (Vanguardia Modernista dos Chôros -Modernist Avangard Chôros) 1920'ler boyunca:** Müzik hayatında meraklı, araştırmacı ve enerjik yapısı ile etkileşimlerden hiçbir zaman kaçınmayan, yirminci yüzyılın önde gelen ulusalcı bestecilerinden biri olarak kabul edililen Villa-Lobos'un Brezilya dans müziğinden esinlenerek yazdığı on dört parçadan oluşan *Chôro*'ları bestecinin ulusalcı yaklaşımına örnek verilebilir. Gitar literatüründe önemli bir yeri olan ve çalma seviyesi yüksek on iki gitar etüdünü de bu dönemde yazmıştır. Lobos Brezilya ulusal müzik akımını oluşturmaya çalışırken bir yandan da armoni ve orkestrasyon kullanımını açısından Fransız izlenimciliği etkisinde kalır (Boran, 2010:8). Rio de Janeiro'da diplomat olarak görev yapan ve Fransız Altıların<sup>6</sup> bir üyesi olan Darius Milhaud ile tanışması, Arthur Rubinstein ile olan arkadaşlığı Lobos'un Paris'e gitmesinde etkili olmuş, bu da bestecinin müziğinde izlenimci etkiler taşıyan tınlar kullanmasına olanak sağlamıştır. Bu anlamda, Fransız izlenimci bestecilerinin armoni değişimlerinde, ortak sesler kullanarak yumuşak ton merkezi

<sup>6</sup> Fransız Altıları (*Le Six*): Yirminci yüzyılın başlarında Fransa'da altı besteciden kurulmuş bir gruptur. *Le Six* adıyla anılan, müziği daha sade, çocuksu, içten, melodiyi ön planda kullanma anlayışıyla kurulmuş yeni klasik eğiliminde olan grubun üyeleri: D.Milhaud, F.Poulenc, G.Auric, A.Honegger, G.Tailleferre ve L.Durey'dir (İlyasoğlu, 1999:234).



değişimlerinin sağladığı dokusal birliğin, biçimi en azından ses kullanımı bağlamında garantiye alması, bir yöntem olarak Heitor Villa-Lobos'un referanslarından biridir (Özkanoglu, 2006:55).

İspanyol besteci Rodrigo ve Turina Flâmenko müziğinin etkilerini eserlerine nasıl yansıtmışlarsa Heitor Villa- Lobos da Brezilya ritim ve melodilerinin hâkim olduğu Chôro ve Samba stillerinin etkisini müziğine yansıtmıştır. Yirminci yüzyıl Latin Amerika müziğinin kimliğini belirginleştiren unsurların başında ritmik gelenekleri yatar. Özkanoglu (2006:58)'ya göre Latin ritimleri, bol senkoplu<sup>7</sup>, zaman zaman oldukça karmaşık, sürprizli yapıdadır. Heitor Villa-Lobos'un çoğu eserinde çok ritimlilik, ritmik modülasyon, değişim gösteren birim zaman gibi öğelere sıkça rastlanılır. Gitar konçertosu bu tür kullanımlara bir örnektir. Eserde kullanılan yöntemin doğaçlamaya fazlasıyla yakın olduğu söylenebilir (Boran, 2010:36).

De Vinck vd. (2005:55)'ne göre bu tarzların iyi yorumlanması ancak kültürün iyice özümsemesi ile mümkün olabilir bu sebeple çoğu gitaristin bu tür geleneksel öğeleri içeren eserleri gerektiği gibi yorumlamaları zordur. Besteci kendi müziğini şöyle tanımlar; *Evet ben bir Brezilya'lıyım, fazlasıyla Brezilyalı...Müziğimde bu büyük Brezilya'nın ırmaklarına ve denizlerine şarkılar söyledim* (Boran, 2010:2).

**Bachianas Brasileiras (Olgunluk) Dönemi (1930-1945):** Kökleri Brezilya folkloruna ait olan yerel müzik ile J.S. Bach'ın kontrpuan, modülasyon ve dinsel müzik tekniğinin ortak özelliklerini birleştirerek yaklaşık on yılda yazdığı dokuz adet *Bachianas Brasileiras* serisi ve gitar için *beş prelüdünü* bestelediği dönemdir. *Bachianas Brasileiras* serisi tamamen J.S.Bach'a ithaf edilmiştir. Lobos J.S. Bach için şöyle der; *O öyle bir kaynaktır ki tüm insanlığı birleştirir* (Uzunca, 2009:5). Fraga (1996)'ya göre Villa-Lobos'un en büyük tutkusu gitar ve J.S. Bach'tır. Böylece, *Bachianas Brasileiras* serisinin beş numaralı eserinin *Cantilena*'sında J.S.Bach'ın armonik ve melodik stilini Brezilya sambalarının ritmi içinde sentezlemeyi başarmıştır (bkz. Görsel 1).

<sup>7</sup> Senkop (*Aksatım*): Ritmik harekette vurguların yerleşme düzeninde çeşitlilik yaratmak üzere olağan vurgu düzeninin değiştirilmesi yöntemidir (Say, 2004: 20).





Ex. 15: Bachiana 5

voice

guitar

Görsel 1. Bachianas Bresileiras Aria (Cantilena)

Aynı şekilde üçüncü gitar prelüdünün, ikinci bölümünde de bestecinin J.S.Bach'a olan hayranlığı görülebilir. Birinci bölüm (A bölümü) dikey bir yapıda akorları ve arpejleri içerirken ikinci bölümde (B bölümünde) ise, pedal mi sesi barok dönem karakteristik özelliğini yansıtarak soprano partisinde inici bir melodik hat duyurur. *Bach'a saygı* olarak bestelenen bu prelüdün toccata<sup>8</sup> benzeri bir formda yazıldığı görülmektedir (Fraga, 1996). (bkz. Görsel 2).

Görsel 2. Üçüncü Gitar Prelüdü B bölümünde J.S.Bach Etkileşimi

**Universalismo (Evrensellik) dönemi:** 1945'ler civarı başlayıp devam eden dönemdir. Bu dönemde Lobos'un müziğinde, izlenimci, klasik ve romantik öğelerin yer aldığı ve modern bir anlayışla işlendiği görülebilir. Bayraşa (2011:73)'ya göre Villa-Lobos eserlerinde Brezilya'nın geleneksel müziklerinden ve doğaçlamalardan sıkça faydalanmaktadır. Özkanoglu (2006:55)'ya göre ise bestecinin genel bestecilik anlayışında doğaçlama ve doğaçlamamanın kendine özgü estetik koşulları belirgindir. Doğaçlamayı kontrol edecek bir rehber olarak geleneksel biçimleri kullanmaktadır. Doğaçlamadan yararlanması geleneksel biçimleri deforme etmesi anlamına gelmez, daha çok, geleneksel biçimlerin iç yapısal parçalarını genişletmek ve esnetmek yoluyla daha özgür bir besteleme alanı yaratma çabasına girdiği dönemdir.

<sup>8</sup> Toccata (*It.*): Tek bölümlü bir çalgı müziği parçası olarak onaltıncı yüzyılda doğan ve barok dönem boyunca yaşayan toccato özellikle org ve çembalo gibi klavyeli çalgılar için yazılmıştır (Say, 2002:520).



Fransız izlenimciliği (empresyonizm) etkisi taşıyan eserler ile tanışmasının ardından bu eserlerde kullanılan armonik yapı ve orkestrasyon H.Villa Lobos’u derinden etkilemiştir. Bu etki 1913 yılında Diaghilev’in ünlü bale topluluğunun Rio de Jenerio’daki performansına tanık olduğunda başlar. Borodin, Korsakov ve Debussy’nin müzikleriyle tanışması besteciye çok etkileyerek bu akımda eserler yazmasına sebep olur. Heitor Villa-Lobos’un besteleri arasında ses ve çalgı için yazılmış, farklı formlarda eserler bulunmaktadır. Bu eserler arasında ses ve piyano için kısa parçalar, piyano için, gitar için eserler, oda müziği eserleri, orkestra eserleri ki bunlar iki senfoni, *Amazonas Balesi* ve *Uirapu* adlı senfonik şiiri’dir. Villa-Lobos farklı enstrümanlar için sololar yazmaktan ve bunları farklı orkestrasyonlara uyarlamaktan büyük zevk alırdı. Villa-Lobos’un en önemli özelliklerinden biri de hiçbir zaman orkestra içinde kullanılacak enstrümanları birincil sırada düşünmemesidir. Onun için birinci sırada önemli olan şey melodi ve kompozisyonudur. Bu sayede yazdığı melodileri ve kompozisyonları daha sonra çeşitli formlara sokabilmektedir. Böylece bu orijinal fikri sayesinde gelecekte farklı kombinasyonlarda kullanabileceği kendisine ait bir müzik arşivi oluşmuştur (Hatipoğlu, 2009:18).

Behague (2008:4)’ye göre O’nu diğer Brezilyalı bestecilerden ayıran en önemli özelliği Avrupa müzik tekniğini, ulusal halk motifleri ile birleştirip özgün besteler yaratması yatar. Böylece kendinden sonraki Brezilyalı bestecilere vazgeçilmez bir örnek olmuştur.

## 5. FLÜT VE KLARNET İÇİN CHÔRO NO.2

Brezilya’nın büyük bestecileri arasında yer alan Heitor Villa-Lobos’un Brezilya’nın popüler ve halk şarkılarını batı klasik müziğiyle kaynaştırarak milliyetçi bir üslup geliştirdiği yaygın olarak kabul edilir. Bayraşa (2011:2)’ya göre H.Villa-Lobos’un eserlerinde Brezilya halk müziği ve Avrupa’nın geleneksel klasik müzik etkilerinin bir arada görülmesi mümkündür. Ünlü (2016:122)’e göre Villa-Lobos’un gitar için bestelediği eserlere bakıldığında, Chopin’in piyano eserleriyle bir bağ kurduğu söylenebilir. Besteci Brezilya müziğinin o dönemde önemli kültürel müzik formlarından biri olan *Chôro* dans formunu özellikle Chopin’in müziğinde görülen Mazurka, Vals, Polka gibi küçük çaplı formlarla birleştirmiştir. Gitar için yazdığı beş bölümden oluşan *Suite Popular Brasileira* adlı çalışması yirminci yüzyılın başlarında Rio de Janeiro’da çalınan geleneksel *chôro* karakterini taşımaktadır (Bayraşa, 2011:4). Eserin bölüm başlıklarına bakıldığında; I.Mazurka-Choro, II.Schottish-Choro, III.Valse-Choro, IV.Gavota-Choro ve V.Chorinho’dur. Bu örnekte



görüldüğü gibi bestecinin geleneksel formları ulusal formlarla birleştirdiği pek çok başlığa rastlamak mümkündür (Ünlünen, 2016:122).

Bestecinin eserlerinde yer alan ulusalcı yaklaşımını farklı örneklerle açıklamak gerekirse; yazdığı *chôro* 'larının esin kaynağı, Brezilya'nın samba<sup>9</sup> dansı karakterinden gelen ritim ve melodide yatar. Buna ek olarak gençliğinde sıklıkla dinlediği sokak çalgıcılarının müziğinden esinlendiği söylenebilir (Bayraşa, 2011:3). Gitar için yazdığı 1 numaralı prelüdüde Brezilya müziği ve Avrupa romanslarının sentezi görülmektedir. Üzgün bazen de menenkolik bir his yaratır (Boran, 2010:29). Bu yüzdendir ki Villa-Lobos yirminci yüzyılın önde gelen ulusalcı bestecilerinden biri olarak kabul edilir.

Bu verimli bestecinin eserleri kendiliğinden ritmik enerjiye ve güzel melodilere sahiptir. Yaklaşık bin eserinin içinden en az on beş tanesi flütün yer aldığı oda müziğine ait eserleridir. Flüt ve klarnet için 1924 yılında yazılan *Chôro no.2* adlı eseri bestecinin çoğu eserinde olduğu gibi içinde ulusal karaktere özgü öğeler barındırır.

1888'de köleliğin kaldırılmasıyla çok sayıda eski köle Rio ve San Paulo şehirlerine akın etmiş bu durum da şehrin fakir bölgelerinde aşırı kalabalıklaşmaya neden olmuştur. Eski kölelerden bazıları çok az paraya, karın tokluğuna karşılık günde yaklaşık sekiz saat çalışarak sokak müzisyenliği yapmaktadır (Schreiner, 1993:94). Bu kölelerin müziği Afrika'nın karmaşık politmik<sup>10</sup> yapıları müziğidir. Thomas Garcia (1977:17)' ya göre Brezilya popüler müziğinin karakteristik yapısının temelinde bu ritmik karmaşa yatar. Sürekli 2/4 lük yapı içinde kullanılan senkoplu ritimler bu dönem Brezilya popüler müziğinin içine nüfus etmektedir.

Heitor Villa-Lobos'un on dört *Chôro*'dan oluşan döngüsünde Brezilya dans ritimlerinin büyük yani uzun soluklu melodik atlamalarla birleşen bir yapısı vardır. *Chôro* müziğinin duygusal lirizmi sıklıkla Amerikan Caz ve Ragtime müziği ile karşılaştırılsa da aslında Afrika müziğinin sonucudur. Caz'da da *Chôro* müziğinde de özgür doğaçlama vardır ancak *Chôro* müziği etkilemekten çok eğlendirme amaçlıdır.

Heitor Villa-Lobos'un bu döngüyü şöyle tanımlar; *Chôro Brezilya popüler müziği ve yerli müziğinin farklı yönlerinin birleşiminden oluşan yeni bir kompozisyon biçimini temsil eder. Temel unsurunu ritim ve kendi karakterlerinde popüler olan herhangi bir özgün melodik yapı oluşturur. Bu karakter zaman zaman yanlışlıkla popüler hale gelse de her zaman*

<sup>9</sup> Samba (Port.): Afrika kaynaklı öğeler içeren yaygın bir Brezilya dans müziği biçimidir. Terimin kökeninde Bentu zencilerinin kullandığı samba (dans) sözcüğü vardır (Say, 2002:464).

<sup>10</sup> Poliritim (İng.) *Polyrhythm*: Çoklu ritim, çok ritimlilik anlamına gelir. Çeşitli ritim kalıplarının aynı zamanda üst üste gelerek seslenmesidir (Çalışır, 1996:164).



bestecinin karakterine göre dönüşüme uğrar. Serenad<sup>11</sup> sözcüğü Chôro'nun ne anlama geldiği ile ilgili yaklaşık bir fikir verebilir (Peppercorn, 1991:51).

Chôro no. 2, 1924 yılında yazılmış, hafif-capriccioso<sup>12</sup> stilinde, yaklaşık üç dakika süren bir çalışmadır. Enstrüman kullanımı alışılmışın dışında görünse de Chôro gruplarında flüt ve klarnet solo çalgı olarak yer alır ve genellikle gitar veya ukulele benzeri bir enstrüman bu solo enstrümanlara eşlik eder. Bestecinin yazım tekniği çoğu zaman melodik bir fikri piyanoda tasarlayıp ardından belli enstrümanlara uyarlamak olsa da bu çalışmanın orijinali flüt ve klarnet için yazmış daha sonra solo piyano için uyarlanmıştır.

Arkadaşı Ernesto Nazareth'e ithafen 1920'de yazdığı Chôro no. 1 bu serinin solo gitar için yazılan tek eseridir. Yazım üslubu; fermataların<sup>13</sup> ve accelerandoların<sup>14</sup> beklenmedik bir şekilde kullanıldığı, eğlendirme karakterinin ön plana çıkarıldığı, Chôro tarzının orijinal bir versiyonu, bu seri içinde en geleneksel form ve tonaliteye sahip, Brezilya popüler müziğinin bir taklittir. Chôro no. 2'nin ise sıklıkla kullandığı uyumsuzluklar ve melodik çatışmalar ile daha cüretkâr ve gösterişli olduğu söylenebilir. Chôro no. 2'nin yeni tarzda yazılmasının nedeni, bestecinin bu eseri modernizmin babası olarak bilinen Brezilya'lı müzikolog Mario Andrade'a ithaf etmesinden dolayıdır (Wright, 1992:63).

Villa-Lobos Chôro no.1'den sonra bu müziğini genişletme arzusu hissetmiş ve sonuç olarak on dört Chôro'dan oluşan bir dizi ortaya çıkarmıştır (Fraga, 1996).

Chôro no.2 dört kısımdan oluşur: Ölçüler:1-9, 10-13, 14-23 ve 24-54. Eser genelinde yer yer doğaçlama hissine rastlanır.

İlk dokuz ölçülük (birinci) kısımda senkop kullanımı ve ölçü sayılarının sıklıkla değişimi adeta bir çift sokak müzisyeninin aynı anda ısınma çalışmaları yaparken ortaya çıkan kaotik enerjiyi hissettirir. Parça bitonal<sup>15</sup> (çift ton) şekilde, birbiriyle çatışan ve birbirinden bağımsız flüt ve klarnet partisi ile açılır. Açılıştaki yer alan ilk iki ölçüde flütte diatonik gelen tam dörtlü yürüyüşüne karşılık klarnette çılginca gelen kromatik tekrarlar duyulur. Üçüncü ölçüde flüt partisinde koşan onaltılıklar yer alırken klarnette samba ritmini veren senkoplu yürüyüş vardır ve her iki parti ritmik yapıda birleşirler (bkz. Görsel 3).

<sup>11</sup> Serenade (*Lat.*): Uluslararası sanat müziğinde Rönesans Döneminden beri var olan bir formdur. Latin ülkelerinde yaygın olan eski bir aşk şarkısı geleneği olarak tanımlanır. Önceleri ses için bestelenirken onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren çalgı müziği olarak yazılması önem kazanmıştır (Say, 2002:474).

<sup>12</sup> Capriccioso (*İt.*): Yorumcunun dilediği şekilde. Kaprisli, kaprisi belirginleştiren bir anlatımla (Say, 2002:92).

<sup>13</sup> Fermata (*İt.*):Puandorg. Müzikte süregelen hareketin geçici olarak dondurulmasıdır (Say, 2002:196).

<sup>14</sup> Accelerando (*İt.*): Giderek hızlanma, acele ederek, tempoyu hızlandırarak anlamında kullanılır (Say, 2002:12).

<sup>15</sup> Bitonal (*Alm.*) *Bitonalitaet*: Yirminci yüzyıl başlarında birçok besteci tarafından uygulanmıştır. *İki tonluluk* demektir. İki ayrı tonaliteyi birlikte kullanmaktır. İngilizcesi *bitonality* (Say, 2002:78).



**H. VILLA - LOBOS**  
*Rio 1924*

**Pouco movido** (M: 88 = ♩)  
*Peu mouvementé*

GRANDE FLÛTE  
CLARINETTE en LA

(très rythmé et bien marqué)

Görsel 3. Açılış (1-4 ölçüler)

Flüt partisi fazla tekrarlı görünse de çoğu Brezilya nakaratının en belirgin özelliği senkropu melodilere karşılık tekrar eden hızlı notalar çalınmasıdır (Nettl vd., 1990:190).

Villa Lobos'un gençliğinde yaptığı sık seyahatler halk müzikleri ve yerlilerin müziklerini toplamasına olanak sağlamıştır. 1921 yılında kuzeydoğu Brezilya'ya giden Villa-Lobos Paranagua Kasabasında bir müddet muhasebeci olarak çalışmış, bu dönemde yerli şarkılarından oluşan zengin bir arşiv derlemiştir (Bayraşa, 2011:1). Fraga (1996)'ya göre Villa-Lobos'un zenginliği müzik unsurlarının karışımına dayanmaktadır. O'nu özellikle büyüleyen Amazon ormanları, masalları ve yerli kültürüdür. Bestecinin aldığı eğitim müziğinde her türlü kültürü yaşatmaya açıktır. Müziğindeki sadeliğin temelinde ise yerli halkın müziklerinin olduğu söylenebilir. Brezilya'da Kızılderililer azınlık olmalarına rağmen müzikteki yerleri oldukça fazladır. Bütün bu etkiler Heitor Villa-Lobos'un müziğinde açıkça görülmektedir (Hatipoğlu, 2009:5).

Chôro no.2'nin 10. ve 13. ölçüler arasında gelen ikinci kısımda flütte Kızılderili yerlilerinin melodisi duyulur. Flüt partisindeki tam beşli la bemol ve mi bemol aralığının yeni gelen sabit ritmik bir kalıp ve tonalite içinde tekrar tekrar kullanımı takibi kolay, rahat bir duyum sergiler. Chôro no. 2 ağırlıklı olarak bestecinin Chôro deneyiminden gelir özellikle bu pasajda basit ve sade bir ezginin varlığı kısa bir yerli müziğini anımsatır. Bu tarz yapıları müziğinde sıklıkla kullanan bestecinin dört numaralı gitar prelüdünde kullandığı yapı da bu çeşit kullanıma örnek olarak verilebilir, müziğinde adeta Güney

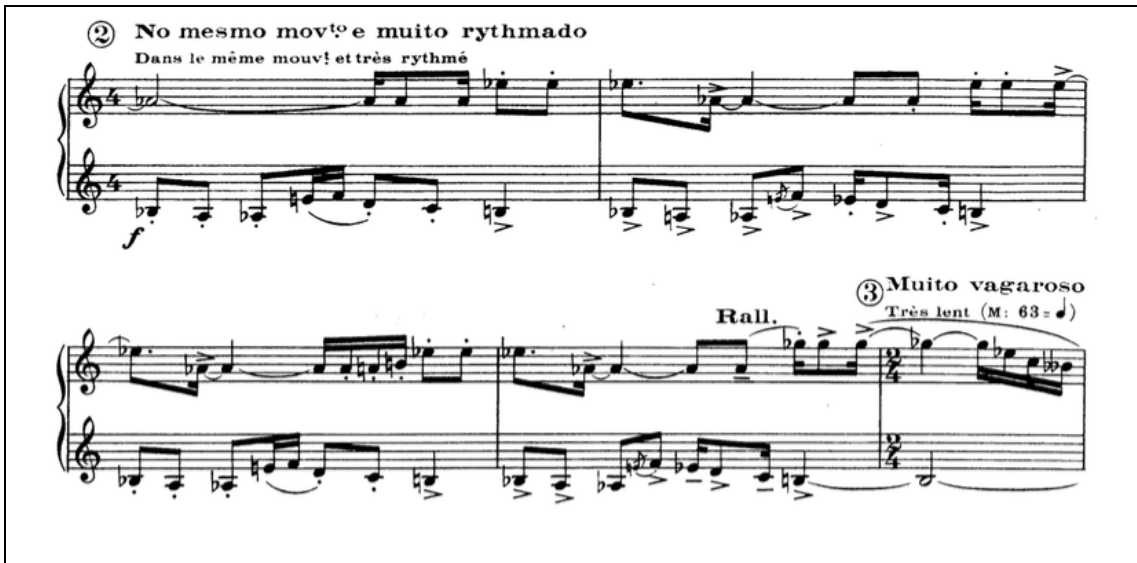




Amerika Kızılderililerin ruhunu yaşatmaktadır. Amazon ormanları ve çevresindeki yerel yaşama ait ilkel karakterleri yansıtan motifleri yerli halkın toplumsal yaşantılarını, inanışları anımsatılmaktadır. Eserin ana teması ve sadeliği bu primitifliği hissettirmektedir. Sıkça değişen ölçü ve nüanslar gizemi ve ilkel yaşamın beklenmedik tehlikelerini, orta bölüm (Animato) ise doğadan gelen ani hava değişikliklerini anlatır (Boran, 2010:33). (bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Dört numaralı gitar prelüdünde kullandığı sade melodik yapı



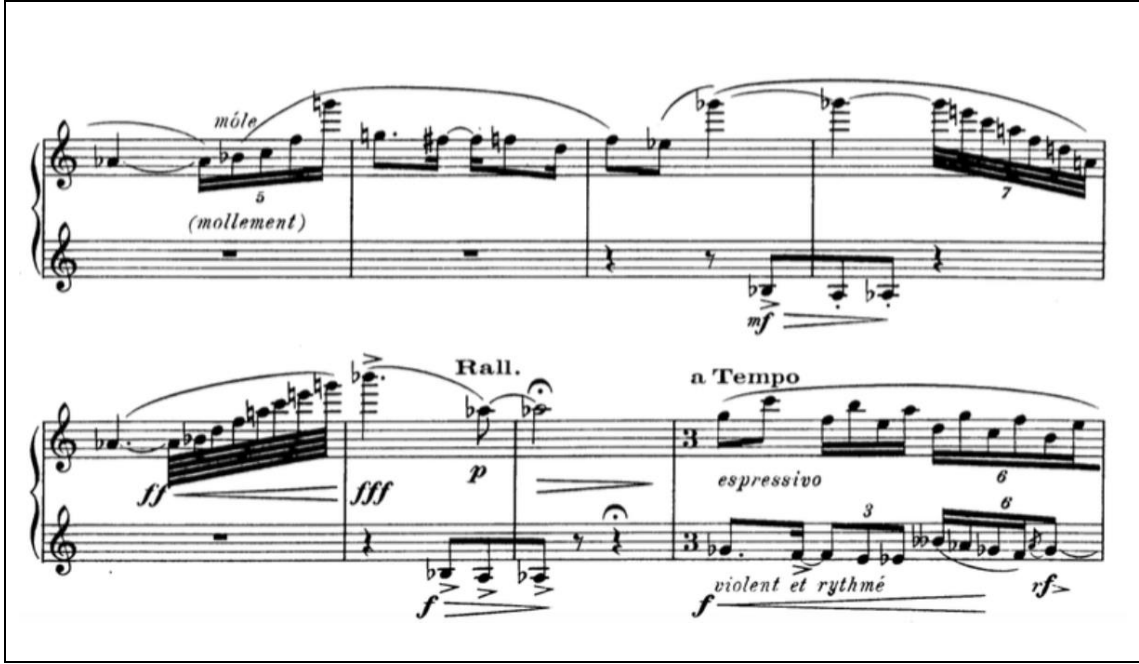
Görsel 4. Flüt partisinde duyulan yerli melodik yapı (10-13 ölçüler)

14-23. ölçüler arasında gelen üçüncü kısımda flütte doğaçlama hissini veren kısa bir kadans duyulur. İcracı on yedinci ölçüde gelen büyük onlu yapıyı (Mibemol2-Sol bemol3 sıçramayı) ortaya çıkarmaktadır. Popüler *modinha* 'larda yani aşk teması taşıyan duygusal şarkılarda duygu yoğunluğunu belirtmek için geniş atlamalar kullanılması karakteristik bir özelliktir. Bu pasajda duyulan ritmik ve tonal belirsizlik de tipik bir Chôro müziğidir. Chôro müzisyenlerinin yaptığı doğaçlamalar genellikle birbirlerinin partilerini modüle etmelerinden<sup>16</sup> ve dans ritimlerini senkoplu çalmalarından kaynaklanır. Chôro müzisyenleri

<sup>16</sup> Modülasyon (*Geçki*): Bir mod ya da tonaliteden başka bir moda veya tonaliteye geçme işlemidir. Müziğin akışı içinde S. BULUT, BREZİLYALI BESTECİ HEITOR VILLA-LOBOS'UN HAYATI, MÜZİK DİLİ VE "FLÜT VE KLARNET İÇİN CHÔRO NO. 2"



*Chôros* diye adlandırılır ve çalarken birbirleriyle yarış halinde virtüözük bir şekilde çalmaları, çalış tekniklerini birbirlerine ustalıkla göstermeleri önemlidir. Chôro'nun zaten kendiliğinden var olan kalitesi, zamanla üçlülerin tahmin edilemez şekilde yer almasıyla, güçlü vuruşlar üzerinde gelen bağlarla ve geciktirilmiş kadanslarla daha da artmıştır. Caz kompozisyonlarında genellikle açılışta kullanılan materyale dönülür ancak erken Chôro doğaçlamaları genellikle çok bölümlüdür ve açılış materyaline dönülmez (bkz. Görsel 5).



Görsel 5. Flütte gelen doğaçlama, kadans (15-21 ölçüler)

24-54 arası ölçülerde flüt ve klarnet nispeten daha rahat sakin bir atmosfer yaratır. İki enstrümanın melodik yapısı daha uyumlu ve tonal duyulmaktadır. Klarnet ritmik ostinato<sup>17</sup> gelen yerlerde nüans olarak abartmalıdır. Bu ölçüler arasında yer alan klarnet solunun nüansları olabildiğince abartılarak melodi ortaya çıkarılmalıdır (bkz. Görsel 6).

gerçekleştirilen eksen değışimidir. Geçki, müzikte tekdüzeliğı gidermek ve çeşitliliğı arttırmak amacıyla kullanılan temel yöntemlerden biridir (Say, 2002: 216).

<sup>17</sup> Ostinato: Israrlı, dik kafalı, inatçı anlamına gelen ostinatoterimi melodik, armonik ya da ritmik bir motifin ısrarlı bir şekilde bütün bölüm boyunca ya da bölüm içindeki bazı kesitlerde sürekli tekrarlanmasıdır (Say, 2002:407).

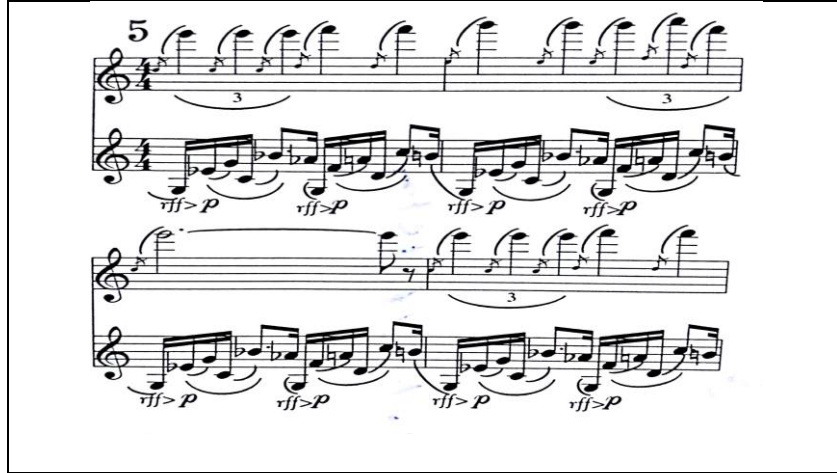




Görsel 6. Klarnet partisindeki ostinato ritmik yapı ve melodik yürüyüş (24-30 ölçüler)

Klarnet tekrarlanan aynı ritmik yapıya ve melodik yürüyüşe devam ederken 31. ölçüde flüt melankolik ve ağlayan bir melodiyle giriş yapar. Klarnette onaltılıklardan oluşan ritmik ve melodik yapının üstüne flütte ikiye karşı üç olarak gelen bu ritmik yapı sekiz ölçü boyunca sürer ve klarnetin ritmik vuruşun üstünde adeta yüzüyormuş havasını yaratır. Poliritmik bu yapı ritmik açıdan sıklıkla duyulan üçlemeler ve onaltılıkların üst üste binmesinden oluşan poliritmik bir zemin üzerinde devam eder. Bu ritmik zenginliğe pasaj boyunca rastlanır.

Flütte art arda ve sıklıkla kullanılan tiz sesler ilk Chôro müzisyeni efsane flütist Joaquim Callado'ya bir övgü niteliğindedir. Bunun sebebi Collado'nun geniş aralık geçişleri çok hızlı çalabilme yeteneğiyle tanınmasından kaynaklıdır. Öyle ki Joaquim Callado flüt çaldığında dinleyenlere sanki aynı anda iki flütçü çalıyormuş izlenimini verirdi. Eserin bu noktasında flütte gelen çarpma notaları büyük onlu aralığını duyurur ve bu geniş atlamalar pasaj boyunca devam eder. Melodik gelen bu pasajda vurgulanmak istenen, çarpma notalarının olabildiğince hızlı bir şekilde çalınmasıdır (bkz. Görsel 7).



Görsel 7. Klarinetin ostinato yapısına karşı flütte gelen melenkolik tema  
(31-38 ölçüler boyunca aynı yapı tekrarlanıyor)

39-45 ölçüleri arasında klarnette on iki ölçü boyunca rutin olarak duyulan ritmik ve melodik yapı 39. ölçüden itibaren dört ölçü boyunca flüte geçer. Daha sonra aynı yapıyı klarnet yeniden alır. Bu döngüsel alt ve üst parti geçiş hareketi enstrümanlar arasında değişerek devam eder durur (bkz. Görsel 8).



Görsel 8. Ostinato devam eden ritmik ve melodik yapının flüte geçmesi daha sonra üç ölçülük inici kromatik köprü ile ostinato yapının tekrar klarnete geçmesi (31-38 ölçüler arası)



Eser her iki hatta da anime tempoda etkili bir crescendo ile sona erer. Flüt partisi bir oktav yukardan çalarak kendisi için zirve sesle (re 4.oktav sesi) eseri bitişe götürür. Bu yüksek frekanslı sesin ardından adeta sürpriz bir duyumla yumuşak tam dörtlü tınlayan seslerle eseri bitirmez. Gustafson'a göre bu Villa Lobos'un karakteristik eser bitirişidir. Lobos bir keresinde kendisini şu ifadeyle tanımlamıştır; *Ben beste yapmam, karanlıkta doğaçlarım...* (bkz. Görsel 9).



**Görsel 9.** Flütte gelen zirve sesler ve sürpriz son (51-54 ölçüler)

Brezilya popüler müziğinde kullanılan en bilindik ritimler aşağıdaki görselde gösterilmiştir (bkz. Görsel 10).



| Rhythm | Dance Type | Function            | Description   |
|--------|------------|---------------------|---|
|        | Maxixe     | Accompaniment       | Quick partner dance, derived from the Spanish <i>habanera</i> . Performed in salons with the name <i>tango brasileira</i> . |
|        | Tango      | Accompaniment       | Slower, sensual partner dance, derived from habanera, originally Argentinian.   |
|        | Chôro      | Beginning of Melody | Common pick-up figure.  |
|        | Chôro      | Melody              | Often compared to ragtime.  |
|        | Chôro      | Accompaniment       | Running sixteenths marked most popular music.   |
|        | Samba      | Accompaniment       | Later dance, developed in the 1920s. Evolved out of <i>maxixe</i> and <i>tango</i> .  |

Görsel 10. Brezilya Popüler Müziğinde Sıklıkla Kullanılan Ritim Kalıpları

## SONUÇ

Brezilyalı besteci Heitor Villa-Lobos arkasında binden fazla eser bırakan yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden biridir. Sokak müzisyeni olarak deneyimleri, Brezilya içindeki gezileri ve Avrupa'ya yaptığı seyahatler onun müzik dilinin oluşmasında büyük öneme sahiptir. Müziğinde ulusalcılık ve izlenimcilik akımı etkilerinin çok açık bir şekilde görüldüğü Heitor Villa-Lobos Avrupa müziğiyle Brezilya müziğini sentezleyerek pek çok beste yaptığı ve Brezilya müziğini tüm dünyaya tanıttığı söylenebilir.

Çalışmanın giriş kısmında Brezilya müziği hakkında genel bir açıklama yapılmış, devamında yirminci yüzyıl Brezilya sanat müziğinin en önemli yaratıcı figürlerinden biri olan besteci Heitor Villa-Lobos'un hayatı ve tarihsel perspektifte bestecilik kimliği ele alınmıştır. Bestecinin hayatındaki yaşamsal örneklerin müzik dilinin oluşmasında nasıl etkili olduğuna değinilmiş, bestelediği eserler ve özellikle de Chôro serisinde flüte de yer vermiş olduğu iki numaralı Chôro'su makalenin ikinci kısmında detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Eserin formunu belli kalıplar içerisinde sınırlandırmak güçtür. Çünkü Villa-Lobos eserlerinde Brezilya'nın geleneksel müziklerinden ve doğaçlamalardan sıkça faydalanan bir bestecilik üslubuna sahiptir. Bu sebeptendir ki Heitor Villa-Lobos'un eserlerinin bölümlerine bakıldığında Mazurka-Chôro gibi geleneksel formları ulusal formlarla birleştiğini gösteren



pek çok başlığa rastlanabilir. Genel bir bakış açısıyla bestecinin yaşadığı yerlerin kültüründen, müziğinden ve sanat akımlarından etkilendiği; bu etkilerin eserlerine farklı tür ve stilde eserler olarak yansıdığını görmenin mümkün olduğu söylenebilir. Bu sebeptir ki bestecinin belirli müzik türleri ve belirli formlarla sınırlı kalmadığından ve yaşamı boyunca hemen her türde eserler yazmış olduğundan söz edilebilir. Bestecinin çok sayıda, yaklaşık binin üzerinde eseri vardır. Kısaca birinci bölümde bestecinin etkilendiği müzik akımlarından ve bestecilerden ve bu etkileşimle yazdığı farklı türlerdeki müziklerinden kısaca söz edilmektedir.

Heitor Villa Lobos'un müzikal kimliğinin ele alındığı ikinci bölümde ise, *Choro no.2* üzerindeki etkiler ve eser içinde kullanılan yazım teknikleri hakkında bilgi verilmiştir. Eserde kullanılan müziğin kendine has karakteristik özelliklerine değinilmiş, bestecinin başka eserlerinde kullandığı yapılar ile karşılaştırmalar yapılarak eserin daha anlaşılır olması amaçlanmıştır. Eserin ritmik zenginliği ile flüt ve klarnetin geniş teknik olanaklarını sunma imkânı, içerdiği melodik öğeler ile çekici bir konser parçası niteliği taşımaktadır. Özellikle vurgulanmak istenen, eserin kendi içinde değişen müzik ifadelerinin en iyi şekilde yorumlanıp yansıtılması için verilen açıklayıcı fikirlerdir. Eser genelinde sıklıkla kullanılan poliritmik yapının, eserin özgün karakterini belirginleştiren önemli bir unsur olduğu söylenebilir.

İcra açısından detaylı bir şekilde incelenen eser flüt öğrencileri, eğitimcilerin H.Villa Lobos müziğine olan bakış açılarını genişletmek için performans sırasında karşılaşılan zorlukları daha kolay hale getirmek, eseri daha olgun bir seviyede icra etmek adına örneklerle desteklenmiştir. Böylece *Choro no. 2* adlı eserin form yapısının incelenmesi sonucunda cümle yapıları ve kısımlar arası geçişler daha rahat anlaşılabilir, ton ve ritim değişiklikleri fark edebilecek ve başka bir eser üzerinde bunu kullanarak eserin form yapısı kolaylıkla tanımlanabilecektir.

Öğrencinin bu eseri çalmadan önce açıklanan çözüm yollarını öğrenmesi eseri daha kısa sürede kavrayıp adapte olabilmesine olanak sağlayacaktır. Öğrencinin zorlayıcı pasajları içeren, ölçü sayısı sıklıkla değişen, poliritmik, içinde uyumsuz sesler barındıran, ritmik ostinato gidişe sahip, özellikle yirminci ve yirmi birinci yüzyıl flüt repertuarına ait eserlerde sıklıkla rastlanabilen bu tarz yapıları çözümlenmeyi öğrenmesi yukarıda açıklanan türde yeni eserlerle karşılaşıldığında daha kolay analiz edip çözmesine yardımcı olacaktır.





Brezilya doğumlu Heitor Villa-Lobos hayatına yine doğduğu ülkesinde veda etmiştir. Yapılan araştırmayla kendi memleketine özgü müzik unsurlarını eserlerinde sıkça kullanan ulusal bir besteci olduğu söylenebilir. Villa-Lobos batı klasik müziğinde kullanılan hemen her orkestra enstrümanı için yazdığı besteleriyle kendini ve Brezilya'yı dünyaya tanıtan bir bestecidir. Yaşarken tanınan bestecinin eserleri dünyanın çok çeşitli konser salonlarında seslendirilmiş ve halen seslendirilmektedir.

Bu araştırmada konuyla ilgili kitaplar, ulusal ve uluslararası çeşitli tezler, makaleler ve internet ortamındaki multimedyaadan yararlanılmıştır. Bestecinin flüt ve klarnet için yazdığı Choro no. 2 adlı eserine ait Türkçe hiçbir kaynak olmadığı tespit edildiğinden daha önce ele alınmamış bu konu incelenerek eser tanıtılmış, eserin yorumunu zenginleştirmek için fikir paylaşımında bulunulmuş, verilebilecek tüm ayrıntılar orjinal notalardan kesitlerle örneklendirilerek açıklanmıştır. Elde edilen öğretim materyalleri sayesinde, bu eseri sadece çalmak değil, aşamalı çalışmaların (ritmik yapı, müzikal form, flüt teknikleri) öğrencilere yansıtılarak, müzikal gelişimlerine yön vermesi hedeflenmekte ve flüt eğitimine katkı sağlayabileceği düşünülerek tüm akademisyenlere, icracılara, öğrencilere ve ilgi duyan herkese faydalı bir kılavuz kaynak olacağı düşünülmektedir.



## KAYNAKÇA

Bayraşa, O. (2011). *Heitor Villa-Lobos Gitar Konçertosu'nun Müzikal Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Piyano Sanat Dalı.

Behague, G. (1994). *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, Texas: University of Texas.

Behague,G. (2008). *Heitor Villa-Lobos*, Oxford: Oxford University Press.

Boran, C. Y. (2010). *Yirminci Yüzyılın İki Büyük Bestecisi: Heitor Villa-Lobos ve Leo Brouwer'in Gitara Sundukları Katkılar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kars: Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Piyano Sanat Dalı.

Çalışır, F. (1996). *Müzik Dili Sözlüğü*, Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları.

Fraga, O. (1996). “*Heitor Villa-Lobos: A Survey Of His Guitar Music*” *UFPr Arts Department Electronic Musicological Review*. Sayı11, Eylül.

Garcia, T.G.C. (1977). *The Brazilian Chôro: Music, Politics and Performance*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, North Carolina: Duke University.

Gustafson, R. (1991). *Villa Lobos and the Man-eating Flower:A Memoir*, The Musical Quarterly.

Heller, A. (1979). “*The One World Style*” of Heitor Vila Lobos review *Latin American Literature and Arts*, sayı: 78.

Hatipoğlu, T. (2009). *Heitor Villa-Lobos Gitar Konçertosu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı.

İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*, 5.Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.





Nettl, B. ve Behague,G. (1990). *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Prentice Hall.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*, 1.Basım, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schreiner, C. (1993). *Musica Brasileria: A History of Popular Music and the People of Brazil*, London: Marion Boyars Publishers.

Özkanoglu, R.U. (2016). *Heitor Villa-Lobos Gitar Konçertosu'nun Analizi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İtatanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Pişano Programı.

Peppercorn, L. (1991). *Villa Lobos, the Music:An Analysis of His Style*, London: Kahn & Averill Publishers.

Uzunca, Y. E.(2009). *Heitor Villa - Lobos'un Prelüdlerrinin Analizi Bağlamında Bu Prelüdlerrin Seslendirilmesine Yönelik Önerilen Öğretim Materyalleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.

Ünlennn, E. (2016). *1920 ve 1950 Yılları Arasında Modern Gitar Müziğine Yön Veren Besteciler*. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 6, Sayı 2, Ocak.

Vinck D. Ve Richard, K. (2005). *A Study of Three Works of Villa-Lobos*

Wright, S. (1992). *Villa Lobos*, Oxford: Oxford University Press.

## İNTERNET KAYNAKLARI

[www.turkcebilgi.com](http://www.turkcebilgi.com), Erişim tarihi: 20.06.2016. Erişim tarihi: 20.09.2018.

[www.tarihlervekulturler.blogcu.com](http://www.tarihlervekulturler.blogcu.com), Erişim tarihi: 20.09.2018.

[www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr1.1/vol1.1/villa.html#3b](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr1.1/vol1.1/villa.html#3b), Erişim tarihi: 20.09.2018.

[www.starrsites.com/CarmelClassicGuitar/journal/J0409VillaLobos.html](http://www.starrsites.com/CarmelClassicGuitar/journal/J0409VillaLobos.html), Erişim tarihi: 20.09.2018.

[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr), Erişim tarihi:27.12.2018

[www.seslisozluk.net](http://www.seslisozluk.net), Erişim tarihi:27.12.2018

## GÖRSEL KAYNAKÇA

S. BULUT, BREZİLYALI BESTECİ HEITOR VILLA-LOBOS'UN HAYATI, MÜZİK DİLİ VE "FLÜT VE KLARNET İÇİN CHÔRO NO. 2"



- Görsel 1.** [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos\\_-\\_Chôros\\_No.\\_2.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos_-_Chôros_No._2.pdf), Erişim tarihi:01.10.2018.
- Görsel 2.** [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos\\_-\\_Chôros\\_No.\\_2.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos_-_Chôros_No._2.pdf), Erişim tarihi:01.10.2018.
- Görsel 3.** [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos\\_-\\_Chôros\\_No.\\_2.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos_-_Chôros_No._2.pdf), Erişim tarihi:01.10.2018.
- Görsel 4.** [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos\\_-\\_Chôros\\_No.\\_2.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos_-_Chôros_No._2.pdf), Erişim tarihi:01.10.2018.
- Görsel 5.** [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos\\_-\\_Chôros\\_No.\\_2.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos_-_Chôros_No._2.pdf), Erişim tarihi:01.10.2018.
- Görsel 6.** [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos\\_-\\_Chôros\\_No.\\_2.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos_-_Chôros_No._2.pdf), Erişim tarihi:01.10.2018.
- Görsel 7.** [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos\\_-\\_Chôros\\_No.\\_2.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos_-_Chôros_No._2.pdf), Erişim tarihi:01.10.2018.
- Görsel 8.** [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos\\_-\\_Chôros\\_No.\\_2.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos_-_Chôros_No._2.pdf), Erişim tarihi:01.10.2018.
- Görsel 9.** [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos\\_-\\_Chôros\\_No.\\_2.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/1a/IMSLP40960-PMLP89565-Villa-Lobos_-_Chôros_No._2.pdf), Erişim tarihi:01.10.2018.
- Görsel 10.** www.flutetalk, Erişim tarihi:01.10.2018.



## FLEXIBLE DESIGN IN URBAN FURNITURE

### KENTSEL DONATIDA ESNEK TASARIM

Doç. Dr. Tuğba DÜZENLİ\*1

Dr. Öğr. Üyesi Elif Merve ALPAK\*2

Arş. Gör. Abdullah ÇİĞDEM\*3

\*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü

1\* tugbaduzenli@gmail.com ORCID No: 0000-0001-6957-3921

2\* elifmerveakyol@hotmail.com ORCID No: 0000-0002-2306-4299

3\* abduallahcigdem1@gmail.com ORCID No: 000-0002-6468-3600

#### ABSTRACT

In landscape architecture discipline, the systematic use of furniture elements designed as spatial components is as important as creating a space. Furniture with correct design improves the quality of life and provides comfort by fulfilling occupant requirements. Thus, the designed furniture elements should be compatible with the spatial identity and occupant requirements. At this stage, the concept of flexibility becomes a factor. The occupants, who constantly change and develop physically and psychologically, desire to alter their environment based on the transformations they experienced. This could be made possible via flexible design. The aim of the present study was to analyze flexible design approach in furniture designed for urban open spaces. The study was conducted in two phases. In the first phase, flexible furniture models developed in Furniture Design Course in KTU Landscape Architecture Department were analyzed based on flexibility and functionality, while in the second phase, a survey was conducted with 68 students to determine their levels in learning the concept of flexibility with respect to furniture. In the first stage, it was determined that the furniture designed by the students were movable based on the space and the type of activities conducted in that space, and these designs were movable in certain cases, fragmented, modular or integral in others. In the second stage, the survey findings demonstrated that the students' learning level was very high in the concept of flexibility, they could design flexible furniture at a good level, however they experienced problems in reflecting the concept of flexibility to designs functionally. It was considered that this problem could be solved with experience. T-test was conducted to determine whether the survey question responses were statistically significant. It was determined that the students learned the concept of flexibility at very high level, that is, they scored the highest points in this area, they learned to design flexible furniture at a high level, in other words, they scored high points in this area, however they experienced difficulties when reflecting functional flexibility concept to the furniture they designed, hence they scored moderate points (positive). In conclusion, the designer's objectives should include creating open-ended landscapes that are accessible by occupants and can fulfill their needs. Landscape designed to fulfill these needs could connect with the occupant and possess multiple functions and meanings. The present study findings would shed light on flexible urban open space furniture design and could promote the design of such products.

**Key Words:** Urban open space, furniture, flexibility, design education.

#### ÖZ

Peyzaj mimarlığı disiplinde; mekânın bileşeni olarak tasarlanan donatı elemanlarının sistematik olarak kullanılması da mekân yaratmak kadar önem taşımaktadır. Doğru tasarlanan donatılar yaşam kalitesini artırır, kullanıcı ihtiyaçlarını karşılayarak konfora olanak sağlar. Buna bağlı olarak tasarlanan donatı elemanları mekânın kimliği ve kullanıcı ihtiyaçları ile uyumlu olmalıdır. Bu aşamada esneklik kavramı devreye girer. Hem fiziksel hem de psikolojik olarak gelişen, değişen kullanıcılar, çevrelerini de bu değişime bağlı olarak değiştirmek isterler. Bu da esnek tasarımlar sayesinde mümkün olabilir. Bu çalışmada amaç KTÜ Peyzaj Mimarlığı Bölümü "donatı tasarımı" dersinde tasarlanan



donatıların esneklik açısından incelenmesi ve dersin faydalarının belirlenmesidir. Dersin öğreticiliğiyle ilişkili olarak geleceğin tasarımcıları olan öğrenciler; kentsel açık mekânlarda kullanılan donatılar için esnek tasarım yaklaşımına sahip uygun tasarımlar ortaya koyabilir. Çalışma 2. Aşamadan oluşmuştur. İlk aşamada KTÜ Peyzaj Mimarlığı Bölümü Donatı Tasarım dersinde yapılan esnek donatı maketleri, esneklik ve işlevsellik açısından incelenmiş, 2. Aşamada ise esneklik ve donatı kavramlarının öğrenme düzeyini belirlemek amaçlı 68 öğrenciyle anket yapılmıştır. İlk aşamada öğrenciler tarafından tasarlanan donatıların mekânın uygunluğuna ve etkinliğin türüne bağlı olarak yer değiştirebilir şekilde düşünüldükleri, kimi zaman şekil kimi zaman yer değiştirebilen, bazen parçalı, modüler, bazen bütüncül oldukları belirlenmiştir. 2. Aşama olan anketin sonucunda ise öğrencilerin, esneklik kavramını çok iyi düzeyde öğrendikleri; esnekliğe uygun donatı tasarlamayı iyi düzeyde yapabildikleri; esneklik kavramını donatılara işlevsel açıdan yansıtmada ise biraz zorlandıkları belirlenmiştir. Bunun da deneyim kazandıkça aşılabileceği düşünülmektedir. Sorulara verilen cevapların farklılıklarının istatistikî açıdan anlamlı olup olmadığı değerlendirilmesi için T-testi yapılmıştır. Esneklik kavramını çok yüksek düzeyde öğrendikleri yani en yüksek değerleri aldıkları, esnek donatı tasarlamayı da yüksek düzeyde öğrendikleri yani yüksek değerleri aldıkları, esnekliği donatıların işlevine yansıtırken ise zorlandıkları, orta değerleri (olumlu) aldıkları belirlenmiştir. Sonuç olarak, kullanıcılara ve ihtiyaçlarına ulaşabilen, onlar tarafından algılanarak kullanılan açık uçlu peyzajlar yaratmak tasarımcıların amaçlarından olmalıdır. Bu ihtiyaçları karşılayabilmek için de tasarlanan peyzajlar kullanıcıyla bağlantı kurabilmeli, çoklu işlev ve anlamlara sahip olmalıdır. Çalışmanın sonuçları da tasarlanacak kentsel açık mekânlarda kullanılacak esnek donatı tasarımlarına ışık tutacak, tasarımlarına önyak olacak niteliktedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kentsel Açık Mekân, Donatı, Esneklik, Tasarım Eğitimi

## 1. INTRODUCTION

Landscape elements that are used in different areas and provide comfort and environmental quality indicators, support basic functions such as sitting, shelter, protection, enclosure, transportation, advice, lighting, communication, description, games and sports, and facilitate social and individual life are called furniture elements. In brief, furniture include elements that are placed to fulfill various occupant requirements in that particular space (Düzenli et al., 2017: 134).

The furniture should facilitate personal and social life, and occupant communication, assign functional and aesthetic meanings to the space, and define the space. Thus, it should be functional, original and aesthetic (Güney et al., 1996: 147). The space should be flexible enough to meet the changing user requirements, while providing integrity between the space, activity and furniture in the design process that begins with the concept of furnishing.

Numerous urban furniture that are encountered in urban spaces, which are the most frequently occupied spaces following the home and workplace, should be designed and placed for the occupants in the most beneficial manner and provide the right service for the occupants. Thus, the current approach to furniture and ergonomics is a holistic one. Ergonomics is a technique that aims harmony between urban environment and all vital and



functional elements used in this environment and human beings. A quality open space could only be created with ergonomics principles in mind. Humanitarianism, economy, social adequacy for the protection of health, and technical and economic rationality could be considered as the goals of ergonomics (Bulut et al. 2008).

It is also important to prevent a conflict between the furniture and aesthetic values of the space and that the furniture possess the flexibility and quality to serve the spirit of the area (Güneş, 2005: 94; Aksu, 2012: 375). Furniture, which possess social, cultural and economic properties, should have flexible functionality that could serve various occupant requirements and should be designed based on established standards (Harris and Dines, 1998: 112; Celbiş, 2001: 176; Molnar, 2015: 120; Kurdoğlu and Çelik, 2016: 194). The furniture elements should be compatible with the location, size and meaning of the space, and possess the flexibility to provide psychological comfort for the occupants, as well as reflecting the character of the environment (Yücel, 2006: 23; Bayraktar et al, 2008: 106). Instead of a standard application, furniture should be designed with a flexible and original approach based on the features and functions of the location (Şatıroğlu, 2016: 116; Düzenli et al., 2018: 131; Mumcu et al., 2017: 14). In order to construct quality spaces, the design approach should emphasize design elements such as size, form, color and texture and be flexible to respond to the habits, reactions, and instincts of the individual. Thus, the space could attain perceptibility and sustainable availability (Çınar and Çetindağ, 2009: 107). In the following section, the relationship between the concept of flexibility and furniture will be discussed.

### **1.1. The Concept of Flexibility**

Flexibility is described as undergoing formal changes such as elongation, contraction and bending under the impact of an external power, and then returning to the original form (Hasol, 2005: 165). Flexibility in design could be defined as the ability to adapt easily to innovations through change. The concept of flexibility in open space design could also be described as the ability of the current dynamic public open spaces to adapt to changing conditions (Gürler, 2016: 56), and a similar description could be used for furniture design.

Open spaces allow for the formation of various social relationships and are constructed based on the activities that would be conducted in that space. The spatial planning, design and the available furniture based on the activities that would be conducted in the space should be flexible to accommodate spatial changes. The designer should consider the future of the



design, possible future users, their questions and outcomes. This approach is possible only if the design is flexible. In the current era, where everything develops faster, sustainable flexibility is the only solution for designers to capture the requirements of the time and construct sustainable solutions. Since flexibility is a sustainable and future-oriented concept in design, it is the designer's task to consider scenarios that could occur in the predictable future (Kızmaz and Cimşit Koş, 2015: 116-117).

The concept of flexibility appears in various typologies in urban open spaces:

- Surface flexibility
- Functional flexibility
- Occupancy flexibility, and
- Experiencing diversity and transience

Although the above-mentioned classification indicates that flexibility could be utilized with different methods and for various purposes, it is important to note that these typologies are used often in conjunction in design (Erbaş Gürler, 2016: 53).

The preference of flexible approaches in design is due to the need to control various possible scenarios and to solve the problems before they occur. Flexibility in furniture design aims to prevent the termination of the use of a furniture after its control is delegated to the occupant, in contrast, allow its use to continue as long as it is occupied, and to extend this period as long as possible through flexible approaches. Since the users are not uniform, the furniture should also be flexible, but not uniform. The concept of flexibility is possible through approaches such as adaptation, modularity, mobility, change and transformation due to changing user types.

The most important concept in establishing an accurate relationship between occupant requirements and the space, adaptation of the spatial organization to changing conditions, functions and techniques is flexibility. Flexibility aims the maximum adaptation of space and its elements-components in time to changes and developments, and effectively fulfilling changing demands, thus keeping the quality value at the highest level throughout the life of the space (İslamoğlu and Usta, 2016: 1-12; Senem and Arıdağ, 2016: 23). The main reason for the need for flexibility in design is to allow the occupants to control their environment based on their needs. The requirement for flexible design is based on user requirements.





However, designers should consider the concept of flexibility as a user requirement and produce adequate solutions. Although the occupant requirements are the main reason for flexibility, the designers should take the flexibility as a user requirement and produce adequate solutions. Thus, the aim of the present study was to design flexible furniture that would fulfill various occupant requirements and to analyze flexible furniture design process.

## 2. MATERIAL AND METHOD

The study material included flexible furniture element models designed by sophomore Reinforcement Design course students for different activities in KTU Landscape Architecture Department. Landscape architects create habitable spaces for occupants through environmental design based on occupant requirements and desires. Landscape architecture spatial design should entail ergonomic functional flexible and highly creative aesthetic-original designs that would fulfill occupant requirements. Thus, the above-mentioned course aims to provide students with an understanding in developing creative and flexible furniture design at an adequate size, using adequate material and for adequate activities. In this context, the study was designed in 2 stages.

**1st Stage:** The students were expected to interpret the selected activity and to design flexible original furniture, creating a harmony between form and function in the open space. At this stage, models of flexible original furniture designed by the students for various activities were analyzed.

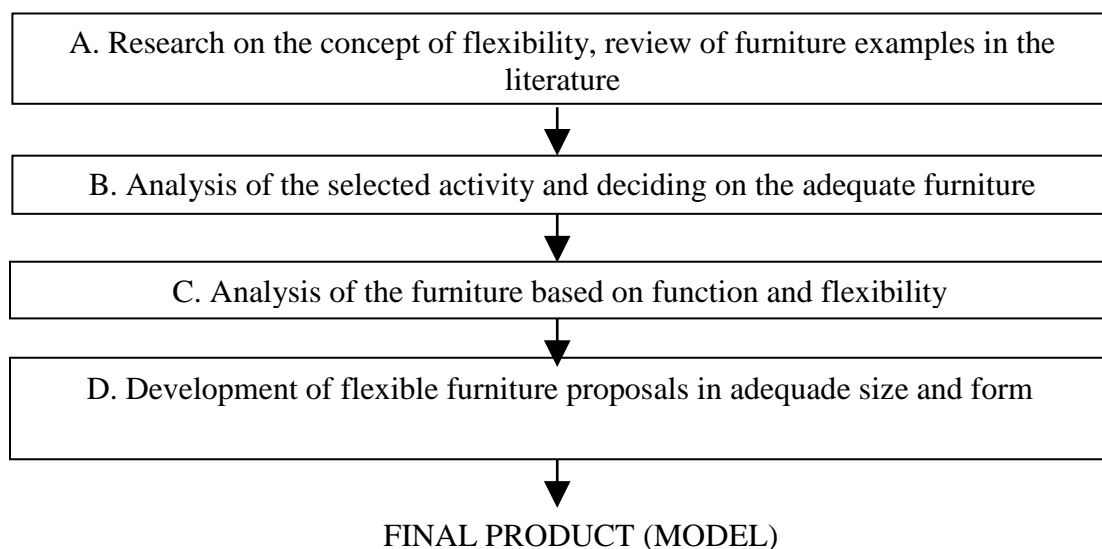


Figure 1. The Furniture Design course process



The students were asked to interpret the selected activity and design flexible furniture in correct size and form that would create a harmony between form and function at the end of the course and in the first stage, selected furniture models were analyzed for flexibility.

**2nd Stage:** In this stage, a survey was conducted with 68 students who attended the course to determine their views on the concept of flexibility and its relationship with furniture design and their learning level. The questionnaire inquired


- Their learning level about the concept of flexibility,
- Their learning level in flexible furniture design, and
- Their level in reflecting the concept of flexibility to furniture functionality. The survey form was a 5-point Likert-type scale and scored as 1 (very little), 2 (little), 3 (moderate), 4 (good), and 5 (very good).

### 3. FINDINGS AND DISCUSSION

#### 3.1. 1st Stage Findings

In the findings section, 6 selected student furniture design models were analyzed based on flexibility and functionality and the process approach in design (Tables 1, 2, 3, 4, 5, and 6).

**Table 1.** Analysis of the design 1

| Model 1   | Flexibility and functionality analysis   |
|---|--|
|  | <p>The student developed a flexible furniture that included three movable pieces. This furniture was conceptualized to move based on the suitability of the space and the spatial activity type. It has flexible functionality and allows various activities based on occupant needs. It was designed to allow activities such as studying, reading books or newspapers, playing games such as backgammon, etc., laying down, sunbathing, resting and climbing for children.</p> |

330803 Sedanur Tetik



**Table 2. Analysis of Design 2**

---

Model 2

Flexibility and functionality analysis

---



The student designed an integrated flexible furniture that included multidirectional movable pieces. This furniture was conceptualized to rotate based on the suitability of the space, occupant desire and the activity type. The components of the furniture are movable and flexible; thus, the furniture is multidirectional. It has more stable functionality; it was designed for sitting, resting and reading books.

330850 Gürkan Akdeniz

---

**Table 3. Analysis of Design 3**

---

Model 3

Flexibility and functionality analysis

---



The student designed an integrated flexible furniture that included rotating movable parts. This furniture was conceptualized to rotate based on the suitability of the space, occupant desire and the activity type. The components of the furniture are movable and flexible; thus, the furniture is multidirectional. It has more stable functionality; it was designed for sitting, laying down, chatting, resting and reading books.

340891 Nihan Çetinkaya

---



**Table 4.** Analysis of Design 4

Model 4

Flexibility and functionality analysis



The student designed an integrated furniture that included organic lines. This furniture is mainly flexible in functionality and allows various activities based on changing requirements. It was designed to allow activities such as to lay down, sunbathing, sitting, resting, skateboarding for young adults, and climbing/sliding for children. Furthermore, the cover allows shading.

330820 Gamze Erođlu

**Table 5.** Analysis of Design 5

Model 5

Flexibility and functionality analysis



The student designed a flexible furniture that included three movable parts. This furniture was conceptualized to move based on the suitability of the space and the activity type. It has flexible functionality and allows various activities based on changing requirements. It was designed to allow activities such as studying, reading books or newspapers, playing games such as backgammon, etc., laying down, sunbathing, resting and climbing for children.

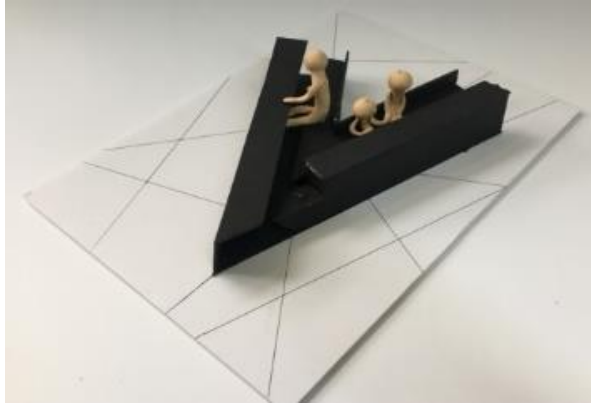
349069 Hatice Tařkiran



**Table 6.** Analysis of Design 6

Model 6

Flexibility and functionality analysis



The student designed a flexible furniture that included two parts; a desk and a chair. This furniture was conceptualized to move based on the suitability of the space and the activity type. It has flexible functionality and allows various activities based on changing requirements. It was designed to allow activities such as studying, reading books or newspapers, playing games such as backgammon, etc., eating and sitting.

349073 Eda Bakan

### 3.2. 2nd Stage Findings

At this stage,  $\chi^2$  test was conducted with SPSS (v. 23.0) software to determine whether the responses were significant. The  $\chi^2$  test findings demonstrated that all categories were statistically significant.

#### 3.2.1. Question 1 Findings

The response frequencies for the question posed to determine the students' learning level in the concept of flexibility are presented in Table 7.

**Table 7.** The response frequencies for the question "What is your learning level about the concept of flexibility?" (Q1)

|           | Frequency | Percentage | Cumulative percentage |
|-----------|-----------|------------|-----------------------|
| Moderate  | 4         | 5,9        | 5,9                   |
| Good      | 28        | 41,2       | 47,1                  |
| Very Good | 36        | 52,9       | 100,0                 |
| Total     | 68        | 100,0      |                       |

Based on the findings, students stated that they learned the concept of flexibility at a very good level ( $\chi^2=24,471a$ , 2df,  $p<0.01$ ). It is very beneficial for designers to utilize the concept of flexibility in considering the future sustainable scenarios (Kızmaz and Cimşit Koş, 2015: 116-117) and the findings of this phase were also considered very beneficial in this respect. Because, the transfer of the concept of flexibility to the student demonstrated that



they could create functional, flexible and sustainable designs when they would become practicing designers in the future.

The response frequencies for the question posed to determine the students’ learning level in designing flexible furniture are presented in Table 8. Based on the findings, students stated that they learned designing flexible furniture at a good level ( $\chi^2=12,118^b$ , 3df,  $p<0.01$ ). As reported in the literature, it is quite important to design flexible furniture that fits the space (Güneş, 2005: 94; Aksu, 2012:375). Thus, the finding that the students learned to design flexible furniture was significant for the success of their future furniture designs, and hence open space designs.

**Table 8.** The response frequencies for the question “What is your learning level in designing flexible furniture?” (Q2)

|           | Frequency | Percentage | Cumulative percentage |
|-----------|-----------|------------|-----------------------|
| Little    | 6         | 8,8        | 8,8                   |
| Moderate  | 19        | 27,9       | 36,8                  |
| Good      | 26        | 38,2       | 75,0                  |
| Very Good | 17        | 25,0       | 100,0                 |
| Total     | 68        | 100,0      |                       |

The response frequencies for the question posed to determine the student levels in reflecting the concept of flexibility in the furniture they designed are presented in Table 9.

**Table 9.** The response frequencies for the question “What was your level in reflecting the concept of flexibility in furniture functionally?” (Q3)

|             | Frequency | Percentage | Cumulative percentage |
|-------------|-----------|------------|-----------------------|
| Very little | 5         | 7,4        | 7,4                   |
| Little      | 18        | 26,5       | 33,8                  |
| Moderate    | 28        | 41,2       | 75,0                  |
| Good        | 17        | 25,0       | 100,0                 |
| Very Good   | 68        | 100,0      |                       |

Based on the findings, the students stated that they reflected the concept of flexibility in the furniture they designed functionally at a moderate level ( $\chi^2=15.647^b$ , 3df,  $p<0.01$ ). The furniture elements with social, cultural and economic properties should possess functions that would fulfill different user requirements and should be designed in compliance with the standards (Harris and Dines, 1998:130; Celbiş, 2001:176; Molnar, 2015:176). Since this is a hard to acquire skill that could only be learned by designing and acquiring experience, the





learning level in the course was moderate and it would improve as the students take higher-level projects and as their experience levels increase.

### 3.2.2. Comparison of the Questions

T-test was conducted to determine whether the responses were statistically significant. It was determined that the students learned the concept of flexibility at very high level, that is, they scored highest points in that area, they learned to design flexible furniture at a high level, in other words, they scored high points in that area, however they experienced difficulties when reflecting the functional flexibility concept to furniture, hence they scored moderate points (positive) in that area. The analyzes demonstrated that the differences between the responses were significant in each question (p <0.01) and the mean and standard deviation values for each question. T-test findings are presented in Table 10 and the mean values are listed in Figure 2.

Table 10. Response Mean and Standard Deviation and t-test Values

|    | t      | sd   | Mean  | 95% Significance Interval |      |
|----|--------|------|-------|---------------------------|------|
|    |        |      |       | Least                     | Most |
| Q1 | 60,422 | ,610 | 4,471 | 4,32                      | 4,62 |
| Q2 | 33,886 | ,923 | 3,794 | 3,57                      | 4,02 |
| Q3 | 26,260 | ,891 | 2,838 | 2,62                      | 3,05 |

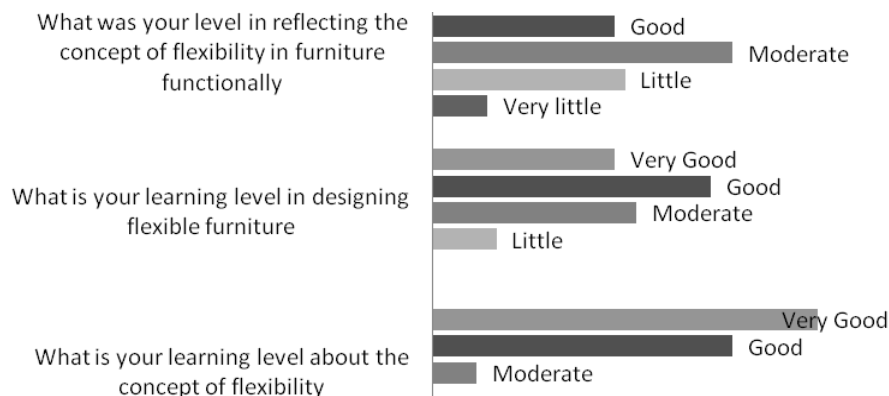


Figure 2. Comparison of Question Mean Values

## 4. CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

When urban open spaces are designed using highly adaptive furniture for activities that emerge and differentiate spontaneously with changes in the climate, adequate, beneficial, and user-friendly spaces are constructed. Thus, flexibility is a beneficial method in interaction



with the landscape. Thanks to furniture that could be designed uniquely in each case, the communications between the occupants and the open space and occupant belongingness for the space increase (Erbaş Gürler, 2016: 54).

Thus, the furniture models designed in the furniture design course by KTU Landscape Architecture Department students were analyzed to determine design flexibility.

The study findings demonstrated that the furniture designed by the students were conceived as movable and versatile furniture based on availability of the space and activity type, and in certain cases they included various pieces, and they were modular and integral in others. In terms of function, it was determined that the students designed flexible furniture that allowed various activities based on changing user needs. In the present study, the benefits of the furniture design course, which aims the students to construct flexible furniture designs, were also demonstrated. Thus,

- The students learned the concept of flexibility at a very good level,
- The students could design flexible furniture at a good level, and
- The students experienced difficulties in reflecting the concept of flexibility to the furniture functionally in the course.

In conclusion, the designers should aim to design open-ended landscapes that are accessible by the occupants and suitable for their requirements. Landscape designed to fulfill these needs could connect with the user and possess multiple functions and meanings. Landscape design needs to be irregular rather than guiding (Johnson, 1997: 312). This is possible with flexible design. The present study findings would provide insight for the design of future furniture in urban open spaces.



## 5. REFERENCES

- Aksu, V., (2012). **Kent Mobilyaları Tasarımında Özgün Yaklaşımlar**, Inonu University Journal of Art And Design, 373-386.
- Bayraktar, N., Tekel, A., Ercoşkun, Ö. Y., (2008). **Ankara Atatürk Bulvarı Üzerinde Yer Alan Kentsel Donatı Elemanlarının Sınıflandırılması, Değerlendirilmesi Ve Kent Kimliği İlişkisi**. Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 23(1): 105-118.
- Bulut, Y., Atabeyoğlu, Ö., & Yeşil, P. (2008). **Erzurum Kent Merkezi Donatı Elemanlarının Ergonomik Özelliklerinin Değerlendirilmesi Üzerine Bir Araştırma**. Tarım Bilimleri Dergisi, 14(2), 131-138.
- Celbiş, Ü., (2001). **Ürün Kullanıcı İlişkileri Bağlamında Kent Mobilyaları ve İşlevleri**, Türkiye I. Uluslararası Kent Mobilyaları Sempozyumu, 175-178.
- Çınar, H. S., Çetindağ, K., (2009). **Görsel Algılamada Işık ve Renk Faktörü: Sultanahmet Meydanı ve Çevresi Örneği**, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Seri A, 103-120.
- Düzenli, T., Mumcu S., Çiğdem A., (2018). **Peyzaj Mimarlığı Eğitiminde Oturma Donatısı Tasarımı: Ktü Peyzaj Mimarlığı Bölümü Örneğinde İncelenmesi**, Nwsa Social Sciences, 13: 126-134.
- Düzenli, T., Yılmaz S., Özkan D.G., (2017). **Peyzaj Mimarlığı Eğitiminde Donatı-Mekan İlişkisinin Kurgulanması** Building The Relationship Between Furniture - Space In The Education of Landscape Architecture, The Journal of International Social Research, 10: 478-485.
- Erbaş Gürler, E., (2016). **Kentsel Açık Alan Tasarımında Esneklik Meydanlarda Tasarım**. Yönetim ve Organizasyon Sempozyumu, 19 Ekim, İstanbul.51-60.
- Güneş, S., (2005). **Kent Mobilyası Tasarımında Disiplinler Arası Etkileşim**, Planlama/Tmmob Şehir Plancıları Odası Yayını, 92-96.
- Güney, A., Erdem, Ü., Zafer, B., Hepcan, Ş., (1996). **Peyzaj Konstrüksiyonu**, Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları, 514: 147.
- Harris, C., Dines, N., (1998). **Time-Saver Standards For Landscape Architecture**, Newyork: Design And Construction Data, Second Edition, Mcgraw-Hill Publishing Company.
- Hasol, D., (2005). **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**. İstanbul: Yapı Yayın (Yapı – Endüstri Merkezi Yayınları).



İslamoğlu, Ö., Usta, G., (2016). **Hermanhertzberger Okullarında Esneklik Anlayışı**. Mimarlık Dergisi, 390: 1-13.

Johnson, M., (1997). **Ecology and The Urban Aesthetic, Ecological Design and Planning**, ed. Thompson G. F., Stenier F. R., John Wiley, New York. 530.

Kızmaz, K. C., Cimşit Koş, F., (2015). **Esneklik Kavramında Kullanıcı Katılımının Önemi ve Güncel Yaklaşımlar**. Beykent Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi, 8(2): 111 – 142.

Kurdoğlu, B.Ç., Çelik, K.T. (2016). **Üniversite Yerleşkelerindeki Kentsel Donatı Elemanlarının Yaşam Kalitesine, Sürdürülebilirlik-Ekolojiye Ve Kimliğe Etkilerinin Araştırılması**, Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi, 7(2): 184-196.

Molnar, D. (2015). **Anatomy of A Park**, Long Grove, Ilionis: Waveland Press.

Mumcu, S., Yılmaz S., Düzenli T. (2017). **Açık Mekânlardaki Oturma Donatılarının ve Yerlerinin Tasarımına İlişkin Faktörler**, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 7, 1-16.

Senem , M.O., Arıdağ, L. (2016). **Ekolojik Tasarım Yaklaşımları Bağlamında Türkiye'de Proje Yaklaşımları**, Uluslar arası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi, 9(1): 14-34.

Şatıroğlu, E. (2016). **Assessment of the Relationships Between Urban Furniture and Urban Spaces. Environmental Sustainability and Landscape Management**. Editors: Recep Efe İsa Cürebal, Abdalla Gad, Brigitta Tóth, St. Kliment Ohridski University Press Sofia,

Yücel, G. F., (2006). **Kamusal Açık Mekânlarda Donatı Elemanlarının Kullanımı**, Ege Mimarlık, 26-29.



## ‘MANCHESTER HAS NO TEARS LEFT TO CRY’: MUSIC VIDEO AS A MEDIUM OF COMMUNICATION

### ‘MANCHESTER’İN AĞLAYACAK GÖZ YAŞI KALMADI’: BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MÜZİK KLİBİ

Eray ÖZKAN \*

\* Graduate School of Fine Arts, Department of Graphic, Hacettepe University  
hacettepe.eray@gmail.com ORCID No: 0000-0001-9369-4336

#### ÖZ

Müzik klipi genellikle bir müzisyenin yeni teklisine eşlik edecek bir görsel metin olmakla beraber, söz konusu teklinin tanıtımını yapmak adına kullanılan bir metin türüdür. Sanatsal açıdan bir dışavurum sayılabilecek bu metin türü, aynı zamanda estetik açıdan söz konusu müziğin sözlerini ve hissettirdiği duyguyu yansıtmak amacıyla kullanılabilir. Bu metin günümüzde gelinen hali ile beraber içeriğinde politik ve gündelik olaylardan izler de taşıyabilir. Söz konusu duruma örnek olarak; Ariana Grande, üçüncü stüdyo albümü ‘Dangerous Woman’ albümünün tanıtımı için turneye çıkmıştır. Turnenin Manchester ayağında konser bitiminde bir “terör saldırısı” olarak nitelendirilen bir canlı bomba saldırısına uğramıştır. Karşılaştığı terör saldırısı sonucu oldukça etkilenen Grande, daha sonra üzerinden çok geçmeden Manchester’a geri dönerek ‘One Love Manchester’ isimli bir bağış konseri düzenlemiştir. Konserden toplanan bütün gelir saldırı sonucu etkilenen saldırı kurbanlarının ailelerine verilmiştir. Bir sonraki sene de, içeriğinde yine saldırıya referanslar bulunduran, ‘Sweetener’ adıyla dördüncü stüdyo albümünü piyasaya sürmüştür. Saldırı sonrasında müzik endüstrisine geri dönen Grande, bu albümden ‘no tears left to cry’ isimli yeni teklisini yayınlamıştır. Bu araştırmada ise ön planda olan konu, Grande’nin piyasaya sürdüğü ‘no tears left to cry’ teklisi için çektiği müzik klbidir. Söz konusu klip içeriğinde; saldırının kendisine, Grande’nin saldırıdan nasıl etkilendiğine ve bunu müziğine nasıl yansıttığına dair referansları içerir. Bu araştırmada söz konusu klbin içeriğindeki göndermeler, göstergebilimsel çözümler yaparak incelenmiştir. Bulguların tartışılması ve verilerden elde edilen fikirler sonucu bu araştırma, müzik klbinin bir iletişim aracı olarak kullanılabilceğini ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik klipi, Göstergebilim, Ariana Grande, Manchester, İletişim



## ABSTRACT

A music clip is usually a visual text to accompany a musician's new singles, but is a type of text can be used to promote the singles. This type of text, which can be regarded as an artistic expression, can also be used aesthetically to reflect the lyrics of the song in question and the emotion it expresses. This text may contain traces of political and daily events. As an example; Ariana Grande toured for her third studio album, 'Dangerous Woman'. At the end of the concert, the Manchester leg of the tour was subjected to a live bomb attack, which was described as a "terrorist attack". Grande, who was deeply affected with the terrorist attack she faced, soon returned to Manchester and organized a charity concert called 'One Love Manchester'. All proceeds from the concert were given to the families of the victims affected by the attack. The following year, she released her fourth studio album 'Sweetener', which was also shown references of the attack. Grande returned to the music industry after the attack, with releasing a new single called 'no tears left to cry' from this album. In this research, the main focus is the music clip for the single 'no tears left to cry' released by Grande. The clip contains references to the attack itself, how Grande was affected by the attack and how it reflected it on her music. In this research, the references in the content of this clip have been examined by making semiotic analyses. As a result of the discussion of the findings and the ideas obtained from the data, this research was conducted to reveal that the music clip can be used as a communication tool.

**Keywords:** Music video, Semiotics, Ariana Grande, Manchester, Communication

## 1. INTRODUCTION

Ariana Grande-Butera, born June 26, 1993, is an American singer, songwriter and actress. After her acting career, she entered the music industry and released her debut album 'Yours Truly' (2013) and her sophomore 'My Everything' (2014). In 2017, Grande toured for her third studio album, 'Dangerous Woman' (Lakshmin, 2017). On May 5, 2017, a live bomb on the Manchester leg of the tour, considered a post-concert terrorist attack, killed 22 people and injured more than 800 people (BBC News, 2018).

After the attack, on May 22, 2017, Grande made a statement about how "broken" she was from her Twitter social media account and how sad she was in a sincere manner (Kennedy, 2017). Then from the Instagram social media platform Grande; On 30 May 2017, she announced the 'One Love Manchester' donation concert to be held on June 4, 2017 and





stated that all of the concert revenue would be donated to the families of those affected (Gibson, 2017).

After staying away from the music industry for a while, on April 18, 2018, Grande announced on Instagram (Kitchener, 2018) the release date for her new single 'no tears left to cry'. Grande's 'no tears left to cry' single was released on April 19, 2018, accompanied by a music video (Republic Records, 2018). The clip is based on the theme of the dilemma of finding the ground from an angle or deciding what the ground is (Roth, 2018).

Music video; is a form produced by the music industry for the purpose of introducing popular songs and visualizing the musical elements of a song, including lyrics (Çelikcan, 1996; p. 1).

In the music video she released for 'no tears left to cry', Grande, as well as having elements that supporting the lyrics of the song; she gives certain references to terrorist attack occurred in Manchester, how the attack affected her, the donation concert 'One Love Manchester' took place after the attack and the information about her fourth studio album 'Sweetener' (2018).

## **2. OBJECTIVE**

The aim of this study is to present Ariana Grande's 'no tears left to cry' music video as an example and to show that music video, which is a genre of video art, can also be used as a communication tool.

## **3. SAMPLING**

As a sample, Ariana Grande's music clip for 'no tears left to cry' was taken.

## **4. METHOD**

Semiotics, which provided a basis in the social sciences, was defined by Ferdinand de Saussure, one of its founders, as a study of "the life of symbols in society" (Gaur, 2017). In this research, the situation is to examine the indicator in terms of its connotative and



denotative meanings, which are connected with Peirce's triple sign theory and Barthes' linguistic theory.

Accordingly, an icon is a sign that refers to the object and reflects its meaning, indicating the object even if it does not exist; an index is an indication of an object that is associated with it, indicating a state of being affected by it (such as when we understand that the object that is torn by tearing a paper is a paper); finally, a symbol is a sign that evokes a general idea of the object in question but has nothing to do with the object itself (Peirce, 1895).

The situation in Barthes' theory is similar to Peirce but differs in terms of evaluating the object in question. According to this; In cases used to describe an object in terms of semantics, it contains more than one complex system according to the language of the object and the denotative meaning of the object (Barthes, 1986: 90). Connotative and denotative meaning, can define another language (a metalanguage) in the name of defining the object (Barthes, 1986: 92).

The reason why semiotic analyzes are preferred in the research is, to examine the elements referring to the said event in relation to each other within the clip.

## 5. DISCUSSION

In the first seconds of the clip, we see the city intertwined in the sky, right and left of the frame, independent of the rules of gravity or physics. After the clip's title and Grande's name appears, we find herself leaning against the glass in a building.



**Images 1 and 2:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'00'11 – 00'00'39)

But with the camera changing angle and approaching the Grande, we understand that she is actually on the glass rather than leaning on the glass. When she begins singing, we



understand that Grande is involved in a world that has been turned upside down. Basically, this can be said for any situation that has deeply affected us in life. But in the foreground, and in the semantic sense, this mentions that Grande was affected by a traumatic event, the first reference to how the Manchester bombing affected her.

In the next scene, we see Grande fall into a corridor filled with “stars” and her body is trapped in this structure. In this sense, we understand that in its denotative meaning, “the eyes are always on herself”, that the “famous” personality that she possesses does not leave herself and as a result she gets stuck in a kind of deeply connected network.



**Images 3 and 4:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'00'58 – 00'00'55)

In terms of its connotative meaning, this is the case after Grande's terrorist attack, “...When something very opposite and very poisonous happens in your own world, it is shocking and heartbreaking that seems impossible to heal...” (SkyNews, 2018). With these words she clearly shows how she is trapped in a state of emotion.

As we approach the chorus section of the song, we find Grande on a fire escape between two buildings in the city passing through the introduction part of the clip.



**Images 5 and 6:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'01'29 – 00'01'35)



In this episode, Grande tries to explain that she is preparing to put forward an idea with the lyrics mentioned in the song “Comin’ out / Even when it’s raining down / Can’t stop now / Can’t stop so shut your mouth / Shut your mouth / And if you dunno and then now you know it babe / Know it babe, yeah” and in the words of chorus “Right now I’m in a state of mind / I wanna be in like all the time / Ain’t got no tears left to cry” an expression of herself and the pain she has experienced so far cannot be upset by putting her into a kind of “state of mind”.

These words, in their denotative meaning, can be used as a discourse in order to express the emotional state in question or when we have reached the point where we cannot bear the pain of the events that deeply wear us in our daily lives.

But with the connotative side of these lyrics, with the words “...When I started to take care of myself, first came the peace, then freedom, and joy” (Lansky, 2018) of Grande, we understand that she starts recovering after the Manchester attack and after the end of the chorus, as we see world being its upside-down self, we see Grande trying to manage her balance in this place.

In the next sequence, we find Grande in the part where she starts singing at the beginning of the clip. But this time, set and shooting develop quite differently. The lyrics “I just want you to come with me / We’re on another mentality / Ain’t got no tears left to cry” passing by on the second part and end of the chorus, we see her this time she gets off the wall and “hits the ground”, creating a kind of foundation and “finding her place”.



**Images 7 and 8:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'01'38 – 00'01'59)





We can interpret this situation as a kind of plea for any romantic, friendship relationship and as a result of being able to continue daily life with the self-confidence brought by the togetherness. In its connotative way, it can be interpreted as that Grande organizes a ‘One Love Manchester’ donation concert after the attack in Manchester, and provides a kind of assurance and continuation to the families by creating a charity fund for the wounded and the tragically affected victims of the attack.

In this sequence, Grande left the regions where she was “imprisoned” and started to “land” in the city. With her lyrics “We're way too fly to partake in all this hate / We out here vibin' / We vibin', we vibin'” we can see that she is slowly moving away from what upset her and that she is able to dance and be happy even though the “city” in which she is located has turned upside down. In this section, in addition to the happiness and enthusiasm that she has started to be experienced in the denotative sense, in its connotative meaning it also refers to the early stages of Grande's career.



**Images 9 and 10:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'02'11 – 00'02'27)



**Image 11:** Image from 'Put Your Hearts Up' music clip (00'02'22)



It was the beginning of her career that Grande released a music video for the first single ‘Put Your Hearts Up’ at the time she entered the music industry. In her ‘no tears left to cry’ music video, the figures and umbrella movements she uses to give the feeling that she is dancing under the rain in question provide a visual harmony with the words of the song. In its connotative words, Grande's reference to the beginning of her career tells that, in a way, she began to follow a different path in terms of her music.

Just before entering the second chorus, while supporting the sarcasm in her words “Can’t stop so shut your mouth” with choreography, Grande makes references for her track named ‘Be A right’ which is a song that has “...Reminders of supporting each other in difficult times of any relationship...” (Cardoso, 2016). This movement can be considered a behavior to support the “recovery” situation from the song.



**Image 12:** Image from ‘no tears left to cry’ music clip (00’02’25)



**Image 13:** Image from ‘Be Alright’ live performance (00’03’05)

As we came into chorus part, this time Grande experiences another “fall”. This situation experienced while the “healing” mood she was in where the song came, can be explained with her words “I was usually in a good and happy mood, and these feelings





suddenly hit me from somewhere. I've always been worried, but I've never experienced that psychically before. There has been a few months I've been quite upset.” (Connor, 2018).



**Images 14 and 15:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'02'36 – 00'02'40)

But in the end of the first part of chorus with the words “Ain't got no tears left to cry” we find Grande on the fire escape stairs where she found the place she can “find her balance” again.

This, in its denotative way, can support the idea what first chorus gave us and its connotative way can give out the reference to the aftermath of Manchester attack and how she “picks herself up” again.



**Images 16 and 17:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'02'46 – 00'02'47)

As she finishes the chorus part, she emphasizes that she has many supporting faces, that is, voice in this context. This is essentially the case, but on connotative side, on her fourth studio album Sweetener (2018) the track ‘get well soon’ with the lyrics “I'm too much in my head did you notice?” and response she gave to situation with words “It's like I'm talking to every single thought in my head ... and they come back singing to me..” (Lansky, 2018) supports the idea of Grande having personality disorders.



**Images 18 and 19:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'02'51 – 00'02'58)

In the intermediate section that connects the song with the last chorus, we find Grande in her upside-down world and sitting on the ceiling.



**Images 20 and 21:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'03'03 – 00'03'08)

The first thing that catches our attention in these stage passages is the mask that Grande has on her face and the face she puts alongside the others. In its denotative way, this may mean "masks" or behavior that we have to “wear” in everyday life. This, in terms of its meaning in this scene in the music video, supports Grande's personality disorders after the Manchester attack.



**Images 22 and 23:** Images from 'no tears left to cry' music clip (00'03'09 – 00'03'17)

The hairband accessory, which looks like the ears of the long black rabbit in the lower left corner of the stage, is similar to Grande's accessory she putted up on her hair on the cover of the 'Dangerous Woman' album.



**Image 24:** Image from 'no tears left to cry' music clip (00'03'17)



**Image 25:** 'Dangerous Woman' album cover image



<http://1t8r984d8wic2jedckksuin1.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2016/05/Ariana-Grande-Dangerous-Woman-Deluxe-2016.jpg> (Retrieving date: May 2 2019, 16:40)

In the sense of similarity, we can understand that Grande left behind this “state of mind”, that is, in a way or overthrown the idea of “Dangerous Woman” from her head.

The elements in the middle of the stage accompany the preparation phase of the album as a process of creating a concept in terms of a “maze” and “sketch drawings”.

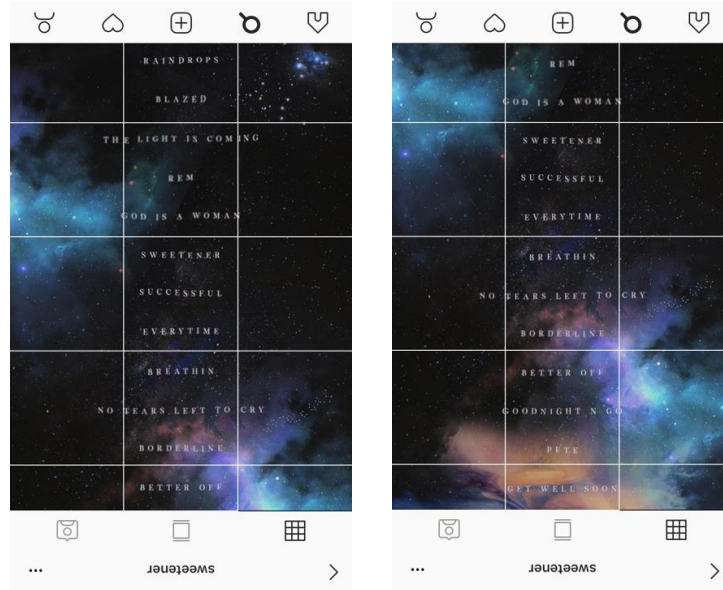


**Image 26:** Image from 'no tears left to cry' music clip (00'03'17)

There are several papers written in the middle bottom of the stage. These include a reference to the track list for Grande's album “Sweetener”. The track list in the image taken from the ‘sweetener’ page, which was introduced via social media service Instagram, is similar to the list in the clip image.



**Image 27:** Image from 'no tears left to cry' music clip (00'03'17)



**Images 28 and 29:** Profile page screenshots of user ‘sweetener’ on Instagram

<https://www.instagram.com/sweetener/> (Retrieving date: May 2 2019, 17:38)

With the end of the scene, we go back to Grande's “polyhedral”. Basically, this supports the insertion sounds within the song and the echo effect of the song.



**Image 30:** Image from 'no tears left to cry' music clip (00'03'20)

On the other hand, this stage can reveal some kind of “integration” idea. Because the fragmentary and multiple sounds in the first of this scene are similar; more diminished and whole.





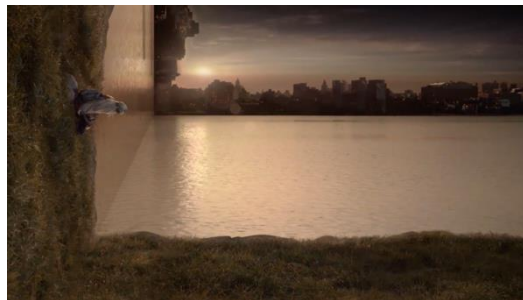
In the dance transition in the previous episode from the last stage, the sun rises and begins to find the Grande balance on this state of the Earth.



**Images 31 and 32:** Images from ‘no tears left to cry’ music clip (00’03’23 – 00’03’31)

In addition to the denotative meaning in question, this scene connotatively is a reference to Grande's ability to see “light” at the end of her troubles.

In the last scene we see Grande watching the sun rise. In essence, Grande has set foot in what the Earth has come from, and we no longer see her trying to find her balance.



**Image 33:** Image from ‘no tears left to cry’ music clip (00’03’48)

With the words “I’m happy...I’m crying...But I’m happy.” (Lansky, 2018) she expresses herself. In its connotative way, this means that Grande have find the ground finally.





When the clip ends, a honey bee flies to the right and leaves the screen. This is a direct reference to Manchester's symbol of working honey bee (Cooper, 2019) and can be regarded as a kind of “reverence” to those who lost their lives during the attack.



**Image 34:** Image from ‘no tears left to cry’ music clip (00’03’46)



**Image 35:** Image of honey bee, symbol of Manchester city

<http://www.salfordstar.com/images/l/bees3.jpg> (Retrieving date: May 2 2019, 13:20)

## CONCLUSION

As can be seen, Grande used various indicators in her clip and gave space to the audience to give meaning to each one and in a way to tell her “story”.

When we examine this situation according to the elements;

1. Ariana's world has been “turned upside down” after the Manchester bombing.
2. She tried to find her “balance” to correct it. Her new album ‘Sweetener’ and ‘One Love Manchester’ are a way of expression for her on this subject.
3. After the attack, Grande had moments of unbalance in her work process, and suffered from personality disorders and anxiety attacks.



4. Finally, Grande has not forgotten Manchester. Grande and Manchester's bee are in harmony with the course of the clip and the sunrise. In a way, this "story" has finally a happy ending.

These elements and references that occur in Grande's clip can generally be applied to music clips. If continuity is ensured in this field, artists may have the opportunity to exhibit music clips as a kind of historical recording tool and sub-text works of art.

In the future, it can be predicted that tools such as music clips will be played together more in the field of effects and motion graphics, as seen in Grande's clip. At the same time, these developments can take place in areas such as virtual reality and augmented reality, and just like Grande's ability to tell a "story", products that can be considered as "commodities" in cultural studies and cannot be considered as works of "art" can be consumed interactively by their text readers.



## REFERENCES

Barthes, R. (1986) *Elements of Semiology* (trans. to English by Jonathan Cape Ltd.) (First edition), Paris: Editions du Seuil.

BBC News (2018) “*Manchester Arena attack: Bomb 'injured more than 800'*”, <https://www.bbc.com/news/uk-england-manchester-44129386> (Retrieving date: May 3, 2019)

Cardoso, S. (2016) “*Ariana Grande -Be Alright- Song Review*” <https://www.rawckus.com/ariana-grande-be-alright-song-review/> (Retrieving date: May 4, 2019)

Cooper, M. (2019) “*Why is a worker bee the symbol of Manchester?*” <https://www.manchestereveningnews.co.uk/news/greater-manchester-news/manchester-bee-symbol-meaning-tattoo-11793163> (Retrieving date: May 2, 2019)

Çelikcan, P. (1996) *Müziği Seyretmek* (First edition) Ankara: Yansıma Publications.

Gaur, A. (2017) “*Semiotics, Study of Signs*”, <https://www.britannica.com/science/semiotics> (Retrieving date: February 1, 2018)

Gibson, C. (2017) “*Ariana Grande announces 'One Love Manchester' benefit with Katy Perry, Justin Bieber and more*”, [https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2017/05/30/ariana-grande-announces-one-love-manchester-benefit-with-katy-perry-justin-bieber-and-more/?noredirect=on&utm\\_term=.cb2bac94350d](https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2017/05/30/ariana-grande-announces-one-love-manchester-benefit-with-katy-perry-justin-bieber-and-more/?noredirect=on&utm_term=.cb2bac94350d) (Retrieving date: May 3, 2019)

Kennedy, J. R. (2017) “*Ariana Grande 'Broken' After Deadly Bombing At Concert*”, <http://www.iheartradio.ca/news/updated-ariana-grande-broken-after-deadly-bombing-at-concert-1.2627914> (Retrieving date: May 3, 2019)



Kitchener, S. (2018) “*Ariana Grande ‘No Tears Left To Cry’: LISTEN to snippet of new single*”, <https://www.express.co.uk/entertainment/music/948369/Ariana-Grande-No-Tears-Left-To-Cry-new-single-song-listen-stream-clip-snippet> (Retrieving date: May 3, 2019)

Konnor, C. (2018) “*Ariana Grande Is Here To Save Us*” <https://www.elle.com/culture/music/a22094769/ariana-grande-sweetener-album-manchester-cover-story/> (Retrieving date: May 4, 2019)

Lakshmin, D. (2017) “*Ariana Grande Wrote A Beautiful Goodbye Note To Her Dangerous Woman Tour*”, <http://www.mtv.com/news/3037300/ariana-grande-goodbye-dangerous-woman-tour/> (Retrieving date: May 3, 2019)

Lansky, S. (2018) “*Ariana Grande Is Ready to Be Happy*” <http://time.com/collection-post/5277962/ariana-grande-next-generation-leaders/> (Retrieving date: July 17, 2018)

Peirce, C. S. (1894) “*What is a Sign?*”, <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm> (Retrieving date: February 3, 2018)

Peirce, C. S. (1895) *Philosophical Writings of Peirce* (First edition), Dover Publications.

Republic Records (2018) “*Ariana Grande releases ‘No Tears Left To Cry’ today*” <https://www.pressparty.com/pg/newsdesk/RepublicRecords/view/175390/> (Retrieving date: May 3 2019)

Roth, M. (2018) “*Watch Ariana Grande Do Her Own Stunts In ‘No Tears’ Behind-The-Scenes Video*” <http://www.mtv.com/news/3074752/ariana-grande-no-tears-behind-the-scenes-video/> (Retrieving date: May 3, 2019)

Sky News (2018) “*Ariana Grande: Manchester attack 'seems impossible to fully recover from'*” <https://news.sky.com/story/ariana-grande-manchester-attack-seems-impossible-to-fully-recover-from-11567417> (Retrieving date: May 4, 2019)



## IMAGE RESOURCES

Damiblogs (2015, September 24) *Put Your Hearts Up Official Video HD* [Video file]

Retrieved from: [https://www.youtube.com/watch?v=atxhR\\_kz3hA](https://www.youtube.com/watch?v=atxhR_kz3hA)

Grande, A. [Ariana Grande] (2016, April 18) *Ariana Grande - Be Alright (Live On SNL)*

[Video file] Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=drcWaTCS6bg>

Grande, A. [Ariana Grande] (2018, April 19) *Ariana Grande - no tears left to cry* [Video

file] Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=ffxKSjUwKdU>

'*Dangerous Woman*' album cover image

<http://1t8r984d8wic2jedckksuin1.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2016/05/Ariana-Grande-Dangerous-Woman-Deluxe-2016.jpg> (Retrieving date: May 2 2019, 16:40)

Profile page screenshots of user '*sweetener*' on Instagram

<https://www.instagram.com/sweetener/> (Retrieving date: May 2 2019, 17:38)

Image of *honey bee*, symbol of *Manchester city*

<http://www.salfordstar.com/images/1/bees3.jpg> (Retrieving date: May 2 2019, 13:20)



## GİYİM MODASINDA AYKIRI SÖYLEMLER VE KİTLE BEĞENİSİ İLİŞKİSİNDE BİREŞİM TARZLAR

### CONTRADICTIONARY DISCOURSES IN CLOTHING FASHION AND SYNTHESIS STYLES IN MASS APPRECIATION RELATION

Dr. Öğr. Üyesi Irmak BAYBURTLU

İstanbul Ticaret Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı  
irmak8@gmail.com ORCID: 0000-0002-2493-2967

#### ÖZ

Batıda Modernizm sonrası ortaya çıkan toplumsal aykırı söylemler, günün egemen modasına karşı olarak kendi giyim tarzlarını yaratmışlardır. Ancak ilerleyen zamanla bu tarzların, giyim endüstrisinin görsel çeşitliliğe olan gereksinimi doğrultusunda, egemen kitlelerin beğenisine uygun olarak yeniden yorumlandığı görülmüştür. Her biri kendi döneminde sosyal, politik, v.b. çeşitli aykırı tavırlar içeren altkültür, akım veya eğilimlerin simgesi haline gelmiş giyim tarzları, egemen kitlelerin beğenisine uygun hale getirilerek, yeni bireşim\* (sentez) tarzlar ortaya çıkmıştır.

Konu öncelikle moda olgusunu yaratan kitle beğenisi ve bunu doğuran insan psikolojisi temelinde ele alınmış ve sosyolojik nedenlerle irdelenmiştir. Diğer yandan her biri kendi döneminde simgeleşmiş, aykırı söylemler üretmiş altkültür ve eğilimlere ait giyim tarzları ele alınmıştır. Örnek olarak, ortaya çıktığı dönemin egemen modasına karşıt veya yenilikçi olan asıl tarzlar ve bunların zamanla moda sistemi içerisinde yer edinen bireşimleri, 2010 sonrası internet sitelerinde satışa sunulan veya çeşitli moda blog ve sitelerinde yer alan/satılan güncel kombinler karşılaştırılmıştır. Çalışma aykırı söylem üretmiş ve giyim modasında etkili olmuş, seçilen 6 örnek tarzla sınırlandırılmıştır.

Egemen kitlelerin beğenisine uygun olarak düzenlenmiş bireşim tarzlar üzerinden “modanın sistematik döngüsüne karşı duran görüşleri de yine kendi sistemine dahil edebilen”, gizil güce (potansiyel) dikkat çekilerek, günümüz giyim modasında sıklıkla rastlanan bireşim tarzların, aykırı söylem ve kitle beğenisi ilişkisinde incelenmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Moda, giyim, tarz, bireşim, kitle beğenisi, altkültür

#### ABSTRACT

Socially contradictory discourses that emerged after modernism created their own styles of clothing as opposed to the dominant fashion of the day. However, in the course of time, it was seen that these styles were reinterpreted in accordance with the appreciation of the dominant masses in line with the need for visual diversity of the clothing industry. Each in its own time, social, political, etc. clothing styles, which have become the symbol of subculture, trend or tendencies containing various contradictory attitudes, have been adapted to the appreciation of the dominant masses and new synthesis (synthesis) styles have emerged.

The subject has been firstly dealt with on the basis of the mass appreciation that created the phenomenon of fashion and the human psychology that gave birth to it, and has been examined for sociological reasons. On the other hand, clothing styles belonging to subcultures and tendencies, each of which was symbolized in its own period and produced contradictory discourses, were discussed. For example, the actual styles that opposed the dominant fashion or innovator of the period in which

\* TDK sözlüğünde, bireşim: Parçaların veya öğelerin bir araya getirilip bir bütün olarak birleştirilmesi, sentez.  
([http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ce2665cd40a14.37994487](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ce2665cd40a14.37994487))





they emerged and their new interpretations that took their place in the fashion system over time, and the current combinations that were offered for sale on post-2010 websites or appeared / sold on various fashion blogs and sites were compared. The study produced contradictory discourse and was effective in clothing fashion and was limited to 6 selected sample styles.

It is aimed to examine the relation of contradictory discourse and mass appreciation of synthesis styles taking place in today's clothing fashion by drawing attention to the latent power (potential), “which can again be included in its own system, whose views also against the systematic cycle of fashion” through synthesis styles arranged in accordance with the appreciation of the dominant masses.

**Keywords:** Fashion, clothing, style, synthesis, mass appreciation, subculture

## 1. GİRİŞ

20. yüzyıl, endüstriyelmiş batı toplumları moda karşıtı eğilimlerin yer aldığı belirli dönemlere şahitlik etmiştir. Çeşitli aykırı söylemlerin etkisinde ortaya çıkan bu eğilimler kendi dönemlerinin egemen kültürüne ve günün modasına karşı duruş sergilemişlerdir. Söz konusu aykırı söylemlere ait tarzların, çeşitli kültürel öge, diğer tarzlardan alınan parçalar veya marka kimliklerine ait simgelerle birleştirilen yeni bireşimlerine daha sonraki dönemlerde ve günümüzde sıklıkla rastlanmaktadır.

Her ne kadar giyim modası, tüketim ve ekonomik dinamiklerle devimini sürdürse de bu devimi olanaklı kılan etkenlerden biri dayatılan ve paylaşılan beğenidir. Söz konusu beğeni toplumun geneline dahil olma eğilimiyle yani kitle psikolojisiyle açıklanabilen bir temele sahiptir.

Giyisi eski uygarlıklardan bugüne kadar birçok farklı rol üstlenerek bir tür iletişim nesnesi özelliği taşımıştır. Cinsiyet, sosyal ve ekonomik konum, sınıf farkı, eğitim düzeyi, kültürel birikim, gelenek, inanç gibi birbirinden farklı kimlikleri belirgin kılan simgesel bir dile sahip olmuştur. Giyim modası da işlerliğini bu farklı kimliklere ait simgesel dili kullanarak bireysel zevklerin arda bırakıldığı, toplumsal ortak beğeniler üzerinden sürdürmektedir. Nitekim giyim endüstrisi kitle psikolojisine ait bu gerçeklerden yararlanarak yeni bireşim kimlikler veya tarzlar ortaya koymaktadır. Bu yeni bireşim tarzlar egemen kitlelerce görsel çeşitliliğin tercih edildiği ancak söz konusu kimliklerin temel felsefelerinin arda bırakıldığı bir beğenin oluşmasına neden olmaktadır.

### 1.1. KİTLE OLGUSU VE TOPLUMSAL BEĞENİ

İnsan topluluğu olarak açıklanabilecek kitle, insanın bireysel olarak incelenmesini gerektiren bir yön çizmektedir. İnsan nedir? Söz konusu soru, eski çağlardan günümüze



birçok düşünür, sanatçı, bilim insanı ve araştırmacı tarafından her biri kendi konusu ve alanına ait bakış açılarından değerlendirilmiştir.

Genel görüş “insan yalnız yaşayamaz”. Toplumla ilgili ilkeler bu temel üzerinden ele alınmıştır. Her birey kendi özgün kişiliğinin yanında ait olduğu veya kendini ait hissettiği topluluğun düşünce, zevk, inanç, bilgi, kültür v.b gibi ortak özelliklerinden bir veya birkaçını taşımaktadır.

20. Yüzyıl’ı “Kitleler çağı” olarak gören Le Bon Kalabalık, yığın anlamındaki kitle kelimesi, basit ve sıradan anlamıyla, ırkları, meslekleri, cinsiyetleri ve kendilerini bir araya toplayan tesadüf her ne olursa olsun, rastgele bir bireyler topluluğunu ifade eder şeklinde tanımlamaktadır. Yine Le Bon’a göre kitleyi meydana getiren bireyler kimler olursa olsun; yaşama biçimleri, iş güçleri, karakterleri veya zekaları ister benzer ister ayrı olsun, kalabalık haline gelmiş olmaları onlara bir tür kollektif ruh aşılır. Aşılan bu ruh onları, her biri tek başına ayrı ayrı buldukları halde duyacaklarından, düşüneceklerinden ve yapacaklarından tamamen başka hissettirir, düşündürür ve yaptırır (Le Bon,1997: 19,23).

Kitle psikolojisinin bir diğer açılımı ise bireyde bulunan özdeşleşme olarak nitelenebilir. Freud’un “ödiş kompleksini açıkladığı özdeşleşme duygusunu (Freud, 2018: 67) Adler de, toplum psikolojisinin çözümlemesini bireyde bulunan başkasıyla özdeşleşme olarak tanımlayarak insanın içinde yaşayan tümüyle asla kendisinden vazgeçemeyeceği, kendi bedeni dışındaki nesnelere aynı duyguları paylaşma gücünü kazandıran tüm evrensellikler arasındaki ilişkinin bir yansıması olarak ifade eder (Adler, 2017: 86).

“İnsan gelişimi biyolojik olgunlaşma ve sosyalleşmedir. Hayat boyu süren sosyalleşme, toplumun bir bireyi olma sürecini içerir. Bunun için sosyo-kültürel çevreyle sürekli bir etkileşim içindedir”(Kağıtçıbaşı: 47).

Böylece insan kendi dışındakilere gerek duyan bir varlık olarak, yaşamını başkalarıyla bir arada geçirmek zorunluluğundan doğan sosyal kimliğine bürünür. Birey olarak kendi içsel dünyasında yaşadığı değişimler, beğeniler, davranışlar, düşünceler ait olduğu toplumla dönüşür ve şekillenir.

## 1.2. Giyim Modasında Kitle Beğenisi

İnsanın değişken bir varlık olması toplumsal eğilimler üzerinde de bir etkidir. Davranışlar, yaşam biçimi, eğitim düzeyi, inanç, kültür, coğrafi koşullar giyimi biçimlendirir.



Ancak bir gereksinim olmayan moda olgusu insana ait bu değişken olma durumu ve toplumsal iletişimle işlerliğini kazanmıştır.

Platon, insanı ruhsal olarak değişen bir varlık olarak görür. Yalnız beden değil can da değişir. Tabiat, huy, inanışlar, arzular, zevkler, dertler, kaygılar, bunların hiçbiri kimsede aynı kalmaz, biri ölürken bir yenisi doğar (Platon, 2012: 52).

Sürekli değişen ve yenilikler getiren moda sisteminin işlerliğini insandaki bu referanstan alarak sosyalleşme arzusuyla sürdürdüğü yadsınamaz bir gerçektir. Burada söz konusu sosyalleşme arzusu üstün gelir ve kişisel zevklerden ödün verilir. Böylece moda kişisel zevklerin takip edilmesinde kısıtlayıcı bir yön çizer. Sezonun moda eğilimlerine göre giyinilecekse kişisel zevklerden kısmen veya tamamen vazgeçmek söz konusu olur. Kitle beğenisi kişisel beğenin önüne geçerek kabul edilmez bir zevki bile kabul edilebilir kılar.

Nitekim Simmel de modayı sosyalleşmek için bir araç olarak görür. Moda verilen bir örneğin taklididir ve sosyal adaptasyon talebini karşılar (Simmel, 1957: 543). Bu noktada konunun doğru bir şekilde irdelenebilmesi için giyim modası kitle beğenisi ilişkisinde belirleyici olan yönlerin alt başlıklar halinde ele alınması doğru olacaktır.

### ***1.2.1. Giyim Modasının Göstergesel Yönü ve Beğeni***

Giysi simgeleri kullanarak bir tür iletişim dili yaratır ve bu dil bireyden bireye ilerleyerek toplum geneline yayılır ve kitle beğenisine dönüşebilir. Günümüzde moda eğilimleri her ne kadar medya ve yayın organları aracılığıyla benimsetilmek istenip, otoritelerce belirlenen çizgileri takip etse de temelde moda devimini işler kılan, giyim-kuşamla oluşturulan kimliklerin bir tür iletişim ve konum aracı olarak kullanılmasıdır. Buradan anlaşılan söz konusu iletişimin toplumun ortak beğenisinin oluşmasında etken olduğudur.

Kitle beğenisini oluşturan sosyal konum edinme ve güç gösterme psikolojisi modanın önemli dinamiklerinden biridir. “Toplumsal kısıtlamalardan kurtulmanın ve gerçekte olduğundan daha fazla toplumsal ve ekonomik kaynağa sahip görünmenin bir yolu olan giysiler toplumsal statüyü “belirsizleştirme” ye elverişlidir. Modanın baştan çıkarıcılığı, bugün de olduğu gibi, bireye bir anlamda farklı ve daha çekici ya da daha güçlü olma olanağı sunar gibi görünmesi olgusunda yatar. Bunun yanı sıra, giysiler öncelikle fiilen ulaşılan toplumsal statüyü savunma amacıyla, bu statüyü gösterme ve kendine has bir giyimi olan belirli gruplarla bağları güçlendirme araçları olarak kullanılmışlardır”(Crane, 2003: 92, 93).



### ***1.2.2. Giyim Modasının Çok Katmanlı Görsel Yönü ve Beğeni***

Giyim Modası görsellik üzerinde belirleyiciliği olan katmanlardan oluşmaktadır. Bu katmanlar tasarım, tarz, estetik, trendler ve zevk gibi görsellik ve işlevsellik üzerinde belirleyici değişkenlerdir. Bu değişkenler hedef kitle üzerinde duysal açılardan çeşitli etkiler yaratarak beğenin oluşmasında rol oynar.

“Meşru anlamda moda hareketi yeni belirsiz ve anlaşılmaz beğenilere cevap vererek daha önce görülmemiş modellere ulaşmayı temsil etmektedir. Karmaşık devinimli dünyada ortak beğenin, beğeniye dönüşümü, sosyal etkileşim içinde gerçekleşir” (Blumer, 1969: 282).

### ***1.2.3. Marka ve Reklamlarla Empoze Edilen Beğeni***

Giyim endüstrisinin önemli araçlarından biri de reklamlardır. İdealize edilmiş estetik nesnelere, gerçekliği deneyimlenmeden, görsel, işitsel ve sözel olarak istem yaratılıp ulaştırılması gereken nesnelere dönüştürülür.

Baudrillard reklamların başvurdukları ana kavramlardan biri olarak gördüğü reklam-marka ilişkisini irdelerken marka adının izler kitleye ulaşmak amacıyla kullanılan tek dil yetisi olduğundan bahseder. Sözcüklerin her biri hem çok sayıda değişik nesneyi özetlerken hem de herkes tarafından kabul görmüş birçok yan anlam içerebilmekte ve tüketiciyi psikolojik açıdan yeniden yapılandırabilen bir tür “psikolojik etiket” olarak görmektedir (Baudrillard, 2011: 97).

Reklamların alıcının seçme, üreticinin de girişim gibi özgürlüklerle çok yakından ilgisi olduğunu söyleyen Berger’e göre ise reklamın yarattığı etki gerçeğe yaslanmasındandır. Giysiler, şampuanlar, arabalar, güzelleştirici boya ve kremler, güneşli tatil yerleri gerçekten zevk alınacak nesnelere. Reklam insan içinde yatan doğal bir zevk açlığını işlemek ister ancak gerçek zevk nesnesinin aslını sunamaz. Ayrıca reklam nesnelere değil toplumsal ilişkileri amaçlar mutluluk sunmayı söz verir. Dışardan başkalarının gözüyle görülen kıskanılmanın getirdiği bu mutluluk da çekicilik yaratır (Berger, 2017: 132).

Reklamlar duyulara hitap ederek ürünü beğeniye dönüştürürler. Bu bir tür ideal olan ya da, en iyi olana ulaşma çabasını yönlendirme olarak da nitelenebilir.



## 2. GİYİM MODASINDA AYKIRI SÖYLEMLER

Batıda 20. yüzyılla birlikte, belirli dönemlerde egemen toplum kurallarına ve yaşam tarzına aykırı düşünce ve söylemleri olan çeşitli sosyal, sanatsal v.b. eğilimler ortaya çıkmıştır. Çoğunluğun kabul ettiği yaşam görüşüne uymayan bu düşünce yapıları, genel kabullere aykırı davranış, kültür ve yeni giyim tarzlarının doğmasına neden olmuştur. Aynı görüş, yaşam tarzı ve zevkleri paylaşan her bir eğilim bu doğrultuda simgesel olarak çeşitli alt okumaların yapıldığı kendi giyim kültürlerini yaratmışlardır.

Söz konusu eğilimleri bunlar kademeli ve yaygın değişiklikler ile oluşarak insanların değerleri kültürel olarak adlandırılabilirler. Bu tür kültürel eğilimler, İnsanların fikirleri, özellikle kavramlar doğrultusunda insanların kendileri, hakları ve ayrıcalıkları üzerinde genel bir değişiklik anlamına gelir şeklinde yorumlayan Blumer bu türden eğilimlerin toplumsal değişimlere geçit veren yönünün altını çizmektedir (Blumer, 1995: 60,61).

Moda karşıtlığı belirli kitlelere kabullendirilen bir fikir veya görüntünün dayatılmasına, karşı duruşun bir örneğidir. “Toplumsal çevresinden kopuşunu vurgulamak isteyen her birey bastırılmaz bir psikolojik mekanizmayla, öncelikle giyim kuşam görünümünü farklılaştıracaktır. Modanın reddinden anlaşılması gereken şey, ait olunan toplumsal grubun egemen modasının reddidir. Egemen modanın her reddi, bireyi anti olarak kodlandırabilecek ve saptanabilecek, kendi kurallarını üreten bir moda sürükler. Reddedilen modanın keyfine göre dalgalanan bu kurallar da bir anti-moda modasına varırlar ve başlangıç grubundaki resmi moda yandaşlarının alay konusu ve –neden olmasın!- geri kazanım konusu olur. Kot pantolon buna örnek olarak verilebilir” (Waquet ve Laporte, 2011: 93).

Döneminin egemen modasına karşı durmuş eğilimler içerisinde en fazla yer tutan gençlik altkültürleri olmuştur. Geleneksel kalıplara karşı ve çoğu müzikleriyle yaşam görüşlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Bir kısmı Britanya’da bir kısmı A.B.D.’de ortaya çıkmış gençlik altkültürlerinin oluşmasında 2. Dünya Savaşı sonrası meydana gelen ve yaşam içerisine giren her türden yeniliğin temel teşkil ettiği belirtilmektedir (Hall ve Jefferson, 2003: 17).

“Tepkilerini giysileri ile oluşturdukları anarşist tarzlarla ortaya koyan bu altkültürler, egemen gruplarla aralarındaki gerilimleri çift anlam taşıyan sıradan nesnelere meydana getirdikleri üslupta yansıtmışlardır” (İşbilen, 2011: 40).



Altkültürlerin imtiyazlı olmadıklarını belirten Hebdige kısmen, temsillerin temsilleri ve işçi sınıfı yaşamının (ve genel olarak sosyal bütünü) 'resminden' alınan öğeler oldukları ve en azından sembolik bir düzlemde, sosyal bütünlüğün ayrı ve parçalanmış parçalarını birbirine bağlayan üretim ve yeniden üretim devrelerinin dışında durmadıklarından bahsetmektedir” (Hebdige, 2002: 86).

## 2.1. Giyim Modasında Aykırı Tarzlar ve Bireşimleri

Aykırı söylemlerin birçoğu kültürel temelleri gereği sert ve sıra dışı öğelerin kullanıldığı sembolik mesajları olan tarzlar yaratmışlardır. Bu tarzların çoğu kendi orijinal halleriyle, döneminin egemen kültürünün benimseyemeyeceği türden görünüm ve anlamlar taşımıştır.

Moda endüstrisi söz konusu tarzları kitle beğenisine sunarken aynı zamanda diğer tarzlar, kültürel etnik unsurlar, marka kimlikleri, sanatsal eğilimler, siyasal ve sosyal olayların yansımalarına ait unsurlarla birleştirilerek bireşim tarzlar meydana getirmiştir. Örneğin punk, hippie, glam rock gibi bazıları daha radikal başkaldırı, sertlik ve özgürlük mesajları içeren simgeler kullanmışlardır. Dolayısıyla özellikle bu türden altkültürlere ait aykırı simgeler, başka birçok unsurla sentezlenerek, daha ılımlı egemen kültürün kabul edeceği görünümler ortaya çıkmıştır.

Crane, günümüzde egemen toplum tarafından kabul gören tarzların, geçmişin reddedilen tarzlarından oluştuğuna dair verdiği örnekte “Bir 19.yüzyıl toplum bilimcisi kadınların 21. yüzyılın başlarında nasıl giyineceklerini öngörmeye çalışmış olsaydı, yerinde bir değerlendirme Avrupa ve Amerika’daki en marjinal kadınların giysileri doğrultusunda mümkün olurdu” şeklinde bir değerlendirme yapmaktadır (Crane, 2003: 132).

Reilly belirli bir estetik için bir altkültürün ve bu tarzın başkaları tarafından değerlendirildiğinde veya takdir edildiğinde, ana akıma uyarlandığından bahsetmektedir. Böylece, otantik serseri olan veya punk yaşam tarzını benimsemiş belirli bir insan grubunun dışında, serseri tarz mutlaka gerçek punklar değil, başkaları tarafından da giyilebilir ve yalnızca görünüşü onlar gibi olabilir diyerek moda endüstrisinin kitlelere sunduğu beğenide kültürel temellerin önemli olmadığına, yalnızca dış görünüme ait estetik kaygıların öne çıktığına dikkat çeker (Reilly, 2014: 86).

Örneğin bu türden punk tarzıyla spor tarzın birleşiminden oluşan bir kombin artık ne tam olarak punk ne de tamamen spor tarza yönelik göstergeler taşımaktadır. Burada gönderilen





mesaj “sportifim ama aynı zamanda da aykırıyım veya hafif serseriyim” şeklinde yorumlanabilir. Ancak bu mesaj esasında moda sisteminin çok sayıda çeşitli tarz ve kombine olan ihtiyacına da yarayan ve farklı görsellikteki ürünleri tüketime kazandırma amacının bir sonucu olarak düşünülmelidir. Moda sisteminin dayattığı bir giysi aykırı simgeler de taşısa artık benimsenebilir bir duruma gelmiştir.

Yukarıda sözü geçen aykırı söylemler giyim modasında oldukça sık kullanılarak, çeşitli bireşim tarzlar meydana getirilmektedir. Bu tarzlardan öne çıkanları alt başlıklarda incelemek doğru olacaktır.

### **2.1.1. Beatnik Tarz ve Bireşimleri**

1950’li yıllarda ABD’de bir grup entelektüelin bir araya gelerek oluşturdukları bir altkültürdür. Altın çağını Jack Kerouac, Gregory Corso ve Alan Ginsberg’in başını çektiği yazar grubuyla yaşamıştır. Beat altkültürünün yer aldığı kaynaklarda sıklıkla beat ve hipsterlar arasındaki ilişkinin karıştırıldığı görülmektedir. Savran, Beat ve Hipster arasındaki ilişkinin 50’lerin çoğu metinlerinde belirsiz olduğundan bahsetmektedir. Beat ve Hipsterların 50’lerin söylemlerinde nadiren farklılaştığını ve muhalif bir altkültürle birleşmiş yirmili ve otuzlu yaşlardaki genç yetişkinler olduğu ve beat yazarlarını edebi bir hareket olarak ayırt etmek için beatniklerin, bir ticarileşme derecesi olarak anlaşılması gerektiğinden bahsetmektedir (Savran, 1998: 327).

Beatniklerin cinsiyetler arasındaki ayırt edici sınırların bulanıklaştığı bir tarza sahip oldukları söz konusu altkültürü anlatan filmlerden ve görsellerden de anlaşılmaktadır.

**Tablo1.** Beatnik Tarzın Belirleyici Özellikleri

“Siyah ve koyu tonların hakim olduğu, balıkçı yakalar, çizgili üstler, Fransız bereleri, kalem etekler, bol pantolonlar, boyunluklu yakalar” (Romero,2012: 4).  
Kaynaklardan elde edilen gözlemlerle sigaret pantolonlar.

|   |   |
|---|---|
| <b>Beatnik tarza ait orijinal görsel.</b> | <b>Beatnik tarz ve diğer tarzların kombin yapıldığı bireşim tarza ait görsel.</b> |
|---|---|



**Resim 1.** Beatnik tarza ait orijinal görsel ([https://www.rottentomatoes.com/m/the\\_rebel\\_set/](https://www.rottentomatoes.com/m/the_rebel_set/)) 21.11.2018.

**Resim 2.** Beatnik ve diğer tarzların kombin yapıldığı bireşim tarza ait görsel (<http://theeverygirl.com/how-to-style-your-striped-tee-for-fall/>) Erişim: 20.02.2019.

1959 yapımı Beat kuşağının yaşam ve giyim tarzını ortaya koyan filmlerden biri olan “The Rebel Set” filmine ait afiş (Resim 1). Beatnik tarzın belirleyicilerinden olan (Resim 1) çizgili tişört erkeksi bir çizgi yaratan ceket, yırtık dar denim pantolon ve sivri uçlu babet ile kombin yapılmıştır. Kombinde daha çok punk tarzında kullanılan yırtık denim pantolona yer verilerek Beat-Punk ve diğer tarzların karışımından oluşan bireşim bir tarz oluşturulduğu görülmektedir.

### 2.1.2. Feminist Tarz Ve Bireşimleri

Feminizm 1970’li yıllarda ortaya çıkmış, kadın haklarını savunan ve özellikle söz konusu dönemde oldukça etkin olmuş hareketlerden biridir. Erken 1960’larda başlayan bra-burning (sütyen yakma) ritüelinin de yer aldığı kadın-erkek eşitliği ve haklarla ilgili söylemler üreten bir harekete dönüşmüştür. 1960’larda New Jersey’de düzenlenen Miss America güzellik yarışmasına karşı protesto olarak başladığı belirtilmektedir (<https://www.bbc.com/news/world-45303069>) (23.01.2019).

“Feministler diğer tarzlara karşı olmaktan ziyade bu tarzlara katılım yapmış, söz konusu tarzları aşmak yerine teslimiyet sergilemişlerdir. Ayrıca feministler genel olarak diğer kadınlardan ayrı giyinmiş olmakla birlikte hemen her yerde karşılaşılabilecek tarzlarla da yakın



ilişki içinde olmuşlardır. Feminizm moda karşıtı olmaktan ziyade yenilikçi olmuştur. Bazı feministler etekleri ve yüksek topukları küçümsemişlerdir” (Wilson, 2003: 240,242).

**Tablo 2.** Feminist Tarzın Belirleyici Özellikleri

“Kaba pamuklu işçi tulumları, bileklere kadar inen uzun etekler, tozlu renk tonları, Dr. Martens Botlar” (Wilson,2003: 240,242).

**Feminist tarza ait orijinal görsel.**

**Feminist tarz ve diğer tarzların kombin yapıldığı bireşim tarza ait görsel.**



**Resim 3.**Kadın Konseyi üyeleri, 1970'lerde ve 1980'lerde Missoula'da feminist eylemciliğin çekirdeğini oluşturdu. Buradaki giysilerin kadınsılıktan uzak son derece erkeksi bir çizgide egemen kültürdeki kadın imgesine aykırı bir görüntü çizmekte olduğu görülmektedir. Montana Üniversitesi Arşivi. (<http://montanawomenshistory.org/feminism-personified-judy-smith-and-the-womens-movement/>) (24.01.2019).

**Resim 4.**Christian Dior İlkbahar-Yaz 2017, Koleksiyonunun genelinde feminist tarza ait erkeksi resmiyet ve renksizlik hakim olmakla birlikte bazı feministlerin karşı çıktıkları mini etekler, stiletto görünümünde topuksuz babetler, feminist tarzın belirleyici parçalarından olan uzun fakat kadınsı transparan etekler ve nakış ayrıntılarıyla kombin yapılmış, bireşim bir tarz oluşturulduğu görülmektedir. (<https://www.vogue.co.uk/shows/spring-summer-2017-ready-to-wear/christian-dior/collection>) (24.01.2019).

### **2.1.3. Hippi ve Saykodelik (Psychedelic) Tarzlar Ve Bireşimleri**

Barış, sevgi, doğa gibi kavramlara odaklanarak ırkçılık ve cinsiyet ayrımına karşı çıkan hippie altkültürü 1960'ların sonlarında ortaya çıkmıştır. Kökenleri Amerikan beat hareketine dayanan bir gençlik altkültürü olan hippiler, Batı moda sistemi içinde satışa sunulan seri



üretmiş, makine ürünü parçalar yerine, dünya seyahatlerinde edindikleri giysileri tercih etmişlerdir (Fogg, 2014: 386,387).

Hippi kültürünün bir sonucu olarak, kentsel değerler reddedilmiştir. Böylece doğaya saygı uyandıran, doğaya dönüş ruhunu büyüten ekolojik hareketi besleyen ve hem ABD'de hem de İngiltere'de el sanatlarının yeniden canlanmasının başlangıç noktalarından biri olduğu belirtilerek aplike, kroşe ve örme giysiler hazır giyim ürünlerinin çoğunda ve hatta bazı yüksek moda (haut couture) koleksiyonlarında görülmeye başlamıştır (Mendes ve De La Haye, 2010: 194). Ayrıca bu dönemde belirgin yeni kültür alanları açılarak erken 1970'lerin acımasız ekonomik ve politik ikliminde Saykodelik Sanatın ortaya çıktığından ve geliştiğinden de bahsedilmektedir (Harris ve Grunenberg, 2005: 9,20). Nitekim uyuşturucu madde kullanımı ve buna bağlı olarak görülen halüsinatif görsellerin yer aldığı saykodelik etkiler de Hippi tarzda belirgin bir şekilde görülür.

**Tablo 3.** Hippi ve Saykodelik Tarzların Belirleyici Özellikleri

| Hippi tarzına ait orijinal görsel.  | Hippi, Saykodelik ve diğer tarzların kombin yapıldığı bireşim tarza ait görseller. |
|---|--|
| “Zillerle süslü Hint dua gömlekleri, Nehru ceketleri, ayna parçalarıyla süslenmiş büzgülü uzun etekler, sarma pantolonlar, nakışlı yelekler, T-biçimli kaftan çeşitlemeleri. Amerikan yerlilerinin kullandığı püskül ve boncuklar. Saykodelik etkilerde ise kullanılan maddenin yarattığı ve saykodelik sanatta yer alan, iç içe doygun ve neon renklerin etkilerinden oluşan karmaşık, soyut desenler (Fogg, 2014: 386,387,388). |  |



**Resim5.**1960'ların sonunda bir grup Hippi'nin giysisini ve tavrını doğru bir şekilde yakalayan Ann Roth tarafından kostümleri hazırlanan müzikal “Hair” (1979) filminden bir sahne (Mendes ve De La Haye, 2010: 194,195).





**Resim6.** Christian Dior, 2018 Sonbahar Koleksiyonundan, hippie altkültüründe oldukça sık kullanılan bir yöntem olan yama işi (patchwork) çok renkli bir etek punk ve rock altkültürlerini çağrıştıran fakat nispeten daha sadeleştirilmiş siyah deri mont ve uzun siyah çizme kombini. (<https://tomandlorenzo.com/2018/02/paris-fashion-week-christian-dior-fall-2018-collection/>) (06.01.2019).

**Resim7.** Emma Mulholland Sonbahar-Kış 2013-14, koleksiyonundan bir kombin. Vogue İtalya'da yer alan tasarımlarda tarza ait halüsinatif etkilerle neon renklerin iç içe geçtiği, tarzın dışında glam rock giysilerde rastlanan metalik malzemelerin kullanıldığı, bireşim bir tarz oluşturulduğu görülmektedir. Nitekim dergide kombinle ilgili olarak sunulan yazıda Emma'nın yoğun grafik kıyafetleri, sokak giysileri şekillerinin kolaylığını neon desenleri ve teknik kumaşlarla birleştirirken, birlikte gösterdiği patchwork sırt çantaları da gece koleksiyonuna girdi ifadesi kullanılan dergideki görselde, saykodelik etkilerin, glam rock tarzda yer alan metalik ve gösterişli bileşenlerle melez bir tarz oluşturulduğundan bahsedilmektedir (www.vogue.it/en/talents/new-talents/2013/02/emma-mulholland#ad-image248773) (Photography: Byron Spencer, Creative Direction: Pauly Bonomelli, Model: Anja Konstantinova @ Chic, Dan Thawley) (27.02.2019).

#### **2.1.4. Glam Rock Tarz Ve Bireşimleri**

1970'lerin başlarında bir müzik türü olarak doğan Glam Rock yalnız müzik olarak değil aynı zamanda yaşam görüşü ve giyim kültürü haline de gelmiştir. Teatral abartı, postmodernizm ve kimlik politikalarının karışımı olarak ortaya çıkmış ve popüler kültürü etkilemiştir (Lenig, 2010: 14).

**Tablo 4.** Glam Rock Tarzın Belirleyici Özellikleri

“Yüksek platformlu çizmeler, dar elastik mayolar, payetler, desenli tulumlar, boyalı aslan yelesi saçlar, yüz ve vücut boyaları, tüylü fularlar, payetli ceketler, süslü yelekler, gösterişli pelerinler” (Fogg, 2014: 406,407).

**Glam Rock tarza ait orijinal görsel.**

**Glam Rock ve diğer tarzların kombin yapıldığı bireşim tarza ait görsel.**



**Resim 8.** Glam Rock müziğin öncülerinden David Bowie. Tarzın belirleyici özelliklerini taşıyan sahne kostümleri içinde (<https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/80s-glam-fashion/>) (09.11.2018).

**Resim 9.** [www.alexandalapp.com](http://www.alexandalapp.com) sitesinden glam rock tarzını yansıtan gümüş renkli parlak dar pantolon tarzın dışındaki Christian Louboutin stiletto ve atlet üzerine giydirilmiş askısız bluz ile kombin yapılmıştır. Bir araya getirilen tüm bu unsurlarla oluşan bireşim tarz glam rock'a göndermeler yaparken, ortaya çıkan tarz, şık-kadınsı yeni bir glam rock yorumu olarak nitelenebilir (<http://www.alexandalapp.com/2017/03/glam-rock-pfw/>) (20.02.2019).

### ***2.1.5. Punk Tarz Ve Bireşimleri***

Punk 1970'lerin ortalarında Londra'da anarşist ve nihilist<sup>1</sup> görüşü savunan bir grup sanat okulu öğrencisi ve işsiz gencin sundukları bildiriyle doğmuştur (Mendes ve De La Haye, 2010: 220). Ortaya çıktığı dönemden sonraki süreçlerde zaman zaman etkisi moda trendlerinde belirgin şekilde görülmüştür. Tıpkı hippiler gibi kendi müzik ve kıyafet tarzlarını yaratmış oldukları belirtilmekle birlikte, kasıtlı olarak "barış ve sevgi" yerine, serseri, sadomazoşist bir görsellik kullanarak agresif, çatışmacı bir tarz yarattıklarından bahsedilmektedir (Steele, 2018: 287).

<sup>1</sup> Nihilist: Nihilizm yanlısı olan, hiççi, yokçu. TDK, <http://sozluk.gov.tr/>





**Tablo 5.** Punk Tarzın Belirleyici Özellikleri

“Tiftik kazaklar, zincirler ve metal çiviler, elle boyanmış deri ceketler, Dr. Marten botlar ve sıkı siyah pantolonlar. Mini etekler, siyah fileli taytlar ve stiletto topuklu ayakkabılar ve dizden dize şeritlerle birleştirilmiş esaret pantolonları” (Mendes ve De La Haye, 2010: 222).

**Punk tarza ait orijinal görsel.**

**Punk ve diğer tarzların kombin yapıldığı bireşim tarza ait görsel.**



**Resim 10.** Punklar ve emniyet güçleri, erken 1980’ler. Punk gençler deri aplikeli ceketleri ve Dr. Marten botlarıyla tarzın belirleyici çizgisini yansıtıyorlar (Barnard, 2002: 45).

**Resim 11.** www.elmaelma.com adlı siteden punk tarzına ait detayların yeniden uygulandığı bir svetşört ve ilgili yorum. Sweatler kendimizi rahat hissettiğimiz bol modellerdir. Sweatler bu kez hem parlıyor hem de sert bir imaj çiziyor. Omuz kısımlarında çivi ve zımba detaylarıyla en punk sizsiniz. Punk tarzına ait detaylar sıradan bir sweat-shirt kullanılarak bu defa punkla gündelik, ve sıradanlık arasında bağ kuran yeni melez bir görüntü yaratılmıştır. Tarzın genel olarak sert görünümüne sahip etkisi günlük basit bir svetşörtle (sweat-shirt) birleştirilerek punk tarzının karakteristik sert etkilerinin belirgin ölçüde azaltıldığı bireşim bir tarz görülmektedir (<https://www.elmaelma.com/foto-galeri/punk-stili-icin-gerekli-8-parca/5a1415f518e5401fed2febf6?p=9>) (07.12.2018).

### **2.1.6. Hip-Hop Tarz Ve Bireşimleri**

1970’li yılların sonlarına doğru A.B.D’de yaşayan siyahilerin içlerinde buldukları zor koşullardan uzaklaşmak adına, eğlence ve protest tavırlar içeren bir kültür ve yaşam tarzıdır. I.BAYBURTLU, GİYİM MODASINDA AYKIRI SÖYLEMLER VE KİTLE BEĞENİSİ İLİŞKİSİNDE BİREŞİM TARZLAR



Akım, Amerikan şehirlerinde başlamıştır ve çete kültürü ile yakından ilişkilidir. Öncüleri arasında NWA ve Wu-Tang Clan'ın bulunduğu Hip-Hop'un politik kökenleri; LL Cool J, Public Enemy ve Run-DMC gibi erken dönem sanatçıların modayı ve yaygın olarak arzulan markaları reddederek, spor giysilere ve sokak stiline yönelmelerine neden olmuştur. Ayrıca kültür Break dans ve grafiti sanatını da içerdiğinden Break dansçı kızlar ve erkekler, kısıtlanmadan hareket edebilmek için bol denim pantolon ve tişörtlere ihtiyaç duymuştur; hip-hop'un sokak estetiğinin bu şekilde oluştuğu belirtilmektedir (Fogg, 2014: 446,447).

Bir diğer yandan bazı hip-hop sanatçıları sosyal sorunlara değinmeye devam etse de, pahalı mücevherlerin “pırlıtsı” ve şatafat gibi kavramların ön plana çıkmasıyla, bu kültürün, arzu uyandıran imgelerle daha fazla ilgilenmeye başladığından söz edilerek sanatçıların getto fakirliğinden kurtulduklarını gösteren gösterişli mücevherlere yöneldikleri de bildirilmektedir (Fogg, 2014: 447).

Tarz ortaya çıktığı dönemlerden bugüne kadar çeşitli evrimsel süreçler geçirmekle birlikte birçok markayı da etkilemiştir. Gucci, Tommy Hillfiger, Guess gibi markaların belirli dönemlerde hip-hop tarzından etkilenmiş oldukları görülmektedir.

**Tablo 6.** Hip Hop Tarzın Belirleyici Özellikleri

“Kangol balıkçı şapkası, Adidas eşofman ve Adidas Superstar ya da Chuck Taylor Allstar spor ayakkabılar, bol giysiler. İlerleyen yıllarda getto fakirliğinden kurtuluşu vurgulayan pırlantalarla kaplı platin mücevherler, dookey adı verilen ağır altın zincirler, kürk paltolar, şık takımlar, timsah derisi ayakkabılar” (Fogg, 2014:446,447).

**Hip Hop tarza ait orijinal görsel.**

**Hip Hop ve diğer tarzların kombin yapıldığı bireşim tarza ait görsel.**



**Resim 12.** Ünlü hip-hop gruplarından biri olan Beastie Boys. Hip hop'ın ilk dönemlerini yansıtan bol spor montlar, beyzbol şapka ve sonradan tarzın belirleyici özellikleri arasında giren dookey adı verilen ağır altın zincirler (<https://www.dazeddigital.com/music/article/33824/1/beastie-boys-adam-yauch-new-york-anti-racism>) (18.03.2019).

**Resim 13.** styletorch.com sitesinde satılan Moschino marka kombin. Burada tarzın tamamen dışında klasik Chanel ceket, hip-hop tarzına göndermeler yapan çeşitli altın aksesuar ve zincirlerle, altın rengi mini etek ve Break dansçıların kullandığı beyzbol şapkasıyla kombinlenerek bireşim bir tarz oluşturulmuştur (<http://styletorch.com/product/moschino/clothing/jackets/moschino-chain-trim-on-techno-crepe-jacket-188530161.html>) (17.05.2019).

## SONUÇ

Giyim modası kendi olgusunda, bireysel psikoloji üzerinden kitle beğenisine dönüşen etkiyle işlerliğini sürdürmektedir. Moda endüstrisi insan psikolojisine ait bu referanstan hareketle kendine aykırı veya aykırı olmayan söylemlere ait simgeleri, kitle beğenisine dönüştürerek yeni bireşim tarzlar oluşturur. Bir dönemler egemen kitlenin benimsemediği aykırı bir tarz, farklı birçok unsur veya diğer tarzlara ait simgelerle birleştirilerek, yine egemen kitlenin beğenebileceği formlarda yeniden sunulur. Böylece sistem kendine aykırı duruş sergilemiş söylem veya tarzları da dönüştürerek kendi içine alır. Bu durumu modanın kendi olgusal doğasında bulunan nedenle açıklamak mümkündür. Herhangi bir aykırılık daha sonraki dönemlerde egemen kitlelerce beğenilme ve moda olabilme gizil gücüne sahiptir. Ayrıca söz konusu tarzların çeşitli internet sitelerinde satışa sunulması da yine bu tarzların geniş kitlelerce benimsendiğine ait göstergeler sunmaktadır.



İncelenen örnekler ışığında, egemen kitleye ait beğeniyi yaratmak için söz konusu tarzın orijinaline ait felsefi ve kültürel temeller olmaksızın tamamen görsel beğeni yaratan etkiler oluşturulduğu görülmüştür. İlk ortaya çıktığı dönemin aykırı toplumsal eğilimlerine ait simgeler olduğu tarzın yaşam biçimi ve felsefesinin arda bırakıldığı ve diğer farklı birçok tarz ve unsurla birleştirilerek, bu defa tüketim döngüsüne yönelik, görsel haz odaklı giysi kombinlerine dönüştürülmüştür.

Giyim modasında görsel etkilerin kültürel öge, sanatsal yaklaşım, sosyal, siyasal olaylar v.b. biçimlenmekte olduğu görülmekle birlikte, bir kısmının ise aykırı söylemlerle oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Kitle psikolojisinin yarattığı beğeni bir anaför gibi her türden aykırı söylemi veya tarzı sistemine dahil edebilen kendi gizli gücüne sahiptir. Modanın belleğinde hiçbir tarzın yok olmadığı ve yine modanın her türden söylevi belleğinde saklayarak belirli dönemlerde yeni bireşimler halinde kurgulayabilen bir sistem olduğu görülmektedir.



## KAYNAKLAR

- Adler, A. (2017). *İnsanı Tanıma Sanatı*, Çeviren: Kamuran Şipal, 17. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Barnard, M. (2002). *Fashion as Communication*, (2nd Ed). London and New York: Routledge.
- Baudrillard, J. (2011). *Nesneler Sistemi*, Çeviri: Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu 1. Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Berger, J. (2017). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, 24. Basım, Metis Yayınları.
- Blumer, H. (1969). *Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection*, The Sociological Quarterly, Vol. 10, No. 3 (Summer,), Published by: Taylor & Francis, Ltd. Stable Erişim adresi 282 <https://www.jstor.org/stable/4104916>
- Blumer, H. (1995). *Social Movements: Critiques, Concepts, Case Studies*, Ed. Stanford M. Lyman, London: Palgrave Macmillan.
- Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri: Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*, Çeviri: Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2018). Kitle Psikolojisi, Çeviri: *Kamuran Şipal*, 5. Baskı, Say Yayınları.
- Fogg M. (Ed.). (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hall, S. ve Jefferson, T. (Ed). (2003). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*, Routledge.
- Harris, J. (2006). Ed: Grunenberg, C., Harris J. , Harris P. *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s: Abstraction and Empathy Psychedelic Distortion and the Meanings of The 1960's*, Liverpool University Press+Tate.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture The Meaning of Style*, Routledge.
- İşbilen, A. (2011). *Neden ve Sonuç İlişkileriyle Modada Anarşizm*, Phoenix Yayınevi.
- Kağıtçıbaşı, Ç. *Kültürel Psikoloji, Kültür Bağlamında İnsan ve Aile*, 2. Baskı, İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Le Bon, G. (1997). *Kitleler Psikolojisi*, 1. Baskı, Hayat Yayınları.
- Lenig, S. (2010). *The Twisted Tale of Glam Rock*, Greenwood Publishing Group.
- Mendes V. de la Haye A. (2010). *Fashion Since 1900*, Thames and Hudson.
- Platon, (2012). *Şölen-Dostluk*, Çeviri: Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, 9. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Reilly, A. (2014). *Key Concepts For The Fashion Industry*, London: Bloomsbury Academic.



- Romero, E. (2012). *Free Stylin: How Hip Hop Changed The Fashion Industry*, Praeger.
- Savran, D.(1998). *Taking It Like A Man*, New Jersey: Princeton University Press.
- Simmel, G. (1957). *Fashion*, The American Journal Of Sociology, Volume 62, Number 6, May. 543 Erişim adresi <http://jasss.soc.surrey.ac.uk/3/2/reviews/benvenuto.html>
- Steele, V. (2018). *Anti Fashion, Fashion Theory The Journal of Dress*, Body and Culture, ISSN: 1362-704X 1751-7419 Erişim adresi <https://www.tandfonline.com/loi/rfft20>
- Waquet, D. ve Laporte, M. (2011). *Moda*, Çeviri: Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi.
- Wilson, E. (2003). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, New York: I.B Tauris.

[https://www.rottentomatoes.com/m/the\\_rebel\\_set/](https://www.rottentomatoes.com/m/the_rebel_set/)

<http://theeverygirl.com/how-to-style-your-stripped-tee-for-fall/>

<https://www.bbc.com/news/world-45303069>

<http://montanawomenshistory.org/feminism-personified-judy-smith-and-the-womens-movement/>

<https://www.vogue.co.uk/shows/spring-summer-2017-ready-to-wear/christian-dior/collection>

<https://tomandlorenzo.com/2018/02/paris-fashion-week-christian-dior-fall-2018-collection/>

[www.vogue.it/en/talents/new-talents/2013/02/emma-mulholland#ad-image248773](http://www.vogue.it/en/talents/new-talents/2013/02/emma-mulholland#ad-image248773)

<https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/80s-glam-fashion/>

<http://www.alexandralapp.com/2017/03/glam-rock-pfw/>

<https://www.elmaelma.com/foto-galeri/punk-stili-icin-gerekli-8-parca/5a1415f518e5401fed2febf6?p=9>

<https://www.dazeddigital.com/music/article/33824/1/beastie-boys-adam-yauch-new-york-anti-racism>

<http://styletorch.com/product/moschino/clothing/jackets/moschino-chain-trim-on-techno-crepe-jacket-188530161.html>