EL SANATLARI

ARAŞTIRMALARI 3

EDİTÖR

Prof. Dr. Emine NAS

El Sanatları Araştırmaları

Editörler: Prof. Dr. Emine NAS

İmtiyaz Sahibi: El Sanatları Derneği Adına Öğr. Gör. Dr. Mitat KANDEMİR

Kapak Tasarımı: Doç.Dr. Asım TOPAKLI

ISBN: 978-625-6345-53-9

ŞELÂLE OFSET
Fevzi Çakmak Mah. Hacı Bayram Cad. No: 22 Karatay / Konya
MATBAA SERTİFİKASI: 46806

Baskı Tarihi. 13 Aralık 2024

PALET YAYINLARI
Mimar Muzaffer Cad. Rampalı Çarşı No: 42 Meram / Konya
Tel. 0332 353 62 27
T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINCI SERTİFİKASI: 44040

Bu eser, El Sanatları Derneği kültür hizmetidir.

13.12.2024

Önsöz

Sanat, zamanın derinliklerinden günümüze kadar bir evrim geçirmiş, sürekli değişen bir dildir. Bu evrim, insanın estetik anlayışından toplumsal yapıya, teknolojik gelişmelerden çevresel kaygılara kadar geniş bir yelpazede şekillenmiştir. El sanatları, bu evrimin en eski ve köklü izlerini taşıyan alanlardan biri olarak, hem geçmişin hem de modern dünyanın sanatını barındırır. Geleneksel el işçiliği ve günümüzün dijital sanatları arasında giderek artan bir köprü inşa etmek, sadece bir tasarım problemi değil, aynı zamanda insanlık tarihinin izlerini sürme arzusunun bir yansımasıdır.

"El Sanatları Araştırmaları 1" kitabı bir serinin ilki olarak; el sanatlarının geçmişten bugüne uzanan karmaşık ve çok yönlü evrimini keşfetmek için bir yolculuğa çıkarıyor. Geleneksel sanatların değerini, sürdürülebilir tasarımın önemini ve dijital teknolojilerin el sanatları üzerindeki dönüştürücü etkisini incelerken, bu farklı alanların birbirini nasıl şekillendirdiğini gözler önüne seriyor. Sanal zekâ ve dijital tasarımın, el işçiliği ile buluştuğu noktalar, sanatın doğasını yeniden tanımlayan yeni paradigmalar yaratıyor. Bu değişim, sanatı sadece estetik bir olgu olarak değil, aynı zamanda sosyal, ekonomik ve çevresel bir araç olarak da yeniden şekillendiriyor.

Kitapta yer alan yazılar, her biri farklı bir bakış açısını temsil eden araştırmalar ve deneyimleri yansıtmaktadır. Yazarlar, el sanatlarının tarihi ve kültürel öneminden dijital tasarımın yeni olanaklarına kadar geniş bir spektrumda düşüncelerini dile getirmektedir. Bu yazılar, el sanatlarının sadece geçmişin mirası değil, aynı zamanda geleceğin sürdürülebilir sanatlarının temellerini atma noktasında kritik bir rol oynadığını vurgulamaktadır.

Sonuç olarak; el sanatları, tasarım, dijital dünya ve yapay zekânın kesişiminde, yaratıcı bir geleceğin izlerini sürmek, bugünün sanatçılarından çok daha fazlasını gerektiren bir çaba ve sorumluluktur.

Bu kitabın oluşumunda, değerli katkılarını esirgemeyen ve derinlemesine araştırmalarıyla bu alandaki bilgi birikimine önemli bir katkı sağlayan tüm akademisyenlere teşekkür ederim.

Prof. Dr. Emine NAS

Saygılarımızla,

İÇİNDEKİLER

Doğu ve Batıda Keçe Sanatının Tarihçesi

Naile Rengin Oyman *

Giriş

Keçe sözcüğü, M.S. XI. yüzyılda yaşayan Kaşgarlı Mahmut'un, ölümsüz eseri olan Divan-ü Lugat-it Türk'de Oğuzca "kidhiz" olarak görülmektedir. Diğer Türk lehçelerinde; kiyiz, keça, kiğiz, kiyiz -kiygiz, Türkmen ve Anadolu Türk lehçesinde ise keçe biçiminde yer aldığı görülmektedir (Seyirci ve Topbaş, 1999: 580). Keçe (Türkçe "örtü" kelimesi), keçeleşen yünden yapılmış kaba, dokunmamış bir tekstil malzemesidir; nefes alabilen ve düşük ısı iletkenliğine sahip yapıdadır (Khusainova vd, 2019: 118). Keçe, hayvan kıllarını veya yün yapağılarını yuvarlayarak, döverek ve sıkıştırarak eşit dağılımda sıkı bir kütle haline getirme işlemi olup, eğirme ve dokuma işlerinden çok daha eski dönemlere ait bir malzemedir. Keçe yapımı hem Asya'da hem de Avrupa'da çok eski zamanlarda uygulanıyordu. Afrika'da keçeciliğe ait bir veri bulunmamıştır. Hatta koyunun yetiştirildiği eski Mısır'da bile koyunyünlerinden keçe yapımı bilinmiyordu. Yukarı Mısır'da Antinoe'de yapılan kazılar, Kıpti dönemine ait mezarlarda yün keçeden yapılmış giyim eşyaları bulunmuştu; bu eşyalar muhtemelen Pers ticareti yoluyla Nil vadisine ulaşmıştı (https://www.yurtsdirect.com/history-of-felt-making?srsltid=AfmBOoqDc1DMUh1NZa9N1cuQfnQYo0FDEryEEGrnYnHuZaNhY_l2ueN, erişim tarihi: 20.10.2024). Amerika yerlilerinin yaşamış olduğu Amerika kıtasında da eski Perulular, Lama ve Alpakayı evcilleştirmiş olsalar da keçeleştirmeyi bilmiyorlardı.

Yünün geleneksel keçeleştirilmesi, Moğolistan, Tibet, Orta Asya, Hindistan ve Anadolu'nun göçebe halklarının zanaatlarındandır. Keçe, eski dönemlerden beri birçok halk tarafından yaşamın temel bir unsuru olarak oldukça değerli görülmüştür. Göçebeler, keçenin özelliklerini ilk keşfeden topluluklardı. Yünden giysiler (başlık, pelerin, vb.), çadır, yastık, halı), kap kacak (çeşitli amaçlar için çantalar), biniciler için donanım (at battaniyeleri, eyer parçaları, vb.) yapmışlardı. Keçe, göçebeleri düşman oklarından ve kötü ruhlardan, soğuktan ve sıcaktan korumuştu. İnsanlar ayrıca yünü tıbbi amaçlar, demircilik ve askeri işler için de kullanmışlardı. Bugün hala Orta Asya göçebeleri tarafından kullanılan (Burkett, 1979), keçenin kökeni hem uygulama hem de tasarım çeşitliliğiyle oldukça gelişmiş bir teknolojiden kaynaklanmıştır. Moğollar, ailelerini gözeten, koyunlarını koruyan ve atalarına bakan büyülü güçlerle ilişkilendirdikleri keçe putlar yapmışlardı (Paetau-Sjobers, 1996), (Spry, 2020: 71). Sanat tarihçileri, insanların 10.000 yıldan uzun süredir koyun yetiştirdiğini ve bu nedenle keçeleştirmenin bundan kısa bir süre sonra keşfedildiğini, büyük olasılıkla tekstilin en eski biçimlerinden biri olduğunu ileri sürerler (Burkett, 1979; McGavock & Lewis, 2006). Çoğu el sanatında olduğu gibi, keçe üzerine de birçok mitolojik hikâye vardır. Mullins (2009) tarafından alıntılanan Nuh'un Gemisi döneminden kalma en eski mitlerden biri, bir çift koyunun gemide sıcak ve sıkışık bir ortamda tutulduğu ve yolculuk boyunca yünlerini döktüğü, yolculuk boyunca dökülen liflerin üzerine basıp idrarını yaparak bir keçe halı oluşturduğudur. Nuh, hayvanlar ayrıldıktan sonra bu kaba halıyı keşfeder (Burkett, 1979).

İlkçağlarda Keçenin Tarihçesi ve Pazırık Buluntuları

Keçe ve keçe ürünlerinin dünya genelinde birçok halkın günlük yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğu düşünüldüğünde, keçenin zengin ve büyüleyici bir geçmişi olduğu

* Profesör, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Isparta, renginoyman35@gmail.com

anlaşılmaktadır. Çoğu tekstil gibi, arkeolojik koşullarda hayatta kalma oranı düşüktür, bu nedenle daha önceki bin yıllara ait örnekler nadiren gün ışığına çıkmaktadır. Keçe, ilk kez yaklaşık 20.000 yıl önce ortaya çıkan dokumadan çok sonra keşfedilmişti. Koyunculuk gelişmesiyle Keçecilik ortaya çıkmıştı (Khusainova vd, 2019: 118-119). Keçenin ilk olarak nasıl elde edildiğine dair kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, "keçe" sözcüğünün etimolojik kökenine bakıldığında, ilk olarak Homeros'un İlyada Destanı'nda yazılı bir belge olarak karşımıza çıkmaktadır (Semra, 2012:1176). Kaynakta adı geçen keçe öğesinin, Hitit kabartmalarında adanan soylu kişilerin ve tanrıların giydiği başlık olma ihtimali çok yüksek olmakla birlikte, bu tür başlıkların zaman içinde Friglere geçtiği ve hatta günlük yaşamlarında kullandıkları da görülmektedir (Akçora ve İlden, 2012:123-124), (Bülbül ve Ürper, 2023: 139).

Çeşitli kaynaklardan edinilen bilgiler, keçe kullanımının Bronz Çağ'ından daha öncelere dayandığını göstermektedir. Bununla ilgili en erken belgeler Çin'de, yaklaşık M.Ö. 2300'lere kadar gider (Laufer, 1930: 1), ancak arkeologlar şimdiye kadarki en erken örnekleri Orta Asya bozkırlarında bulmuşlardı ve o zamandan beri bu bölgede keçe üretilmektedir. Sir Aurel Stein, yolculuklarında keçe ile ilgili çok sayıda ilginç keşifte bulunmuştu. Çin, Yunan ve Latin edebiyatlarında keçeye atıfta bulunan eski kayıtlar mevcuttur. Ancak bu nedenle Çinlilerin, Yunanlıların ve Romalıların keçeyi kullanan ilk uluslar olduğu düşünülmemelidir. Yunanlılar güney Rusya'nın gezgin İskitlerine yakın bir yerde yaşıyorlardı. Ural ve Hazar denizinin doğusunda Türkistan boyunca güney Sibirya ve Moğolistan'a uzanan geniş bozkırlar, en eski dönemlerden beri, İran, Türk, Moğol ve Tunguz uluslarının, sürekli hareket halinde olan kabilelerinin oyun alanıydı. Göçebe alışkanlıklara sahip bu kabileler, sığır, deve, koyun, keçi ve atlardan oluşan sürülerinin zenginliğiyle geçinirlerdi. Keçe, doğal olarak koyun, keçi ve deve gibi hayvanların kıl ve yünlerinden elde edilerek yapılır. Yabani hayvanların kıllarından keçe yapılmış olsa da bu kılların tedariki, endüstriyel bir ürün olacak kadar yeterli değildir. Bu nedenle, yalnızca yün taşıyan koyun ve deve sürülerine sahip olan halkların keçe endüstrisini hayata geçirebilmeleri olasıdır. Sadece bu neden bile keçenin bulunuşunu göçebe Asya halklarına atfetmek için yeterlidir. Yunanlılar keçe yününü giysi haline getirmişlerdi. Eski Çinliler, koyunları olmasına karşın, koyunyününü giysi olarak kullanmamışlardır. Çinliler, Hintliler, Yunanlılar ve Romalılar gibi medeni milletler için bu bir yan mesele ve önemsiz bir unsur iken, bu halklar için keçe temel bir kültür, yaşamın temel bir gerekliliğidir. Bu nedenle keçe kullanımı, Asya'nın göçebe kabileleri arasında en yüksek yoğunluğa ve üst seviyeye ulaşmıştır. Çin, Hint ve Yunanlılar, bu sanatı onlardan öğrenmişler, Romalılar ise keçeyi ve keçe ustalarını Yunanlılardan almışlardır. Uygarlıklar için keçe, kullanışlı ve pratik olduğu için benimsedikleri faydacı bir ürünken, göçebeler arasında dini ve törensel uygulamalarla ilişkilidir. Orta Asya'daki yüzlerce kabileden hangisinin keçenin asıl mucidi olduğunu bugünkü bilgilerle tespit etmek olası değildir. Burada, Arkeoloji devreye girmekte, çünkü Orta Asya'da keçeye ait bazı buluntular keşfedilmişti. Türk, Moğol ve Tibet kabilelerinin eski yaşam biçimlerinden daha fazlası tüm canlılığıyla korunmuştur. Binlerce yıl önceki ataları gibi hala keçe üretmekteler, hala tamamen aynı amaçlar için kullanmaktalar.

Keçeyi kullandığına inanılan ilk insanlar, Orta Asya'nın sürekli seyahat eden göçebe insanlarının yaşadığı bu geniş alan, M.Ö. 4. yüzyılda Çinliler tarafından "keçe ülkesi" olarak adlandırılmıştır. Keçenin en eski örnekleri Orta Asya bozkırlarında M.Ö. 600'e kadar uzanmaktadır. Kuzey Avrasya'nın tamamından geçen büyük bir bozkır koridoru Atlantik Okyanusu'ndan Pasifik Okyanusu'na kadar uzanır. Keçeden yapılmış bir konuttan başka bir konut bilmeyen savaşçı ve göçebe kabileler burada yaşardı. Keçe üzerinde uyurlar, keçe giysiler giyerlerdi ve keçe her zaman evliliklere, doğumlara, ölümlere, büyük askeri seferlere, dini ayinlere ve tanrılarla iletişime eşlik ederdi. M.Ö. 5.-8. yüzyıllar Pazırık göçebe kültürünün hazinelerini korumuştur. Pazırık mezarlarında oluşan buz, ahşap, kürk, deri, keçe ve kumaşlardan yapılmış organik materyalleri korumuştur. Pazırık'taki bir mezarda keşfedilen ve

ölülerin ruhlarını taşımak için sembolik güçlere sahip olduğu varsayılan dört keçe kuğunun bulunduğu arkeolojik kanıtlar, sanatsal olarak gelişmiş bir keçe kültürünü göstermektedir (Görsel 1) (Paetau-Sjobers, 1996).

Görsel 1. Pazırık'taki bir mezarda keşfedilen ve ölülerin ruhlarını taşımak için sembolik güçlere sahip olduğu varsayılan keçe kuğu, (https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/hermitagepazyryk22a.jpg,, erişim tarihi: 14.10.2024)

İki ve üç numaralı Pazırık kurganlarında keçeden yapılmış başlık, kaftan, çoraplar da bulunmuştur (Görsel 2).

Görsel 2. Üç numaralı Pazırık kurganında bulunan miğfer şeklinde ense ve kulakları kapatan başlık, erkek kaftanı (https://voicesoncentralasia.org/the-treasures-of-pazyryk-kurgans-in-the-hermitage-museum/, erişim tarihi: 12.10.2024), İki numaralı Pazırık kurganında keçeden yapılmış çorap ve bot (Rudenko, Frozen Tombs Of Siberia The Pazyryk Bruials of Iron Age Horsemen) (Narşap, 2023:137).

Keçenin en heyecanlandıran arkeolojik örnekleri, Güney Sibirya'da bulunan Pazırık'taki göçebe İskit kabilesinin donmuş mezarlarında keşfedilmişti. İskitler, M.Ö. 1. binyılda Avrasya'nın geniş bir alanına hükmeden, çoban ve atlılardan oluşan göçebe bir kabileydi. Buzul bir ortamda olması ve havanın olmaması 212 adet taş mezar odasının içindekileri korumuştur. Bu arkeolojik alan, bir keçe eserler dizisi ortaya çıkarmıştır: halılar, pelerinler, mezar örtüleri, çoraplar, at süsleri, erkek gömlekleri, kadın saç aksesuarları ve birçok çadır süsleme unsuru, hepsi M.Ö. 7. ve 2. yüzyıl arasındaki döneme tarihlenmektedir. Bu alanın eserleri arasında en etkileyici hazine "Pazırık keçesi" olarak bilinir. Oldukça büyük bir boyuta sahiptir (4,5m x 6,5m) ve ayrıntılı ve renkli bir sahne içerir (Görsel 3). Doğal bir zemin üzerinde iki sıra figür, üç çiçek desenli bantla ayrılmıştır ve keçe çeşitli renklerde uygulanmıştır. Figürler, elinde kutsal bir dal tutan erkek yüzlü oturan bir tanrıçayı ve ona at sırtında yaklaşan bir erkek biniciyi temsil eder. Bu çift, altı kez tekrarlanmış ve kesilmiştir. Keçenin sağ tarafında ayrıntılı bir kuş ve kanatlı hayvan tasvirlerinin bulunduğu bir bordür bulunmaktadır. Her iki motif de kesilmiş ve muhtemelen kazı ve yenileme sırasında bir kısmı kaybolmuştur (Popovics. 1990: 6).

Aynı karmaşıklık, bu keçenin yapım yöntemlerinde bulunmaktadır. Bilinen tüm keçe yapım teknikleri kullanılmıştır: aplike, mozaik, kakma, nakış ve bitkisel boyaların kullanımıyla sunulan geniş bir renk yelpazesine sahiptir. Ayrıca, keçe deri, kürk, at kılı, altın varak ve kalay folyo gibi diğer malzemelerle birleştirilmiştir.

Görsel 3. Beşinci Pazırık kurganından Keçe halının genel görünüm ve Keçe halı, bir tanrıça ve silahlı bir atlının bulunduğu detay (https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/hermitagepazyryk22a.jpg,, erişim tarihi: 14.10.2024)

Antik çağlarda büyük bir halının yan tarafına iki efsanevi yaratığın resimlerinin bulunduğu ikinci bir halının parçaları dikilmiştir. Bunlardan biri aslan gövdeli, kanatlı ve stilize boynuzlu bir insan başlı (bir sfenks) arka ayaklı bir yaratıktı. Kuyruk ve kanat tüyleri ve mahmuzlu pençeli ayaklar diğer karakterden korunmuştur. İkinci halının orijinal kompozisyonu, büyük halıya dikilmiş parçaların mezar odasında kalan kumaş parçalarıyla ilişkilendirilmesiyle okunabilir; yalnızca sfenks tamamen restore edilmiştir. İkinci karakter büyük kancalı gagası olan bir kuştur (geleneksel olarak anka kuşu olarak adlandırılır) (Görsel 4). Anka kuşu, rakibini gagasından yakalayan sfenksin başını kavrar. Bu kompozisyon, birçok kez aynı şekilde tekrarlanmıştır (https://voicesoncentralasia.org/the-treasures-of-pazyryk-kurgans-in-the-hermitage-museum/erişim tarihi: 13.10.2024).

Görsel 4. Beş numaralı Pazırık kurganından ikinci Keçe halı, (https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/hermitagepazyryk22a.jpg,, erişim tarihi: 14.10.2024)

Anadolu'da Keçenin Tarihçesi

Keçe, Anadolu coğrafyasında uzun bir geçmişe sahiptir. Genellikle kırsal yaşam tarzıyla ilişkilidir. Örneğin, kırsaldaki çobanlar genellikle "kepenek" adı verilen özel keçe giysileri tercih ederler. Kepenek, soğuk ve değişen iklimlerde yalıtım ve sıcaklık sağlayan bir keçe giysidir. Anadolu'daki bir diğer örnek ise göçebe topluluklar olan Yörüklerden gelmektedir. Yörükler keçeyi günlük yaşamda çadır, halı, çadır örtüsü, yer döşemesi, giysi, eyer, duvar örtüsü, yatak gibi amaçlarla kullanmışlardır. Hayvancılık yaygın olduğundan, hayvanlardan elde edilen yün, keçe yapımında yaygın olarak kullanılmıştır. Yurt olarak da adlandırılan çadırlar, taşınabilir konutlardır. Yörükler, göç ederken farklı iklimlere uyum sağlamalarını sağlayan bu keçe yurtları evleri olarak kullanmışlardı (Tarcan, 2023: 3).

Yapılan kaynak araştırmalarında, Anadolu'da en eski keçe sözcüğüne ve keçenin kullanıldığına Hitit kanunları ile M.Ö.1200-1100 yıllarında yapılan Troya savaşlarını konu alan, Anadolulu Homeros'un İlyada adlı eserinin onuncu bölümünde rastlanmaktadır. Tarih boyunca Anadolu ile sıkı ilişkileri olan Sümerlerde de keçenin yapılmış ve kullanılmış olduğunu Eski Babil Kralı Hammurabi'nin kanunlarında keçe ile ilgili maddelerin yer almasından anlaşılmaktadır (Seyirci ve Topbaş, 1999: 578).

Kesin bir tarih olmamakla birlikte, zaman çizelgesinde keçenin bulunuşunun Neolitik Çağ'a kadar uzandığı ve oluşum sürecinin koyunların evcilleştirilmesiyle yüne keçeleşme özelliği kazandırılarak atlar ve koyunlar gibi belirli hayvanlarla gerçekleştiği varsayılabilir (Oyman ve Sevinç, 2016: 263-265). Anadolu'da yaşamış uygarlıklardan Hititlerin kabartmalarında betimledikleri tanrıların ve soyluların başlarında bulunan, Mevlevi sikkeleri ile Osmanlı keçe başlıklarını andıran serpuşları, keçeden yapılmış olmalıdır. Hititlerin keçeyi ve Keçeciliği çok iyi bildikleri, yaygın bir bicimde kullandıkları, yasalarında keçe ile ilgili maddelerin bulunmasından anlaşılmaktadır. Keçeden yapılmış Hitit başlıkları, daha sonra biçim değiştirerek, Frig başlığı biçiminde ve "pileus" adı ile uygarlık tarihinde yerini almıştır. Antik dünyada hemen hemen tüm Attis heykel ve kabartmaları Frig başlığı giymiş olarak yapılmışlardır. Frig başlığına en güzel örnek Afyonkarahisar Müzesi'ndeki Tanrı Kral Midas heykelinin başlığıdır (Görsel 5). Antik dönemde Anadolu'da gerek Grekler'de, gerekse Romalılar'da cok yaygın olarak keçeden yapılmış eşyaların kullanıldığı yazılı kaynaklar ile resim ve heykel sanatı örneklerinde görülmektedir (Seyirci ve Topbaş, 1999: 578-579). Gordion Höyüklerinde duvarlara asılan halıların ve yere serilen keçe ve süslü kumaşların izleri bulunmuştur (Sevin, 2003:262; Bülbül ve Ürper, 2023: 139).

Görsel 5. Afyonkarahisar Müzesi'ndeki Tanrı Kral Midas heykeli,
https://www.instagram.com/phrygian.kingdom/p/CBypj3QMY3c/, erişim tarihi: 13.10.2024.

9. yüzyılda, Oğuz ve Türkmen birlikleri, önce Küçük Asya'ya ve sonra Anadolu'ya bir grup halinde göç etmişlerdi (Bülbül ve Ürper, 2023:140). 11. yüzyıldan sonra yavaş yavaş bu bölgeye yerleşerek Anadolu'nun bugünkü kültürel yapılanmasını gerçekleştirmeye çalıştılar (Erden,1999: 4). Oğuzların XI. yüzyılda koyunun yanı sıra keçe de sattıkları, Göktürklerin kültürel değerleri arasında keçenin varlığı, bazı yazılı kaynaklardan anlaşılmaktadır. Göktürklerin keçeden yapılmış giysiler giydikleri ve keçe evlerde oturdukları bilinmektedir. Tarih boyunca Orta Asya'da Türk toplumlarının kullanmış olduğu keçe ev, Anadolu'da, "topak ev-oba" adı ile Türkmenler XX. yy.'ın ortalarına kadar yaylalarında kullanmışlardır. Günümüzde ise, topak evin daha basit biçimi olan "alacık-alayçık-aleyçik" kullanılmaktadır (Seyirci ve Topbaş, 1999: 580).

Keçeler, ilk yerleşik Türk toplumu olan Uygurlar döneminde günlük yaşamda kullanılmıştır. Keçe kullanımına ilişkin bilgiler, Uygur kazılarında fresklerde ve duvar resimlerinde bulunmuştur (Yalçınkaya, 2011: 1932). Kazılarda ortaya çıkarılan bu fresk ve resimlerde, beyaz veya kırmızı renkli giysiler (giysiler) ve bunların üzerine Maniheist keçe koniler konulmuş, fresklerde ayrıca keçe yaygılar bulunmuştur (Başar Ergenekon, 1999: 20-23). Orta Asya'dan Anadolu'ya yerleşen Türk boyları, keçe ve keçeden yapılmış giyim kültürünün yayılmasında etkili olmuştur (Begiç, 2016: 292), (Özdamar ve Tandoğan, 2018:

183-184). Uygurlarda, bozkır ve atlı göçebe yaşamı, şehir kültürü içerisinde yeniden biçimlenmiştir. Türk kavimlerince yaygın bir şekilde kullanılan keçe şapka ve külahlara Uygurlar döneminde tepecikler eklendiği bu fresklerden anlaşılmaktadır. Uygurlar döneminde özellikle vakıfçılara ilişkin örneklerde bezemeli yaygıların yer alması, bu dönemde tepme keçe tekniği ile elde edilen yaygı geleneğinin devam ettiğini belgelemesi bakımından önemlidir (Ergenekon,1999), (Kısacık, 2017: 670).

Anadolu'daki yerleşim, bazı açılardan kültürel göç akışını barındıran bir kanal veya nehir yatağıydı. Çoğunlukla Türk olmasına karşın, karmaşık ve iç içe geçmiş bir şekilde kültürlerarası oluşumun katmanlarından oluşuyordu. M.S. 10. yüzyıl dönemi, Anadolu'ya göç ve yerleşimle bölgenin göçebe halkları için en önemli değişim dönemi olarak anlaşılmaktadır. Anadolu'da başarı ve refah, daha önce Hazar Denizi'nin kuzeyinden (Azerbaycan) Türk-Moğol istilasıyla 1038-1194 arasında yerinden edilen Selçukluların yönetiminin, yerleşik Bizanslılarla ilişkilerinin bir sonucu olarak bir ayrıcalık olduğu dönemdir. "Anadolu Selçuklu Deyiminin Ortaya Çıkışı", Anadolu'daki Selçuklu dönemi, daha önceki kültürlerle uzlaşma ve sentez zamanıydı. Türkmen kabilelerinin Anadolu'ya akın etmeye başladığı yıllardı. Doğu Roma İmparatorluğu askeri, sosyal ve kültürel bir dağılma dönemine giriyordu. Yine de Selçuklular imparatorluğun olağanüstü başarısının izlerini yeni topraklarında bulmuşlar ve bu etkiler, önceki 500 yıl boyunca İslam kültürünün bölgenin kadim sanatsal mirasıyla etkileşime girdiği kendi eski vatanlarının büyük kültürel mirasına dâhil edilmişti. Bu, İslam topraklarında ortak bir üslup karakterinin ortaya çıkmasına yol açıyordu.

Anadolu'nun erken yerleşik yerleşimlerinin sınıf sisteminin sosyo-ekonomik değer yargısı keçe ile sembolize ediliyordu, zira hanlar, mevkilerini devraldıklarında, hanedanlık döneminde daha iyi bir servet ve refah sağlamak için keçe bir halıya sarılıp tezahüratlar eşliğinde üç kez havaya atılıyordu. Anadolu'daki Türk grupları, İslam dinini benimsemiş ve bu erken dönem İslam toplulukları, Doğu Roma İmparatorluğu'nun (Bizans) Hıristiyan ve Yahudi halkıyla yakın temaslarını sürdürmüşler ve bu da karşılıklı etkileşimlere yol açmıştı. Bu etkinin bir sonucu, yeni oluşturulan dini mezhepler ve mezhepler arası evliliklerdi ve bu da çeyiz ve miras verilmesine yol açmıştı. Yeni evli çiftlere çeyiz olarak siyah veya beyaz keçe çadır veriliyordu. Beyaz olanlar (bu, zenginliğin, gücün, ebeveynlerin zenginliğinin simgesiydi; beyaz örtülerin sık sık değiştirilmesi masraflıydı) daha parlak bir etki vermek için kemik tozu kullanırken, siyah olanlar çok renkli asma yaprakları ve üzümlerle boyanıyordu.

Anadolu'da bazı kentlerde Bizans halkı yaşamaktaydı. Yerleşmelerden bazılarıysa Bizans halkı tarafından boşaltılmış kentlerdi. Türkler, Bizans halkı tarafından boşaltılmış köy, kasaba, kentlere; yeni alanlara veya eski yerleşim alanlarına yerleştirilmiştir. Bu dönemde sanat ve ticaret yapan Bizans halkıyla birlikte yaşayan Türklerin; bu topraklarda kendilerini göstermesi, ekonomik olarak üretim yapmaları gerekiyordu. Bu sistemi oturtmak isteyen esnaf ve zanaatkârlar, Orta Asya'dan getirdikleri faaliyetlerini burada yapmaya başlamışlardır. Bu düzenin sağlanması için de Anadolu Selçuklu Devleti'nin desteğiyle Ahilik Teşkilatı kurulmuştur (Eraydın, 2019:16). Ahi örgütleri 12. ve 14. yüzyıllar arasında Anadolu'da faaliyet göstermiş ve sanat, ticaret faaliyetleri ve ekonomide önemli başarılar elde etmişlerdir. Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemlerinde Ahi örgütlerinin gücü hem devlet hem de toplum üzerinde etkisini ortaya koymuştur. Ahi örgütleri ticaret ve iş dünyasının devamlılığı ve ilerlemesinde önemli rol oynamıştır. Bu dönemlerde Keçecilik en önemli geleneksel el sanatlarından biri haline gelmiştir (Bülbül ve Ürper, 2023:141).

Osmanoğulları'nın bir Türkmen kabilesi olan Osman Beyliği, Bizans sınırının doğusunda Anadolu'da bir beylikler federasyonunun reformunu başlattıktan sonra, tarihçiler tarafından daha sonra Osmanlılar olarak adlandırılan bir hanedan kurmuştu. Bu beyliğin coğrafi konumu ve Bizans'ın zayıf devleti, Osmanlı etkisinin ve gücünün yükselişinde, 13. yüzyılda İslam

dünyasında bir devlet kurulmasında etkili olmuştu. Göçebe kültür, ekonomik karşılıklı değişim faaliyeti açısından, takas veya hediye formatlarında çok az şey değiş tokuş edilerek, faydacı amaçlar için keçe üretilmiştir. Yerleşik yaşam tarzlarının doğası ve toplumdaki emekçilerin sınıflandırılmasındaki kültürel değişimler, diğer zanaatkâr grupları arasında keçe yapımı olarak el sanatları faaliyeti yaratmıştır.

Keçe sanatı, Selçuklu Devleti'nde ve ardından Tanzimat hareketlerine kadar Osmanlı İmparatorluğu'nda altın çağını yaşamıştır (Bülbül ve Ürper, 2023:141). Osmanlılar, başkentleri Bursa ve Edirne gibi mimari açıdan önemli şehirleri inşa etmeye devam ederken, kırsal yerleşim yerlerini saraylar, camiler ve hastaneleriyle medrese kompleksleri olan kentsel ortamlara dönüştürürken, paradoksal olarak askeri merkezler ve kampları, mobil Osmanlı sarayı, hala çadırlardan oluşuyordu. Lojistik stratejilere yanıt olarak kurulan ve hiyerarşik düzende tasarlanan bu yerleşim yerleri, hızlı bir şekilde monte edilebilen tamamlanmış altyapılardı. Özellikle zenginlik ve incelik harikası olan Sultan'ın çadır kompleksi, rakiplerini çok etkiliyordu. Bunlar, rengârenk tasarlanmış malzemelerin eklendiği değerli tekstillerden yapılmıştı. Özel yüzey süslemeleri, geleneksel göçebe çadırlarını, Yurt'u anımsatan yapısal tekniklerle, özenle işlenmiş aplikelerdi. Hamam, "gusülhane" (tuvalet) ve "aşhane" (yemekhane) gibi alt rütbeli hizmet çadırları düz pamuklu kanvas ve kırık beyaz/ekru keçe yün malzemeleriyle göçebe tarzının siluetlerine çok daha fazla benziyorlardı. Ağır keçe banyo çadırları oldukça yalıtılmıştı.

Keçecilerin, Osmanlı döneminde toplumsal yaşamdaki sosyal ve ekonomik sorunların çözümünde rol oynayan loncalarda özel bir yeri vardır. Bu dönemde "keçeciler, Türk teknolojisini, toplumsal yapısını, siyasi ve ekonomik faaliyetlerini ve sanatsal eserlerini ortaya koyması açısından önemli bir yere sahip olan "Osmanlı Şenlikleri'nde çeşitli esnaf loncaları arasında yer almıştır" (Özdamar ve Tandoğan, 2018:184). Yeniçerilerin ilk taç giyme töreninde, Hacı Bektaş onları kutsarken onlara, ünlü oldukları kirli beyaz keçe başlıklar olan Börk'ü (Görsel 6) vermişti. Keçe sadece bir başlık olarak hizmet etmekle kalmamış, aynı zamanda bu büyük asker nüfusunun keçe yün malzemeden yapılmış çizmeleri ve katmanlı koruyucu ceketleri de vardı. Keçe ayrıca, top kalıplama işlemi sırasında aşırı ısının etkilerini uzak tutan yanmaz yalıtım malzemesi olarak da kullanılmıştı.

Görsel 6. Keçeden yapılmış Yeniçeri börkü (Ormana Yeniçeri Müzesi), https://www.instagram.com/ormanayenicerimuzesi/erişim tarihi: 14.10.2024.

Nurhan Atasoy'un "Derviş Çeyizi" adlı kitabında ve bazı karşılaştırmalı çalışmalarda, Dervişlerin ve tarikatların uygulamalarının ana teolojik felsefeleri içinde bazı çeşitlilikler gösterdiği ortaya konmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan baskın dini teoloji, karışık bir mistisizm biçimiydi. Uygulamalarını temsil etmek için seçilen keçe tekstiller, hiçliğe (maddi olmayan maneviyat) ulaşmak için gerekli olan sadeliği sembolize ediyordu; bunun, ışığın tek ve biricik gerçeği olduğu düşünülüyordu (Gürışık, 2006: 44-59).

Keçecilik, Türklerce ata sanatı olarak Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde de sürdürülmüş ve Ahilik teşkilatı ile diğer sanat ve zanaatlarda olduğu gibi birtakım kurallara

bağlanarak, devlet tarafından fermanlar ve kanunnamelerle korunmuş, yörelere göre de birbirinden farklı gelenek ve görenekler edinmiştir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde orduda, Yeniçerilerin giysilerinde, başlığından ayakkabısına kadar birçok yerde keçenin kullanıldığı, hatta talimlerini bile ıslak keçeye pala sallayarak yaptıkları bilinmektedir. Yeniçeriler, Ahilere özgü olan, ilk kez Orhan Bey'in padişahlığı döneminde kullanılan aya başlanılan, beyaz keçeden yapılmış "börk" giyerlerdi. Osmanlı Devleti'nin ilk yıllarında, börk keçe başlıklar, Yeniçeri ocağının geleneğine göre Bilecik'te yapılıyordu. İstanbul'un fethinden bir süre sonra, Yeniçeri ocağı denetiminde Aksaray'da, bugün Keçeciler adıyla tanınan yerde yapılmaya başlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde tahta çıkan her padişah tarafından yayınlanan kanunnameler ile Yeniçeri kanunlarında (Kavanin-i Yeniçeriyan) keçenin nitelikleri ve fiyatlarını belirleyen maddeler ile kullanım biçimlerini düzenleyici maddeler yer almıştır (Akagündüz, 1991: 165; Seyirci ve Topbaş, 1999: 580).

ASYA KITASINDA KEÇENİN TARİHÇESİ

1. Çin'de Keçenin Tarihçesi: Çin'in en eski belgelerinden olan Şarkılar Kitabı'nda keçeden hiç söz edilmemektedir. Çin kayıtlarında Chou hanedanlığının sonlarına doğru (M.Ö. 3.-4. yy) keçe halıların o zamanlar uyumak için şilte olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Çinliler, koyun yetiştirmişler ancak yünü hiçbir kumaşta kullanmamışlardır. Giysilerinde kenevir ve diğer lifli bitkilerin yanı sıra ipek kullanılmış, yünlü malzemeler hiç kullanılmamıştır. Çinliler tarımcı bir ulustur. Erken dönemlerden itibaren Çin'in kuzeyi, büyük bir kısmı Türk ve Tunguz uyruklu olan geniş bir kırsal nüfusa sahipti. Bir Türk boyu olan Hunlar, hayvanlardan elde ettikleri deriyi giysi ve zırh olarak kullanırlardı; ayrıca keçeden palto yaparlar ve keçe çadırlarda yaşarlardı (Laufer, 1930: 3).

Çinlilerin keçeyle ilk tanışmalarının Hunlarla yüzyıllar süren uzun askeri ve diplomatik ilişkileri sırasında gerçekleşmiş olması muhtemeldir. Çinlilerin giysileri geniş, bol ve dökümlü olup, ata binmek ve atış yapmak için ciddi bir engel teşkil ederken, göçebelerin giysileri dar ve uzun çizmelerle donatılmıştı. Giysilerdeki bu reform hareketi vesilesiyle keçe eşyaların ve belki de keçe üretiminin de Çinliler tarafından benimsendiği düşünülmektedir. Han hanedanlığı döneminde (M.Ö. 201-M.S. 220) keçe Çin'de iyice yerleşmiş ve yaygı şeklinde kullanılmıştır. M.S. 3. yüzyılın sonunda keçe kullanımı yabancı ve barbarca bir şey olarak görülüyordu, çünkü T'ai-k'ang döneminde (M.S. 280-290) keçe kuşaklar yeni bir moda olarak tanıtıldığında, insanlar bu geleneği küçümsemişlerdi. M.S. 532 yılında Yiian Siu, kendisini karşılamak üzere 400 atlı gönderen Kao Huan tarafından Kuzey Wei hanedanının 10. imparatoru olarak tahta çıkartıldı. Geleceğin imparatoru imparatorluk kıyafetlerini giymek için keçeden yapılmış bir çadıra girmişti. Daha sonra sarayın doğu kapısına kadar kendisine eşlik edilmiş ve Wei hanedanının içinden çıktığı kuzey göçebe kabilelerinden biri olan Tabgaçların eski bir geleneğine göre, yedi adam tarafından siyah bir keçe parçası üzerinde kaldırılmış ve üzerinde otururken, batıya doğru eğilerek Cennete yalvarmıştı. Bu, Orta Asya göçebelerinin eski bir geleneğiydi ve bu gelenek, Türkler ve Moğollar da görülmektedir.

M.S. 5. yüzyılda yaşamış olan Liu Ling-ch'u'nun büyüsel amaçlarla keçeden insan figürleri kestiği söylenir. Bu fikir, göçebelerden alınmıştır, çünkü keçeden dini resimler yapmak ve bunları deri kutularda saklamak eski bir Türk ve Moğol geleneğiydi, Çinliler sadece kuzeyde değil, batıda ve güneybatıda da keçe kullanan uluslarla çevriliydi. Bu bölgede keçeye dair en erken atıf, Se-ch'wan'da yaşayan ve esasen koyun yetiştiricisi olan ve keçe ile çeşitli yünlü kumaşlar üreten Jan-mang adlı bir kabileye atıfta bulunularak Han Hanedanlığı Yıllıklarında yapılmıştır. Günümüzdeki Yun-nan eyaleti, daha sonra günümüz Siyamlılarının geldiği güçlü Nan-chao krallığı tarafından işgal edilmişti. Yun-nan'daki Nan-chao kabilelerinin erkekleri 9. yüzyılda keçeden tek parça örtüler giyiyordu. Aynı yazar, P'iao ülkesindeki birçok erkeğin beyaz keçe giydiğini aktarır. Keçe ile ilgili önemli bir belge, M.S. 1148'de Chou K'u-fei

tarafından yazılan Ling wai hi ta'da yer almaktadır. Bu eser, iki güney eyaleti olan Kwang-tung ve Kwang-si'nin coğrafi bir tanımını ve ayrıca yerli halkın etnografyası, gelenekleri, ürünleri ve üretimlerihakkında birçok değerli not verir. Yazar, Çinlilerin "güneybatı halkı" olarak adlandırdığı ülkedeki koyun zenginliğini vurgular ve büyük miktarda keçe ve yünlü kumaş ürettiklerini söyler. Kabile reislerinden en alttaki kişiye kadar omuzlarına bir parça keçe atıyorlardı. İki sınıf arasındaki tek fark, şeflerin vücutlarının üzerine işlemeli bir gömlek giymeleri ve keçeyi bunun üzerine atmaları, sıradan insanların ise keçeyi doğrudan vücutlarının üzerine giymeleridir. Kuzey Çin keçesi kalın ve sağlamdır; güneyde keçe parçaları dokuz metreden uzun ve beş metre genişliğinde yapılır. Bunlar enleri boyunca ikiye katlanır ve iki uç birbirine dikilir, böylece 2.5-3 m. eninde olurlardı. Bir parça keçeyi uzunlamasına alırlar ve vücutlarına sararlar, bellerine bir kemerle bağlarlardı. Kadınlar da aynı uygulamayı takip ederdi. Gündüzleri bu şekilde sarılırlar; geceleri keçe battaniyelerinde uyurlar, yağmur yağsa da hava soğuk veya sıcak olsa da, keçe vücutlarının ayrılmaz bir parçası olmuştur. 1863'te S. Wells Williams (Çin Ticaret Rehberi, Hongkong, 1863, s. 119) şöyle yazmıştır: Keçe şapkalar tüm ülkedeki fakirler tarafından giyilirdi. Çeşitli şekillerde ve farklı incelik derecelerindedirler; bazıları içi boş yapılır, böylece dışarı çekildiğinde çift koniye benzerlerdi. Keçe kesimleri, ilaç, şapka, ayakkabı tabanı ve tozluk üretiminden toplanır, kaynatılır ve tekrar keçeleştirilirdi. Keçe günümüzde Çin'de, şapka, yağmur şapkası, palto, çorap, ayakkabı, ayakkabı tabanı, masa örtüsü, halı ve halı çanta olarak üretilmektedir (Laufer, 1930: 4-7).

2. Tibet'te Keçenin Tarihçesi: Antik çağlarda keçe ve deri, T'ang Hanedanlığı'nın (M.S. 618-906) Çin Yıllıklarına göre, Tibetlilerin kıyafetleri için ortak malzemeyi oluşturuyordu. Keçe ayrıca Tibet'te tabaklarda da kullanılıyordu. Hatta Tibet kralları bile keçe giysiler giyerdi. Çin Yıllıkları, ayrıca Tibet'teki rütbeli adamların fu-Zu (Tibet sbra) adı verilen büyük keçe çadırlarda yaşadıklarını yazar; bu tür çadırlar askeri amaçlara hizmet ederdi ve birkaç yüz kişiyi alabilecek büyüklükte olanlar vardı. Ancak Doğu Tibet'in çoban nüfusu her zaman yak kılından yoğun dokunmuş siyah bir bezle kaplı kare çadırlarda yaşamıştır. Bu açıdan ve dörtgen şekliyle Tibet çadırı, Moğol dairesel keçe çadırlarıyla tezat oluşturur ve kendine özgü bir konut tipini gösterir. Aynı insanlar, Çinli tarihçinin de vurguladığı gibi, keçeyi en yüksek saygınlıkta tutuyor ve ona en güzel süs olarak bakıyorlardı. Orta Tibet'te tüm erkekler, hatta Dalai Lama bile, yüksek tepeli, kırmızı püskullü keçe bir şapka; kadınlar yazın kırmızı keçe şapka takarlardı. Aslında, Tibetli kadınlar çoğunlukla uzun keçe çizmeler giyerlerdi. Bu keçe çizmeler, alt kısmı beyaz, sonra kırmızı ve yeşil olmak üzere renkli yamalarla süslenmiştir. Tibet göçebeleri, başlarına aşağı doğru kıvrık geniş bir siperliği olan yüksek konik keçe şapkalar takarlardı. Tibetliler tarafından keçeden yapılan en ilginç nesne, ortasında başın geçirilebileceği bir delik bulunan uzun dikdörtgen bir keçe şeritten oluşan ve yağmurlu havalarda at sırtında kullanılan bir pançodur. Keçe üretim şekli son derece basittir. Önce ayıklanan yün, yerdeki büyük bir keçe parçasının üzerine birer avuç halinde yayılır, her avuç bir öncekinin üzerine gelecek şekilde yerleştirilir, böylece tekdüze kalınlıkta ve istenilen boyutta bir parça elde edilir. Bu sıkıca sarılır, yumrukla çokça dövülür, sonra açılır ve bu işlem bir saat veya daha fazla sürdürülürdü; sonra rulo suya batırılır ve kapalı yumrukla yuvarlama, açma, yoğurma ve dövme işi bir veya iki saat daha devam eder. Rulo bir süre kurumaya bırakıldıktan sonra açılır ve farklı yönlere hafifçe çekilerek yüzeyi pürüzsüz hale getirilir ve kenarları bir bıçakla kesilir. Bazen ağartılırdı (Laufer, 1930: 7-8).

3. Hindistan'da Keçenin Tarihçesi: Keçe, Hindistan'da eski dönemlerde biliniyordu. Büyük İskender'e Hindistan seferine eşlik eden ve M.Ö. 325'te filosunun amirali olarak İndus ve Fırat arasında bir deniz yolu keşfeden Nearchus, Hindistan sakinlerinin yün keçeleme işleminden anladığını bildirmişti (Strabon XV. 1, 67). Tang Hanedanlığının Çin Yıllıklarında, T'ien-pao döneminin (M.S. 742-756) başlarında Seylan adası kralı tarafından imparatorluk sarayına haraç hediyeleri gönderildiği ve bu hediyeler arasında beyaz keçe parçalarının dikkat

çekici bir şekilde yer aldığı kayıtlıdır. Bu bağlamda, Java'ya dair eski bir Çin kaydına göre adada iki tür keçenin elde edilebildiğinden de söz etmek gerekir; biri granit gibi bir renge boyanmış, diğeri ise koyu kırmızıya boyanmıştı. 1672'den 1681'e kadar Hindistan ve İran'da seyahat eden John Fryer, Surat'ta atların iki veya üç çift bir tür keçe ile örtüldüğünü yazmıştı. Hem dokunmuş hem de keçe battaniyeler (kambala) Kuzey Hindistan'da yapılıyordu. Renkli yün genellikle malzemenin yüzeyinde desen üretiminde kullanılır. En iyi keçe türü tamamen koyunyününden oluşur veya keçi ve deve kılı ile yün karışımıdır (Laufer, 1930: 8-9).

4. İran ve Türkistan'da Keçenin Tarihçesi: Çinli Budist gezgin Fa Hien, M.S. 399'da Çin'den Orta Asya üzerinden Hindistan'a yaptığı unutulmaz yolculuğuna başlamış ve bu yolculuk hakkında büyüleyici bir anlatı bırakmıştı. Shen-shen krallığından Lob Gölü'nün güneyinden ve çok da uzak olmayan bir yerden geçerken günlüğüne şu girişi yapmıştı: "Sıradan insanların kıyafetleri kaba ve Han (Çin) topraklarında giyilenlere benziyor, bazıları keçe, diğerleri ise kaba serge veya saçtan yapılmış kumaş giyiyor; aralarında görülen tek fark buydu".

Bu, günümüz Türkistan'ında keçe kullanımına dair en eski anlatıdır. Türkistan, "Türklerin ülkesi" anlamına gelir. Ancak Fa Hien'in ziyareti sırasında Türkistan henüz Güney Moğolistan'la sınırlı olan Türkler tarafından fethedilmemişti, ancak yoğun bir şekilde, oldukça gelişen bir uygarlığa sahip olan Hint-Avrupa ailesinin üyeleri olan İran kabileleri tarafından nüfuslandırılmıştı. O dönemde İran soyu, batıda Çin sınırlarından Çin ve Rus Türkistan ovalarına ve güney Rusya'nın bozkırlarına kadar uzanan muazzam bir bölgeyi kapsıyordu; çünkü Yunan tarihçilerinin bu şekilde adlandırdığı İskitler aynı grubun üyeleridir ve hepsi Perslerin yakın akrabalarıdır. Bu büyük İran ailesine ait tüm kabileler, keçe üretiminin aktif üreticileriydi. Herodot, İskitleri sahip oldukları tek konut olan arabalarda yaşayan kişiler olarak tanımlar. Konargöçer yaşamda kullanılan arabalı evler, ahşaptan yapılmış ve üzeri keçe ile kaplanarak bir tür konut olmuştur. Rawlinson, arabalarının keçe veya hasırla kaplı hafif bir ahşap iskeletten oluşan ve tekerleklerden yere kolayca aktarılabilen bir çadır taşıdığını belirtir. Yunan şair Hesiod, Phineus'un Harpyalar tarafından "evleri vagon olan sütle beslenen ulusların ülkesine" götürüldüğünü söyler. Aiskhylos (Fenerli Prometheus 709), "kolay tekerlekler üzerinde yüksekte duran kafes kulübelerde yaşayan gezgin İskitler"den söz eder. İskitler ayrıca keçe şapkalar takma alışkanlığına sahipti. Zerdüşt rahipleri olan Pers Magi'leri, her iki yana doğru dudakları ve yanakların yanlarını örtecek şekilde uzanan yüksek keçe sarıklar takıyorlardı (Strabon XV. 3, 15). Pers Kralı Xerxes'e Yunanistan seferinde eşlik eden Likyalılar, tüylerle çevrili keçe şapkalar giyerlerdi (Herodotus VII,92). Xerxes ordusundaki Pers askerleri "tiara" adı verilen hafif ve esnek keçe şapkalar giyerlerdi. Medler ve Baktriyalılar Perslerle aynı tür başlıklar takarlardı. Strabon, Pers şapkasını "kule şeklinde keçe" olarak nitelendirir ve bu şapkaların soğuk iklim nedeniyle gerekli olduğunu ekler. Pers kralı, dik duran sert bir keçe şapka ile ayırt edilirdi; tebaası ise taçlarını katlanmış ve öne doğru eğilmiş bir şekilde takardı (Xenophon, Anabasis II.5,23). Medler ayrıca keçeden yapılmış çanta ve çuvallardan yararlanırlardı ve Persler atlarının koşum takımları için keçe kullanırlardı.

Anglo-Hint dilinde keçe halıya "numda veya numna" denir. Bu kelime Hintçe de namda ve Farsça namad kelimelerinden türemiştir. Bu keçe halılar, her yıl büyük miktarda Ladak ve Keşmir'e ihraç edilir, Hotan'ın ev endüstrisinin özel bir ürünüdür. Sir Aurel Stein (Kumlara gömülmüş Hotan Harabeleri, s. 402), bu keçe halıların en erken namadis adının, Hotan harabelerinde bulunan ve Kral Jitroghavarshman'ın dokuzuncu yılına tarihlenen bir Kharoshthi belgesinde bulunduğunu keşfetmişti. Bu belgede, muhtemelen rehin bırakılan bazı ev eşyalarıyla ilgili bir işlem anlatılmaktadır. Koyunların, kapların, yün dokuma aletlerinin ve diğer bazı araçların yanı sıra, bu liste ayrıca keçe halılar namadis'i de içermektedir. Daha da

şanslı olanı, Sir Aurel, Türkistan'ın antik çöp yığınlarından ve gömülü tapınak kalıntılarından, anıtsal eseri Serindia'da anlatılan çok sayıda eski keçe kalıntısını çıkarmayı başarmıştı.

Sir Aurel Stein'ın Türkistan'da keşfettiği keçe parçaları arasında özellikle, bej ipekle kaplı böbrek şeklinde bir keçe yastık, Frig şapkası şeklinde, sarı keçeden konik bir başlık, ayakkabı tabanları, ince koyu kırmızı keçeden dikilmiş kıvrım desenli bir keçe parça; sarı, kırmızı ve kızıl renklerle boyanmış keçe parçaları; çeşitli renklerde çiçek ve geometrik desenlerle tempera bir yüzeye boyanmış küçük sarı keçe parçaları ve daha pek çok şey sayılabilir.

Kökyar Çölü Kalıntıları (Ruins of Desert Cathay) adlı eserinde Sir Aurel şöyle yazar: Kökyar, Türkistan'ın her yerinde mükemmel keçeleriyle ünlüdür ve bu çiftliklerde egemen olan belirgin rahatlığın büyük bir kısmı bu gelişen endüstrinin yararlarından elde edilmiştir. Miran'ın harap kalesinde, bir asker ekipmanının bir parçası olabilecek iyi korunmuş bir keçe kese bulunmuştu (levha 138, şekil 27). Başka bir pasajda şöyle der: Temiz çamur duvarlar ve parlak renkli Hotan keçeleri, kış akşamlarında çıplak küçük bir odayı bile neşeli ve sade gösterir.

Önemli bir diğer arkeolojik keşif, iki nesil önce W. Radloff tarafından Güney Sibirya'daki Demir Çağı'na ait mezarlarda yapılmıştı. Bunlardan, tabanı çok ince bir keçe türünden yapılmış bir keçe çizme veya çoraptı. Bu, eski bir Türk kabilesinin ürünüydü. Sivri uçlu başlıklar, Güney Sibirya'daki taş anıtlarda veya bronz plakalarda sıklıkla görülür ve bunlar keçeden yapılmıştır. Keçe çadırlar, eski Hunlarda olduğu gibi, tüm çağlar boyunca Asya'daki çoğu Türk kabilesinin karakteristiği olmuştur. Miladi 6. yüzyılda, günümüzde Güney Moğolistan olarak bilinen bölgede yaşayan yeni bir Türk ulusu Çinlilerin dikkatini çekmiş ve onlar tarafından Tu-küe olarak adlandırılmıştı; bu, "Türk" kelimesinin tam çevirisidir ve bu ismin tarihte ilk kez ortaya çıkışını temsil eder. Bu Tu-küe'ler, selefleri gibi, deri ve yün giyer ve keçe çadırlarda yaşarlardı. Sonuçları 1925'te yayınlanan Kuzey Moğolistan'daki Kozlov keşif gezisi, kazılan ana mezarın altındaki tabutun altında işlemeli ipekle çevrili bir keçe halı bulunmuştu. Bu muhteşem örnek, Hun işçiliğine atfedilebilir ve milattan önceki birinci yüzyıldan kalma olduğuna inanılmaktadır. Aynı mezar grubundan ipek veya ince iplikle işlenmiş kalın keçe tabanlar da çıkarılmıştı.

Çin Yıllıklarına göre, bir diğer eski Türk kabilesi olan Kırgızlar, kışın samur bir şapka ve yazın ucu kıvrık sivri bir metal miğfer takan şefleri hariç, beyaz keçe şapkalar giyerlerdi. Çadır yapmak için keçe parçalarını birleştirirlerdi; şefler küçük çadırlarda yaşarlardı. Türk kabileleri reislerini seçerken onları, beyaz keçe bir keçenin üzerinde kaldırırlardı. Keçe üretimi, Türkistan'daki Kırgız-Kazak'ın en önemli ev endüstrisidir ve neredeyse yalnızca kadınların işidir. Keçeler, çadırlarını (yurt) örtmek, halı, kapı perdesi, eyer örtüsü, kese, şişe kutusu, eldiven ve şilte olarak kullanırlardı. Satışları onlar için önemli bir gelir kaynağıdır; çünkü Türkistan'ın yerleşik şehir nüfusu, örneğin pencere kepenkleri, şilteler ve özellikle vagonla taşınacak malları paketlemek için keçe malzemesini bolca kullanırlardı. Ekipmanlarında çeşitli şekillerde kullanılan keçenin baskınlığı nedeniyle, Kazaklar düzenli birliklerden "keçe birlikleri" lakabını almışlardır. Türkistan'daki şehirlerin sakinleri de keçe üretirlerdi, ancak bu ürün dayanıksızdır ve kalitesi Kırgız keçesine göre daha düşüktür. Keçe, başlangıçta yerleşik değil, göçebe halkların bir icadıdır. Kırgızlar beyaz ve siyah keçe yaparlardı. Kadınlar keçe örtülerin yanı sıra erkekler için beyaz yünden keçe şapkalar da yaparlardı.

Keçe yapımında yazlık koyunyünü, özellikle de ilkbaharda doğan kuzuların ilk yünü tercih edilirdi. Kamış hasır üzerine serilmiş yünün üzerine serpilen suyla karıştırılır. Önce keçe kütle aynı seviyeye gelene kadar çubuklarla dövülür. Yün genellikle iki katman halinde düzenlenir, alt katman kahverengi daha ucuz yünden ve üst katman beyaz yündendir. Daha sonra hasır mümkün olduğunca sıkı bir şekilde sarılır ve iplerle bağlanır. Bu paket yerde ileri geri yuvarlanır, deneyimli yaşlı insanlar tarafından iple çekilir ve onu takip eden birkaç kız tarafından ayaklarla itilirdi. İpler zaman zaman gerilir. Son olarak hasır çıkarılır, yün tekrar

sarılır ve birkaç saat boyunca tekrar tekrar sarılır, bu sırada üzerine sürekli su serpilirdi. Daha sonra yün katmanları serilir, güneşte kurutulur ve keçe hazır, esnek ve kumaş gibi pürüzsüz hale gelirdi. Renkli keçeden desenler kesilir, keçe halının üzerine serilir ve içinde dövülürdü.

Orta Asya'daki Türk kabilelerinde beyaz yün önce koyu olandan ayrılır. Katmanlar at derilerine serilir ve dövülürdü. Daha sonra üzerlerine su serpilir ve kütle sertleşene kadar iki kamış hasır arasında yuvarlanırdı. Önce ellerle yuvarlanır, sonra ayaklarla devam edilirdi, bu arada kolları açık altı veya sekiz kadın ruloyu eşit bir hızda iter ve aynı anda şarkılar söylenirdi. İstenirse desenler boyalı yüne serilirdi.

Taşkent Gözlemevi'nin eski astronomu Franz von Schwarz, Türkistan (1900) adlı kitabında şu ilginç gözlemi yapar: "Türkistan halkı arasında akreplerin, örümceklerin, kara kurtların ve yılanların keçe şilteler üzerinde hareket edemeyeceği ve dolayısıyla keçe örtüler üzerinde uyuyarak saldırılarından korunulabileceği inancı yaygındır. Bu görüşün ne kadar gerçeğe dayandığını kesin olarak söyleyenemez; ancak şunu biliyorum ki seyahatlerim sırasında, genellikle keçe örtüleri yatağımın altına koymak için keçe örtüler kullandığım seyahatlerim sırasında, bu haşerelerle dolu yerlerde bile akrepler vb. tarafından asla saldırıya uğramadım" yazmıştır (Laufer, 1930: 9-14).

5. Moğollar 'da Keçenin Tarihçesi: 13. yüzyılın Venedikli gezgini Marco Polo, Moğol çadırlarının dairesel olduğunu ve keçe kaplı değneklerden yapıldığını yazmıştı. Bunlar gittikleri her yere yanlarında taşınırdı; çünkü değnekler o kadar sıkı bir şekilde birbirine bağlanmış ve aynı şekilde o kadar iyi birleştirilmiştir ki, çadır iskeleti çok hafif yapılırdı. Ayrıca, yağmurun içeri giremeyeceği kadar etkili bir şekilde siyah keçe ile kaplanmış vagonları vardı. Bunlar öküzler ve develer tarafından çekilir ve kadınlar, çocuklar bunların içinde seyahat ederdi. Aynı şekilde Plano Carpini, 1246'da "Moğol çadırlarını yuvarlak ve yapay olarak yapılmış, çubuklar ve dalların iç içe geçmiş olduğu, ışığın girmesi ve dumanın geçmesi için çatının ortasında yuvarlak bir delik bulunan, tümünün keçe ile kaplı olduğu ve kapıların da keçeden yapıldığı" şeklinde tanımlamıştı.

Çadırların bazıları katlanabilirdi, diğerleri ise devasa ve sabitti. Bu noktada Carpini şöyle anlatıyor: "Bazı kulübeler hızla parçalara ayrılıp tekrar kurulur; bunlar hayvanlara yüklenir. Diğerleri parçalara ayrılamaz, ancak vagonlarda bedensel olarak taşınırdı. Daha küçük çadırları vagonda taşımak için tek bir öküz yeterli olurdu; daha büyük olanlar için boyuta göre üç veya dört veya daha fazla öküz yeterliydi".

Moğolların değerli eşyalarını taşımak için kullandıkları arabaları, su geçirmez hale getirmek için don yağı veya koyun sütüne batırılmış keçe ile kaplanıyordu. Bu arabaların ayakları dikdörtgen şeklindeydi ve büyük bir sandık şeklindeydi. Beyaz keçe, Moğollar arasında taç giyme töreni sırasında önemli bir rol oynuyordu. Kral, yere serilmiş beyaz keçe bir hasırın üzerine yatırılıyordu. M.S. 1206'da Temuçin, Moğolistan prenslerinin bir toplantısında imparator olarak taç giydiğinde Cengiz Han unvanını aldı. Bu vesileyle beyaz keçe bir halının üzerine oturtulmuştu. Millet adına konuşan bir hatip, yeni efendiye şöyle hitap etmişti: "Gözlerini oturduğun keçeye yönelt. Eğer krallığını iyi yönetirsen, görkemli bir şekilde hükmedeceksin ve tüm dünya senin egemenliğine boyun eğecek; ancak tersini yaparsan, mutsuz olacaksın, dışlanacaksın ve o kadar yoksullaşacaksın ki, üzerine oturabileceğin bir keçe parçası bile olmayacak". Bu sadece etik bir öğüt değildi, tören daha derin bir anlamla yüklüydü. Moğollar arasında, hatta günümüzde bile, beyaz keçe kutsal bir karaktere sahip bir malzemedir. Bir kişiyi beyaz keçe bir yaygıya oturtmak, ona refahı için iyi dileklerinizi iletmek anlamına gelmektedir. Bu nedenle, bir gelin evlilik töreni sırasında beyaz bir keçe üzerine oturtulur veya uzun bir yolculuğa başlamak üzere olan kişiler bu onuru alırlardı. Tanrılara kurban edilmek üzere seçilen bir hayvan beyaz bir keçe üzerinde kesilirdi.

Timur (1336-1405), Pers'i işgal ettiğinde askerlerinin kullanması için bir tür keçe şapka icadıyla tanınır. Bu başlıklar askerlerini sarıklardan daha etkili bir şekilde güneşten ve yağmurdan korur ve onları düşmanlarından ayırırdı. Keçenin tarihiyle ilgili tüm gerçekler arasında en tuhaf olanı, Moğolların tanrılarının heykellerini bu malzemeden yapmış olmalarıdır. 1246 yılında Moğolların Büyük Hanı'na elçi olarak giden Plano Carpini şunları anlatır: "Bir insan görüntüsünde keçeden yapılmış bazı putları vardır ve bunları evlerinin kapısının iki yanına koyarlar, bunların üzerine meme ucu şeklinde keçeden yapılmış şeyler koyarlar ve bunların sürülerinin koruyucuları olduğuna, süt ve tayların artışını sağladığına inanırlardı. Ne zaman yemeye veya içmeye başlasalar, önce bu putlara yiyeceklerinden veya içeceklerinden bir miktar sunarlardı".

Marco Polo, Tatarlar'ın tanrısına atıfta bulunarak şöyle der: "Natigay adında bir tanrıları vardır ve onun yeryüzünün tanrısı olduğunu, çocuklarını, sığırlarını ve ekinlerini gözettiğini söylerler. Ona tapınırlar ve onur gösterirler. Her erkeğin evinde keçeden ve kumaştan yapılmış bir figürü vardır ve aynı şekilde karısının, çocuklarının heykellerini de yaparlar. Karısını sol tarafa, çocuklarını da ön tarafa koyarlar. Ve yedikleri zaman etin yağını alırlar, bununla hem tanrının ağzını hem de karısının ve çocuklarının ağızlarını yağlarlardı".

1322 ile 1328 yılları arasında Kuzey Çin'i ziyaret eden Pordenone'li Rahip Odoric, Küçük Rahiplerin Moğollar arasında şeytanları kovduğunu ve keçeden yapılmış putlarını ateşe attığını, ülkenin tüm halkının komşularının tanrılarının yakıldığını görmek için toplandığını söyler. Keçeden yapılmış tanrılar eskiden Türkler arasında da vardı. Moğollar, keçe yaparken, koyunyününü ıslatıp sopalarla döver, sonra ezer ve yün bantlarını, otlayan atlara bağlar, onlar da onları ovanın pürüzsüz çimen yüzeyinde sürükler ve böylece tamamlarlardı (Laufer, 1930:14-16).

AVRUPA KITASINDA KEÇENİN TARİHÇESİ

1. Yunanlılar ve Romalılar 'da Keçenin Tarihçesi: Keçeye (Yunanca pilos) ilişkin en eski Yunan göndermesi Homeros'un İlyada'sında görülür; burada Odysseus'un keçe astarlı bir deri miğfer giydiği söylenir. Keçe, Yunanlılar tarafından göğüs zırhları ve giysiler, özellikle yağmur pelerinleri için kullanılırdı; ancak esas olarak, soğuktan veya yağmurdan korunmak için kulakların üzerine geçirilen konik biçimli sıkı oturan başlıklar için kullanılırdı (Yunanca pilidyon). Böyle bir başlık genellikle zanaatkârlar ve denizciler tarafından giyilirdi ve sanatsal tasvirlerde karakteristik kıyafetleri olarak görünürdü. Siperlikli şapkalar da keçeden yapılırdı. Yunan balıkçıların, Çin'deki meslektaşlarının hala sahip olduğu gibi keçe başlık takmaları ilginç bir tesadüftür. Botlar ve çoraplar da keçeden yapılırdı ve Pompey'in okçularından çok rahatsız olduklarında ve ok geçirmez yeleklere ihtiyaç duyduklarında Sezar'ın askerleri tarafından zırh yerine kullanıldığına dair kayıtlarda bir örnek vardır. Thucydides, vücudu oklardan korumak için benzer bir çareye atıfta bulunur. Şehirleri kuşatırken ve savunurken bile keçe, tahta kuleleri ve askeri makineleri örtmek için deriler ve çuval beziyle birlikte kullanılırdı.

Eskiler keçe yapmak için çoğunlukla koyunyünü, daha nadiren keçi, deve, tavşan ve kunduz kılı kullanırlardı. Keçenin bazen hayvanların vücutlarını örtmek için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Romalılar keçe kullanımını ismiyle birlikte Yunanlılardan almışlardı; bu kelime özellikle, Romalıların yemeklerde, tiyatro gösterilerinde ve festivallerde giydiği dar keçe şapkayı ifade etmektedir. Keçe şapkanın Romalılar arasında özgürlüğün bir simgesi olması ilginç bir gerçektir; bir köle özgürlüğüne kavuştuğunda başı kazınır ve boyanmamış keçeden yapılmış bir takke giyerdi. Öte yandan köleler efendileri tarafından satıldıklarında, satıcının onlar için herhangi bir garanti vermeyeceğinin bir işareti olarak bu şapkayı takarlardı. Ad pileum vocare ("keçe şapkaya seslenmek") ifadesi "köleleri özgürlüğe çağırmak, özgürlük vaatleriyle onları isyana kışkırtmak" anlamına geliyordu. Nero'nun M.S. 68'deki ölümünde sıradan insanlar sevinçlerini ifade etmek için Roma sokaklarında dolaşmışlardı. Suetonius,

Nero'nun Hayatı adlı eserinde bu vesileyle "keçeli kalabalıktan" (plebs pileata) söz eder. Bu geleneğe bir gönderme olarak Antoninus Pius'un (MS 138-161) sikkelerindeki Özgürlük figürü şapkayı sağ elinde tutar. Plinius (VIII, 73), yünün ayrıca keçe yapmak için sıkıştırıldığını, sirkeye batırıldığında demire bile dayanıklı hale geldiğini; dahası, son işlemden geçtikten sonra yünün ateşe bile dayanıklı hale geldiğini yazar.

Papadopoulo-Vretos, 1845'te Paris Yazıtlar ve Mektuplar Akademisi'ne şu bildirimi yapmıştı: "Ağartılmamış keteni tuzla doyurulmuş sirkede yumuşattım ve sıkıştırdıktan sonra, Conrad of Montferrat'ın ünlü zırhınınkine oldukça yakın bir dayanıklılığa sahip bir keçe elde ettim ne bir kılıcın ucu ne de ateşli silahlardan atılan mermiler onu delemedi". Keçeleme işlemi cogere ("bir araya getirmek, yığmak") fiiliyle belirtiliyordu. Keçeciye "coactor, coactiliarius" veya "coactor lanarius" (yün keçeci) deniyordu; keçe ürünlerine "coacta" deniyordu.

Romalıların keçe bilgisini Kelt ve Cermen halklarına aktarıp aktarmadıkları veya başka bir deyişle, ortaçağ ve modern Avrupa'da keçe kullanımının klasik uygarlığın bir mirası olup olmadığı sorusu gündeme gelebilir. Cermen dillerinde keçe için ortak bir sözcük vardır: Almanca filz, Felemenkçe vild, Danca-İsveççe filt, Anglosakson felt. Bu kelime dilbilimciler tarafından Eski Slavca plusti ile ilişkilendirilir. Roma dillerinde keçe kelimesinin beklenebileceği gibi Latince pileus'a değil, Cermen kelimesine dayanması dikkat çekicidir: İtalyanca ve Portekizce feltro, İspanyolca jieltro, Fransızca feutre (İtalyanca feltrare, Fransızca feutrer, "keçelemek"), ortaçağ Latincesi jiltrum'dur. Bu nedenle, Roma milletlerinin keçe bilgisini eski Romalılardan değil, ortaçağın başlarında Cermen kabilelerinden almış olması muhtemeldir. İkincisi, bu sanatı doğu komşuları Slavlardan edinmiş olabilir ve Slavlar bilgilerini İskit-Sibirya-Türk halklarından almışlardır. Keçe için kullanılan Rusça kelime olan woilok, Türkçedeki örtü kelimesinden türemiş bir ödünç kelimedir; aynı kelime Lehçede wojlok olarak görülür (Laufer, 1930:16-18).

2. Orta Çağ Avrupa'sında Keçenin Tarihçesi: Etnik kimlik ayrıntıları ne olursa olsun, bozkır halklarının maddi kültürün birçok yönünü paylaştığı açıktır. Balkanlar'dan Orta Asya'nın doğusuna kadar uzanan geniş bir ova, çeşitli zamanlarda kendine özgü bir maddi kültüre sahip göçebelere ev sahipliği yapmıştır. Bu göçebelerin etnik kimlikleri çeşitlilik gösterse de, hepsi hareketlilik ihtiyacını paylaşıyordu ve hepsi hayvancılıkla ilgileniyordu. Türk göçebeleri ve keçe yapmaları, 10-13. yüzyıllar arasında kültürel değerlerini ve yaşam tarzlarını yayarak Avrupa'nın kuzeyine Macaristan'a kadar göç ederek kültürel değerlerini ve yaşam tarzlarını yaymışlardı. Bazı klasik tarihçilere göre, bu Türk kabileleri ve kültürel eserleri, iki bin yıllık bir soyağacıyla Asya'nın ortasından gelmişlerdi ve bu nedenle, Hazar Denizi'nin batısına yerleşmiş olsalar da Avrupalı olmaktan çok Avrasyalı olarak kabul edilmeleri gerekir (Gürışık, 2006: 44).

Orta Çağ Avrupa'sında keçe yapımı yerleşik bir zanaat haline gelmiş ve keçe çeşitli amaçlar için kullanılmıştı. Bu dönemde keçenin en belirgin kullanımlarından biri şapka üretimiydi. Malzemenin suya dayanıklı ve yalıtım özellikleri nedeniyle keçe şapkalar köylülerden soylulara kadar farklı sosyal sınıflar arasında popüler hale geldi. Keçe, ayrıca şövalyeler ve askerler için ekstra koruma sağlayan zırh dolgusunda da kullanılmıştı. Avrupa genelinde keçe yapım loncalarının yükselişi, zanaatın artan öneminin bir işaretiydi. Bu loncalar keçe ürünlerinin üretimini ve satışını düzenleyerek yüksek kalite standartlarının sürdürülmesini sağladı. Keçe yalnızca işlevselliği için değil aynı zamanda estetik çekiciliği için de değerliydi ve zanaatkârlar yaratımlarına karmaşık tasarımlar ve süslemeler dâhil ediyordu. Şapkalara ve giysilere ek olarak, keçe dini bağlamlarda da kullanılıyordu. Kiliseler ve manastırlar keçe sunak örtüleri, pankartlar ve duvar halıları sipariş ediyordu. Malzemenin dayanıklılığı ve canlı renkleri onu dini sanat eserleri ve törensel nesneler için ideal bir seçim haline getirdi. Keçenin zengin tonlarda boyanabilme özelliği, kilise ortamlarındaki halkça tutulmalarına katkıda

bulundu. Keçe şapka ve giysilere ek olarak dini bağlamlarda da kullanılıyordu (file:///C:/Users/User/Downloads/thehistoryoffeltfabricfromancienttextilestomoderncrafts-240903201609-b01c68f1.pdf, erişim tarihi: 20.10.2024).

Batı Avrupa'da, eğirme ve dokuma tekniklerinin Orta Çağ'ın başlarında iyice yerleşmiş olduğu yerlerde, Keçecilik her zaman ikinci plandaydı. Orta Çağ'da keçe esas olarak ayak takımının bir ürünü olarak bilinmektedir. O dönemler, barbarlığın, yoksulluğun ve aşağılamanın sembolü olmuştur. Ortaçağ Avrupa'sında keçe gerçekten temel bir malzemeydi. Bir şövalyenin eyer örtüsü olarak ya da zırhın göğüs plakasına takıldığında mızrak tutucusu olarak kullanıldığı, bu nedenle, şiirlerde şövalyelikle bağlantılı olarak keçeden sıklıkla söz edilmiştir. Keçenin Haçlı Seferleri ile Avrupa'ya geldiğine inanılmaktadır. Aslına bakılırsa, keçe, iplik endüstrisindeki atık malzemeleri değerlendirmenin bir yolu olarak benimsenmiş olabilirdi. Londra'da keçe yününün şapkalarda kullanılması, daha önce olmasa da 13. yüzyılın ortalarından kalmadır. Orta Çağ ve Rönesans döneminde ıslak keçeleme, yaratıcılık ve zanaatkârlık açısından yeni zirvelere ulaşmıştı. Yün, o dönemde patlayan bir endüstriydi ve keçeden giysiler, karmaşık desenler, boyalar ve süslemelerle bir tür statü sembolü haline gelmişti. Keçeli yünden yapılan şapkalar, pelerinler ve botlar bu dönemde oldukça popülerdi.

Orta Çağ'da keçe hem pratik hem de sanatsal amaçlar için kullanılmaya devam ettiği Avrupa ve Asya'ya yayılmıştı. Doğu ve Batı'yı birbirine bağlayan ticaret yolları ağı olan İpek Yolu, keçe yapım tekniklerinin ve yün ürünlerinin yayılmasında önemli bir rol oynamıştır.

Slavlar göçebe bir topluluk değildi ve yurtlarda yaşamamışlardır, ancak keçe hakkında birinci elden bilgiye sahiplerdi ve Avrupa Keçeciliğine özgü hem keçe hem de yarı keçe üretimi konusunda yetenekliydiler. Eski Litvanya topraklarında arkeologlar keçe parçaları ve 8. yüzyıla tarihlenen bir başörtüsü bulmuşlardır. Slavların “sukno” veya kaba yünlü kumaşı keçelemek için kullandıkları bir yöntem şöyledir: Yün bir tahtaya konulup üzerine sürekli olarak ve az miktarda sıcak su dökülüyordu; iki güçlü adam tahtanın yanında birbirlerinin karşısına oturuyor ve kumaşı ayaklarıyla ileri geri hareket ettirerek ince keçe benzeri bir tabaka oluşturuyorlardı. Soğuk havalarda, Slav kadınları ve erkekleri sukno’dan yapılmış, “svity” (svivat kelimesinden "sarmak" anlamına gelir) adı verilen uzun, sıcak giysiler giyiyorlardı. Keçe ayrıca Slavlar arasında tasma, eyer örtüsü ve at bezi gibi at koşum takımları kullanımında da yaygındı. Uzak geçmişte, Slavlar sürekli olarak savaşırlardı. Bir malzeme olarak keçe, miğferler için yumuşak iç astar olarak kullanıldığından, balta veya kılıçla vurulan darbeleri yumuşatırdı. Keçeler askeri amaçlar için de aynı şekilde yaygındı. Askeri kıyafet parçaları olarak kullanılabilen “myatel” veya paltolar sukno’dan yapılırdı. Asker, bu kalın keçe malzemeyi koluna dolayarak sanki bir kalkanla kendini koruyabiliyordu ve bu tür paltolar askeri seferler sırasında hem battaniye hem de çadır görevi görüyordu (Khusainova vd., 2019:120).

Keçe yapımı Orta Avrupa'da, örneğin Almanya'da şapka, terlik ve tabanlık yapımında bilinse de keçe sanatı çoğu kişi için unutulmuştur. Keçe yapımının bir diğer çeşidi de öğrenmesi kolay olduğu için özel iğnelerle yapılan kuru keçelemedir. Kuru keçeden üç boyutlu nesneler, örneğin bebekler ve figürler veya takılar özellikle popülerdir. Kuru keçeleme zanaatı, 19. yüzyılda İngiltere'de büyük paspaslar üretmek için geliştirilen endüstriyel iğne keçelemeden ortaya çıkmıştır. Amerikalı çift Eleanor ve David Stanwood, eski bir keçe fabrikasında iğnelerle deneyler yapmış ve 1980'lerin başında su olmadan lifleri birbirine keçeleyen özel şekilli dikenli iğneler kullanarak kuru keçeleme sanatını geliştirmişti. Hallstatt Dünya Mirası Müzesi'nde 1804'ten kalma şapkalar sergilenmektedir. Genç Hallstatt Dönemi'ne (MÖ 6-5. Yüzyıl) ait odada, insan boyutunda bir bronz levhada, içki içen zengin bir adamın sahnesi vardır. Kişilerden ikisi keçe şapka giymektedir. Keçe şapkalar, muhtemelen Asya halklarıyla temas yoluyla keçe yapmayı öğrenen ve imparatorluklarına yayılan Antik Yunanlılar ve Romalılar tarafından biliniyordu. Orta Çağ'da Avrupa'da şapkacılar, keçeden şapka yaparlardı. Ayrıca keçeden

yapılmış giysiler, çoraplar ve ayakkabılar da yapılıyordu. Endüstrileşmeyle birlikte elle keçe yapımı neredeyse unutulmuştur (Müller-Radloff, 2018: 4-6). Orta Avrupa Hallstatt Kültürü'nden keçeye dair kanıtlar Morova'daki bir mağaranın kutsal alanında bulunmuştu (Grömer, 2016: 211).

İskandinavya'da keçe terlik, eldiven ve şapka üretimi yaygındı. İzlanda'da keçe yaygındı ve yünden keçe üreten kişiye "tofarin" denirdi. Bu, saygın bir pozisyondu. Tofarin su ve sabunla çalışırdı, ellerini ve ayaklarını kullanarak yünü döverdi. Bu zanaat 1800 yılı civarlarında ortadan kalkmıştı.

Keltlerin ıslak keçeleme tekniklerini kullanarak giysi ve aksesuar ürettikleri bilinmektedir. Zamanla, Avrupalı zanaatkârlar yöntemlerini mükemmelleştirmişler ve boyama sanatı yaygınlaştıkça genellikle zengin renklere sahip zarif keçe parçalar yaratmışlardı. 19. yüzyılda Letonya'da yünlü kumaşlar evde dokunurken, yün ilk endüstriyel tipteki şirketler tarafından keçe haline getirilmişti.

18. ve 19. yüzyıllardaki Sanayi Devrimi, keçe kumaş üretiminde önemli değişikliklere yol açmıştı. Bu dönemden önce keçe, yetenekli zanaatkâr gerektiren emek yoğun bir süreç olan elle yapılıyordu. Ancak makineleşmenin gelişi, keçe üretim endüstrisini dönüştürerek üretim sürecini daha hızlı ve daha verimli hale getirmişti (file:///C:/Users/User/Downloads/thehistoryoffeltfabricfromancienttextilestomoderncrafts-240903201609-b01c68f1.pdf, erişim tarihi: 20.10.2024)

Sonuç ve Değerlendirme

Antik keçeler yalnızca ayrıcalıklı durumlarda günümüze dek gelebilir. Yine de Doğu ile Batı arasında geniş bir bağlantının kanıtını sunmaya yetecek kadar kanıt bulunmaktadır. Keçe, göçebe gruplar arasında giyim, barınma ve ritüel açılardan önemlerine yansıyan uzun bir tarihe sahiptir. Belirli etnik grupların, tasarım seçimlerini doğrudan etkileyen kendilerine özgü keçeleme yöntemleri, desen ve üslup farklılıkları bulunmaktadır. Keçe üretimi, yün, ısı, nem, basınç ve bilgi birikimi dışında çok az donanım ve malzeme gerektiren basit bir işlemdir. Bu ilkel işlem nedeniyle, birçok tarihçi keçenin muhtemelen insan tarafından yapılan ilk tekstil biçimi olduğu sonucuna varmıştır. Keçecilik geçmişi olan tüm ülkelerde, yıllar boyunca efsaneler, hikâyeler aktarılmıştır, ancak gerçekte keçenin bulunuşuna yol açan birçok farklı neden olabilir. Belki de insan, keçe ile ilk kez bir koyunun bedenindeki keçeleşmiş yün veya tarih öncesi çağların ilkbahar mevsiminde koyunun kürkünden dökülen keçeleşmiş yapağılar aracılığıyla tanışmıştır. Yünün bulunuşu, insan için uygarlaştırıcı bir güç olmuştur. Büyük olasılıkla, koyunun besin değeri, sıcak kürkünün değerinden önce keşfedilmiştir. Ancak, insan sonunda kendini dondurucu soğuktan korumak için koyunun yünlü postundan giysiler üretmeye başlamış ve kısa sürede hayvanın yününü kırkarak ve yün elde etmek için onu besleyerek daha iyi bir şekilde değerlendirilebileceği sonucuna varmıştır. Böylece koyun ve insan arasındaki birbirine bağlı bir ilişki başlamıştır. İnsan koyunları besleyerek ve koruyarak onlara bakarken, koyun da karşılığında insana yiyecek ve sıcaklık sağlamıştır.

Göçebe bir hayat süren Türk boylarının en köklü geleneksel el sanatlarından biri keçeciliktir. Keçeyi ilk kullananların Orta Asya'nın göçebe halkı olduğu artık kanıtlanmış bir bilgidir. Keçenin yaygın kullanımı, tarih öncesi göçebe kültürlerinin kalıntılarında görülebilir; bu da keçenin barınak, giyim ve törensel amaçlar için kullanıldığını göstermektedir. Keçenin en eski örnekleri Orta Asya bozkırlarında M.Ö. 600'e kadar uzanmaktadır. Bu noktada, insan eğirme ve dokuma teknolojilerini de geliştirmişti, bu da keçe keşfinin M.Ö. 600'den önceye dayandığını göstermektedir. Yüzyıllardır göçebe bir hayat yaşayan Türkler, göçebeliğin getirdiği kültürün farklı deneyimleriyle yerleşik hayata geçtikten sonra, çadırın tabanına sermek, yeni doğan bebeğe kundak yapmak, evin dışına keçe örtmek, ürünleri sermek için çatı, ürün çuvalı, çobanın üzerine aba, kepenek, ayaklarına keçe çizme ve ayakkabı, sikke, keçe, kapı

perdesi, pano, sedir keçe, at sırtında sele, şilte ve tabut örtüsü olarak birçok farklı alanda ürünler ortaya koymuşlardır (Seyirci ve Topbaş 1999:577).

Çağlar boyunca yaşanan değişimler, toplumun yaşam biçimini ve bilincini önemli ölçüde etkileyerek sanatsal üretimde geleneklerin değişmesine yol açmaktadır. Malzemenin, aletlerin, bazı dekoratif unsurların, eski şekil ve renklerin ürünün karakteristik özelliklerini kaybetmeden güncellenmesi, kültürün gerilemesi ve yozlaşmasından ziyade, özgün kültür ve sanata olan talebi, bunların yeni zamanlar çerçevesinde uyumlu varoluşunu anlatır.

Orta Asya'daki kadim kökenlerinden el sanatları ve tasarımlardaki modern uygulamalarına kadar keçe, insanlık tarihi boyunca hayati bir tekstil olarak kalmıştır. Dayanıklılığı, çok yönlülüğü ve üretim kolaylığı, onu kültürler ve zaman dilimleri boyunca hayatta kalma, yaratıcılık ve ifade için temel bir malzeme haline getirmiştir. Teknoloji gelişmeye devam ettikçe, keçenin moda, sanat ve endüstrideki rolü şüphesiz gelişecektir, ancak dünyanın en eski tekstillerinden biri olarak zengin tarihi her zaman insan ruhunun yaratıcılığının bir kanıtı olacaktır.

Kaynakça

Akagündüz, A. (1991). Osmanlı Kanunnameleri ve Hukukî Tahlilleri, 9 Cilt, 3. Kitap- Fey Vakfı Yayınlan, İlmi Araştırmalar Serisi No: 1, İstanbul.

Begiç, H. N. (2016). Giyim–Kuşam Kültüründe Keçe Sanatına Tarihsel Bir Bakış, SUTAD, (40), 287-297.

Burkett, M.E. (1977). “The Art of The Feltmaker”, Anatolian Studies, Vol. 27, 111-115.

Bülbül, S. ve Ürper, N. (2023). “Development of Felting And Its Usage Areas In Tourism Industry”, Vision International Scientific Journal, Volume 8, Issue 2, 135-153.

Eiland, M.L. (2007) Felting Between East and West, Visual Anthropology, 20:4, 263-283.

Eraydın, Ö. (2019). Geleneksel Keçe Sanatı ve Çağdaş Sanat İlişkisi, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.

Erden, A. (1999). Anadolu Giysileri. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara: Dumat Ofset.

Ergenekon, Başar, C. (1999), “Tepme Keçelerin Tarihi Gelişimi, Renk, Desen, Teknik ve Kullanım Özellikleri”0. http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78805/tepme-kecelerin-tarihigelisimi-renk-desen-teknik-ve-ku-.html. Erişim tarihi: 20.10. 2024.

Grömer, K. (2016). The Art of Prehistoric Textile Making, The development of craft traditions and clothing in Central Europe, Natural History Museum, Viyana.

Gürışık, H.S. (2006). The Paradox and Contradictions in Cultural Value and Exchange Worth of Anatolian Hand-crafted Wool Felted Textiles, Londra Sanat Üniversitesi Felsefe Bölümü, Yayınlanmamış Doktora tezi, Londra, İngiltere.

Khusainova, G., Sharapova, I., Khakimyanova, A., Fazylova, F., Yunusowa, F., & Yagafarova, G. (2019). “Felt As A Surviving Part Of Material And Spiritual World Culture”. Conservation Science in Cultural Heritage, 19(1), 117–132.

Kazato, M. (2012). “The Felt Making Process And Social Relationships İn Mongolia Using The Ehe Esgii (Mother Felt)”, Proceedings of the 10th International Congress of Mongolists, Volume III Mongolia’s Economy and Politics (pp.246-249), International Association for Mongol Studies, Ulaanbaatar. Retrieved from

https://www.academia.edu/14244174/The_Felt_Making_Process_and_Social_Relationships_in_Mongolia_Using_The_Ehe_Esgii_Mother_Felt.

Kısacık, S.Y. (2017). "Tarihi Süreç Boyunca Orta Asya'dan Niğde'ye Keçe Yüzeyler", IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu, Ömer Halisdemir Üniversitesi Rektörlüğü, Niğde, 667-672.

Laufer, B. (1930). "Early History of Felt," American Anthropologist New Series, vol. 32, no. 1 (1930), s. 1-18

Müller-Radloff, C. (2018). "Encounters with felts in Europe & Asia", Intersections in Felt -3rd International Symposium – Common Languages of Turkic World- Patterns, Baku, 25-27 October 2018.

Narşap, , M. (2023). "Pazırık Kurganlarının Kalıntı ve Buluntularına Göre Bozkır Kavimlerinde Sosyal Hayat". Bellek Uluslararası Tarih ve Kültür Araştırmaları Dergisi, 5 (2), 118-140.

Oyman, N. R., ve Sevinç, B. (2016). Keçe Üzerine Farklı Yüzey Düzenleme Teknikleri İle Giyilebilir Sanat Ürünleri. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(13).

Özdamar, E.G. ve Tandoğan, O. (2018). "Natural Felt As A Sculptural Textile", CRAFTARCH18, International Art Craft Space Congress, Selçuk Üniversitesi, s.178-197, Konya.

Paetau-Sjobers, G. (1996). New Directions for Felt: An Ancient Craft. Colorado, United States: Interweave Press Inc.

Popovics, L. (1990). Images in Felt. Rochester Institute of Technology RIT Digital Institutional Repository, Faculty of The College of Fine and Applied Arts Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pennsylvania, ABD. https://repository.rit.edu/theses.

Seyirci, M. ve Topbaş, A. (1999). "Anadolu'da Keçecilik", Erdem Dergisi, Cilt: 10 Sayı: 30, 577 - 597.

Spry, G. C. (2020). A New Felt Presence: Making And Learning as Part Of a Community of Women Feltmakers, Chester Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora tezi Chester, İngiltere.

Tarcan, B. "Change and Transformation of Functions in Turkey's Felt Objects", Vol.16 Nr.4, BICCS 23, 2023, 1-13.

Yalçınkaya, G. (2011). "Afyonkarahisar'da Keçecilik", Turkish Studie -International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 6 (1), 1931-1939.

İnternet Kaynakları:

https://voicesoncentralasia.org/the-treasures-of-pazyryk-kurgans-in-the-hermitage-museum/, erişim tarihi: 12.10.2024.

Bolu İğne Oyalarının Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi

Yasemin KOPARAN *

Giriş

El sanatları, insanlığın en eski ve en temel ifade biçimlerinden biridir. İlk günden bugüne kadar geçen süreç içerisinde sürekli olarak değişik şekillerde kendini göstermeyi sürdürmüştür (Uzar ve Gül, 2022, s. 135). Sadece bir ürün ortaya koyma eyleminin ötesinde, bir toplumun tarihini, kültürünü, inançlarını ve estetik anlayışını yansıtan önemli bir kültürel mirasın parçasıdır. Binlerce yıllık geçmişe sahip olan Anadolu topraklarında, yaşayanların ve nesiller boyunca birbirine aktarılarak günümüze kadar gelmeyi başarmış pek çok el sanatımız bulunmaktadır (Uzar, 2022, s.352). Bunlardan bir tanesi de Türk kadınının en önemli uğraşlarından biri olan oyalardır. Oyalar sadece bir el sanatı olmayıp kültürel açıdan da önem taşımakta ve geçmişten geleceğe köprü görevi üstlenmektedir (Akpınarlı ve Ortaç, 2006, s. 234). Özellikle Anadolu kadınlarının mirası niteliğinde olan oyalar, çeşitli teknik, motif ve desenlerle yöresel anlamlar yüklenerek nesilden nesile aktarılmaktadır (İşbilir vd., 2022, s.204).

Oya yabancı dillerde tam karşılığı olmayan maddi kültür ürünüdür (Soysaldı, 2020, s.161). Dünyada "Türk Danteli" adıyla bilinmektedir (Toplu, 1988, s.9). Oya sözcüğünün başka dillerde karşılığının bulunmaması, bu sanatın Türklere ve özellikle Türk kadınına özgü bir sanat olduğunu göstermektedir (Onuk, 2010, s.12). Oyalar farklı kaynaklarda farklı şekillerde ancak birbirine benzer biçimde tanımlanmaktadır. Örneğin Barışta 'ya (2005) göre oya; tığ, mekik, firkete vb. gibi gereçlerle iplik, pul, boncuk, koza bazen saç, at kılı da katarak, çeşitli düğümlerle örülerek yapılan ya da örüldükten sonra tutturulan şerit biçiminde kenar süsü, bir tür düğüm tentenesidir. Başka bir makalede ise yabancı kaynaktan alınan tanıma göre; oya, tığ ve benzeri araçlarla çalışılan, renkli ipeklerle çoğunlukla çiçek ve yaprak motifleri şeklinde üretilen, kabartmalı örnekleri de bulunan bir çeşit gipür danteli ya da ajurlu çalışma olarak açıklanmıştır (Avar ve Ağca, 2022, s.289). Diğer bir tanıma göre oya; doğa ve canlıların güzelliklerini aktaran, duygu ve düşünceleri renklerle şekillere döken, bir objeyi oluşturan, çoğunlukla da eşyaya dikilmek üzere yapılan iki veya üç boyutlu süsleyici bir unsurdur (Somçağ, 2021, s.44). Oyalar, süslenmek ve süslemek ihtiyacıyla yapılan ve tekniği örgü olan bir sanattır (Öztürk, 1977, s .85). Oya; iğne, mekik, firkete ve tığ gibi araçlarla, ipek, pamuk ve sentetik ipliklerle ve pul, boncuk gibi malzemelerle yapılan ve tekniği örgü olan bir el sanatı çeşididir (Gümüş ve Uray, 2018: 356). Oya; iğne, tığ, firkete ve mekik kullanılarak ince iplikle yapılan ilmek veya düğümlerden oluşmuş ince örgü olarak tanımlanır (Ortaç ve Işık, 2019, s. 2100). Oya, çiçek ve örgünün birleşmesinden doğmuş bir dantel sanatıdır. Ayrıca süslemek ve süslenmek amacıyla yapılan oyalar taşıdıkları mesajlarla da bir iletişim aracı olarak kullanılmaktadır (Onuk, 2000, s. 4). Tüm bu tanımlardan da anlaşıldığı üzere oyalar çeşitli araçlar ve malzemelerle yapılan süsleme unsuru el sanatıdır. Geçmişten günümüze birçok kullanım amacına yönelik üretilmiş olan oyalar Türk kadınının giyim-kuşamına ayrı bir güzellik katmıştır, özellikle yemenilerde (yazmalarda) yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. (Köklü vd., 2008, s.84). Oyalar işlevsel özelliklerinin dışında Anadolu halkı arasında taşıdığı anlamlarla bazı mesajlar iletmektedir. Geleneksel kültürümüzün sözsüz anlatım aracı olmuşlardır (Yıldız, 2024, s. 239). Oya ile uğraşan kişiler, oyayı yaparken; acı, sevinç, mutluluk, sevgi, ümit, pişmanlık, düş kırıklığı, özleyiş, öfke, coşku gibi insani duyguları, hatta toplumsal olayları renkler ve şekillerle anlatmışlardır (Aksoy, 2018, s. 39). Yani Anadolu

* Öğr. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü Selçuklu/ KONYA, yaseran@hotmail.com ORCID: 0000-0002-4056-7744

kadınının ince zevkinin, zekâsının ve yaratıcılığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Güzel, 2015, s. 94).

Oyalar araç, gereç, teknik ve motif özelliklerine göre çeşitlere ayrılmaktadır. Bunlar kullanılan araca göre; tığ oyası, iğne oyası, mekik oyası, firkete oyası, mil oyası, gerece göre; boncuk oyası, pul oyası, koza oyası, iplik oyası (ipek, pamuk, sentetik), mum oyası, bez (kumaş) oyası, kâğıt oyası, tekniğe göre; dokuma tekniği, mekik tekniği, tığ (kroşe) tekniği, firkete tekniği, iğne tekniği ile yapılan oyalar diye sırlanmaktadır (Onuk, 2000, s.14). Motif özelliklerine göre ise; bitkisel motifler (çiçek, yaprak vb.), geometrik motifler (kare, üçgen vb.), nesneli motifler, sembolik (soyut) motifler (ibrik, küpe vb.), Doğadan esinlenerek yapılan motifler (dağ, tepe vb.), figürlerden esinlenerek yapılan motifler (kuş, kelebek vb.) ve toplumsal olay ve olgulardan esinlenerek yapılan motifler (Türken Şoray'ın kirpiği vb.) olarak ayrılmaktadır (Akpınarlı ve Ortaç, 2006, s. 237). İğne oyası, kullanılan araç ve gereçlerin kolaylıkla bulunabilmesi nedeniyle rahatlıkla yapılabilmekte ve çeyiz geleneğinin önemli parçasını oluşturmaktadır (Yenisoy, 2019, s. 91).

Tasarım İlkeleri Açısından Oyalar

Oyalar, karmaşık gibi görünse de belirli tasarım ilkelerine dayanır. Sadece bir el işi olarak değil, aynı zamanda bir tasarım disiplini olarak zengin bir tasarım dünyasına sahiptir. Geometrik şekillerden, doğa motiflerine, soyut kompozisyonlardan sembolik anlamlara kadar geniş bir yelpazede desenler içerir. Tasarım sözcüğü Latince kökenli "Design" sözcüğünden gelmekte ve kurma, tasavvur etme, bir şeyin zihinde canlandırılarak biçimlendirilmesi, olarak açıklanmaktadır (Tozun, Somçağ, 2013, s. 282). Tasarım ilkeleri ise; armoni (uyum), ritim, tamamlama, örüntü, örtüşme, zıtlık (kontrast), tekrar (değişken tekrar, aralıklı tekrar), denge (bakışık denge simetrik, bakışıksız denge asimetrik), baskınlık, hareket, ekonomi, uygunluk, egemenlik, birlik (hareketli birlik, hareketsiz birlik) ve çeşitlerinden oluşmaktadır (Yücel, 2018, s.91). Bazen bu ilkelerin hepsi, bazen bir kısmı kullanılmaktadır. Bu ilkeler, oyaları diğer süsleme sanatlarından ayıran ve kendine özgü kimliğini oluşturan unsurlardır.

Armoni (Uyum): Oyalardaki tüm motiflerin birbirleriyle uyumlu bir şekilde bir araya gelmesi, görsel bir bütünlük yaratmasıdır. Renkler, şekiller, boyutlar ve dokular arasındaki ilişkiler, armoniyi sağlar.

Ritim ve Tekrar: Oyalardaki desenler, belirli motiflerin tekrarlanmasıyla oluşturulur. Bu tekrar, oyaya ritmik bir akıcılık kazandırır ve görsel bir bütünlük sağlar.

Örüntü: Bir veya birden fazla motifin düzenli tekrarıdır. Örüntüler, oyalarda birlik ve düzen yaratır.

Simetri: Birçok oyada simetrik düzenlemeler görülür. Bu simetri, oyaya denge ve düzen getirir.

Kontrast: Farklı renklerin, kalınlıktaki iplerin ve motiflerin bir arada kullanılmasıyla kontrast oluşturulur. Bu kontrast, oyaya canlılık ve hareketlilik katar.

Doğa Motifleri: Oyalardaki motiflerin büyük bir kısmı doğadan alınmıştır. Çiçekler, yapraklar, kuşlar gibi motifler, oyaya hem estetik bir görünüm kazandırır hem de doğayla insan arasındaki bağı simgeler.

Geometrik Şekiller: Oyalarda geometrik şekiller sıklıkla kullanılır. Bu şekiller, oyaya düzenli ve matematiksel bir yapı kazandırır.

Sembolizm: Oyalardaki bazı motifler, belirli anlamlara gelir. Örneğin, göz motifleri koruyuculuk, elma motifleri bereket gibi anlamlara gelir.

Bu çalışmanın amacı; Bolu il merkezinde ulaşılan iğne oyalarının yöresel özelliklerini ortaya çıkarabilmek, kullanılan araç-gereçleri belirlemek ve tasarım sürecinde kullanılan temel ilkeler açısından renk, motif, teknik ve kompozisyon özellikleri incelenmek, değerlendirmek ve belgelemektir. Elde edilen bilgileri gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktır.

Yöntem

Betimsel yöntem kapsamında iki aşamada yürütülen araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında görsel ve yazılı kaynaklar taranmış, elde edilen veriler araştırmanın çerçevesine uygun şekilde aktarılmıştır. İkinci aşamada Bolu il merkezinde tespit edilen ve yöresel kıyafetler içerisinde önemli bir yere sahip olan yazmalarda kullanılan özgün niteliklere sahip iğne oyaları oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında 40 adet iğne oyalı yazma incelenmiş ancak özgünlük ve sınırlılık kapsamında 20 adet iğne oyasına yer verilmiştir. İğne oyalarının genel ve yakın plan renkli fotoğrafları çekilmiş, oluşturulan bilgi formu yardımı ile iğne oyalarında kullanılan teknik, gereç, renk, motif ve kompozisyon özellikleri belirlenmiş ve tasarımsal olarak değerlendirilmiştir. Kaynak kişilerle yapılan karşılıklı görüşmeler ve kaynak taraması sonucunda elde edilen bilgilerle desteklenmiştir. Çalışmada, soyut kültürel miraslarımızdan olan oyacılık sanatının değerinin ifade edilmesinin yanı sıra, geleneksel ve kültürel varlıkların tanıtılması ve yaygınlaştırılmasına katkı sağlanması hedeflenmektedir.

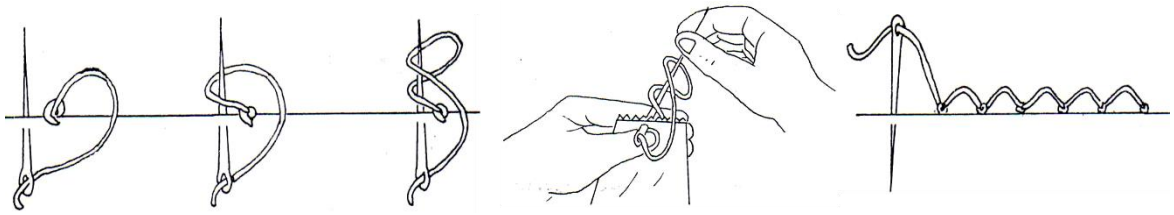
Bolu İğne Oyalarının Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi

Türk halkının üstün zevkini, zekasını, incelik ve yaratıcılığını tamamiyle yansıtan İğne Oyaları "Oya Gibi" sözü ile de güzelliğin sembolü olmuştur (Onuk, 1990, s. 505). Oya sanatına bakıldığında teknik bakımdan en zor olanın iğne oyaları olduğu görülmektedir. Konunun zorluğunu belirtmek amacıyla "İğne ile kuyu kazmak" deyimi kullanılmıştır (Levent ve Levent, 2020, s. 4223). İğne oyası, düğümlü ilmekle, ince sık örme tekniği ile tek başına takı veya aksesuar olan, giyimi ve eşyayı süsleyen bir zanaatın sanata dönüşen örnekleridir (Soysaldı, 2020, s.162). İğne oyaları geçmişte ibrişim denilen doğal ipekten yapılan ipliklerle işlenirdi ancak zamanla ipek ipliğinin ulaşımının zorlu ve maliyetinin yüksek olması nedeniyle ipek pamuk karışımı, pamuk iplik, pamuk floş karışımı ile yapılmıştır. Günümüzde ise genel olarak naylon ve floş iplik kullanıldığı görülmektedir (Kurt, 2024, s. 1161).

İğne Oyası Yapım Teknikleri

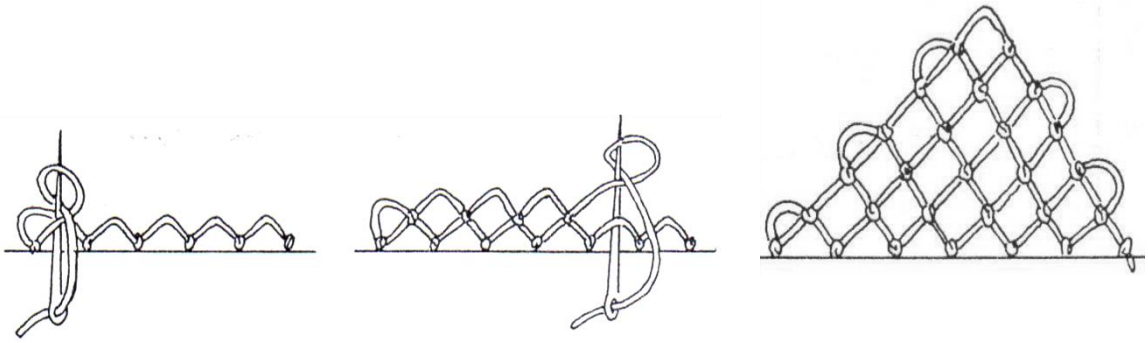
İğnelerle düğümleme tekniği ile yapılır. Yapılan bu düğümler sıkıştırıldıkça küçülür ve küçüldükçe gözler üçgen, dörtgen, kare ve dikdörtgen şeklini alır (Özdemir ve Çeler, 2021, s. 3636). İğne oyasında temel olan bazı teknikler vardır, zürafa, kare ilmek, üçgen ilmek ve fiskil gibi. Bu tekniklerin en temeli zürafadır çünkü iğne oyasına başlamadan önce yazma kenarına önce zürafa yapılır daha sonra diğer teknikler yapılır.

Zürafa yapımı: İplik zürafa yapılacak yazma üzerine tutturulur. İğne yazma üzerine dik gelecek şekilde önden batırılır. İğne takılı iplik iğnenin ucundan sağdan sola doğru 2 defa geçirilerek sarılır ve iğne battığı yerden çekilerek ilmek düğüm yapılır (Görsel 1). Yapılan ilmeğin solundan 1,5-2 mm. aralıklarla batırılarak aynı işlem tekrar edilir ve işlem tamamlanmış olur (Yıldırım, 2014, s. 18).



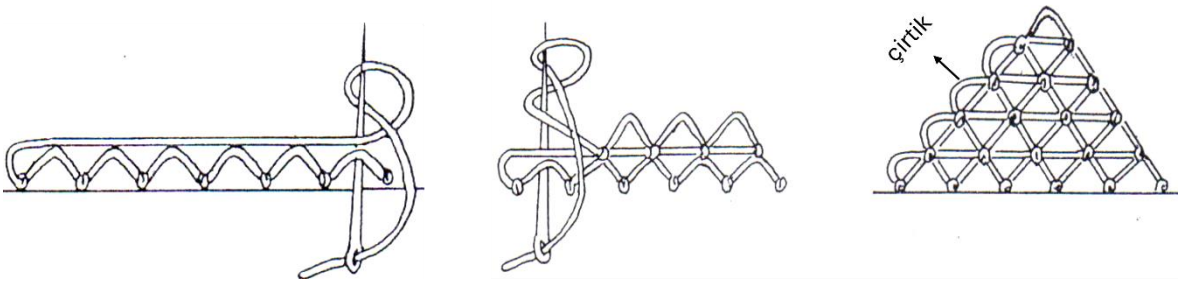
Görsel 1: Zürafa Yapılışının Aşamaları (Yıldırım, 2014, s. 18)

Kare ilmek yapımı: Düz yapılan oya işlemlerinde ve geometrik desenli oyalarda kullanılır. Zürafaların, yan yana ve üst üste gelmesiyle oluşur (Görsel 2). İlmekler kare görünümünde olduğu için bu ismi almıştır (Ünsal, 2019, s. 37).



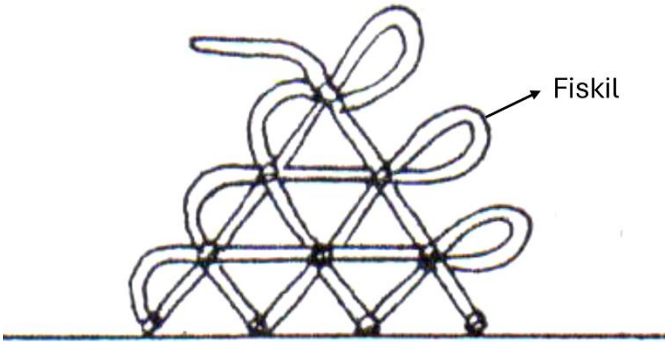
Görsel 2: Kare ilmek Yapım Aşamaları (Yıldırım, 2014, s. 19)

Üçgen ilmek yapımı: Üç boyutlu oya işlemlerinde, çiçek veya meyve motiflerinde üçgen ilmekler kullanılır. Önce kare ilmekli kök yapımında olduğu gibi, sağdan sola doğru istenilen sayıda zürafa yapılır. En soldaki zürafa yapıldıktan sonra iplik, önceki zürafanın üstünden geçirilerek ilk başlanan kısma geri dönülür ve en soldaki ilk ilmeğe batırılır. İşlemlere üst üste tekrarlanarak tepede tek bir ilmek kalıncaya kadar devam edilir (Görsel 3). Üçgenin sol kenarında çirtik (genellikle motiflerin kenarlarını süsleyen, basamak şeklinde oluşturulan bir ilmek türüdür) yaparak veya düz atlayarak iplik, alttaki son ilmeğe batırılır (Yıldırım, 2014, s. 20).



Görsel 3: Üçgen ilmek Yapım Aşamaları (Yıldırım, 2014, s. 20)

Fiskil yapımı: Eksiltme yapılırken battığımız yere bir ilmek daha yapılarak işleme devam edilir. Tekrar başa dönüldüğünde artırılan ilmeğe batırılmaz, boşta bırakılır (Yıldırım, 2014, s. 22). İğne oyasının genel görünümüne hareketlilik katan bir tekniktir. Küçük, sıkışık ilmeklerden oluşur ve genellikle oyanın kenarlarında kullanılır (Görsel 4) Fiskiller, oya modellerine hem estetik bir görünüm kazandırır hem de oyanın daha dolgun ve hacimli olmasını sağlar.



Görsel 4: Fiskil

Bolu İğne Oyası Örnekleri

Bolu, doğal güzellikleri kadar zengin kültürel mirası ile de dikkat çeken bir şehirdir. Bu zenginliğin önemli bir parçası da iğne oyalarıdır. Yüzyıllardır kadınların sabırla ve özenle işlediği iğne oyaları, Bolu'nun kültürel kimliğinin önemli bir göstergesidir. Bu çalışmada, Bolu il merkezinde bulunan 20 adet başörtüsü kenarında yapılmış iğne oyası örnekleri tasarımsal olarak renk, motif, teknik, kompozisyon özellikleri yönünden değerlendirilmiştir.

Görsel 5: İğne Oyası "Hanımeli" (Kaynak: Ayşe Güner, 2023)

100 x 100 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık kırk yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Yörede bu motife "Hanımeli" ismi verilmiştir (Görsel 5). Pembe, krem, açık ve koyu yeşil renkler kullanılarak kontrast oluşturmuştur. Zürafa, üçgen ilmek tekniği ile yapılan iğne oyasında her bir ana motifte iki adet hanımeli konularak örüntü oluşturmuştur. Ana motif arasına 6 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. Ara motiflerin alt kısımları firkete ile işlenmiş daha sonra üstüne iğne ile piko (yöresel adı fisilti) yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 6: İğne Oyası "Eğrelti Otu" (Kaynak: Safiye Aydın, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık atmış yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Yörede bu motif "Eğrelti Otu" olarak adlandırılmaktadır (Görsel 6). Pembe ve açık yeşil renkler

kullanılarak kontrast oluşturulan iğne oyası zürafa, üçgen ilmek tekniği ile yapılmıştır. Her bir ana motif arasına 6 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. Motif aralarında firkete ile ara motifin alt kısmı yapılmış daha sonra üstüne iğne ile piko (fisilti) yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 7: İğne Oyası "Kelebek" (Kaynak: Safiye Aydın, 2023)

97 x 97 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık otuz yıllık olan oyada figürlerden esinlenerek motif yapılmıştır. Kelebekten esinlenerek ve benzetilerek yapıldığı için yörede bu motife "Kelebek" ismi verilmiştir. (Görsel 7). Yeşil ve beyaz renkler kullanılarak kontrast oluşturulan iğne oyası zürafa, üçgen ilmek ve piko tekniği ile yapılmıştır. Her bir ana motif arasına 6 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 8: İğne Oyası "Pür Oyası" (Kaynak: Ayşe Güner, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık otuz yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Yörede bu motif "Pür Oyası" olarak adlandırılmaktadır (Görsel 8). Pembe ve yeşil renklerin kullanılarak kontrast oluşturulan iğne oyası zürafa, üçgen ilmek tekniği ile yapılmıştır. Her bir ana motif arasına 6 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. Motif aralarında firkete ile ara

motifin alt kısmı yapılmış daha sonra üstüne iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 9: İğne Oyası "Karanfil Oyası" (Kaynak: Ayşe Güner, 2023)

95 x 95 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık kırk yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Karanfil çiçeğinden esinlenerek oluşturulan bu motife yörede "Karanfil Oyası" ismi verilmiştir (Görsel 9). Mor, kırık beyaz, açık ve koyu yeşil renkler kullanılmıştır. Üçgen ilmek tekniği ile yapılan iğne oyasında her bir ana motifte iki adet karanfil konularak örüntü oluşturulmuştur. Ana motif arasına 5 cm aralık konularak ritmik tekrar meydana gelmiştir. Ara motiflerin alt kısımları firkete ile işlenmiş daha sonra üstüne iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 10: İğne Oyası "Hıtır Oyası" (Kaynak: Naciye Demirci, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık atmış yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Bu motife yörede "Hıtır Oyası" ismi verilmiştir (Görsel 10). Pembe ve yeşil renkler kontrast olarak kullanıldığı oyada, zürafa, üçgen ilmek ve piko tekniği ile yapılmıştır. Her ana motifte iki adet hıtır konularak örüntü oluşturulmuştur. Ana motif arasına 5 cm aralık konularak ritimli tekrar meydana gelmiştir. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 11: İğne Oyası "Yarım Dünya" (Kaynak: Naciye Demirci, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık otuz yıllık olan oyada sembolik motif yer almaktadır. Aslında görüntü olarak kilim desenlerinden eli belinde motifine anımsatmasına rağmen yöre halkı bu motife "Yarım Dünya" ismini vermiştir (Görsel 11). Pembe, beyaz ve yeşil renklerin kontrast olarak kullanıldığı iğne oyasında zürafa, üçgen ilmek ve piko teknikleri kullanılmıştır. Her bir ana motifte biri pembe biri beyaz olmak üzere iki adet yarım dünya motifi konularak örüntü oluşturulmuştur. Ana motif arasına 6 cm aralık konularak ritimli tekrar meydana gelmiştir. Ara motiflerin alt kısımları firkete ile işlenmiş daha sonra üstüne iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 12: İğne Oyası "Balık Kılçığı" (Kaynak: Naciye Demirci, 2023)

95 x 95 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık elli yıllık olan oyada sembolik motif yer almaktadır. Yörede bu motife balığın kılçığına benzetildiğinden dolayı "Balık Kılçığı" adı verilmiştir (Görsel 12). Kırk beyaz ve mor renkleri kontrast olarak kullanılmıştır. Teknik olarak zürafa, üçgen ilmek ve fiskil yapılmıştır. Her bir ana motifte iki balık kılçığı yer alarak örüntü ve motifler arasında 5 cm aralık konularak ritimli tekrar oluşturulmuştur. Motif aralarında firkete ile işlenmiş uçları ise iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 13: İğne Oyası "Kahve Şakı" (Kaynak: Naciye Demirci, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık atmış yıllık olan oyada sembolik motif yer almaktadır. Yörede bu motife "Kahve Şakı" adı verilmiştir (Görsel 13). Yeşil ve siyah renkleri kontrast olarak kullanılmıştır. Teknik olarak zürafa, üçgen ilmek ve fiskil yapılmıştır. Her bir ana motifte iki adet kahve şakı modeli yer alarak örüntü ve motifler arasında 5 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. Motif aralarında firkete ile işlenmiş uçları ise iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 14: İğne Oyası "Kabak Çiçeği" (Kaynak: Fatma Sayılı, 2023)

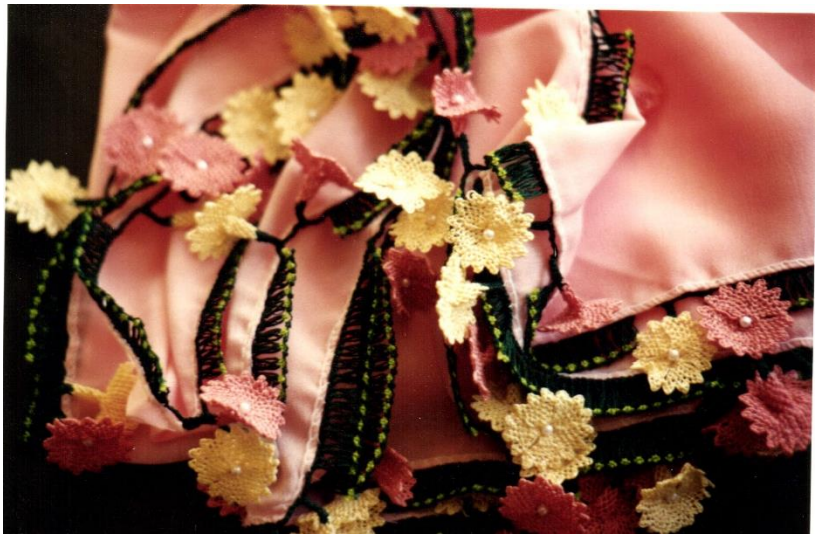
95 x 95 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık elli yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Yörede bu motife "Kabak Çiçeği" ismi verilmiştir (Görsel 14). Sarı, siyah ve yeşil renklerin kontrast olarak yer aldığı iğne oyasında zürafa, üçgen ilmek ve piko teknikleri kullanılmıştır. Her bir ana motifte iki adet kabak çiçeği yer alarak örüntü meydana getirmiştir. Motif arasına 6 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 15: İğne Oyası "Menekşe Oyası" (Kaynak: Fatma Sayılı, 2023)

97 x 97 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık elli yıllık olan oyada doğada bulunan Hercai menekşeden esinlenilmiş bitkisel motif yer almaktadır. Yörede bu motif "Menekşe Oyası" olarak adlandırılmaktadır (Görsel 15). Mor, lila, beyaz, bordo açık ve koyu yeşil renkler kontrast olarak kullanıldığı iğne oyasında zürafa, üçgen ilmek ve fiskil teknikleri yer almaktadır. Her bir motif arasına 5 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. Ana motifte üçgen ilmek tekniği ile kök oluşturulmuş, kökün üzerine yine üçgen ilmek tekniği ile menekşeye yapılmış, hemen yanında üçgen ilmek ve fiskil ile yaprak yer almıştır. Motif aralarında iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 16: İğne Oyası "Kaba Karanfil" (Kaynak: Fatma Sayılı, 2023)

95 x 95 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık kırk yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Doğada kat kat olan karanfil çiçeğinden esinlenerek oluşturulan bu motife yörede "Kaba Karanfil" ismi verilmiştir (Görsel 16). Pembe, krem, açık ve koyu yeşil renkler kullanılarak kontrast oluşturduğu iğne oyasında zürafa, üçgen ilmek, piko teknikleri kullanılmıştır. Her bir ana motifte pembe ve beyaz olmak üzere iki adet kaba karanfil örüntü olarak yer almaktadır. Motif arasına 5 cm aralık konularak ritmik aralıklı tekrar oluşturulmuştur. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.



Görsel 17: İğne Oyası "Elma Çiçeği" (Kaynak: Şükran Yıldız, 2023)

95 x 95 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık elli yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Yörede bu motife "Elma Çiçeği" ismi verilmiştir (Görsel 17). Açık pembe, limon sarısı, açık ve koyu yeşil renklerin kontrast olarak yer aldığı iğne oyasında zürafa, üçgen ilmek ve piko teknikleri kullanılmıştır. Her bir ana motifte açık pembe ve limon sarısı olmak üzere iki adet elma çiçeği örüntü olarak yer almıştır. Motif arasına 6 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 18: İğne Oyası "Gül Bebeği" (Kaynak: Safiye Aydın, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık elli yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Henüz açmamış tomurcuk gülden esinlenerek yapılan bu motife yörede "Gül Bebeği" ismi verilmiştir (Görsel 18). Pembe ve yeşil renklerin kontrast olarak yer aldığı iğne oyasında zürafa, üçgen ilmek ve piko teknikleri kullanılmıştır. Her bir ana motifte iki adet gül bebeği örüntü olarak yer almaktadır. Motif arasına 6 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 19: İğne Oyası "Üzüm Oyası" (Kaynak: Safiye Aydın, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık elli yıllık olan oyada meyve ve yaprağından oluşan bitkisel motif yer almaktadır. Yörede bu motif "Üzüm Oyası" olarak adlandırılmaktadır (Görsel 19). Yeşil, beyaz, mor, açık ve koyu yeşil renkler kullanılarak kontrast oluşturulan iğne oyası zürafa, üçgen ilmek tekniği ile yapılmıştır. Her bir ana motifte bir üzüm salkımı bir de asma yaprağı örüntü olarak yer almaktadır. Ana motifler arasında 7 cm aralık konularak ritimli tekrar oluşturulmuştur. Ara motiflerde firkete ile motifin alt kısmı meydana getirilmiş daha sonra üstüne iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 20: İğne Oyası "Papatya Oyası" (Kaynak: Şükran Yıldız, 2023)

100 x 100 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık otuz yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Yörede bu motif "Papatya Oyası" olarak adlandırılmaktadır (Görsel 20). Doğada bulunan papatya çiçeğine benzetilerek yapılan oyada yeşil, beyaz, sarı ve siyah renkler kontrast olarak kullanılmıştır. Üçgen ilmek tekniği ile yapılmıştır ve her bir ana motifte iki adet papatya yer alarak örüntü meydana getirmiştir. Ana motifler arasında 7 cm aralık konularak ritimli tekrar oluşturulmuştur. Ara motiflerde firkete ile motifin alt kısmı yapılmış daha sonra üstüne iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 21: İğne Oyası "Boru Oyası" (Kaynak: Şükran Yıldız, 2023)

95 x 95 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık kırk yıllık olan oyada bitkisel ve geometrik motifler kullanılarak yapılmıştır. Hem çiçeğe benzediği hem de silindir şeklindeki gövdeden dolayı yörede bu motife "Boru Oyası" ismi verilmiştir (Görsel 21). Pembe, beyaz, açık ve koyu yeşil renkler kullanılarak kontrast oluşturmuştur. Zürafa, üçgen ve kare ilmek tekniği ile yapılan iğne oyasında her bir ana motifte iki adet biri pembe biri beyaz olarak boru oyası konularak örüntü meydana gelmiştir. Motif aralarına 6 cm konularak ritmik olarak tekrarlı aralık oluşturulmuştur. Ara motiflerin alt kısımları firkete ile işlenmiş daha sonra üstüne iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 22: İğne Oyası "Küpe Oyası" (Kaynak: Şükran Yıldız, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki pamuklu yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık atmış yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Küpe çiçeğinden esinlenerek yapıldığından dolayı yörede bu motif "Küpe oyası" adı verilmiştir (Görsel 22). Pembe ve beyaz renkler kullanılarak kontrast oluşturulan iğne oyasında zürafa, üçgen ilmek, fiskil ve piko teknikleri ile yapılmıştır. Her bir motif arasına 6 cm aralık konularak ritimli tekrar oluşturulmuştur. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 23: İğne Oyası "Sade Güzel" (Kaynak: Aysel Görücü, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık kırk yıllık olan oyada bitkisel motif yer almaktadır. Görüntü olarak papatyaya benzemesine rağmen yöredeki "Sade Güzel" olarak adlandırılmaktadır (Görsel 23). Oyada turuncu, beyaz, siyah, yeşil renkler kontrast olarak kullanılmıştır. Üçgen ilmek tekniği ile yapılmıştır ve her bir ana motifte iki adet motif konularak örüntü meydana getirilmiştir. Ana motifler arasına 7 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. Ara motiflerin alt kısımları firkete ile işlenmiş daha sonra üstüne iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Görsel 24: İğne Oyası "Çıkrık Oyası" (Kaynak: Aysel Görücü, 2023)

90 x 90 cm boyutlarındaki yazma kenarına yapılmış olan iğne oyasında ipek iplik kullanılmıştır. Yaklaşık atmış yıllık olan oyada nesneli motif yer almaktadır. Yörede bu motife "Çıkrık Oyası" denilmektedir (Görsel 24). İğne oyasında pembe, kırık beyaz ve su yeşili renkler kontrast olarak kullanılmıştır. Zürafa, üçgen ilmek tekniği ile yapılmıştır ve her bir ana motifte iki adet çıkrık oyası örüntü olarak yer almıştır. Ana motifler arasına 6 cm aralık konularak ritmik tekrar oluşturulmuştur. Ara motiflerin alt kısımları firkete ile işlenmiş daha sonra üstüne iğne ile piko yapılmıştır. İğne oyası, kare formda olan yazmanın dört bir yanına baskı dikişi ile tutturulmuştur.

Sonuç ve Öneriler

İğne oyaları geçmişten günümüze kadar el sanatları arasında önemli bir yer tutmuş zengin bir tasarım diline sahip, el emeği göz nuru ürünlerdir. Yüzyıllardır Anadolu coğrafyasında yaşayan kadınların el becerisi ve sanatsal duyarlılığının bir ürünü olarak ortaya çıkmış, nesilden nesile aktarılarak günümüze ulaşmış değerli bir kültürel mirasımızdır. Oyalar, sadece sanatsal ve estetik birer ürün olmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlarda önemli anlamlar taşımaktadır. Her bir motif, oyanın yapıldığı bölgenin coğrafi özelliklerini, sosyal yapısını, inançlarını ve tarihini yansıtmaktadır. Örneğin, çiçek motifleri doğa ile olan bağı, geometrik şekiller ise evrenin düzenini ifade etmektedir. Oyalar, aynı zamanda kadınların sosyalleşme ve kimliklerini ifade etme araçları olarak da kullanılmıştır.

Bu çalışmada Bolu il merkezinde bulunan iğne oyası örnekleri incelenmiştir. İğne oyalarının, sadece bir el işi değil, aynı zamanda bölgenin kültürel kimliğinin, sanatsal ifade biçimlerinin ve ekonomik potansiyelinin bir yansıması olduğu görülmüştür. İncelenen örneklerde oyaların, geometrik desenlerden bitkisel motiflere kadar uzanan zengin bir görsel dilde ifade edildiğini gözlenmiştir. Çalışma kapsamında yer alan tüm iğne oyalarının pamuklu yazma kenarlarına yapıldığı ve ipek ipliği kullanıldığı tespit edilmiştir. Motif özelliği olarak incelenen 20 adet iğne oyasından 13 örneğin bitkisel motif, 3 örneğin sembolik motif, 1 örneğin figürlü motif, 1 örneğin nesneli motif ve 1 örneğinde hem bitkisel hem de geometrik motif özelliğinde yapıldığı görülmüştür. Tasarımsal olarak incelendiğinde iğne oyalarının birbirleriyle uyumlu bir şekilde bir araya geldiği, görsel bir bütünlük oluşturduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra motiflerin düzenli tekrarı ile ritmik bir akıcılık kazandırdığı ve motifler arasında örüntü oluşturduğu da görülmüştür. Ayrıca belli bir simetri içeresinde yapılan iğne oyaları denge ve düzeni de beraberinde getirdiği, farklı renklerin kullanımı ile renkler arasında kontrast oluşturduğu da tespit edilmiştir.

Günümüzde iğne oyaları, geleneksel el sanatlarının yeniden değer kazanmasıyla birlikte, turizm ve hediyelik eşya sektöründe önemli bir yer edinmiştir. Ancak, hızlı kentleşme, değişen yaşam koşulları ve küreselleşme etkileri, oya sanatının geleceği konusunda belirsizlikler yaratmaktadır. Genç nesillerin oya yapımına olan ilgisi azalmakta ve bu durum, oya sanatının kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır. Bu çalışmanın sonuçları doğrultusunda, iğne oyalarının korunması ve gelecek nesillere aktarılması için aşağıdaki öneriler sunulabilir;

Okullarda ve kültür merkezlerinde oya kursları düzenlenerek genç nesillerin oya sanatıyla tanıştırılması ve bu sanatın yaşatılması sağlanabilir.

Usta öğreticiler tarafından düzenlenecek atölye çalışmalarıyla, oya yapım teknikleri ve motifleri hakkında bilgi verilerek oya sanatının yaygınlaştırılması sağlanabilir.

Devlet ve yerel yönetimler tarafından oya işi ile uğraşan kişilere desteklemek amacıyla çeşitli teşvikler ve hibe programları oluşturulabilir.

Oya örneklerinin sergilendiği müzeler kurularak, oya sanatının tarihi ve kültürel önemi hakkında bilgi verilmesi sağlanabilir.

Oya sanatına ilgi duyan gençlerin yaratıcılıklarını ortaya çıkarmaları için tasarım yarışmaları düzenlenebilir.

Sonuç olarak, iğne oyaları, Türkiye'nin kültürel mirasının önemli bir parçasıdır. Bu sanatın korunması ve gelecek nesillere aktarılması için kültür bilincinin uyandırılması ve ortak bir çaba gösterilmesi gerekmektedir.

Kaynakça

Acar, S., ve Ağca, G. (2022). Carrickmacross Dantelleri ve İğne Oyalarıyla Uygulama Örneğinde Tekstil ve Lif Sanatı Kavramlarına Bir Bakış. *Kesit Akademi Dergisi*, 8 (31), 276-299. Doi: 10.29228/kesit.54900

Akpınarlı, H.F., Ortaç, H.S. (2006). Oyalarda Motif ve Kompozisyon Özellikleri. *Denizli I. El Sanatları Kongresi (Uluslararası Katılımlı)* 10-12 Mayıs. Denizli. 233-242.

Aksoy, E. (2018). Harput (Elâzığ) İğne Oyalarından Örnekler. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi,* 1 (1), s.37-55

Barışta, Ö. (2005). *Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Halk Plastik Sanatları*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Gümüş, D., ve Uray, G. (2018). Oya El Sanatı Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research,* 11 (55), 355-369. Doi: http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20185537207

Güzel, E. (2015). Tunceli İli Oya Örnekleri. *The Journal of Turk-Islam World Social Studies*, 2(5), 93-104.

İşbilir, S., Sönmeztürk, G., ve Göçer, M. (2022). Günümüzde Mersin Olgunlaşma Enstitüsünde Üretilen İğne Oyası Tasarım Örnekleri. *Turkuaz Uluslararası Türk Dünyası Bilimsel Araştırmalar Dergisi,* 3(2), 204-223. Doi: 10.54970/turkuaz.1204081

Köklü, H., Özdemir, M., ve Yetim, F. (2008). Gerede İğne Oyaları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (20), 83-90.

Kurt, G. (2024). Mudurnu Tığ Oyaları ve Nurdan Çakır Öz Koleksiyonu. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 15, 1157-1169. Doi: 10.51531/korkutataturkiyat.1422262

Levent, A. ve Levent, C. (2020). Örgenin Oyalara Yansıması; Malatya –Arapgir İğne Oyaları Örneği, *International Social Sciences Studies Journal*, (e-ISSN:2587-1587) Vol:6, Issue:70; pp:4218-4230. http://dx.doi.org/10.26449/sssj.2534

Onuk, T. (1990). Namrun İğne Oyaları. Erişim Tarihi: 09.11.2024 https://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/sempozyum/semp_1/onuk.pdf.

Onuk, T. (2000). *Osmanlı'dan Günümüze Oyalar*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Onuk, T. (2010). *İğne Oyaları*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ortaç, S.H. ve Aygün Işık, D. (2019). Elmadağ İlçesi İğne Oyacılığı. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(33), 2099-2108. http://dx.doi.org/10.26449/sssj.1407

Özdemir, M. ve Çeler, D. (2021). Aydın İli İğne Oyaları. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal,* (Issn:2630-631X) 7(54): 3635-3643. Doı: http://dx.doi.org/10.31576/smryj.1258

Öztürk, İ. (1977). Köylü El Sanatlarına Folklor Açısından Bakış ve Yenikent Köyünde Oya ve İşlemeler. *Türk Etnografya Dergisi*, (66), 83-94.

Somçağ, H. (2021). Karabük İli Bulak Köyü İğne Oyacılığı. *Turizm Çalışmaları Dergisi,* 3(1), 43-54.

Soysaldı, A. (2020). Gönen İğne Oyaları ve Oya Pazarı. *Folklor Akademi Dergisi*, 3(4), 159-172.

Toplu, A. (1988). *Oya ve Bartın İşi*. İstanbul: Dilem Yayınevi

Tozun, H., Somçağ, H. (2013). Kilimde Kullanılan Tasarım Yöntemleri. Uluslararası Türk ve *Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyum Bildirileri.* Cilt: 2. 18-20 Nisan Kahramanmaraş. 282-290

Uzar, N. S. E. ve Gül, D. S. (2022). Türkiye'de Özgün Baskı Resim Sanatında Kuş Figürleri. *Kalemişi Dergisi*, 21. 135–142. doi: 10.7816/kalemisi-10-21-04

Uzar, N. S. E. (2022). Geleneksel El Sanatlarımız İçin Sürdürülebilir Güncel Tasarım Deneme Uygulamaları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(Özel Sayı), 351-377. Doi: https://doi.org/10.16953/deusosbil.1189916

Ünsal, D. (2019). *Bilecik İlinde Bulunan İğne Oyası Ürünlerin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Yenisoy, S. (2019). Geçmişten Günümüze Mudurnu İğne Oyaları. *Ariş Dergisi*, (15), 88-111. Doi: https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.130.

Yıldırım, N. (2014). *Sakarya İli Geyve İlçesi İğne Oyaları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Yıldız, D. (2024). Geleneksel Türk Oyalarının Günümüz Moda Algısındaki Çağdaş Yorumu. *Folklor Akademi Dergisi*, 7(1), 237 – 255. DOI: 10.55666/folklor.1429647

Yücel, Ş. (2018). Tasarım İlkeleri Açısından Bir Yörük Halısının Analizi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 8(1), 87-106.

Kaynak Kişiler

Aysel Görücü, Ev Hanımı 1943 doğumlu, Görüşme Tarihi: 28-29 Temmuz.2023

Ayşe Güner, Ev Hanımı 1951 doğumlu, Görüşme Tarihi: 28-29 Temmuz.2023

Fatma Sayılı Ev Hanımı 1958 doğumlu, Görüşme Tarihi: 28-29 Temmuz.2023

Naciye Demirci Ev Hanımı 1968 doğumlu, Görüşme Tarihi: 28-29 Temmuz.2023

Safiye Aydın, Ev Hanımı 1948 doğumlu, Görüşme Tarihi: 28-29 Temmuz.2023

Şükran Yıldız, Ev Hanımı 1966 doğumlu, Görüşme Tarihi: 28-29 Temmuz.2023

Küreselleşmenin Bölgesel Takılar Üzerindeki Etkisi

Emine KETENCİOĞLU*
Ayten ÇALIŞ**

Giriş

Takılar, tarih boyunca toplumların ekonomik düzeylerini, dinsel ve estetik değerlerini, teknolojik ve ekonomik gelişmelerini, sosyo kültürel yapılarını yansıtan unsurlar olmuşlardır. Yapılan kazılarda ortaya çıkarılan takılar, toplumların yaşayış biçimleri hakkında bilgi edinilmesini sağlayarak tarihsel geçmişe ışık tutmuşlardır (Öner, İ. 2020, s.7). Küreselleşmenin etkisiyle; toplumların sosyo kültürel yapılarını yansıtan unsurlardan olan bölgesel takılar hem fırsatlar hem de zorluklar içine sürüklenmektedir.

Özellikle son yüzyılda iletişim ve ulaşım teknolojilerindeki gelişmeler, dünyanın giderek daha bağlantılı bir yapıya bürünmesine olanak sağlamıştır. Küreselleşmenin tüm alanlardaki etkileri, geniş ölçekli değişimlerin bir parçası olarak ortaya çıkmış, yapılan her yeni tasarımlar da yalnızca estetik bir uğraş olmaktan öteye geçerek toplumsal bir araç haline gelmesine neden olmuştur (Appadurai, 1996, s.186; Hall, 1997, s.87).

Bölgesel takı grupları, takıların yalnızca estetik birer nesne olmanın ötesinde, kültürel ve toplumsal kimliklerinin bir yansıması olarak kabul ederler. Takılar, tarihsel olarak bir toplumun inançlarını, sosyal statüsünü, coğrafi özelliklerini ve geleneksel yaşam tarzını taşımaktadır. Küreselleşme ile birlikte dünya çapında popülerleşen tek tip tasarımlar, bu kültürel mirası tehdit etmektedir. Ancak birçok yerel grup, geleneksel takı yapım tekniklerini sürdürerek, bu mirası korumayı hedeflemektedir.

Örneğin, Endonezya'daki yerel takılar veya Afrika'daki el yapımı takılar hem işlevsel hem de sembolik anlamlar taşır. Bu takılar, sadece süs eşyası olmanın ötesine geçer ve bireylerin toplumsal kimliklerini, ait oldukları kültürü ifade etmelerini sağlar. Küreselleşme, bu tür takıların üretimini ve satışını etkileyebilir, ancak birçok bölgesel grup, takılarındaki geleneksel desenleri ve sembolleri koruyarak, kültürel kimliklerini yaşatmayı sürdürür.

Metodoloji

Amaç

Araştırmanın temel amacı, küreselleşme sürecinin bölgesel takılar üzerindeki etkilerini ve çeşitli kültürel bağlamlarda kimlik, aidiyet ve estetik anlayışlar üzerindeki yansımalarını derinlemesine anlamaktır.

Araştırmanın diğer bir odak noktası, küreselleşmenin yalnızca takıların kullanımıyla sınırlı kalmadığı, aynı zamanda sanatsal ifade ve algı üzerindeki etkilerini de incelemektir. Küreselleşme, bölgesel takıların, anlamlandırılma biçimlerini ve bu eserlerin toplum üzerindeki etkilerini değiştirmiştir. Örneğin, bir takının yerel bir toplulukta farklı, küresel bir izleyici kitlesi tarafından bambaşka bir anlamı olabilir. Bu araştırma, bu tür anlam kaymalarını ve bağlamsal dönüşümleri de ele alarak, küreselleşmenin takılara olan etkilerinin daha bütüncül bir analizini sunmayı, küreselleşme süreçlerinin bölgesel takılara nasıl entegre olduğunu; bu süreçlerin yerel ve küresel bağlamlarda ne tür dönüşümlere yol açtığını, kapsamlı bir şekilde ele almayı hedeflemektedir.

* Dr. Öğretim Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, eminekocakgsf@gmail.com
** Yüksek Lisans Öğrencisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı ayten02calis@hotmail.com

Bölgesel takılar, geçmişten bu yana yalnızca bir estetik ifade biçimi olmaktan çıkarak, aynı zamanda kültürel, politik ve ekonomik bir araç olarak kullanılmıştır. Bu araştırma, yerel kültürlerde kullanılan takılara odaklanarak, küreselleşmenin bölgesel takılar üzerindeki etkilerinin analiz edilmesi yoluyla çok boyutlu bir resmini çizmeyi amaçlamaktadır.

Yöntem

Araştırmanın yöntemi, nitel bir çerçeveye dayanmaktadır. Belirli kültürel bağlamlardan seçilen takıların belirli bir çerçevede analiz edilmesiyle, hibritleşme süreçlerindeki küreselleşme etkileri incelenmiştir. Örneklem bölgeler, kültürel çeşitliliğin en yoğun yaşandığı coğrafyalar arasından seçilerek, bu bölgelerdeki sanatsal üretimin yerel ve küresel dinamiklerle nasıl şekillendiği ele alınmıştır. Bu bağlamda, takıların izleyiciler tarafından nasıl algılandığı, anlamlandırıldığı ve kullanıldığı değerlendirilmiştir.

Araştırmada birincil ve ikincil kaynaklar kullanılarak kapsamlı bir veri toplama süreci gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, akademik literatür taranmış ve doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir. İkinci aşamada, örneklemde yer alan bölgesel takı gruplarının içeriksel ve biçimsel analizine odaklanılmıştır. Bu süreçte, takıların, tematik yapılarına, estetik değerlerine ve küreselleşme süreçlerinden nasıl etkilendiklerine ilişkin veriler toplanmıştır. Ayrıca, farklı kültürel bağlamlarda kullanılan farklı takı gruplarının küreselleşme karşısındaki direnci ve/veya adaptasyonu karşılaştırmalı bir perspektifle incelenmiştir.

Bu araştırma, örneklem olarak seçilen, Asya, Afrika ve Okyanusya bölgelerine ilişkin genel bir çerçevede sunulmaktadır. Küreselleşme süreçlerinin takı sanatı pratikleri üzerindeki etkilerini hibritleşme, melezleşme ve homojenleşme gibi kavramsal çerçeveler üzerinden incelemeye odaklanmaktadır.

BÖLGESEL TAKILARIN TARİHSEL SÜRECİ

İlk çağlarda doğal malzemelerden yapılan takılar, bireyin yetkinliğini ve kabile içindeki statüsünü temsil etmiştir (Perani & Wolff, 1999, s.54). Takılar, aynı zamanda toplumsal değişimlerin bir göstergesi olarak da önemlidir. Endüstriyel üretimin artışı ve küresel pazarların genişlemesi, geleneksel zanaatların yerini seri üretimle yapılmış takılara bırakmasına neden olmuştur. Bununla birlikte takılar, bireylerin kişisel kimliklerini ifade etme ihtiyacını karşılayan bir araç olarak yeniden önem kazanmıştır. Bu süreç, özellikle pirsing, hızma ve diğer beden takılarının popüler kültür içinde yer bulmasıyla hızlanmıştır (Belk, 1988, s.144; Hall, 1997, s.187).

"Korunma içgüdüsü ve tılsım gibi inançların yanı sıra üst Paleolitik çağ ile birlikte süslenme ihtiyacı da ortaya çıkmış, malzemeleri işleyip, şekillendirmeyi öğrenen insanoğlu, estetik özellikleri doğrultusunda da takıları vücutlarında taşımaya başlamıştır" (Öner, İ. 2020, s.7)

Bu makalede Mezopotamya'dan başlayarak, Ortaçağ ve Geleneksel Kabile takıları ile Antik Dönemde kullanılan beden takıları bölgesel olarak ele alınmıştır. Geleneksel ritüellerde önemli bir işlevi olan beden takılarının günümüze yansıyan örnekleri, kültürel mirasın doğru bir şekilde temsil edilip edilmediği, olumlu/olumsuz açıdan değerlendirilmiştir. Küresel etkileşimlerin arttığı bu dönemde, sanat eserlerinin ve takıların yerel ve küresel bağlamlarda nasıl dönüştüğünü anlamak, sanatın ve kültürün gelecekteki evrimini doğru bir şekilde değerlendirmek açısından önemlidir. (Blier, 1998). Mısır'da, takılar daha çok ölülerin öteki dünyadaki yaşamlarına hazırlık olarak kullanılırdı. Altın ve değerli taşlarla yapılan takılar, statü simgesiydi. Yunan-Roma uygarlıklarında takılar hem estetik hem de sembolik anlam taşımaktadır. Altın, gümüş, taşlar ve cam gibi malzemeler kullanılarak yapılan takılar, soylu sınıfların ve tanrıların gücünü yansıtıyordu. Yunanlar, günlük yaşamda şıklığı simgeleyen

takılar kullanırken, Romalılar takıları daha çok statü ve gücün göstergesi olarak kullanmışlardır. (Görse 1.)

Görsel 1: Roma küpeleri, Manisa Müzesi. (Türe, 2005)

Her bir takı, bağlı olduğu kültürün estetik anlayışını, materyal kullanımını ve sembolizmini barındırır. Örneğin, Afrika'da yerel kabilelerin kullandığı takılar, çoğunlukla doğa unsurlarından ilham alır ve bu unsurların anlamı, o kültürün doğa ile olan ilişkisini yansıtır. Benzer şekilde, Orta Asya'da kullanılan gümüş takılar, göçebe toplumların hayvan figürlerine dayanan sembolizmi taşır. Her iki örnekte de takılar, sadece süs eşyası değil, aynı zamanda halkın kültürel kimliğinin bir parçası olarak varlık göstermektedir.

Takılar, insanlık tarihinin en eski materyal kültür objelerindendir. Sosyal statü, kimlik ve ritüel pratiklerde estetikten öte sembolik bir araç olarak kullanılmıştır (Blier, 1998, s.134; Dubin, 1999, s.106). Ancak küreselleşme süreci, takıların yalnızca yerel kültürlerdeki anlamlarını değil, aynı zamanda küresel pazardaki değerini de yeniden şekillendirmiştir.

GELENEKSEL TAKILARDA KÜLTÜREL / KİMLİKSEL ROLLER

Takılar, tarih boyunca toplumsal kimliklerin, ritüel değerlerin ve estetik anlayışların bir yansıması olarak önemli bir yere sahip olmuştur. İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren, takılar yalnızca süs objesi değil, aynı zamanda bireylerin sosyal statülerini, toplumsal rollerini ve inançlarını ifade eden semboller olarak kullanılmıştır (Kopytoff, 1986, s.67). Takıların bu çok katmanlı işlevi, onları tarih boyunca kültürel ve ekonomik alışverişlerin merkezine yerleştirmiştir.

Küreselleşme, bu tarihsel fonksiyonu dönüştürmüş, yerel takıları, küresel bir bağlama taşıyarak kültürel miras ve modern tasarım arasında bir köprü kurmuştur. Örneğin, Hindistan'daki hızma, Afrika'daki boncuklu takılar ve Okyanusya'da deniz kabuklarından yapılan süsler, küresel tasarımcıların ilham kaynağı olmuş ve bu objeler yeni anlamlar kazanmıştır (Eicher, 1995, s.103; Dubin, 1999, s.76). Geleneksel takıların modernleştirilmesi, kimliksel anlamların bir kısmının kaybolmasına veya evrimleşmesine neden olabilir. Ancak bazı durumlarda, yerel kültürler bu takıları modern dünyada yeniden anlamlandırarak hem geleneksel kimliklerini korumayı hem de küresel ölçekte yer edinmeyi başarabilmişlerdir.

Antik Dönemde Bölgesel Takıların Ritüel ve Sosyal Statüsü

Takılar, insanlık tarihinin en eski materyal kültür objelerinden biridir ve ilk çağlardan itibaren sosyal statü, kimlik ve ritüel pratiklerin vazgeçilmez bir parçası olmuştur (Blier, 1998, s.134; Dubin, 1999, s.106). İlk insanlar, doğal malzemelerden yaptıkları takıları hem estetik bir ifade hem de sembolik bir araç olarak kullanmışlardır. Örneğin; avlanma sırasında elde edilen hayvan dişleri ve kemiklerinden elde edilen takılar, bireyin kabiledeki yetkinliğini ve gücünü

temsil eden semboller haline gelmiş ya da sosyal statüsünün bir göstergesi olmuştur (Perani & Wolff, 1999, s.54).

Takılar, insanlık tarihinin en eski süslenme biçimlerinden biridir ve çeşitli kültürlerde hem ritüel hem de sosyal amaçlarla kullanılmıştır. Tarih boyunca beden takıları, bireylerin kimliklerini, toplumsal rollerini ve dini inançlarını ifade etmenin güçlü bir aracı olmuştur (Blier, 1998, s.114). Örneğin; Eski Mısır'da firavunlar beden takılarını ilahi otoritenin bir simgesi olarak kullanırken, köleler ise statülerini göstermek için belirli takılar takmıştır (Dubin, 1999, s.176). Antik Mısır'da takılar, bireyin sosyal statüsünü ve dini inançlarını temsil etmede kritik bir rol oynamıştır. Firavunların altın ve değerli taşlarla süslenmiş takılarının, sadece zenginliklerini değil, aynı zamanda onların ilahi bir otoriteye sahip olduklarını sembolize edildiği bilinmektedir. Bunun yanı sıra, amuletler gibi koruyucu takıların, Mısır halkı tarafından günlük yaşamda kötü ruhlara karşı korunma amacıyla yaygın bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir (Kunz & Stevenson, 2016, s.324). (Görsel 2 ve 3).

Görsel 2: Mısır Amuleti(Arkeofili.2023)

Görsel 3: M.Ö. 1540- 1295, Mısır Ulusal Müzesi, Kahire, Mısır (Taylor, 2008, s. 46)

Mezopotamya'da ise, takılar toplumsal sınıfların ayrımında belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Altın ve gümüş gibi değerli metaller soyluların ve rahiplerin aksesuarlarında yer alırken, bronz ve bakır, daha alt sosyal sınıflara ait bireyler tarafından tercih edilmiştir. Takıların üzerindeki semboller, sahiplerinin dini inançlarını ve toplumsal rollerini açıkça ortaya koyan işaretlerdir (Blier, 1998, s.132).

Frigya Uygarlığı, takı sanatında özenli bir işçilik anlayışıyla düzenlenmiş geometrik motifler kullanmıştır. Gövdeleri yay şeklinde tasarlanmış olan fibulaların üstlerine kabartmalı geometrik motifler ve granülasyon işlemeleri uygulamışlardır. Kaybolan mum tekniğiyle döküm tekniği uyguladıkları bilinen Frigya Uygarlığı, kuyumculuk alanında bu üstün tekniklerle seri üretim takılar da üretmişler. (Öner, İ. 2020, s.3)

Görsel 4: Gümüş Frig Fibulaları (Belli, 2010, s. 235)

Ortaçağ Avrupa'sında takılar, hem sosyal statü göstergesi hem de dini aidiyetin bir simgesi olarak kullanılmıştır. Örneğin, haç şeklindeki kolyeler, kişinin Hristiyan inancına olan bağlılığını ifade ederken, yüzükler genellikle aristokrat ailelerin mühürleri olarak işlev görmüştür. Avrupa'daki bu uygulamalar, takıların ritüel ve sosyal işlevlerinin, materyal kültür üzerindeki etkisini açıkça göstermektedir (Eicher, 1995, s.174). Genellikle zincirlerle sarkıtılmış, gösterişli iri taçlar ile dinin gücünü göstermek amacıyla takılarda bol miktarda altın, madeni ve değerli taşlar kullanılmıştır. Gösterişli takılar dönemin güç ve statü göstergesi aracına dönüşmüştür. (Görsel 5 ve 6)

Görsel 5: Macar Kutsal Tacı, Magyar Namzeti Museum, (Türe, 2006, s. 18) (Öner. İ. 2020)

Görsel 6: Afrika Takıları (Afrika Takıları)

Kabile toplumlarında, takıların sembolik anlamları çok daha geniş bir yelpazeye sahiptir. Afrika'nın Zulu kabilesinde, boncukların rengi ve düzenlemesi, kişinin toplumsal statüsünü, yaşını ve medeni durumunu ifade eder. Benzer şekilde, Batı Afrika'daki Akan kabilesinde altın takılar, kral ve soyluların gücünü ve dini otoritesini temsil eder (Perani & Wolff, 1999, s.58).

Asya kültürlerinde ise takılar genellikle dini ve ritüel amaçlarla kullanılmıştır. Hindistan'da kadınların taktığı hızmalar, yalnızca bir süs eşyası değil, aynı zamanda evlilik statüsünü ifade eden bir semboldür. Ayrıca, Hindu mitolojisinde, takıların koruyucu ve kutsal bir anlam taşıdığına inanılır. Çin'de ise yeşim taşından yapılan takılar, bireyin sosyal statüsünü ve ahlaki değerlerini simgeler (Dubin, 1999, s.206). (Görsel 7).

Görsel 7: Çin Yeşim Taşı (Smarthistory)

GELENEKSEL RİTÜEL TAKILAR

Bölgesel Örnekler: Afrika, Asya, Okyanusya,

Takılar, dünya genelindeki farklı coğrafyalarda zengin bir kültürel geçmişe sahiptir ve her bölgenin benzersiz sosyal, dini ve estetik değerlerini yansıtır. Takı tasarımında yerel malzemelerin ve kültürel sembollerin öne çıktığı dünya ülkelerine bakıldığında, en zengin geleneksel takı örneklerinden sosyal ve sembolik gücün temsili olan takı örnekleri genellikle Afrika; dini ve ritüel bağlamdaki takı örneklerini Asya; doğayla bütünleşen ve daha çok doğadan elde edilerek yapılan geleneksel takıları Okyanusya bölgesinde kültürel zenginliği görmek mümkündür.

Geleneksel takılar, tarih boyunca yalnızca sosyal hiyerarşinin bir göstergesi değil, aynı zamanda ritüel pratiklerin bir parçası olarak da değerlendirilmiştir. Özellikle geçiş ritüellerinde (evlilik, doğum, ölüm gibi) takılar önemli bir rol oynamıştır. Örneğin, Papua Yeni Gine'de düğün törenlerinde kullanılan deniz kabuklarından yapılmış kolyeler, topluluk üyeleri arasında bağları güçlendiren bir simge olarak görülmüştür (Dethier, 1994, s.103).

Afrika: Sosyal ve Sembolik Gücün Temsili

Afrika, takı kültürünün zengin ve köklü bir geçmişe sahip olduğu kıtalardan biridir. Bu bölgede, takılar bireylerin toplumsal statülerini, yaşlarını, medeni durumlarını ve hatta kabile içindeki rollerini ifade etmek için kullanılır. Özellikle Masai kabilesi, boncuk işçiliğiyle ünlüdür. Masai kadınları tarafından yapılan boncuklu kolyeler, sadece estetik bir aksesuar değil, aynı zamanda kabile içindeki sosyal hiyerarşiyi temsil eden bir semboldür (Blier, 1998, s,45). Etiyopya'daki Mursi kadınlarının kullandığı dudak tıkaçları, kişinin kabile içindeki yerini gösterirken, tıkaç boyutlarının büyüklüğü kişinin sosyal hiyerarşideki yüksekliğini ifade etmiştir. Benzer şekilde Batı Afrika'daki Fulani kabilesinde, büyük ve gösterişli kulak halkaları, bireyin zenginliğini ve statüsünü sergilemiştir (Dethier, 1994, s.127). Padaung kabilesnin kadınları boyunlarına metal halkalar takarak gelenekleri uyarınca süslenirler. Bu halkalara her sene yenileri eklenir ve kadınlar uzun boyunlu, zarif bir görünüme kavuşurlar. (Kültür, 2021) (Görsel 8 ve 9).

Görsel 8: Masai Kabilesi Kolye (Riccardo Parretti)

Görsel 9: Padaung Kabilesi boyun takıları (Kültür, 2021)

Altın takılarıyla tanınan Batı Afrika'daki Akan kabilesinde altın, kraliyet otoritesinin ve dini gücün bir sembolüdür. Altın küpeler, bilezikler ve kolyeler, kralın veya soyluların statüsünü göstermek için kullanılmıştır (Perani & Wolff, 1999, s.67). Akan Kabilesine ait bilekliğin kalınlığı bireyin kudretinin bir göstergesi durumundadır. Bu bölgede, altın takılar aynı zamanda kutsal kabul edilir ve dini törenlerde de önemli bir rol oynamaktadır (Görsel 10).

Görsel 10: Akan Kabilesi bileklik (Asante).

Görsel 11: Harari Zincirli Kolye (Atlas).

Etiyopya gibi Doğu Afrika ülkelerinde, gümüş ve boncuk kombinasyonları yaygındır. Bu bölgelerdeki takılar, genellikle toplumsal kimliği ve etnik aidiyeti yansıtır. Örneğin, Harari kadınlarının taktığı büyük gümüş yüzükler ve zincirli süslemeler, onların kültürel kimliklerini vurgular (Dethier, 1994, s.92) (Görsel 11).

Asya: Dini ve Ritüel Bağlamda Takılar

Asya, dünyanın en zengin takı geleneklerinden bazılarına ev sahipliği yapar. Özellikle Hindistan, dini sembollerle süslenmiş takıların merkezi olarak dikkat çeker. Hindistan'da hızma (burun halkası), kadınlar arasında yaygın bir takıdır ve genellikle evli kadınların statüsünü temsil eder. Genellikle genç kızların ergenlikten yetişkinliğe geçişlerini sembolize eden ritüellerde hızmaların takılması yaygındır. Hindu mitolojisinde hızma, bereket ve aile bağlılığını sembolize eder (Dubin, 1999, s.205; Eicher, 1995, s.186). Geleneksel takılar, onu takan kişiye rustik, dünyevi bir çekicilik katar. Nath ise bir burun halkasından ve ona bağlanmış, gelinin sağ yanağı boyunca uzanan ve kulağın üstünde saçına tutturulmuş altın bir zincirden oluşmaktadır (Görsel 12 ve 13).

Görsel 12 ve 13: Hindistan Burun Hızması(Nath) (BollywoodShaadis)

Çin, takı tasarımında yeşim taşının kültürel ve sembolik değerleriyle öne çıkar. Yeşim taşı, refah, sağlık ve uzun ömrü simgeler. Antik Çin'de, yeşim taşından yapılmış kolyeler ve yüzükler, yalnızca estetik bir obje değil, aynı zamanda kişinin ruhsal dengesini koruyan bir tılsım olarak görülmüştür. Ayrıca, Çin İmparatorluk döneminde kullanılan altın ejderha motifli takılar, hükümdarın ilahi gücünü yansıtan semboller olarak kullanılmıştır. (Kunz & Stevenson, 2016, s.268). Özellikle saç tokaları ve kulak halkaları, kişinin sosyal statüsünü ve ruhsal dengesini temsil eden nesnelerdir. (Eicher, 1995, s.186).

Okyanusya'da beden takıları, bireyin topluluk içindeki rolünü ve doğayla olan uyumunu ifade eden güçlü semboller olarak öne çıkmıştır. Polinezya kültüründe pirsingler ve dövmeler, bireyin savaşçı kimliğini ya da aile bağlarını yansıtmıştır. Benzer şekilde Maya ve Aztek medeniyetlerinde burun hızmaları ve dil pirsingleri, tanrılara adanmış bir fedakârlık biçimi olarak dini ritüellerde kullanılmıştır. Bu medeniyetlerde beden takıları hem kutsal bir anlam taşımış hem de bireylerin toplum içindeki yerini belirleyen bir araç olmuştur (Dubin, 1999, s.204).

Okyanusya: Doğayla Bütünleşen Geleneksel Takılar

Okyanusya, özellikle Polinezya ve Melanezya bölgeleri, deniz kabukları, hayvan kemikleri ve ahşap gibi doğal malzemelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı takılarla bilinir. Bu bölgelerde takılar, bireyin doğayla olan bağını ve kabile içindeki statüsünü temsil eder. Örneğin, Polinezya'da balina kemiğinden yapılan kolyeler, bireyin liderlik potansiyelini ve gücünü gösterir (Dethier, 1994, s.96). (Görsel 10). Hemen her ailede bulunan takı örnekleri; kil, kabuk, kemik, ahşap ve metal gibi maddelerden oluşmaktadır. Kültürleri, gelenekleri ve normları hayal güçlerinin çarpıcı örneklerini kabile takılarında da görmek mümkündür. (Koçak& Göker, 2021, s.133) (Görsel 14).

Görsel 14: Polinezya Balina Kemiği Yapımından Kolye (The Poi Room)

Dubin, 1999'a göre Melanezya'da ise, deniz kabukları önemli bir ticaret aracı olarak da kullanılmıştır. Bu takılar, bireyin toplumsal rolünü ve doğayla olan ilişkisini simgeleyen ritüel objeler olarak değerlendirilir. Papua Yeni Gine ve Polinezya'da balina kemiğinden yapılan takılar, düğün törenlerinde çiftlerin birlikteliğini, aileleri ve toplulukları ile olan bağlarını güçlendiren semboller olarak kullanıldığı bilinmektedir. Polinezya kültüründe pirsingler ve dövmeler, bireyin savaşçı kimliğini yansıtmıştır. Benzer şekilde Maya ve Aztek medeniyetlerinde burun hızmaları ve dil pirsingleri, tanrılara adanmış bir fedakârlık biçimi olarak dini ritüellerde kullanılmıştır. Bu medeniyetlerde beden takıları hem kutsal bir anlam taşımış hem de bireylerin toplum içindeki yerini belirleyen bir araç olmuştur. Avustralya Aborjin kültüründe de takılar genellikle ruhani anlamlara sahiptir. Ahşap ve hayvan kemiklerinden yapılan süsler, atalarının ruhlarıyla bağlantıyı temsil eder. Bu takılar, aynı zamanda avcılık ve doğayla uyum içinde yaşamayı simgeler. Hayvan dişleri ya da kemikleri genellikle tilki veya diğer etçil hayvanların dişlerinden yapılmış takıyı taşıyan insanlar, avlanacak hayvan ya da totem hayvanı ile güç, çeviklik gibi özellikleri veya ruhani gücüyle ilişkilendirilerek tercih edilmektedir (Koçak &Göker, 2021, s.132). (Görsel 15)

Görsel 15: Aborjinlerin burunlarına taktıkları kemikten yapılmış takı.(Ertuğrul, E. 2017)

Bölgesel Takılar ve Popüler Kültür

Modern dünyada beden takıları, geleneksel anlamlarından uzaklaşarak bireysel ifade biçimlerinin bir aracı haline gelmiştir. 20. yüzyıldan itibaren pirsing, hızma ve diğer beden takıları, alt kültürlerin bir simgesi olarak popülerlik kazanmıştır. Örneğin, punk hareketinin bir parçası olarak pirsing, bireylerin toplumsal normlara başkaldırısını ifade eden bir araç haline gelmiştir (Hall, 1997, s.210).

Beden takılarının popüler kültürdeki rolü, küreselleşme ile birlikte farklı kültürlerden esinlenerek evrensel bir kimlik kazanmıştır. Hindistan'dan gelen hızmalar, Batı dünyasında estetik bir trend haline gelirken, Afrika ve Polinezya'nın kabile motiflerinden ilham alan pirsing tasarımları, modern takı markalarının koleksiyonlarında sıkça yer bulmuştur. Bu süreçte beden takıları, sadece modanın bir parçası değil, aynı zamanda kültürel çeşitliliği yansıtan bir sembol olarak değer kazanmıştır (Appadurai, 1996, s.226). Görsel 16,17 ve 18)

Görsel16: Göbek piercing (Sort byrefine, Piercing) **Görsel** 17: Kulak Piercing (Cartilage Jewellery Inspiration: Helix, Daith, Tragus and Stacked Lobes) Görsel 18: Burun Piercing (Buddha Jewelry)

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte beden takıları hem üretim süreçleri hem de tasarım açısından önemli değişimler geçirmiştir. Lazer kesim teknikleri ve 3D yazıcıların kullanımı, karmaşık ve özgün tasarımların kolayca üretilmesini mümkün kılmıştır. Bu yenilikler, beden takılarının modern tasarım anlayışına uygun bir şekilde yeniden yorumlanmasına olanak tanımıştır (Singh, 2018, s.854). Ancak bu süreçte, beden takılarının kültürel kökenlerine saygı duyulması ve bu sembollerin ticari sömürünün bir parçası haline gelmemesi gerektiği yönündeki eleştiriler de artmıştır (Clifford, 1988, s.179).

KÜRESELLEŞMENİN BÖLGESEL TAKILAR ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Küreselleşme, farklı kültürlerin estetik anlayışlarının ve zanaat geleneklerinin bir araya gelmesine zemin hazırlayarak tasarım dünyasında derin bir dönüşüme yol açmıştır. Bu süreçte kültürel melezleşme, yerel unsurların global bağlamda yeniden yorumlanmasını sağlarken, hibrit tasarımlar hem geleneksel değerleri hem de modern estetik yaklaşımları bir arada sunar. Hibrit tasarım, yalnızca görsel zenginlik sağlamakla kalmaz; aynı zamanda kültürler arası etkileşim ve anlam yaratımına yönelik bir araç haline gelir (Appadurai, 1996, s.208; Clifford, 1988, s.180).

Günümüz Takılarında Kültürel Melezleşme ve Hibrit Tasarımlar

Takı tasarımında geleneksel ve modern unsurların birleşimi, küreselleşmenin yarattığı hibrit kültürel ortamı yansıtır. Günümüzde tasarımcılar, yerel motifleri çağdaş üretim teknikleriyle birleştirerek hem bireysel hem de kolektif kimlikleri temsil eden ürünler yaratmaktadır. Ancak bu süreç, kültürel mirasın korunması ve etik tasarım pratikleri konusunda çeşitli tartışmalara yol açmaktadır. Kültürel aşırma (cultural appropriation) olarak adlandırılan bu durum, özellikle Batılı tasarımcıların yerel geleneklerden esinlenirken bu kültürlere yeterince saygı göstermemesiyle ilgili eleştirileri beraberinde getirmiştir (Clifford, 1988, s.204; Appadurai, 1996, s.95).

Günümüz takı tasarımında hibritleşmenin en dikkat çekici örneklerinden biri, yerel motiflerin modern formlara adapte edilmesidir. Örneğin, Hint hızmalarının Batı dünyasında estetik bir trend haline gelmesi, hem bu kültürel objelerin küresel pazar tarafından benimsenmesine hem de anlamlarının yeniden yorumlanmasına olanak tanımıştır. Benzer şekilde, Afrika kabile motifleri ve desenleri, modern takı koleksiyonlarında sıklıkla yer bulmuş ve bu tasarımlar, evrensel bir estetik anlayışa hitap eden ürünler haline gelmiştir (Singh, 2018, s.859). Ancak bu süreçte, tasarımcıların yerel kültürlerden ilham alırken bu kültürlerin derinliğini ve bağlamını korumaları gerektiği vurgulanmaktadır.

Hibrit tasarımlar, yalnızca farklı kültürlerin bir araya geldiği bir estetik sentez olarak değerlendirilmemelidir. Bu tasarımlar aynı zamanda sosyokültürel dinamikleri ve güç ilişkilerini de yansıtır. Örneğin, Batılı tasarımcıların yerel kültürlerden aldıkları unsurları ticari ürünlere dönüştürmesi, "kültürel aşırma" (cultural appropriation) eleştirilerini gündeme getirmiştir. Bu eleştiriler, özellikle azınlık grupların kültürel objelerinin, bağlamlarından koparılarak ve ticarileştirilerek yeniden sunulması durumunda daha belirgin hale gelir (Clifford, 1988, s.195). Küresel tasarımda etik sorumluluk, hibritleşmenin bu tür olumsuz etkilerini en aza indirmek açısından kritik bir öneme sahiptir.

Hibrit tasarım süreçleri, aynı zamanda küreselleşmenin yerel kültürleri nasıl etkilediğini anlamak için bir pencere sunar. Bazı durumlarda, bu süreç yerel estetiklerin korunmasına ve yenilenmesine yardımcı olurken, diğer durumlarda kültürel özgünlüğün kaybolmasına yol açabilir. Örneğin, Afrika'nın geleneksel boncuk işçiliği, küresel pazarlarda daha modern ve minimal formlarla yeniden tasarlanarak estetik değerini korumuştur (Blier, 1998, s.136). Ancak bu tür dönüşümler, bazen yerel zanaatkarların ekonomik marjinalleşmesine neden olabilir. Bu nedenle, hibrit tasarım süreçlerinde yerel üreticilerin güçlendirilmesi ve kültürel mirasın sürdürülebilirliğine öncelik verilmesi gereklidir (Perani & Wolff, 1999, s.37).

Kültürel melezleşme, yalnızca estetik bir zenginlik sunmakla kalmaz; aynı zamanda geçmiş ve gelecek arasındaki bağın korunmasına da katkı sağlar. Geleneksel tasarımlar, modern teknolojilerle birleştirildiğinde hem tarihsel bir derinlik kazanır hem de günümüz tüketicilerinin ihtiyaçlarına hitap eden ürünler haline gelir. (Şener, 2017, s.90; Şaman & Duru, 2013, ss.52-53).

Hibrit tasarımlar, dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla birlikte daha erişilebilir ve üretilebilir hale gelmiştir. Özellikle bilgisayar destekli tasarım (CAD) programları, farklı kültürel motiflerin detaylı bir şekilde incelenmesine ve yeniden yorumlanmasına olanak tanır. Bu teknolojiler, sadece tasarımcıların yaratıcı süreçlerini kolaylaştırmakla kalmaz; aynı zamanda yerel motiflerin küresel estetikle entegrasyonunu hızlandırır. Örneğin, Hindistan'ın geleneksel kuyumculuk teknikleri, modern lazer kesim teknolojileriyle birleştirilerek hem zamandan tasarruf sağlar hem de estetik açıdan daha karmaşık tasarımlar üretir (Singh, 2018, s.862).

Takı Yapımında Teknolojik Yenilikler

Malzeme:

Malzeme seçimindeki yenilikler, yalnızca estetik ve işlevsellik açısından değil, aynı zamanda çevresel ve etik kaygılar doğrultusunda da şekillenmiştir. Geleneksel değerli taş ve metal madenciliğinin çevreye olan olumsuz etkileri, takı tasarımında alternatif malzemelere yönelimi artırmıştır. Geri dönüştürülebilir malzemelerden yapılan takılar, özellikle çevre bilincine sahip tüketiciler arasında popülerlik kazanmıştır. Bunun yanı sıra, laboratuvarda üretilen sentetik elmaslar hem maliyet etkinliği sağlamakta hem de doğal kaynakların korunmasına katkıda bulunmaktadır (Clifford, 1988, s.187).

Malzeme yenilikleri, aynı zamanda tasarıma işlevsellik kazandıran özellikler de sunmaktadır. Örneğin, titanyum gibi hafif ve dayanıklı metaller, modern takılarda konfor ve estetik açısından önemli bir avantaj sağlamıştır. Özellikle sporcular ve hareket halindeki bireyler için tasarlanan takılarda bu tür malzemelerin kullanımı artmaktadır (Dethier, 1994, s.41). Ayrıca, karbon fiber gibi malzemeler, modern minimalizm estetiğini benimseyen tasarımcılar için yeni olanaklar sunmaktadır.

Üretim Teknolojileri:

Modern üretim teknolojileri, takı tasarımını bir zanaat olmaktan çıkararak yüksek hassasiyetle çalışan bir endüstriye dönüştürmüştür. Bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve 3D yazıcılar gibi yenilikler, tasarım sürecini hızlandırırken, tasarımların daha karmaşık ve detaylı olmasını sağlamıştır. Örneğin, geleneksel Hindistan kuyumculuğunda kullanılan karmaşık oyma teknikleri, bugün lazer kesim teknolojisiyle yeniden üretilerek geleneksel formların modern bir yorumu haline gelmiştir. Bu teknolojiler, yerel tasarımcıların eserlerini daha geniş bir pazara sunmalarına olanak tanıyarak küresel ölçekte tanınırlıklarını artırmıştır (Eicher, 1995, s.109).

Tasarım:

Sürdürülebilirlik, küreselleşmenin takı tasarımı üzerindeki etkilerinden biri olarak giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, birçok tasarımcı ve marka, etik üretim süreçlerini benimsemekte ve geri dönüştürülmüş metaller, organik materyaller ve çevre dostu boyalar kullanarak daha sorumlu bir tasarım anlayışı geliştirmektedir. Batı'daki birçok tüketici, çevre dostu ve etik tasarımlara olan talebi artırmış, bu da tasarım dünyasında daha bilinçli bir yaklaşımın benimsenmesini sağlamıştır (Blier, 1998, s.48).

Bölgesel Takılardan İlham Alan Tasarımlar

Günümüz takı tasarımında yerel motiflerden ilham almak, geçmişle bugünü bağlayan bir köprü görevi görmektedir. Geleneksel motifler, modern estetik anlayışla birleşerek kültürel mirası yaşatırken, yeni bir tasarım dilinin oluşmasına da olanak tanımaktadır. Bu yaklaşım, yalnızca estetik bir değer yaratmakla kalmaz, aynı zamanda farklı kültürlerin hikayelerini modern dünyaya taşır. Küreselleşmenin etkisiyle bu tür tasarımlar, global pazarda büyük bir talep görmektedir (Appadurai, 1996, s.205).

Afrika'nın zengin kültürel mirası, modern takı tasarımında önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Batı Afrika'da Akan kabilesinin altın takıları, bu bölgenin estetik anlayışını yansıtan en önemli örneklerden biridir. (Blier, 1998, s.178). Dünyaca ünlü markalar arasında Cartier, Bulgari ve Louis Vuitton, geleneksel motiflerden ilham alarak modern takı koleksiyonları yaratma konusunda öne çıkmaktadır. Cartier'nin "Panthère de Cartier" serisi, Afrika vahşi yaşamından esinlenerek tasarlanmış hem lüks hem de egzotik bir görünüm sunan parçalardan oluşur. Bu koleksiyon, panter figürünü sofistike ve zamansız bir sembol haline getirerek, markanın tasarım felsefesinin güçlü bir temsilcisi olmuştur (Blier, 1998, s.193).

Güneydoğu Asya, özellikle Hindistan, yerel motiflerden ilham alan modern tasarımlar için bir diğer önemli kaynaktır. Hint hızmaları, bilezikler ve süsleme motifleri, Batı tasarım dünyasında sıklıkla kullanılmaktadır. Geleneksel Hint takı tasarımlarında altın ve değerli taşların yoğun kullanımı, minimalist bir estetikle yeniden yorumlanmış ve modern koleksiyonlara entegre edilmiştir (Dubin, 1999, s.175). Ayrıca, Hindu mitolojisinden alınan semboller, modern yüzük ve kolye tasarımlarında sıkça görülmektedir. Bu tasarımlar, Hindistan'ın zengin kültürel mirasını global tüketicilere tanıtırken, modern formlar sayesinde farklı pazarlara uyum sağlamaktadır.

Japonya'nın estetik gelenekleri de modern takı tasarımında önemli bir yere sahiptir. Geleneksel kimono desenlerinden ve Japon kaligrafisinden ilham alınarak oluşturulan tasarımlar, minimalizm ve anlam yüklü bir estetik sunar. Japon kültüründe doğa motiflerinin önemi göz önüne alındığında, sakura (kiraz çiçeği) ve su dalgası gibi motifler, modern takılarda sıklıkla kullanılmaktadır. Bu motifler, yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda Japon felsefesinin ve doğaya olan bağlılığının bir yansımasıdır (Eicher, 1995, s.185).

Okyanusya'dan ilham alınan tasarımlar, doğal malzemelerle işlenen motiflerin modern yorumlarını içerir. Polinezya dövmelerinden alınan geometrik desenler, çağdaş bilezik ve kolye tasarımlarında sıklıkla görülmektedir. Bu desenler, bireyin kimliğini, aile bağlarını ve toplulukla olan ilişkisini simgeler. Modern tasarımcılar, bu motifleri titanyum, karbon fiber gibi yenilikçi malzemelerle birleştirerek hem geleneksel hem de geleceğe yönelik bir estetik yaratmaktadır (Dethier, 1994, s.97). (Görsel 19 ve 20)

Görse19: Vintage Asian Hair Accessories Set with Retro Chinese Wooden Hairpins and Japanese Hair Stick in 4 Elegant Styles

Görsel 20: Ela Cindoruk- 'Colorful Yaz' kolye, kurutulmuş orkide, gümüş,bakır ve sprey boya, (Öner,İ, 2020)

Günümüz takı tasarımında, ünlü tasarımcılar ve büyük markalar, yerel motiflerin modern yorumlarıyla çağdaş estetik anlayışını şekillendiren liderler haline gelmiştir. Küreselleşme ile birlikte, bu tasarımcılar ve markalar, farklı kültürlerin estetik unsurlarını birleştirerek hibrit ve yenilikçi koleksiyonlar yaratmışlardır. Bu tasarımlar, yalnızca estetik bir zenginlik sunmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel bağları güçlendiren bir platform sağlar.

Dünyaca ünlü markalar arasında Cartier, Bulgari ve Louis Vuitton, geleneksel motiflerden ilham alarak modern takı koleksiyonları yaratma konusunda öne çıkmaktadır. Cartier'nin "Panthère de Cartier" serisi, Afrika vahşi yaşamından esinlenerek tasarlanmış hem lüks hem de egzotik bir görünüm sunan parçalardan oluşur. Bu koleksiyon, panter figürünü sofistike ve zamansız bir sembol haline getirerek, markanın tasarım felsefesinin güçlü bir temsilcisi olmuştur (Blier, 1998, s.193). Benzer şekilde, Bulgari'nin "Serpenti" koleksiyonu, Yunan ve Roma mitolojisindeki yılan sembolünü modern bir şekilde yorumlayarak hem tarihsel derinliği hem de çağdaş zarafeti bir arada sunmuştur.

Louis Vuitton, geleneksel el sanatlarını modern tasarımla birleştirerek, özellikle Asya ve Afrika'dan gelen motiflere dayanan koleksiyonlar oluşturmuştur. Markanın Hint takılarından esinlenen koleksiyonları, minimal formları ve yüksek kaliteli malzemeleriyle global tüketicilerin beğenisini kazanmıştır. Bu tür tasarımlar, yalnızca birer aksesuar olmaktan öte, farklı kültürlerin estetik değerlerini taşıyan sanat eserleri olarak da görülmektedir (Singh, 2018, s.866).

Hindistan'da, Sabyasachi Mukherjee gibi tasarımcılar, geleneksel Hint kuyumculuğunu çağdaş tasarımlarla birleştirerek global tüketicilere hitap eden koleksiyonlar yaratmıştır. Mukherjee, özellikle Bollywood etkisindeki geleneksel Hint takılarını yeniden yorumlayarak, modern bir zarafetle zengin kültürel dokuyu bir araya getirmiştir. Bu tasarımlar, yalnızca Hindistan'ın zengin tarihini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu mirası global bir estetik anlayışla sunar (Dubin, 1999, s.218).

Batı dünyasında, Tiffany & Co., geleneksel takı işçiliğini modern tasarım teknikleriyle birleştirerek, yenilikçi ve sofistike koleksiyonlar yaratmıştır. Markanın özellikle doğadan esinlenen motiflerle oluşturduğu tasarımlar, sadelik ve zarafetin bir arada sunulduğu eserler olarak öne çıkar. Örneğin, Tiffany'nin meşe yaprağı ve çiçek motiflerini kullandığı tasarımlar, doğal unsurları modern bir bağlamda yeniden yorumlamaktadır. Bu tür tasarımlar, geçmişin estetiği ile modern dünyanın taleplerini birleştirerek, tüketicilere hem nostaljik hem de çağdaş bir deneyim sunar.

Japonya'da, Tasaki markası, geleneksel inci işçiliğini modern estetikle birleştirerek uluslararası pazarda kendine önemli bir yer edinmiştir. Tasaki'nin koleksiyonlarında, Japonya'nın geleneksel doğa motifleri modern formlarla yeniden yorumlanmakta, böylece hem yerel miras korunmakta hem de bu miras global tüketicilere sunulmaktadır. Bu tür tasarımlar, minimalizm ve estetik sadelikle zenginleştirilmiş bir kültürel derinlik sunar (Dubin, 1999, s.194).

Ünlü tasarımcılar ve büyük markalar, geleneksel motiflerden ilham alarak modern takı tasarımında hem estetik hem de kültürel açıdan zengin koleksiyonlar yaratmaktadır. Bu koleksiyonlar, yalnızca birer aksesuar değil, aynı zamanda kültürel bağları ve tarihsel derinlikleri yansıtan birer hikâye anlatıcısıdır. Küreselleşen dünyada, tasarımcıların bu mirası yenilikçi tekniklerle birleştirerek global tüketicilere sunması, takı tasarımını yalnızca bir zanaat olmaktan çıkarıp, modern bir sanat formu haline getirmiştir.

Dijital Üretim ve Takı Tasarım Süreçlerinde Devrim

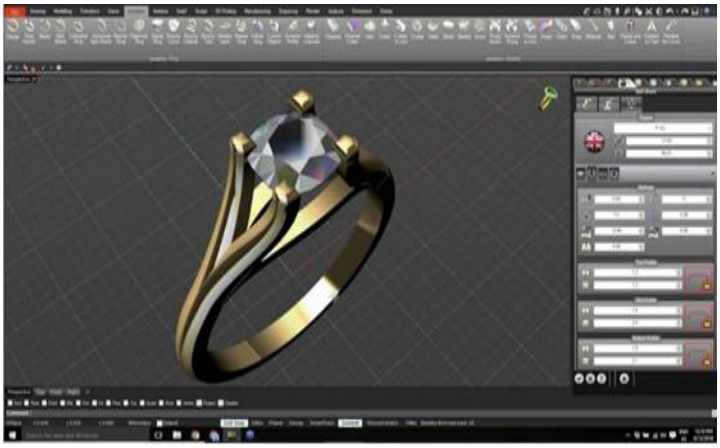
Dijital üretim teknolojileri, takı tasarımında yaratıcı sınırları ortadan kaldırmıştır. Bilgisayar destekli tasarım (CAD) yazılımları, takı tasarımcıların daha karmaşık ve detaylı eserler yaratmasını sağlar. Aynı zamanda, bu teknolojiler, geleneksel zanaat tekniklerini dijital araçlarla birleştirerek daha özgün tasarımlar oluşturmayı mümkün kılar. Örneğin, Hindistan'ın karmaşık kuyumculuk desenleri, modern üretim teknikleriyle yeniden yorumlanarak global pazarda dikkat çeken ürünlere dönüştürülmüştür (Dubin, 1999, s.200).

3D yazıcılar, üretim süreçlerini hızlandırmanın yanı sıra, malzeme kullanımını optimize ederek israfı en aza indirme potansiyeline sahiptir. Bu teknoloji, geleneksel kalıp üretim süreçlerinin yerini alarak hem maliyetleri düşürmüş hem de çevresel etkileri azaltmıştır. Özellikle butik takı tasarımcıları, 3D yazıcıları kullanarak hızlı prototipler oluşturmakta ve tüketicilerden gelen geri bildirimlere dayalı olarak tasarımlarını geliştirebilmektedir (Blier, 1998, s.69).

Yapay Zekâ ve Veri Tabanlı Takı Tasarımı

Yapay zekâ (AI), takı tasarımında bir sonraki büyük devrim olarak görülmektedir. Yapay zekâ destekli yazılımlar, tasarımcıların geçmişte manuel olarak yaptığı birçok işlemi otomatikleştirerek zaman tasarrufu sağlar. Ayrıca, AI algoritmaları, global trendleri analiz edebilir, tüketici tercihlerine dayalı tasarım önerileri sunabilir ve en çok talep görecek ürünleri tahmin edebilir (Appadurai, 1996, s.227).

Sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR), takı tasarımında tüketici deneyimini tamamen dönüştürmektedir. AR teknolojisi, müşterilerin takıları denemeden önce üzerlerinde nasıl göründüğünü görmelerini sağlayarak online alışveriş deneyimini geliştiren bir araç olarak kullanılmaktadır. Örneğin, bir müşteri, bir yüzüğün farklı taş renklerini, boyutlarını ve metallerini AR uygulamaları aracılığıyla gerçek zamanlı olarak deneyimleyebilir (Dubin, 1999, s.8). (Görsel 21).



Görsel 21: RhinoGold Yazılımı takı örneği (Makine eğitimi)

Sürdürülebilirlik ve Çevre Dostu Malzemelerle Üretilen Takılar

Çevre dostu malzemelerin kullanımı hem tasarımcıların hem de tüketicilerin öncelikleri arasında yer alacaktır. Laboratuvarda üretilen elmaslar ve geri dönüştürülebilir metaller, doğal kaynakların korunmasına katkıda bulunarak çevresel etkileri azaltır. (Singh, 2018, s.854). Modern takı tasarımında, sürdürülebilirlik ve etik üretim de giderek daha fazla ön plana çıkmaktadır. Örneğin, Chopard markası, koleksiyonlarında yalnızca etik olarak tedarik edilen altın ve değerli taşları kullanmayı taahhüt ederek, çevre dostu ve sürdürülebilir tasarım anlayışını benimsemiştir. Bu yaklaşım hem markanın değerlerine hem de modern tüketicilerin etik beklentilerine uygun bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır (Eicher, 1995, s.160).

Sonuç ve Öneriler

Küreselleşmenin etkisiyle farklı kültürlerden ilham alınarak oluşturulan tasarımlar, evrensel bir estetik anlayışın yükselmesine katkıda bulunmaktadır. Ancak bu süreçte, kültürel mirasın korunması ve sürdürülebilir bir şekilde yeniden yorumlanması kritik bir öneme sahiptir. Yerel motiflerin ve geleneksel tekniklerin modern takı tasarımlarıyla harmanlanması hem geçmişin değerlerini yaşatmakta hem de global tüketici taleplerine cevap vermektedir.

Küreselleşme, yalnızca estetik anlayışları değil, aynı zamanda üretim tekniklerini ve malzeme kullanımını da değiştirmiştir. Teknolojik yenilikler, tasarım süreçlerini hızlandırmış ve daha karmaşık tasarımların üretilmesini mümkün kılmıştır. Lazer kesim, 3D yazıcılar ve bilgisayar destekli tasarım (CAD) gibi teknolojiler, geleneksel motiflerin detaylı bir şekilde yeniden üretilmesini ve global pazarlara taşınmasını sağlamıştır.

Malzeme kullanımındaki değişimler de küreselleşmenin tasarım anlayışını nasıl dönüştürdüğünü göstermektedir. Geleneksel olarak altın, gümüş ve değerli taşlarla sınırlı olan takı tasarımı, bugün karbon fiber, titanyum ve geri dönüştürülebilir malzemeler gibi yenilikçi malzemeleri içermektedir. Bu hem estetik çeşitliliği artırmış hem de çevresel sürdürülebilirlik konularını tasarım dünyasının merkezine yerleştirmiştir. Özellikle geri dönüştürülebilir malzemelerin kullanımı, çevre bilincine sahip tüketiciler arasında popülerlik kazanmış ve markalar, bu talepleri karşılamak için çevre dostu üretim süreçlerini benimsemiştir (Eicher, 1995, s.187).

Küreselleşme, takı tasarımında hem estetik hem de üretim süreçlerini dönüştürerek yeni bir anlayış yaratmıştır. Ancak bu dönüşüm sırasında, kültürel mirasın korunması, yerel topluluklarla iş birliği yapılması ve etik tasarım süreçlerinin benimsenmesi kritik bir öneme sahiptir. Küreselleşmenin sağladığı estetik zenginlik ve teknolojik yenilikler, tasarımcıların geçmişle bugünü birleştirerek geleceğe yönelik yaratıcı çözümler sunmalarını mümkün kılmaktadır. Bu süreçte, kültürel çeşitliliğin ve yerel mirasların korunması, takı tasarımının yalnızca bir zanaat olmaktan çıkarak, global bir sanat formuna dönüşmesini sağlayacaktır.

Küreselleşmenin etkisiyle, tasarımcılar farklı kültürel motifleri bir araya getirerek kültürel melezleşme ve hibrit tasarımlar da önemli bir rol oynamaktadır. Bu süreçte, kültürel mirasın bağlamından koparılmaması ve yerel topluluklarla iş birliği yapılması kritik bir önem taşımaktadır. Geleceğin tasarımları, yalnızca estetik bir değer sunmakla kalmayacak, aynı zamanda kültürel bağları güçlendiren bir araç olarak da işlev görmelidir.

Takı tasarımında gelenekselden moderne geçiş, geçmişin zengin estetik mirasını geleceğin yenilikçi teknikleriyle birleştiren bir süreçtir. Bu süreçte, tasarımcıların ve markaların hem kültürel mirası koruma hem de modern tüketici taleplerine yanıt verme sorumluluğu bulunmaktadır. Geleceğin takıları, yalnızca estetik objeler olarak değil, aynı zamanda bireysel kimliklerin ve kültürel bağların ifade edildiği güçlü birer araç olarak varlığını sürdürecektir.

Kaynakça

Afrika Takıları (n.d.) https://afrikatakilari.wordpress.com/hakkinda/ Erişim Tarihi:28.12.2024

Appadurai, A. (1996). Modernity at large: Cultural dimensions of globalization. University of Minnesota Press, 1-320.

Arkeofili.(2023,).Amasra'daki kazılarda Antik Mısır amuleti Arkeofili.https://arkeofili.com/amasradaki-kazilarda-antik-misir-amuleti-bulundu/#google_vignette/ Erişim Tarihi:26.12.2024

Atlas of Humanity. (n.d.). Ethiopia. Atlas of Humanity. https://www.atlasofhumanity.com/ethiopia/ Erişim Tarihi: 08.11.2024

Asante, (t.y),https://www.britannica.com/place/Lake-Bosumtwi/ Erişim Tarihi:26.12.2024

Belli, P. O. (2010). Urartu Takıları. (P. D. Belli, Ed.) İstanbul, Türkiye: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Belk, R. W. (1988). Possessions and the extended self. Journal of Consumer Research, 15(2), 139-168. doi:10.1086/209154.

Blier, S. P. (1998). Royal arts of Africa: The majesty of form. Prentice Hall, 1-224.

BollywoodShaadis. (n.d.). The significance of wearing a nath for Indian brides. BollywoodShaadis. https://www.bollywoodshaadis.com/articles/the-significance-of-wearing-a-nath-for-indian-brides-6536/ Erişim Tarihi:02.11.2024

Buddha Jewelry,(t.y) https://www.buddhajewelry.com/collections/tragus/products/ascend-diamond-threadless-end/ Erişim Tarihi:10.11.2024

Clifford, J. (1988). The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art. Harvard University Press, 1-288.

Dethier, J. (1994). Ethnic jewelry: Continuity and evolution. Skira Editore, 1-192.

Dubin, L. S. (1999). North American Indian jewelry and adornment. Harry N. Abrams, 1-224.

Eicher, J. B. (1995). Dress and ethnicity: Change across space and time. Berg, 1-256.

Ertuğrul, E. Arkeofili (2017) Efsaneleri ve Etkileyici İnanç Sistemleriyle Aborjinler, https://arkeofili.com/efsaneleri-ve-etkileyici-inanc-sistemleriyle-aborjinler/Erişim Tarihi:27.12.2024

Hall, S. (1997). Cultural representations and signifying practices. Sage Publications, 1-232.

Ketencioğlu ve Göker, N(15.04.2021-15.04.2021)Vücut Modifikasyonlarına Neden Olan Takılar Üzerine Bir Araştırma, Yayın Yeri:5th Internatıonal Congress Of Art, Desıgn And Fashıon, 2021

Kunz, G. F., & Stevenson, C. H. (2016). The book of the pearl. Dover Publications, 1-368.

Kültür (2021)https://eksiseyler.com/boyunlarina-kiloluk-halkalar-geciren-kadinlariyla-meshur-padaung-kabilesi/ Erişim Tarihi:28.12.2024

Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: Commoditization as process. In A. Appadurai (Ed.), The social life of things: Commodities in cultural perspective (pp. 64-91). Cambridge University Press.

Makine eğitimi, En İyi Takı Tasarımı Programları, (t.y)https://www.makinaegitimi.com/en-iyi-taki-tasarimi-programlari/ Erişim Tarihi:28.12.2024

Öner,İ. (2020), Takı Sanatında Çağdaş Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı,Lefkoşa

Perani, J., & Wolff, F. T. (1999). Cloth, dress, and art patronage in Africa. Berg, 1-256.

Pinterest, (t.y)Cartilage Jewellery Inspiration: Helix, Daith, Tragus and Stacked Lobeshttps://tr.pinterest.com/pin/718394578100706366/ Erişim Tarihi:26.12.2024

RiccardoParretti, (n.d),https://images.pexels.com/photos/10628684/pexels-photo-10628684.jpeg?auto=compress&cs=tinysrgb&w=1260&h=750&dpr=1/Erişim Tarihi:12.11.2024

Singh, D. (2018). Global jewelry design and cultural synthesis. Design Journal, 21(6), 852-867. doi:10.1080/14606925.2018.1490230

Smarthistory. (n.d.). Chinese jade: An introduction. Smarthistory. https://smarthistory.org/chinese-jade-an-introduction/ Erişim Tarihi:26.12.2024

Sort byrefine, Pıercıng, (n.d),https://www.pianojewellery.com/collections/piercing/ Erişim Tarihi:28.12.2024

Şaman, N., & Duru, M. N. (2013). İnsanın varoluşundan demir çağına kadar takı ve takının kalitesi. ABMYO Dergisi, 31-32, 51-64.

Şener, N. (2017). Bauhaus-geleneksel kuyumculuk eğitimi ve günümüz kuyumculuk ve takı tasarım eğitiminde temel sanat/tasarım eğitimi. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5(59), 88-99. doi:10.16992/ASOS.1163

Taylor, D. P. (2008). Art: The Definitive Visual Guide. (A. G. Dixon, Ed., & B. K. Ayça Sabuncuoğlu, Trans.) London, United Kingdom: Dorling Kindersley.

The Poi Room. (n.d.). Carved whalebone manaia necklace. The Poi Room. https://www.thepoiroom.co.nz/products/carved-whalebone-manaia-necklace-11/ Erişim Tarihi:19.11.2024

Vintage Asian Hair Accessories Set with Retro Chinese Wooden Hairpins and Japanese Hair Stick in 4 Elegant Styleshttps, (n.d)://www.ubuy.com.tr/tr/product/46OOB1MES-4-pieces-retro-wooden-hairpin-japanese-chinese-hair-stick-vintage-flower-hair-chopsticks-handmade-wooden-hair-stick-hair-chopstick-hair-pins-hair#gallery-1/ Erişim Tarihi:29.12.2024

El Sanatları Alanında İleri Dönüşüm Tasarım Örnekleri

Nihan Semen ERSÖZ UZAR*

Giriş

El sanatları insanların günlük gereksinimlerini karşılamak amacı ile ortaya çıkan, bulunduğu bölge ve yer aldığı toplumların kültürleri ile şekillenen faaliyetleri kapsamaktadır. Yüzyıllar boyunca süregelen ve içinde oluştuğu toplumun sanatsal beğenilerini gösteren el sanatları üretimleri, endüstri devrimi sonucu ortaya çıkan ucuz, kalitesiz ve niteliksiz seri üretim malları karşısında mevcudiyetini sürdürmekte sıkıntılar yaşamıştır. Bu sıkıntıları gidermek ve el sanatlarını yeniden gündeme getirmek amacıyla 19. Yüzyıl sonlarında İngiltere'de Art and Crafts (Sanatlar ve Zanaatlar) hareketi ortaya çıkmıştır. Bu hareket sonucu sanat ve endüstriyi birleştirme çabaları başlamış ve bugün de hala devam etmektedir. İçinde bulunduğumuz 21. Yüzyıl'da sürdürülebilirlik kavramı dünya çapında popülerlik kazanmıştır. Ayrıca sürdürülebilir kalkınma bağlamında multidisipliner yaklaşımlar mevcuttur (Nas, 2022: 85). Sürdürülebilirlik, ekolojik tasarımlarla birlikte çevreye duyarlı ve doğal kaynaklara saygılı bir yaklaşımdır (Koparan & Harmankaya, 2024: 126). Daha iyi bir gelecek için her alanda sürdürülebilirlik üzerine çalışmalar ve sürdürülebilir kalkınma için çeşitli araştırmalar da yapılmaktadır. Sürdürülebilirlik adına yapılan araştırmalar sonuçlandıkça yenilik faaliyetleri beraberinde ortaya çıkmaktadır. Günümüzde upcycling (ileri dönüşüm), recycling (geri dönüşüm), downcycling (aşağı dönüşüm), sıfır atık, atık yönetimi, sürdürülebilirlik kavramları giderek yaygınlaşarak her alanda uygulanmaya başlanmıştır. İleri dönüşüm / upcycling, eski, kullanım süresini doldurmuş, atık hale gelmiş ürünlerin doğaya zarar vermesini önlediği gibi toplumlara ekonomik katkılar da sağlamaktadır. Örneğim doğada bulunan mantarlar da sürdürülebilirlik ve ileri dönüşüm açısından önemli rol oynayan biyolojik materyaller arasında yer almaktadır (Koparan & Alkan, 2024: 44). İleri dönüşümle üretilen ürünler değişik amaçlarla kullanabilen farklı ürünlere dönüştürülmektedir. Ayrıca sürdürülebilirlik kapsamında diğer geri dönüşüm uygulamalarından da daha etkili olduğu görülmektedir (Duru & Nas, 2021: 1797), (Sanal 1: https: // www. odeabank.tr/ hakkimizda /oblog/ileri-donusum-upcycling-nedir, Erişim Tarihi: 05.09.2024). İleri dönüşüm (upcycle), yaratıcı yeniden kullanım olarak tanımlanabilmektedir. Bu yöntem atık malzemeleri veya ömrünü doldurmuş, artık istenmeyen ürünleri başlangıç amaçları dışında farklı amaçlarla kullanabilecek yeni ve faydalı duruma getirmektedir (Görsel 1), (Sanal 2: https://www.yesilodak.com/geri-donusum-recycle-ve-ileri-donusum-upcycle-nedir-ve-aralarinda-ne-fark-vardir, Erişim tarihi: 05.09.2024), (Sanal 3: (https://bythebay .com.sg/stories/what-is-upcycling-and-how-can-i-get-involved), (Erişim Tarihi: 05.09.2024). İleri dönüşümün asıl amacı artık istenmeyen materyal ve malzemelerin çöpe gitmesini önlemektir (Görsel 2), (Sanal 4: https://www.deutschland.de/tr/topic/yasam/yasam-tarzi-mutfak/upcycling-modasi -yayiliyor), (Erişim Tarihi: 05.09.2024).

* Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, nihansemen@selcuk.edu.tr

Görsel 1. İleri Dönüşüm Ürünler (Sanal 3), (https://bythebay.com.sg/stories/what-is-upcycling-and-how-can-i-get-involved),(Erişim Tarihi: 05.09.2024).

Görsel 2. İleri Dönüşüm Ürünler (Sanal 4), (https://www.deutschland.de/tr/topic/yasam/yasam-tarzi-mutfak/upcycling-modasi-yayiliyor),(Erişim Tarihi: 05.09.2024).

Yöntem

Araştırmamız betimsel bir çalışma ve uygulamalı bir araştırmadır. Ayrıca araştırmamızda deneme modeli kullanılmıştır. Karasar'a göre "uygulamalı araştırmalar, üretilen bilgilerin değerlendirilmesi ile problemlerin fiilen çözümünü gerçekleştirmeyi amaç edinerek öngörülen çözümlerin uygulamaya aktarılması ile sınırlı olsa bile var olan uygulamaları iyileştirme yönünde somut katkılarda bulunabilmektedir" (Karasar, 2007, s. 27). Deneme modelleri gözlemlenmek istenen verilerin, doğrudan araştırmacının kontrolü altında üretildiği araştırma modelleridir (Karasar, 2007: 87; Ersöz Uzar, 2022:353). Örnek çalışmalarımız el sanatlarında ileri dönüşüm temelinde üretilmiştir.

Kullanım süresini doldurarak atık haline gelen endüstri ürünlerinin, yeniden farklı bir şekilde ileri dönüşüme uygun olarak tasarlanmasının faydalı olduğu kanaatindeyiz. Bu doğrultuda atık malzemelerin kullanıldığı sanatsal tasarımların küresel anlamda katkı sağladığını düşünmekteyiz. Çalışma uygulamalarımız Selçuk Üniversitesi Mimarlık Tasarım Fakültesi El Sanatları Bölümü 2023-2024 öğretim yılı bahar döneminde 4. Sınıf Tasarım Projesi dersi öğrencileri ile birlikte çalışılmıştır. Materyal olarak kasti (yargısal) örnekleme yöntemiyle seçilen 30 adet uygulama çalışması incelenmiştir.

Bulgular

Araştırmamız Selçuk Üniversitesi Mimarlık Tasarım Fakültesi El Sanatları Bölümü 2023-2024 öğretim yılı bahar döneminde 4. Sınıf "Tasarım Projesi" dersi öğrencilerinin Nihan Semen Ersöz Uzar atölyesinde atık materyalleri kullanarak hazırladıkları 30 adet ürün ile sınırlandırılmıştır. Bu çalışmalar malzeme ve yapım teknikleri bakımından incelenerek detaylı bir şekilde aşağıda "Tasarım Örnekleri" başlığı ile tek tek açıklanmıştır.

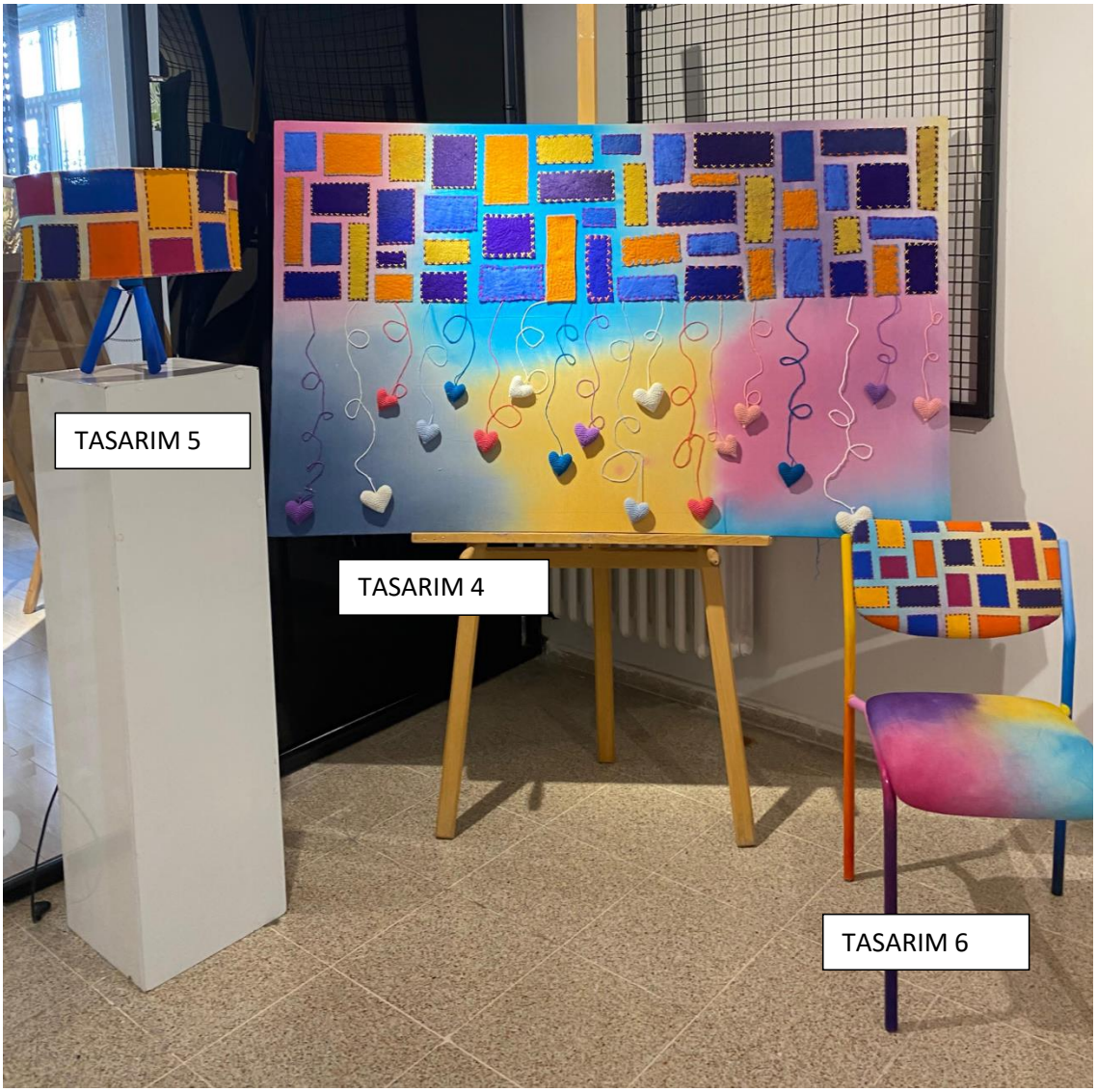
Tasarım Örnekleri

Tasarım 1: Duvar Panosu (Görsel 3). **Boyut:** 180x200 cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık deri parçaları, atık orlon iplikler, tığ, nakış iğneleri, atık parça kumaşlar, korniş parçası. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Örgü /Nakış/Kolaj).

Tasarım 2: Puf (Görsel 3). **Boyut:** 60x40cm. (Yükseklik:40 cm., Çap:60cm.). **Kullanılan Malzemeler:** Atık deri parçaları, atık kumaş parçaları, atık ve parça orlon iplikler, dikiş iplikleri, atık elyaf ve parça süngerler, tığ, nakış ve dikiş iğneleri. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Örgü/ Nakış / Kolaj).

Tasarım 3: Abajur (Görsel 3). **Boyut:** 35x50 cm. (Ayak yüksekliği: 150 cm.). **Kullanılan Malzemeler:** Atık deri parçaları, atık orlon iplikler, atık kumaş parçaları, tığ, nakış iğneleri, tahta parçaları, vernik, fırçalar, çekiç, pense, çiviler, tel, karton, elektrik kablosu, ampul. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Örgü / Nakış/Kolaj).

Görsel 3. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi Öğrencisi Züleyha Cebeci'nin üç parçalı tasarım projesi.



Görsel 4 Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi Öğrencisi Zeynep Taş'ın üç parçalı tasarım projesi.

Tasarım 4: Duvar Panosu (Görsel 4). **Boyut:** 150x200 cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık orlon iplikler, tığ, nakış iğneleri, atık parça kumaşlar, atık keçe parçaları, tahta parçaları, zımba, çekiç, çiviler, kumaş boyaları. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Bağlama batik/ Örgü / Nakış / Kolaj).

Tasarım 5: Abajur (Görsel 4). **Boyut:** 36x38cm. (Yükseklik: 36 cm., Çap:38cm.). **Kullanılan Malzemeler:** Atık keçe parçaları, atık kumaş parçaları, atık ve parça orlon iplikler, nakış iğneleri, tel, pense, tahta parçaları (oklava), çekiç, çiviler, elektrik kablosu, ampul, kumaş boyaları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Bağlama batik, Nakış / Kolaj /Akrilik Boyama).

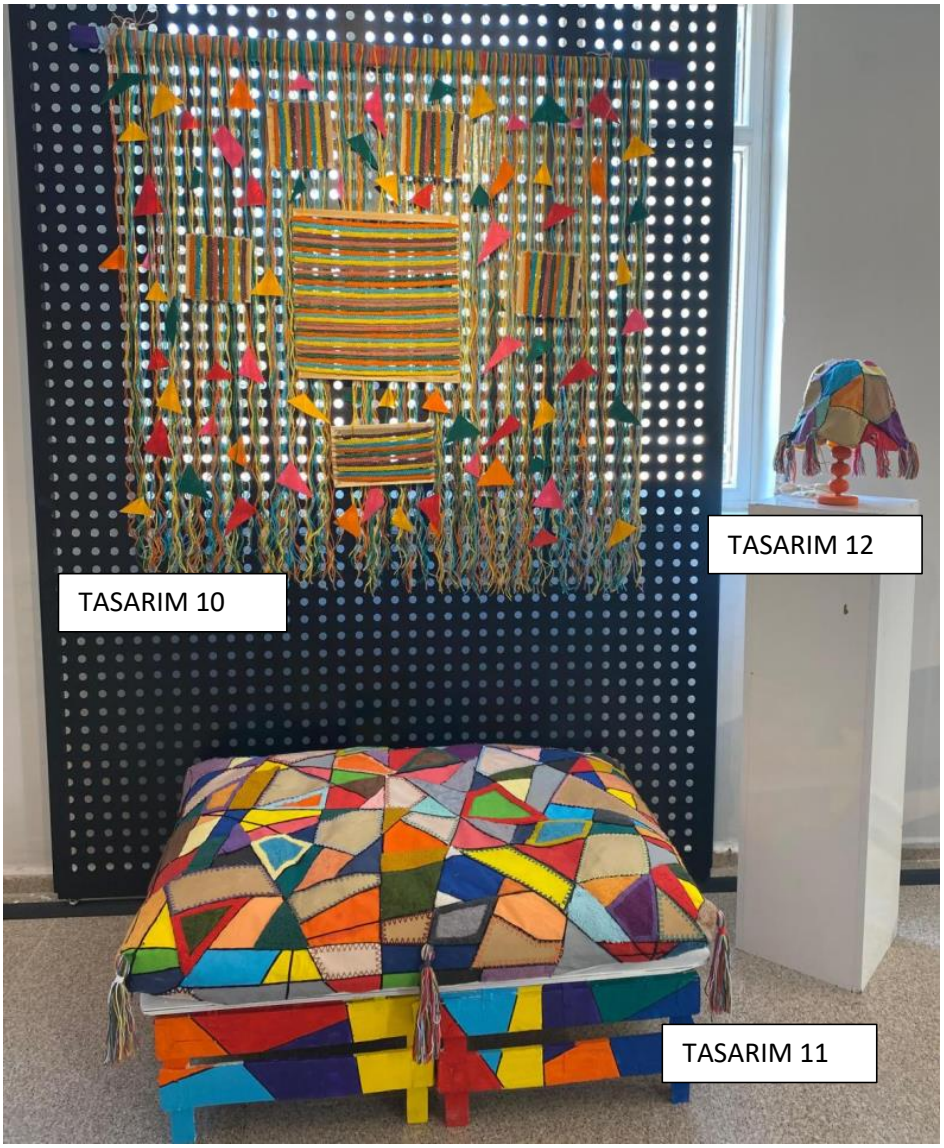
Tasarım 6: Sandalye (Görsel 4). **Boyut:** 40x48 cm. (24+24 cm. ön ve arka olarak yaslanma kısmı.; 36x40 cm. (oturma kısmı). **Kullanılan Malzemeler:** Atık keçe parçaları, atık kumaş parçaları, atık ve parça orlon iplikler, nakış iğneleri, kumaş boyaları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, zımba, eski sandalye parçaları. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Bağlama Batik/ Nakış / Kolaj /Akrilik Boyama).

Görsel 5. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Tuba Özbek'in üç parçalı tasarım projesi.

Tasarım 7: Duvar Panosu (Görsel 5). **Boyut:** 150x 180 cm**. Kullanılan Malzemeler:** Dal parçası, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, eski çarşaf dantelleri, mukavva, maket bıçağı, metal cetvel, nakış iplikleri, nakış ve dikiş iğneleri, kumaş boyaları, amerikan bezi- eski çarşaf parçaları. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Bağlama batik/ Dantel / Nakış / Kolaj/ Akrilik Boyama).

Tasarım 8: Vazo (Görsel 5). **Boyut:** 21x62cm. (Çap:21cm, Yükseklik: 62 cm- içindeki dalların yüksekliği:110-120 cm, mukavva parçaları: 4x4 cm.) **Kullanılan Malzemeler**: Dal parçaları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, eski metal mangal şişi kovası, nakış iplikleri, mukavva parçaları, maket bıçağı, metal cetvel. **Kullanılan Teknikler:** Akrilik Boyama Tekniği.

Tasarım 9: Sandalye (Görsel 5). **Boyut:** 38x60 cm. (30+30 cm. ön ve arka olarak yaslanma kısmı; 38x38 cm. (oturma kısmı). **Kullanılan Malzemeler:** Amerikan bezi- eski çarşaf parçaları, kumaş boyaları, eski çarşaf dantelleri, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, zımba eski sandalye parçaları, atık süngerler. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Bağlama batik / Dantel / Nakış / Akrilik Boyama).



Görsel 6. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Fatma Sıla Durna'nın üç parçalı tasarım projesi.

Tasarım 10: Duvar Panosu (Görsel 6). **Boyut:**130x130 cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık keçe parçaları, atık jüt ve orlon iplikler, tahta parçaları, akrilik boyalar, silikon, makas, cetvel. **Kullanılan Teknikler:** Makrome ve Kolaj Teknikleri.

Tasarım 11: Puf (Görsel 6). **Boyut:**70x100x40 cm. (Minder yüksekliği :10 cm, Kasa yüksekliği :30cm) **Kullanılan Malzemeler:** Atık keçe parçaları, atık deri parçaları, atık jüt ve orlon iplikler, tahta parçaları, atık elyaf ve parça süngerler, duralit, akrilik boyalar, silikon, atık tahta kasalar, çivi, zımba, vernik, çeşitli fırçalar, nakış ve dikiş iğneleri, nakış iplikleri. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (İğneli Keçe/ Nakış / Akrilik Boyama).

Tasarım 12: Abajur (Görsel 6). **Boyut:**35x30 cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık keçe parçaları, atık deri parçaları, atık jüt ve orlon iplikler, tahta parçaları, akrilik boyalar, silikon, atık tahta kasalar, çivi, zımba, vernik, çeşitli fırçalar, elektrik kablosu, ampul, nakış ve dikiş iğneleri, nakış iplikleri. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (İğneli Keçe ve Nakış, Akrilik Boyama.

Görsel 7. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Esma Aktoprakoğlu'nun üç parçalı tasarım projesi.

Tasarım 13: Duvar Panosu (Görsel 7). **Boyut:** 100x180 cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık kumaş ve kot parçaları, nakış ve dikiş iğneleri, nakış ve dikiş iplikleri, gazoz kapakları, su ve süt şişesi kapakları, kumaş boyalar, akrilik boyalar, fırçalar, tahta parçaları, makas, zımba. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Bağlama batik/ Nakış / Kolaj/ Akrilik Boyama / Baskı).

Tasarım 14: Abajur (Görsel 7)**. Boyut:** 50x55 cm. (Çap: 50 cm, yükseklik: 55 cm)**. Kullanılan Malzemeler:** Atık kumaş ve kot parçaları, nakış ve dikiş iğneleri, nakış ve dikiş iplikleri, gazoz kapakları, kumaş boyaları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, zımba, tel, pense, makas, eski seramik abajur ayağı, elektrik kablosu, ampul. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Bağlama batik/ Nakış / Kolaj/ Akrilik Boyama / Baskı).

Tasarım 15: Sandalye (Görsel 7). **Boyut:** 40x48 cm. (24+24 cm. ön ve arka olarak yaslanma kısmı.; 36x40 cm. (oturma kısmı). **Kullanılan Malzemeler:** Atık kumaş ve kot parçaları, nakış ve dikiş iğneleri, nakış ve dikiş iplikleri, gazoz kapakları, kumaş boyaları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, zımba, eski sandalye parçaları. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Bağlama Batik/ Nakış / Kolaj /Akrilik Boyama).

Görsel 8. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Vafaa Hasani'nin üç parçalı tasarım projesi.

Tasarım 16: Duvar Panosu (Görsel 8). **Boyut:** 100x150cm. **Kullanılan Malzemeler:** Amerikan bezi parçaları, strafor, linol ve plastikten hazırlanmış baskı kalıpları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, tahta parçaları, makas, zımba. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Baskı).

Tasarım 17: Avize (Görsel 8)**. Boyut:** 18x20 cm. (İki adet avize sarkıtının her biri)**. Kullanılan Malzemeler:** Nişasta, tutkal, şeker, yoğurt kovaları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, slikon, tel, pense, makas, viyol (yumurta kolisi kartonları), elektrik kablosu, ampuller, ahşap kablo makarası parçaları, amerikan bezi parçaları, strafor, linol ve plastikten hazırlanmış baskı kalıpları. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Baskı/ Kağıt Hamuru).

Tasarım 18: Sandalye (Görsel 8). **Boyut:** 40x48 cm. (24+24 cm. ön ve arka olarak yaslanma kısmı.; 36x40 cm. (oturma kısmı). **Kullanılan Malzemeler:** Amerikan bezi parçaları, strafor, linol ve plastikten hazırlanmış baskı kalıpları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, zımba, eski sandalye parçaları. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Baskı).

Görsel 9. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Abdussamed Avcı'nın üç parçalı tasarım projesi.

Tasarım 19: Duvar Panosu (Görsel 9). **Boyut:** 100x200cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık orlon iplikler, mukavva parçaları, maket bıçağı, cetvel, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, tahta parçaları, makas, zımba, eski korniş, delgeç. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Makrome).

Tasarım 20: Abajur (Görsel 9)**. Boyut:** 18x20 cm. **Kullanılan Malzemeler:** Eski ahşap abajur ayağı, elektrik kablosu, ampul, tel, pense, slikon, delgeç, atık orlon iplikler, mukavva parçaları, makas, cetvel, akrilik boyalar, fırçalar, vernik. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Makrome).

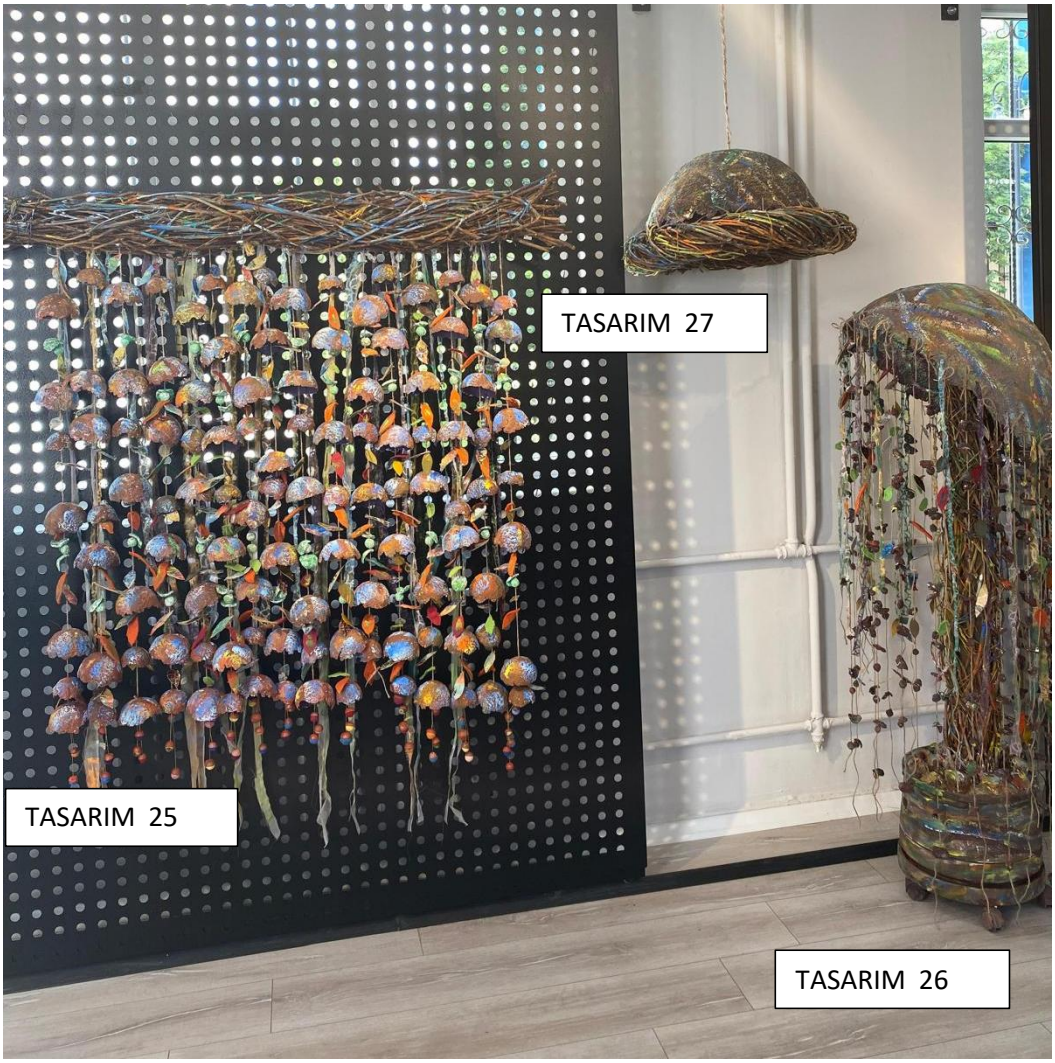
Tasarım 21: Sandalye (Görsel 9). **Boyut:** 40x48 cm. (24+24 cm. ön ve arka olarak yaslanma kısmı.; 36x40 cm. (oturma kısmı). **Kullanılan Malzemeler:** Atık kumaş parçaları, nakış iğne ve iplikleri, dikiş iğne ve iplikleri, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, zımba, eski sandalye parçaları. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Nakış).

Görsel 10. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Yasemin Karaarslan 'ın üç parçalı tasarım projesi.

Tasarım 22: Duvar Panosu (Görsel 10). **Boyut:** 100x135cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık orlon iplikler, dal parçası, tığ, nakış iğne ve iplikleri, jüt iplikler, çuval bezi parçası, vernik, akrilik boyalar, makas. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama /Örgü/ Nakış/ Makrome).

Tasarım 23: Duvar Süsü (Görsel 10)**. Boyut:** 33x135 cm. (Çap: 33 cm) **Kullanılan Malzemeler:** Atık orlon iplikler, tığ, jüt iplikler, çuval bezi parçaları, tel, pense, slikon, tahta parçaları, çekiç, çiviler, çengel askı vidası, makas, cetvel, akrilik boyalar, fırçalar, vernik. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Makrome/ Örgü).

Tasarım 24: Sandalye (Görsel 10). **Boyut:** 20x30 cm (Yaslanma kısmı ön ve arka olarak iki parça), 38 cm. (Çap:38cm./oturma kısmı). **Kullanılan Malzemeler:** Atık kumaş parçaları, atık sünger parçaları, nakış iğne ve iplikleri, jüt iplikler, dikiş iğne ve iplikleri, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, zımba, eski sandalye parçaları. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Nakış/ Örgü).

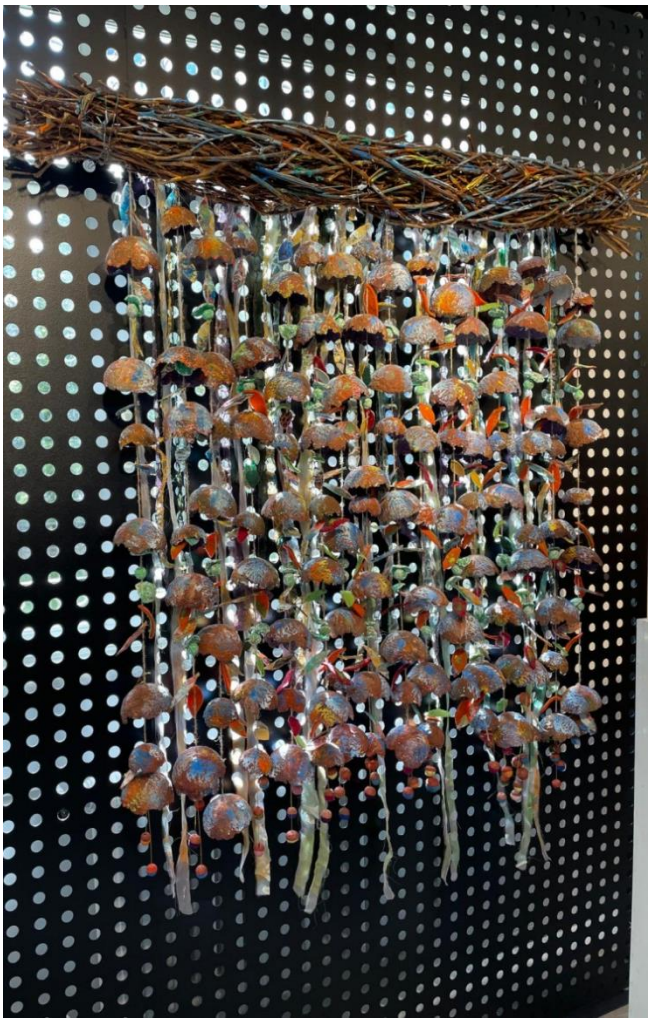


Görsel 11. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Meryem Bozburun ’un üç parçalı tasarım projesi.

Tasarım 25: Duvar Panosu (Görsel 11,12,14). **Boyut:** 115x135cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık jüt iplikler, dal parçaları, çuval bezi parçaları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, viyol (yumurta kolisi kartonları), kumaş parçaları, çeşitli boylarda plastik toplar (şekillendirmek için), tel parçaları, pense. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Kağıt Hamuru / Makrome).

Tasarım 26: Ayaklı Lamba (Görsel 11,13)**. Boyut:** 50x135 cm. (Çap: 50 cm, yükseklik: 135 cm.) **Kullanılan Malzemeler:** Atık jüt iplikler, dal parçaları, çuval bezi parçaları, vernik, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, viyol (yumurta kolisi kartonları), kumaş parçaları, çeşitli boylarda plastik toplar (şekillendirmek için), tel parçaları, pense, eski elektrik süpürgesi haznesi (ayak için tekerlekli), tornavida, elektrik kablosu, ampul. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Makrome/ Kağıt Hamuru).

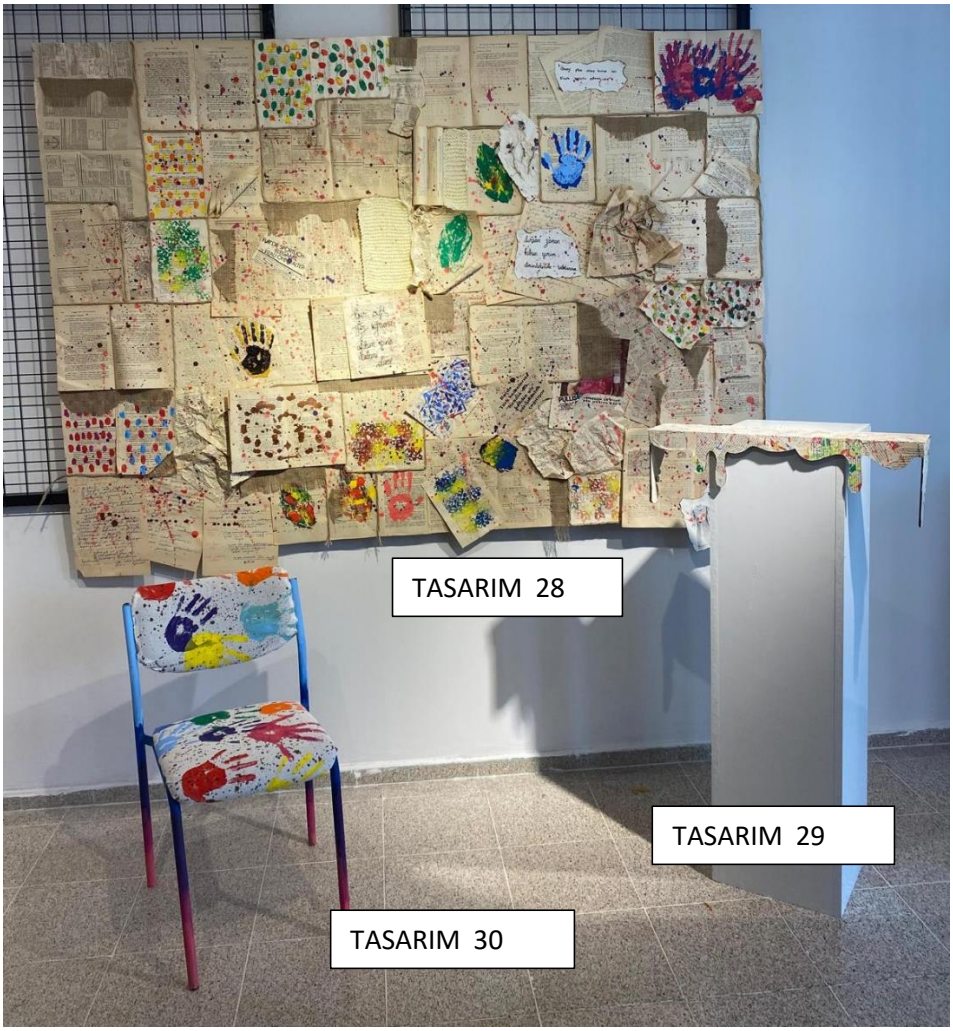
Tasarım 27: Avize (Görsel 11). **Boyut:** 30x40 cm (Çap:40cm.). **Kullanılan Malzemeler:** Viyol (yumurta kolisi kartonları), dal parçaları, tel, pense, jüt iplikler, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, elektrik kablosu, ampul. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama / Kağıt Hamuru).


12


13

Görsel 12.13. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Meryem Bozburun ’un üç parçalı tasarım projesinden detaylar.

Görsel 14. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Meryem Bozburun ’un üç parçalı tasarım projesinden detay. Dal parçalarının tellerle sarılıp bir araya getirilmesi ve boyanması, kağıt hamurunun plastik toplar üzerine kaplanarak birimlerin oluşturulması.



Görsel 15. Nihan Semen Ersöz Uzar Atölyesi öğrencisi Elif Yüsra Tarhan'ın üç parçalı tasarım projesi.

Tasarım 28: Duvar Panosu (Görsel 15). **Boyut:** 150x200cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık jüt iplikler, tahta parçaları, çuval bezi parçaları, akrilik boyalar, fırçalar, atık dergi ve kitap sayfaları, mukavva, maket bıçağı, slikon, zımba. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Kolaj /Akrilik Boyama/ Baskı).

Tasarım 29: Kitap Rafı (Görsel 15)**. Boyut:** 20x60 cm. **Kullanılan Malzemeler:** Atık jüt iplikler, mukavva, akrilik boyalar, fırçalar, maket bıçağı, zımba, slikon. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Akrilik Boyama /Kolaj).

Tasarım 30: Sandalye (Görsel 15). **Boyut:** 40x48 cm. (24+24 cm. ön ve arka olarak yaslanma kısmı.; 36x40 cm. (oturma kısmı). **Kullanılan Malzemeler:** Atık Amerikan bezi parçaları, akrilik boyalar, fırçalar, vernik, zımba, eski sandalye parçaları. **Kullanılan Teknikler:** Karışık Teknik (Kolaj /Akrilik Boyama/ Baskı).

Sonuç

Araştırmamızda Selçuk Üniversitesi Mimarlık Tasarım Fakültesi El Sanatları Bölümü 2023-2024 öğretim yılı bahar döneminde 4. Sınıf "Tasarım Projesi" dersi öğrencilerinden 10 adet öğrencinin projesi kasti (yargısal) örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Seçilen her bir öğrencinin projelerinde aynı konsepte üretilmiş üçer adet farklı ürün bulunmaktadır. Uygulama çalışmaları Selçuk Üniversitesi Mimarlık Tasarım Fakültesi El Sanatları Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Nihan Semen Ersöz Uzar atölyesinde hazırlanmıştır. Öğrencilerin atık materyalleri

kullanarak hazırladıkları 30 adet ürün ayrıntılı olarak incelenerek hazırlanan örnek tasarım uygulamaları, malzeme ve yapım teknikleri bakımından detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Öğrenci çalışmalarında özgünlük ve ileri dönüşüm esas alınarak örnek uygulamaların tamamlandığı görülmüştür. Sonuç olarak atık ürünler ve malzemeler, yeni ve kullanılabilir el sanatları tasarımları haline getirilmiştir. Atık malzeme ve kullanım süresini tamamlamış ürünlerin yeniden kullanılabilir hale getirilmesi sürdürülebilirlik açısından önem taşımaktadır. Atık malzemeler kullanılarak yapılan ileri dönüşüm (upcycling) çalışmalarının teşvik edilmesinin topluma katkı sağladığı açıkça görülmektedir. Gelecek için yapılan bu tarz deneme uygulaması örneklerinin arttırılmasının hem ülkemize hem de dünyaya faydalı olacağı kanaati taşınmaktadır.

Kaynakça

Duru Buldum Oya ve Nas Emine (2021). *Sürdürülebilirlik Kavramı Bağlamında Çağdaş Takı Tasarımları.* İdil, 88 (2021 Aralık): s. 1795–1805. doi: 10.7816/idil-10-88-07.

Ersöz Uzar, Nihan Semen (2022). *Geleneksel El Sanatlarımız İçin Sürdürülebilir Güncel Tasarım Deneme Uygulamaları.* Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24(ÖZEL SAYI), 351-377. https://doi.org/10.16953/deusosbil.1189916.

Karasar, Niyazi. (2007). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Basımevi.

Koparan, Yasemin, ve Alkan, Sinan (2024). Gelecekte Mantarların Kullanım Alanları: Sürdürülebilir Tasarım Ürünleri Olarak Mantarlar. *Mantar Dergisi*, 15(1), 43-49. Doi: 10.30708.mantar.1452885

Koparan, Yasemin, ve Harmankaya, Hatice (2024). Examples Of Bag Design From Waste Leather Parts As Material Within The Scope Of Sustainability. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 123-146. DOI: 10.20488/sanattasarim.1505946

Nas, Emine (2022). *Ürün Tasarımında Kültürel Sürdürülebilirlik ve Özgün Değer.* Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24(ÖZEL SAYI), 81-99. https://doi.org/10.16953/deusosbil.1190378

Sanal 1: (2024) . https ://www.odeabank.com.tr/hakkimizda/oblog/ileri-donusum-upcycling-nedir, Erişim Tarih: 05.09.2024.

Sanal 2: (2024) . https://www.yesilodak.com/geri-donusum-recycle-ve-ileri-donusum-upcycle-nedir-ve-aralarinda-ne-fark-vardir, Erişim Tarih: 05.09.2024.

Sanal 3: (2024). https://bythebay.com.sg/stories/what-is-upcycling-and-how-can-i-get-involved, Erişim Tarih:05.09.2024.

Sanal 4: (2024). https://www.deutschland.de/tr/topic/yasam/yasam-tarzi-mutfak/upcycling-modasi-yayiliyor, Erişim Tarih: 05.09.2024.

Tel Kırma İşlemeleri

Şerife DOĞAN *

Giriş

Konya İl'inde özel koleksiyonda bulunan "Tel Kırma İşlemeleri" konu olarak seçilmiştir. 6 adet tel kırma işlemeleri incelemeye alınmıştır.

İşleme yapılırken tel, makas kullanılmadan kıvrılarak koparıldığı için bu işlemeye "Tel kırma" adı verilmiştir. Tel kırmaya Bartın da "Tel işi" denmektedir.

Tel kırma işi yörede 1700 yıllardan günümüze kadar süre gelen ve bütün yurda dağılan milli bir işlememizdir. Türk kadını giyeceklerini, ev eşyalarını süslemek amacıyla yaptıkları bu işler, onların duygu ve düşüncelerini en güzel şekilde yansıtmaktadır.

Milli bir işimiz olan Tel kırma işini, diğer el sanatlarından ayıran ve farklı bir değer kazandıran özellikleri vardır. En önemli özelliği ise, diğer işlemeler çeşitli ipliklerle işlenirken, bu işimizde tel kullanılmış olmasıdır. Teller belli bir tekniğe göre işlenerek tel makasla değil, elle kırılarak koparılmaktadır. Ayrıca diğer iğnelerden farklı olarak yassı, ucu küt ve iki deliği olan bir iğne kullanılmaktadır.

Tel kırma, Türk kadının elinde biçimlenip özgün bir esere dönüşmüştür. Bu duygu ve düşüncelerin belgeleri geleneksel kültürümüz içerisinde önemli bir değer taşımaktadır.

Tel kırma işi bireylerin el becerilerine göre öğrenilmesi ve işlenmesi kolay ve gösterişli bir işleme tekniğidir. Eskiden sıkça yapılan ve çeyizlerin büyük bir kısmına hâkim olan "Tel kırma" işi gün geçtikçe eski önemini yitirmiş, teknolojinin gelişmesi ve zamanın kullanımı insanları pratikliğe ve makineleşmeye iterken, tel kırma işinin makineyle yapılamaması işlemeye olan isteğin azalmasına sebep olmaktadır. Günümüzde "Tel kırma" işine ilginin azalmasının diğer bir sebebi ise, telin saklanmasının ve korunmasının zor olmasıdır. Zamanla teller zedelenip kararmakta ve özelliğini yitirmektedir.

Geçmişimizi günümüze taşıyan bu nadide tel kırma işlemelerinin geliştirilmesi ve geleceğe aktarılması için eldeki değerler korunup, geçmişten geleceğe köprü kurulmalıdır. Zamanla azalan ilginin artırılması için süsleme ve süslenmede çeşitli örtülerle tel kırma işi güncelleştirilmelidir.

A-Türk El Sanatlarında İşleme ve Tel Kırma İşleme

İpek, yün, keten, pamuk, metal vb. iplikler kullanılarak, çeşitli iğneler ve uygulama biçimleri aracılıyla keçe, deri, dokuma vb. üzerine yapılan bezemelere "işleme" denir (Barışta, 1984, s. 1). Bir bez veya kumaş üzerine iğneye geçirilmiş beyaz veya renkli ipliklerle, sırmalarla düz veya kabartılı olarak yapılan süslemelere "işleme" denir (Arseven, 1975, s. 843).

Türklerin Anadolu'ya gelmesi ile başlayan 1071'den itibaren gelişen, yeni bir kişilik kazanan, Anadolu ve çevresi işlemeciliği Selçuklu dönemi, Anadolu beylikleri dönemi ile Osmanlı imparatorluk dönemi örneklerinden beslenmiş olan Türkiye Cumhuriyeti işlemeciliği ile süre gelmiştir (Barışta H. Ö., 1984, s. 10).

Genel olarak kullanılan araca göre işlemeler,

1- El işlemeleri
2- Makine işlemeleri olmak üzere iki gruba ayrılırlar.

El işlemelerinin gerçekleşmesinde birçok teknik uygulanmış, bu tekniklerin oluşturulmasında çeşitli iğneler kullanılmıştır.

* Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü, serifedogan73@gmail.com

Makine işlemeleri ise, 1970 yıllarda ucu çengelli makine iğnesinin geliştirilmesi, 1830 yılında zincir işi yapan makinanın keşfedilmesi, 1851 yılında geliştirilen dikiş makinalarıyla kısa sürede kolay ve çok işleme yapma olanaklarına kavuşulmuştur (Markaloğlu, 1996, s. 5).

İşlemede gözlenen uygulama biçimleri işlenecek dokumayı oluşturan iplikler üzerinde yapılan temel işlemelerdeki sistem doğrultusunda beş ana grup altında toplayabiliriz.

1- Dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen iğneler
2- Dokumanın iplikleri çekilerek yapılan iğneler
3- Dokumanın iplikleri kesilerek yapılan iğneler
4- Dokumanın üzeri kapatılarak yapılan iğneler
5- Dokumanın veya dokumaların iplikleri bağlanarak yapılan iğneler (Barışta H. , 1984, s. 2).

Tel Kırma

Tel kırma işi, dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen iğne grubunda yer almaktadır. İpliği sayılabilen kumaşlar üzerine, özel bir iğne ve yassı tel kullanılarak puanları tek tek işlenen ve telleri makas kullanmadan kıvırarak koparılan, ters ile yüzü farklı bir görüntüde olan işleme türüdür (Ersoy, 1994, s. 137).

Tel kırma işinin bir adı da "Bartın" işidir. Bu işleme ilk defa Bartın'da yapılmış, gelişmiş ve yayılmıştır (Korkusuz, 1971, s. 311). Bu nedenle işlemeye ilin adı verilmiştir. Tel kırmaya Bartın' da "tel işi" denmektedir. Tel kırma işinde başka yöne telle işlenen "tel kakma işi" vardır. İşleme teknikleri yönünden birbirinden farklıdır. Tel kırma işinde her puandan sonra tel el ile kırılarak koparılır. Tel kakmada ise, tel sarılarak işlenir (Korkusuz, 1971, s. 314)

Bartın'da kadınların ve genç kızların evlerinde işlenecek tül veya kumaşı bir kasnak veya tezgah üzerine gererek çalışmaya başladıkları tel kırma sanatı, tül üzerine gümüş gelin teli ve benzeri ince tellerle, özel iğnesiyle işlenerek yapılır (Çilsüleymanoğlu, 1996, s. 685).

Tel kırma değişik ve güzel bir işleme çeşididir. Kumaş kasnağa gerilerek çalışılır. İşleme yapılırken tel makas kullanmadan her puandan sonra tel el ile kıvrılarak koparılır (Korkusuz, 1971, s. 313). Tel, baş ve işaret parmağı arasında kırılarak koparıldığı için tel kırma adını almıştır (Nevzat, 1973, s. 36).

18.yüzyılda beri Bartın ve dolaylarında çalışılan bu iş daha sonraları bütün yurda yayılmıştır. Bartın işinin diğer nakışlardan farklı bir çalışma tekniği vardır. En önemli özelliği hiç iplik ve renk kullanmadan sadece özel iğnesi ve telle çalışılmasıdır. İşlemede ilk yapıldığında telin rengi beyazdır. Fakat bir süre sonra tel, madensel özelliğinden dolayı oksitlenerek hafif sarımtırak bir renge döner. Bu renk işlemeye çok doğal ve güzel bir görünüm vermektedir (Toplu, 1988, s. 64).

İşlemelerde altın, bakır, gümüş teller kullanılmıştır. Altın tel daha çok saray ve çevresinde işlenmiştir. Günümüzde ise, gelin tellerinden yapılmaktadır.

Tel kırma işi sayılarak çalışıldığı için, işlenecek kumaşın sayılabilir olması şarttır. Yumuşak ve esnek kumaşlar kullanılır (Toplu, 1988, s. 68).

a- İpliği sayılabilen, tülbent, mermerşahi, jorjet gibi seyrek dokunuşlu ve sert olmayan kumaşlar tercih edilir.
b- Keten, ipek ve naylon tüllerdir. Keten tül, sağlamlık ve işlemeye uygunluğu yönünden tercih edilir (Korkusuz, 1971, s. 314).

Tel kırma işlemelerinde gümüş ipliklerin bir başka türü ise teldir. Tel madenseldir 18. yy. sonuna ait usta işi işlemelerde telle bir kafes oluştururcasına işlenmiş adeta kuyumculuk işi etkisi yaratan alyanlar vardır. Tel işleme bitiminde düz bir yere takılır, yassılaşıncaya kadar dövülürdü. . Tel aşağı yukarı 1 mm. eninde gümüş şerittir. Sırma ve sim çekilip dövülerek yassı şeritler haline getirilmiştir. Görünüşü gelin teline benzer, hafif sağa sola bükülerek kırılır.

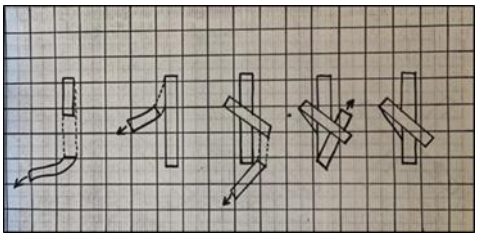
Makaralar halinde satılır. 16. ve 17. yüzyıl işlemelerinde altından ve gümüşten çekilmiş ince teller kullanılmıştır. Türk ev işlemelerinin tipik bir özelliği, madeni tellerin kullanımıdır. Bu altın ve gümüş tellere «Skofium» denilirdi. Bu gün artık bu özel malzemeyle yapılmış işlemeleri bulmak çok zordur (Toplu, 1988, s. 69).

Tel kırma işlemelerinde geometrik şekiller işleme kolaylığı yönünden daha çok tercih edilmelidir. Desenler geometrik bir düzen içerisindedir. Kilim desenleri, dantel, kanava, goblen desenlerinden yararlanılır. Puanların en ve boyları farklı olduğu için simetrik desenler kullanılmaktan kaçınılır.

Tel Kırma İşlemeleri

Araştırmada 6 adet tel kırma örtüleri incelenmiştir. Kullanım alanları farklı olan özel koleksiyonlar Gülhan Tekiş'e aittir. Halen sandıkta saklamaktadır. Bunların 3 adeti yastık örtüsü, 2 adeti namaz örtüsü, 1 adeti de tülbenttir. Örtüler dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen iğne gruplarından dokumanın iplikleri sayılarak yapılan iğne tekniği uygulanmıştır. 20. yüzyılın başlarına tarihlenen bu örtüler "+" puan tekniği ile işlendiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla işlemelerin ters yüzü de "N" harfi görünümündedir. İncelenen örneklerin desenleri aslına uygun olarak milimetrik aydınger kâğıda çizilmiştir.

"+" Puan tekniği yapım tekniği:

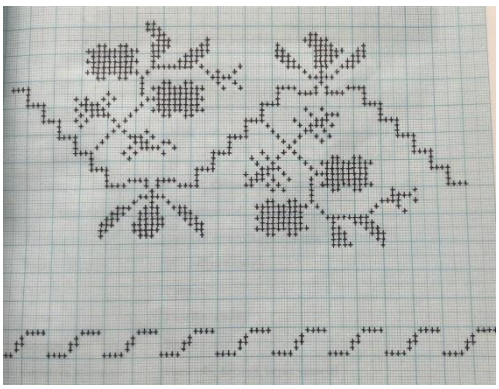


Çizim 1: *Tel Kırma "+" Puan Tekniği.*

Tel kesilerek iğneye geçirilir. Telin başlangıç ucu kıvrılır. Tel dikey olarak bitiş noktasına çıkılır. Tel döndürülmeden tekrar başlama noktasına batırılır. İğne başlangıç ve bitiş noktasının ortasından sola doğru iplik sayılarak çıkılır. Tel kumaşa elle bastırılarak yerleştirilir. İğnenin çıktığı noktadan sağa doğru iplik sayarak batırılır. İğne ikinci defa batırılan noktadan çıkılır. Tel tam yerleştirilmeden arasından geçirilir ve elle düzeltilerek kumaşın üzerine yerleştirilir. Tel bir ileri bir geri hareket ettirilerek kırılır (Korkusuz, 1990, s. 313)

Örnek 1

Örnek 1: *Gülhan Tekiş'e ait yastık örtüsü.*

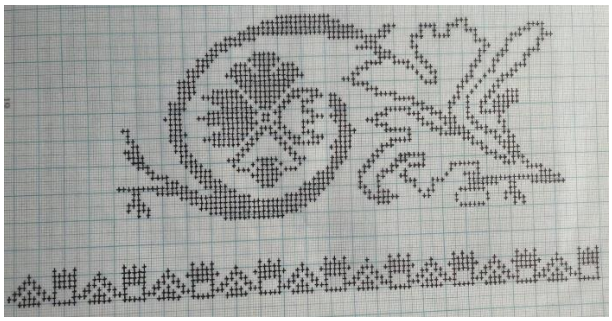


Çizim2: *Gülhan Tekiş'e ait yastık örtüsü çizimi.*

Yastık örtüsü olarak işlenmiş, dikdörtgen formda 88x1,13 cm. ebadındadır. Yöresel dokuma üzerine beyaz renkli yassı tel ile işlenmiştir. Yastık örtüsünde bitkisel bezemelerden oluşan motifler yer almaktadır. Örtünün ana motif zikzaklarla oluşturulan dalların üzeri çiçek ve yapraklarla zenginleştirilmiştir. Stilize edilmiş kartopu çiçeği, goncası, yaprak ve dalların bağlantılı simetrik tekrarlanmasıyla motif iki kısa kenarına yerleştirilmiştir. Kenar bordürü "S" kıvrım şeklinde yatay olarak atlamalı tekrarla sınırlandırılmıştır.

Örnek 2

Örnek 2: *Gülhan Tekiş'e ait yastık örtüsü.*

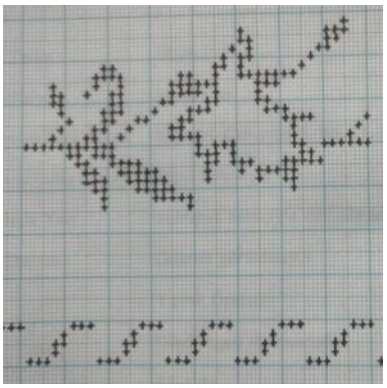


Çizim3: *Gülhan Tekiş'e ait yastık örtüsü çizimi.*

Yastık örtüsü olarak işlenmiş, dikdörtgen formda 87x1,36 cm. ebadındadır. Yöresel dokuma üzerine beyaz renkli yassı tel ile işlenmiştir. Yastık örtüsünde bitkisel ve geometrik bezemelerden oluşan motifler yer almaktadır. Örtünün ana motifi çiçek, dal ve yapraklardan oluşmuştur. "C" kıvrımlı dalların ucuna kır çiçeği yerleştirilmiş, dallar ve stilize yapraklarla desen zenginleştirilmiştir. Motif yatay olarak ters simetrik tekrarlanmıştır. Kenar bordürü ise, geometrik motiflerden oluşmaktadır. Zikzak çizgiler, zikzak çizgilerden oluşan kare puanlardır. İki motifin yan yana tekrarı ile ana motif sınırlandırılmıştır.

Örnek 3

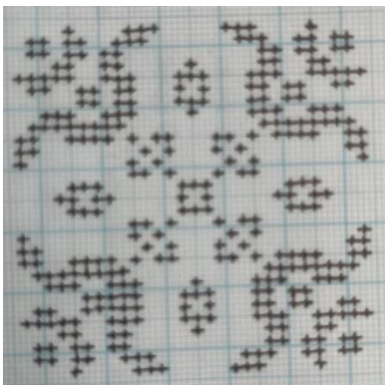
Örnek 3: *Gülhan Tekiş'e ait yastık örtüsü*



Çizim4: *Gülhan Tekiş'e ait yastık örtüsü çizimi.*

Yastık örtüsü olarak işlenmiş, dikdörtgen formda 86x1,20 cm. ebadındadır. Yöresel dokuma üzerine beyaz renkli yassı tel ile işlenmiştir. Yastık örtüsünde bitkisel bezemelerden oluşan motifler yer almaktadır. Örtünün ana motifi üzüm yaprağı, dallarla zenginleştirilmiştir. "S" kıvrımlı dallar ve yapraklar düz simetrik tekrarla örtünün iki kısa kenarına yerleştirilmiştir. Kenar bordürü "S" kıvrımı şeklinde yatay olarak atlamalı tekrarla sınırlandırılmıştır.

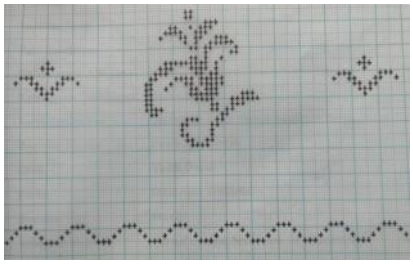
Örnek 4



Örnek 4: *Gülhan Tekiş'e ait namaz örtüsü* ***Çizim5:*** *Gülhan Tekiş'e ait namaz örtüsü çizimi.*

Namaz örtüsü olarak işlenmiş, dikdörtgen formda 70 x1,50 cm. ebadındadır. Tülbentlik dokuma üzerine beyaz renkli yassı tel ile işlenmiştir. Namaz örtüsünde bitkisel bezemelerden oluşan motifler yer almaktadır. Örtünün ana motifi stilize edilmiş lale motifidir.4 adet lale motifi ortada baklava motifine simetrik olarak yerleştirilmiştir örtünün kenarına yatay olarak 3 motif işlenmiştir. Kenarı iğne oyası ile temizlenmiştir. .

Örnek 5

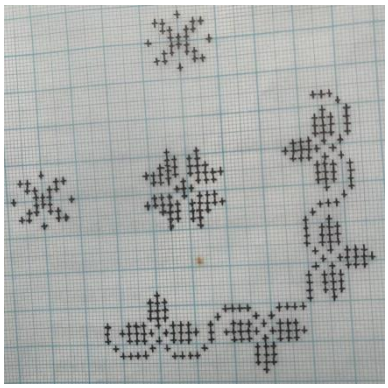


Örnek 5: *Gülhan Tekiş'e ait namaz örtüsü* ***Çizim6:*** *Gülhan Tekiş'e ait namaz örtüsü çizimi.*

Namaz örtüsü olarak işlenmiş, dikdörtgen formda 60 x1,36 cm. ebadındadır. Tül üzerine beyaz renkli yassı tel ile işlenmiştir. Namaz örtüsünde bitkisel bezemelerden oluşan motifler yer almaktadır. Örtünün ana motifi olan yanış çiçeği motifi düzgün sıralama ile sağdan sola verev olarak yerleştirilmiştir. Motiflerin araları stilize edilmiş yapraklarla zenginleştirilmiştir. Örtünün dörtkenarı zikzak bordür ile sınırlandırılmış ve kenarından kesilerek temizlenmiştir.

Örnek 6

Örnek 6: *Gülhan Tekiş'e ait tülbent*



Çizim 7: *Gülhan Tekiş'e ait tülbent çizimi.*

Tülbent olarak işlenmiş, kare formda 80x80 cm. ebadındadır. Tülbentlik dokuma üzerine beyaz renkli yassı tel ile işlenmiştir. Yastık örtüsünde bitkisel ve geometrik bezemelerden oluşan motifler yer almaktadır. Örtünün ana motifi olan yıldız örtünün dört köşesine yerleştirilmiştir. Örtünün orta zeminine geometrik şekillerden meydana gelen motifler yatay ve dikey olarak atlamalı sıralar halinde tekrarlanarak zeminin yüzeyine yerleştirilmiştir. Kenar bordürü tülbentin dört köşesini sınırlamaktadır. "S" kıvrımlı dallar ve üç yapraklı çiçeklerin aşağı-yukarı yerleştirilerek tekrarlanması ile oluşturulmuştur.

Sonuç

Konya ilinde özel koleksiyondan oluşan 6 adet kullanım alanları farklı örtüler incelenmiştir. Bu araştırmada 3 âdeti yastık örtüsü, 1 adet tülbent, 2 âdeti namaz örtüsü incelenmiştir. İşlemeler genelde genç kızların çeyizi için işlenmiştir. 1 âdeti kare formda olup, 5 âdeti dikdörtgen formdadır. Özellikle yastık örtüsü ebatlarının birbirine yakın ölçülerde olduğu tespit edilmiştir. Tel kırma tekniği ile işlenen örtüler sayılabilen kumaşlar üzerine "+" puan tek tek yapılmıştır. Örtülerde bitkisel motiflerin ağırlıklı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Kıvrımlı dalların ve yaprakların ağırlıklı olarak kullanıldığı motiflerde ana motif olarak yanış çiçeği, kartopu çiçeği, stilize çiçekler, üzüm salkımı, kır çiçeği ve lale motifleri görülmektedir. Ana motiflerin alt kısmı geometrik bezemelerden oluşan bordürle sınırlandırılmıştır. İncelenen örneklerde kullanılan yöresel dokuma, tülbentlik dokuma ve tül, seyrek dokunuşlu ve sert olmayan kumaşlar olması nedeniyle tercih edildiği gözlemlenmiştir.

El sanatlarımız arasında önemli bir yere sahip olan tel kırma işi ilk olarak Bartın ilinde yapılmaya başlanmış ve oradan da bütün Anadolu'ya yayılmıştır. Büyük zevk ve incelikle işlenen tel kırma işine gereken önem gösterilmemiş ve zamanla unutulmaya yüz tutmuştur. Araştırma konusu olan Konya İl'inde uzun çabalar ve emekler sonucu meydana gelen bu nadide eserler sandıklara hapsedilmektedir.

Bu araştırmada amaç, değerli el sanatlarımızdan olan tel kırma işinin gün yüzüne çıkartılması, yeni nesillere aktarılması, yeni uygulamalara ve yeni araştırmalara imkân ve kaynak sağlamaktır. Bunun içinde Konya evlerinde özel koleksiyonlarda bulunan tel kırma işlemelerini araştırarak belgelemektir. Tel kırma işlemelerinin konu, malzeme, kompozisyon, desen özelliği ve tekniği özellikleri incelenerek analiz etmek, tel kırma işlemeleriyle ilgili bilgilerin yanı sıra, fotoğraflar yardımıyla araştırmayı somutlaştırmak, Konya evlerinde bulunan tel kırma işlemelerin çağdaş bir anlayışla günümüz işlemelerinde yorumlanmasının sağlanmasıdır.

Kaynakça

Arseven, C. E. (1975). *Sanat Ansiklopedisi, Cilt II.* İstanbul, .

Barışta, H. (1984). *Türk İşleme Sanatı Tarihi.* Ankara.

Barışta, H. Ö. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemeciliği Desen ve Terminolojisinden Örnekler, .* Ankara: Gazi Üniversitesi, Basın-yayınYüksek Okulu Basımevi.

Çilsüleymanoğlu, S. (1996). *Bartın Halk Kültürü, .* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ersoy, M. (1994). Kamu ve Özel Kuruluşlarda Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları. *Sempozyum Bildirileri* (s. 137-144). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Korkusuz, S. (1971). *Nakış.* Ankara.

Korkusuz, S. (1990). *Nakış Temel Ders Kitabı.* İstanbul.

Markaloğlu, Ş. (1996). *D.val İşleme.* Ankara.

Nevzat, O. (1973). *Nakış.* Ankara.

Toplu, A. (1988). *Oya ve Bbartın İşi .* Dilem Yayınevi.

Sanat Tarihinde İşlemenin Tarihsel Temelleri Üzerine

Emine NAS*

Giriş

Çalışma, işleme kavramının gerek bir terim gerekse bir sanat formu olarak tarihsel kökenleri ve sanat tarihinde kazandığı anlamlar üzerine odaklanmaktadır. İşleme tekniği bir süsleme şekli olmanın ötesinde kültürel ve sembolik bir ifade biçimidir. Farklı dönemlerde çeşitli malzemeler üzerinde yer alan, toplumsal ve dini anlamlar kazanan işleme; kumaştan taşa, metalden ahşaba birçok farklı türde değişik işlevler görmüştür. Çalışma kapsamı tekstil yüzeyler üzerine uygulanan işlemeler ile sınırlandırılmıştır. Nitel yöntem ile tasarlanan çalışmada; arkeolojik kanıtlar ve tarihi kaynaklara dayanarak Batı ve Doğu'da işleme teriminin sanatsal ve sembolik anlamının gelişimine yönelik bir yaklaşımla ele alınmıştır. Literatürde yer alan zengin literatür doğrultusunda elde edilen bulgular; işlemenin bir yandan maddi kültür üretiminin teknik boyutunu yansıtırken, diğer yandan toplumların inanç sistemleri, sosyal yapıları ve iktidar dinamikleriyle olan ilişkisini gözler önüne sermektedir. İlaveten, işlemenin sadece bir teknik olarak değil evrensel bir sanat dili olarak nasıl evrildiğini ve günümüzdeki anlamını hangi kültürel ve tarihsel süreçler neticesinde kazandığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, farklı kültürel bağlamlarda toplumsal yapıyı, dini inançları ve ideolojik temsilleri yansıtan çok katmanlı bir sanat formu olarak evrimleşen işleme kavramının organik gelişimi karşılaştırmalı bir perspektifle analiz edilmeye çalışılmıştır.

İşleme Terimi

El sanatları her toplumun kültüründe önemli yer alan, toplumların ihtiyaçlarına göre şekillenen, her biri ayrı ayrı zorlukla ve emekle, bir o kadar da sevgiyle üretilmiş eserlerden meydana gelmektedir. Toplumların kendilerini ifade etmede başarı kazanmalarının ilk aşaması geleneksel sanatlardan geçmektedir. El sanatlarının her bir alanı, ancak o toplumu oluşturan bireylerin günlük yaşantısında yaygın olarak kullanıldıkları ölçüde hayatta kalabilirler. Bu durum sanatın medeniyetlerin eş zamanlı aynası konumunda olduğu tüm dünyaca kabul edilmektedir (Ersöz Uzar, 2018:78; Ersöz Uzar, 2022:353). Çalışmanın odak noktası olan işleme sanatı da; dünya kültür ve sanatı içerisinde oldukça zengin bir maddi mirası bulunan bir sanat kolu olarak tarih içerisinde geniş yer tutan bulgular ile günümüze kadar gelişim göstermiştir.

TDK'na göre Türk diline isim ve sıfat olarak giren işleme terimi; isim olarak "bir şeye emek vererek onu daha elverişli bir duruma getirmek", "herhangi bir konuyu ele alarak incelemek", "içine girmek, etkilemek; nüfuz etmek", "durağan durumdan hareketli duruma geçmek, çalışmak" ve "şiş, tığ, iğne vb. araçlarla elde yapılan, örgü, nakış, oya gibi işlerin genel adı; el işi" olarak tanımlanmaktadır. Sıfat olarak ise; "ince ve süslü işlenmiş" anlamına gelmektedir.

El sanatları alanındaki yagın kullanımı "genellikle iğne ve iplikle süslenmiş herhangi bir tekstil temeli" olarak bilinmektedir. Doğrudan "süsleme" anlamına gelen Fransızca kökenli "broderie" teriminden gelir. Tarih boyunca, nakış zenginliğin ve yüksek sosyal statünün bir işareti olarak görülmüştür. İşleme, çeşitli biçimlerde kumaş üretiminden beri var olmuştur. Yüzey oluşturmak için kullanılan işleme teknikleri, doğrusal desenler veya akıcı resimsel kompozisyonlar oluşturmak için özgürce hareket serbestliğine sahiptirler. Kullanılan

* Prof. Dr. Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü, eminenas@selcuk.edu.tr

temel malzemeler olan iğne ve iplik, dokuma tekniğindeki tezgahlarda olduğu gibi geometrik bir temele bağlı değildir (Watt, 2003, https://www.metmuseum.org/toah/hd/txt_e/hd_txte.htm).

Kumaşı dikmek, yamamak, onarmak ve güçlendirmek için kullanılan süreç dikiş tekniklerinin gelişmesini teşvik ederek, dikişin dekoratif olanakları işleme sanatının gelişimini sağlamıştır (Gillow, Sentance, 1999:12).

Sanat tarihi içinde önemli bir yere sahip olan işlemeler, gündelik yaşamın ihtiyaçlarını giderme güdüsü ile işlevsel bir rol üstlenmiş olup zamanla mekânlar ve eşyaları süsleme güdüsü ile bir sanat haline dönüşmüştür. İşleme sanatı; halk kültüründe gelenekli yaşam biçimine bağlı olarak kadınlara özgü bir sanat olarak gelişim göstermiş ve giysi parçalarından aksesuara, örtüden perdeye kadar kadının çevresindeki kullanım eşyalarının süslemek ve renklendirmek için en çok başvurduğu süsleme tekniği olarak görülmektedir.

Dokumanın atkı ve çözgü iplikleri üzerinde oluşan iğneler ile yapılan işlemeler, halk giyiminde ve eşyalarda sıklıkla kullanılan birer süsleme tekniği durumundadırlar. İşleme kavramı literatürde pek çok tanımla ifade edilmiştir.

Sırası ile işleme;

"Bir bez veya bir kumaş üstüne iğneye geçirilmiş beyaz veya renkli ipliklerle ve sırmalarla düz veya kabartılı olarak yapılan tezyinat" (Arseven, 1975: 843).

"İpek, yün, keten, pamuk, metal vb. iplikler kullanarak çeşitli iğneler ve uygulama biçimleri aracılığıyla; keçe, deri, dokuma çeşitlemeleri vb. üzerine yapılan bezemeler" (Barışta, 1984:2; Barışta, 1999:4).

"Değişik dokumalar ve deriler üzerine; elde veya makinede iğne veya tığla, değişik iplikler, sim ve sırma kullanılarak düz veya kabarık olarak yapılan süslemeler" (Sain,1987:5) işleme olarak tanımlanmıştır.

Sanat Tarihinde İşleme Kavramının Kökenleri

Tarihi belgeler, işlemenin kökenlerini Orta Doğu ve Çin'e dayandırırken, Mezopotamya'nın, eski Mısır ve Babil gibi medeniyetlerinin de işlemenin var olduğu bölgeler olduğu savını da vurgulamaktadır.

Arkeolojik bulgulara göre işlemenin klasik antik çağda son derece yaygın bir sanat olduğu bilinmektedir. Mısır, Çin, Asur, Keldani toplumlarına ait çeşitli maddelerinden yapılmış kumaş ve eşyalar, tarihi süreçte insan ırkının ilk kayıtlarında isimlendirilmiştir. Bu nesnelerde yer alan süslemelerin ne kadarının dokumaya bağlı ve ne kadarının iğneli dikiş ve işlemelere bağlı olduğu her dönemde tartışmalı bir teori olarak yer edinmiştir (Alford, 1886:7).

Arkeolog Hugo Blümner, antik sanatlar ve zanaatların teknolojisi ve terminolojisi üzerine temel çalışmalarının bir bölümünü bu tekstil dekorasyon yöntemine ayırmış ve işlemenin erken dönemde fark edildiğini ve bu ayrıntılı tekniğin yalnızca Yunanlılar ve Romalılar tarafından değil, aynı zamanda Mısırlılar, Babilliler ve Frigler tarafından da uygulandığını açıklamıştır (Blümner, 1875: 218). Erken dönem işleme buluntularında sonraki zamanlarda elde edilen örneklere göre teknik başarı ve işçilik standardının daha yüksek olduğuna dair bilgiler de mevcuttur (Schuette, Muller-Christensen:1964:2). Buna bağlı olarak özellikle Romalı yazarlar, şiirden hicive, tarihten felsefeye farklı edebi türlerde işleme sanatının değerini "iğne ile resim" (acu pingere / artemacu pingendi) olarak tanımlamışlardır. *Cicero, Ovid, Virgil, Martial ve Tacitus* gibi ünlü sanatçılar eserlerinde işleme terimini sıkça dile getirmişlerdir (Droß-Krüpe, Kerstin and Paetz gen. Schieck, Annette, 2014: 215).

İncelenen bazı tarihi bulgularda işleme teriminin somut olarak ele alınışı mitoloji ve efsanelere dayanmaktadır. Troya Savaşı'nı anlatan destan *İlyada* (Yunanca: Ἰλιάς, Iliás) ile

Odysseia ya da *Odesa* (Yunanca: Ὀδύσσεια, Odusseia, Odesa) Homeros'un derlediği ünlü destanlarındır. Eldeki veriler ışığında Homeros tarafından MÖ 7. ya da 8. yüzyılda yazıldığı düşünülen Antik Yunan edebiyatının temel eserlerinden biridir ve metinlerde işleme/nakış teriminin sıkça geçtiğine rastlanılmaktadır.

İlgili bölümlere bakıldığında;

"Öte yandan Akhaların kâhini Kalkhas'ın Akhilleus sefere katılmazsa Troya'nın alınamayacağını bildirmesi üzerine, Odysseus yiğidi aramaya çıkar. Skyros'a varınca kurnazca bir düzen tasarlar, gezgin satıcı kılığına girip Lykomedes'in haremine sokulur ve kızların, kadınların önünde bohçasını açıp bir sürü kumaş dokuma ve işleme serer önlerine, ama bohçanın dibinde birkaç kıymetli silah da vardır (Erhat, 1996:65).

Andromakhe Troya sarayında kadınlar dairesinde, hizmetçileri arasında nakış işlemekle, mekik dokumakla vakit geçirir (Erhat, 1996:104).

Güneş batarken ve kararırken tekmil yollar vardık sınırlarına deri nakışlı Okeanos'un, oradadır Kimmerlerin ülkesi ve kenti…. (Erhat, 1996: 565).

Here onlara güzellik ve akıl vermişti, tekmil kadınlara verdiğinden daha çok. Ulu Artemis bağışlamıştı boyu bosu. Athene de öğretmişti güzel işler işlemeyi (Erhat, 1996:756)." Şeklindeki ifadelerde bir işçilik ve sanat değeri olan bir nesne olarak işleme terimi geçmektedir.

Arakhne efsanesinde de Anadolu el sanatlarının üstünlüğünü dile getiren ifadeler içinde gergef ve işleme/nakış terimleri geçmektedir.

Efsaneye göre;

Arakhne Lydia'lı bir kızmış, babası İdmon Kolophon kentinde kumaş boyacılığı yaparmış, kızı da iş işlemede, nakış yapmada, kilim dokumada öylesine usta, öyle becerikliymiş ki, yokmuş onun üstüne bütün bölgede. Dağdan, ormandan periler bile gelir, şaşakalırlarmış yaptığı işlere. Lydia kızları, kadınları bilinçli, giderek gururlu olurmuş. Arakhne de ölümlülere elişlerinin hepsini öğretmiş olmakla geçinen Atina'nın baş tanrıçası Athena ile gergefte boy ölçüşebileceğini ileri sürer dururmuş. Tanrıça buna kızmış, bir kocakarı kılığına girip çıkmış Arakhne'nin karşısına. Öğütler vermiş, daha alçakgönüllü olmasını, tanrılarla boy ölçüşmekten sakınmasını salık vermiş. Ama Arakhne hiç oralı olmamış, Athena isterse gelsin nakışta yarışalım demiş. Tanrıça da o zaman kim olduğunu açıklayarak başlamışlar gergef başında yarışmaya. Athena Olympos'un on iki büyük tanrısını işlemiş nakısına, Arakhne ise tanrıların pek şanlı olmayan serüvenlerini canlandırmış. İşlerini bitirince Athena bakmış ki kızın nakısı kusursuz, kendininkinden aşağı kalmıyor, geçiyor bile. Derken büyük bir öfkeye kapılıp kırmış Arakhne'nin gergefini, yırtmış nakışını. Lydia'lı kız üzüntüsünden kendini asmış. Ama tanrıça hamarat sanatçıyı bir örümcek kılığına sokmuş ki, sonsuzluğa dek tozlu duvar köşelerinde ağ örsün de hiçbir faydasını görmesin (Erhat, 1996: 150).

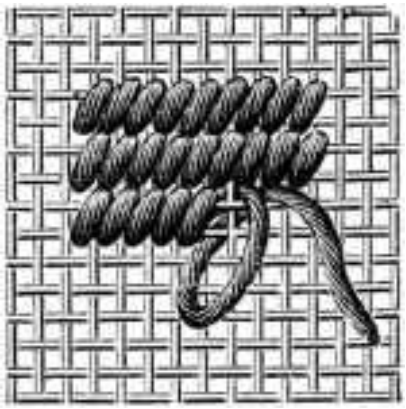
Helene bir Troya'lı gelin olmuştur, odasında hanım hanımcık kumaş dokuyan, güzelim nakışlar yaparken yurdunu, eski kocasını, kızını düşünen ve özlem çeken bir kadındır (Erhat, 1996: 414).

Kharit'ler tanrıların da insanların da yüreğine neşe ve sevinç serpen tanrıçalardır. Musa'larla birlikte Olympos'ta otururlar, Apollon'un alayına

> *katılarak hora teperler, ezgi söylerler. Kharit'ler her çeşit sanat işini esinleyen ve koruyan, insanda ve tanrıda yaratıcılık doğuran tanrıçalardır. Harmonia'nın elbisesinin nakışlarını onlar yapmıştır (Kadmos, Harmonia). Athena'nın yanı başında görünürler, Aphrodite'yle Eros'un ve kimi zaman da Dionysos'un alayına katılırlar* (Erhat, 1996: 155).

Tarihi belgeleyen kaynaklarda işleme terimi bu Görselde Homeros tarafından ifade edilmiş olup işlemenin bir el sanatı olarak kullanılan teknik boyutu ve dönemin giysilerindeki kullanım biçimleri sıkça dile getirilmiştir.

Homeros'un ifade ettiği işlemelerin daha çok kıyafetlerde yer aldığı bilinmekle birlikte, bunların modern anlamda işlemeli olarak kabul edilip edilmeyeceği konusu literatürde kesin bir yargı kazanmamıştır. Burada irdelenmesi gereken konu "işlemenin başlangıcının gerçekte ne olduğu"na dayanmaktadır. İşlemenin daha çok, desenin dokunurken kumaşın yüzeyine elle işlenen goblen* (gobelin) sınıfından olması kuvvetli ihtimal olarak görülmektedir (Görsel 1-2).



Görsel 1. Goblen-Gobelin tekniği (Encyclopedia of Needlework, EBook #20776, s. 271).

Görsel 2. Goblen-Gobelin türleri (https://www.needlework-tips-andtechniques.com/gobelin-stitch.html).

Bu teori; "Mısır tarihinin Yeni Krallığı sırasında 18. hanedanlığın sonunda, kraliyet ailesinin sonuncu lideri olan ve MÖ 1332 – MÖ 1323 yılları arasında hüküm sürmüş Mısır firavunu Tutankhamun'un Krallar Vadisi'nde bulunan ve 1922 yılında İngiliz arkeolog Howard Carter tarafından keşfedilen KV62 numaralı antik kaya mezarındaki üç değerli giysi parçasının bulunması ile" güçlenmiştir. Oxford Üniversitesi Griffith Enstitüsü tarafından yayınlanan Howard Carter'ın Tutankhamun'un mezarında bulunan çeşitli nesnelerle ilgili (TAA i.2.10) kazı notlarında:

"*Dalmatik*† *Tip Cüppeler*

---

*Goblen (Gobelin) dikişi, iğne noktasında kullanılan eğik bir dikiştir. Goblen dikişi adını, Gobelins'teki ünlü Fransız fabrikasında üretilen dokuma duvar halılarının dokusuna benzerliğinden alır. Detaylı bilgi için bkz. Gordon, Jill, *Take Up Needlepoint*, 1994, London, Merehur st ISBN 1-85391-330-8, Thérèse de Dilmont, *Encyclopedia of Needlework*, The Project Gutenberg, 2007.

† *Dalmatik-Dalmatika* (Latince: dalmaticus ya da vestis dalmatica "Dalmaçya kökenli kıyafet") diyakozların giydiği bir çeşit liturjik kıyafettir. Bazı önemli kutlamalarda piskoposların da dalmatika giydiği olur. Dalmatika ilk olarak 2. yüzyılda Dalmaçya'da üretilerek, Roma'da elit kesimin giydiği bir kıyafet olarak ortaya çıkmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Joseph Braun: Die Liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Reprographischer Nachdruck der zweiten, verbesserten Auflage, verlag nova & vetera, Bonn 2005, ISBN 3-936741-07-7, S. 89–100 (1. Auflage: 1911, 2. Auflage: 1924); Emil Joseph Lengeling: Die neue Ordnung der Eucharistiefeier. Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch (= Lebendiger Gottesdienst. H. 17/18). 4., unveränderte Auflage. Regensberg, Münster 1972, ISBN 3-7923-0347-7; Deutsche Bischofskonferenz (Hrsg.): Zeremoniale für die Bischöfe in den katholischen Bistümern des deutschen Sprachgebietes. Herder u. a., Freiburg (Breisgau) u. a. 2003, ISBN 3-451-26734-9.

Notlar Elbiseler Nos 367, i ve j.

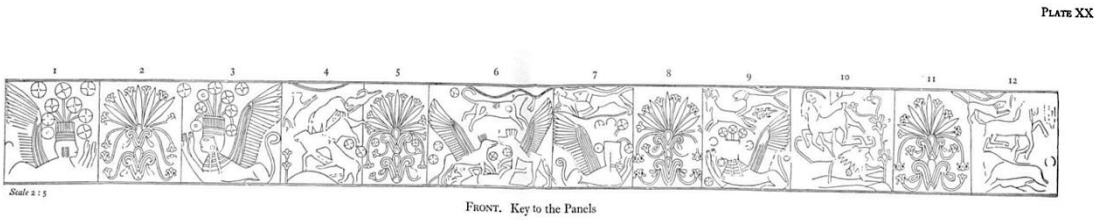
Hıristiyan Kilisesi'nin diyakozları ve piskoposları ile taç giyme töreninde krallar ve imparatorlar tarafından giyilen dalmatik cübbeyi hatırlatan, rahip cübbesi karakterinde iki resmi veya devlet giysisi. Ne yazık ki, bu giysilerin durumu veya daha doğrusu korunması, arzu edilenden çok uzaktı. Buruşuk biçimde ve bir sürü kötü çeşit nesneyle dolu bir kutuya paketlenmiş halde idiler. Kumaşları da mezarın maruz kaldığı nemden kaynaklı olarak çok bozulmuştu. Bozulmamış hallerinde muhteşem renkleri olduğu düşünülmektedir.[*] *Bir adet cübbenin kenarları zengin süslemeli goblen dokuma bordürler ile çerçeveli, alt kısmındaki geniş etek ucunun da benzer Görselde dokunmuş süslemeler ile tamamlanmış, püsküllü, uzun gevşek bir keten kumaştandır. Boyun ve göğüs açıklıkları zengin dokuma desenlerle süslenmiştir. Düze desensiz kumaştan olan yeleklerden birinin yaka kısmında ve geniş etek ucunda hayvan ve çiçek desenli işlemeler, diğerinin yaka kısmında göğüs boyunca çiçek ve kartuş figürleri ile süslenmiş ve uzun kanatları olan bir yaka bandı ve ön kısımda çift sıra firavunların isimleri yazılı olan dokuma parçası vardır"* (http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/taa_i_2_10.html)(Görsel 3-4).

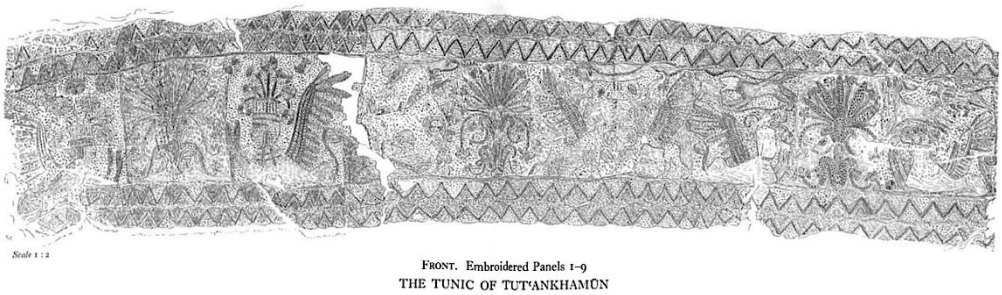
PLATE XXI

FRONT. The Embroidered Panels 10-12 and Side Borders.
THE TUNIC OF TUT'ANKHAMŪN

[*] Howard Carter, The Tomb of Tutankhamen (New York, 1954) isimli kitabında ilgili kıyafet hakkında; "yardımcı goblen dokuma kumaşı ve açık iğne işi olan, ince düz ketenden kollu bir elbise" olarak tanımlamıştır. Süslemenin (goblen dokuma) renklerini tam olarak ayırt etmek zordur, ancak kırmızı, muhtemelen yeşil, mavi ve muhtemelen siyah mevcuttu. Tunik Beden: (omuz dikişinden omuz dikişine kadar olan genişlik) 95 cm en × 113,5 cm boy . . . Kol Ölçüsü: 36 cm . . . Arka, öne benzer yan kenarlara sahiptir (ve daha iyi korunmuş). Alt bordür, benzer alet ve süsleme yöntemlerine rağmen öndeki gibi simetrik değildir", Detaylı bilgi için bkz. Carter, H. (1954), *The Tomb of Tutankhamen*, New York, 1954; Crowfoot, G. M., Davies, N. De G. (1941), "The Tunic of Tut'Ankhamūn", *The Journal of Egyptian Archaeology*, Vol, 12, 27, Iss 1, pp. 113-130; Howard Carter, Tutankhamun'un Mezarından Tekstiller Üzerine El Yazısı Notlar, 367j, Tutankhamun: Bir Kazı Anatomisi: Howard Carter Arşivleri. Griffith Enstitüsü, Ashmolean Müzesi, Oxford'un izniyle, www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/o54p.html.

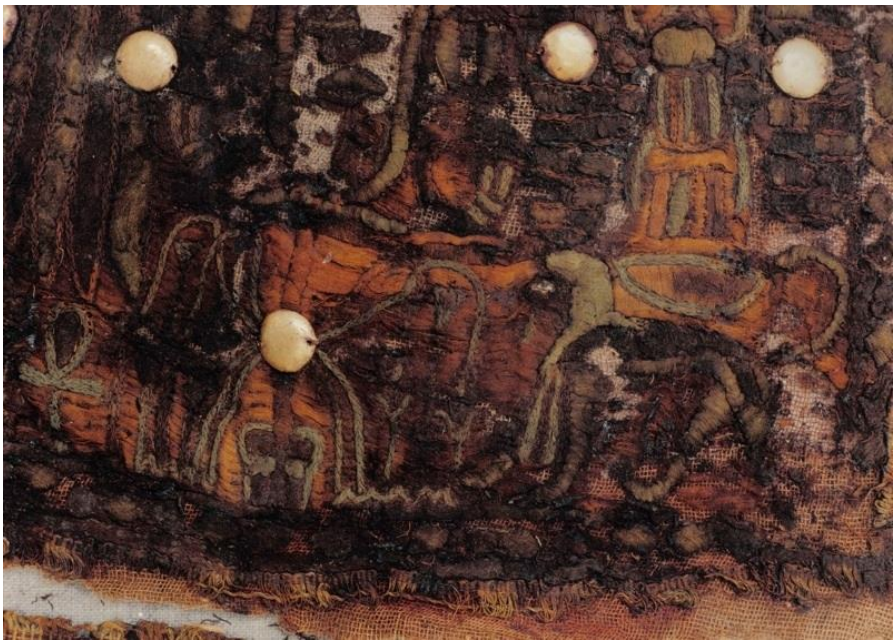
Görsel 3. Tutankhamun'un mezarında bulunan tunikte yer alan işlemeli ön paneller ve yan bordür (Crowfoot, Davies, 1941: 126).





Görsel 4. İşlemeli ön panellerde yer alan süsleme programı (Crowfoot, Davies, 1941: 125).

Tutankhamun tekstilleri arasında çok çeşitli kıyafetler ve kullanım eşyaları vardır. Bunlar arasında peştemaller, kilimler, tunikler, başörtüleri, şallar, leopar derisi pelerin gibi temel öğelerin yanı sıra eldiven, çorap ve sembolik kanatlardan oluşan sıra dışı öğeler de bulunmaktadır. Kıyafet parçaları genellikle ince dokunmuş ketenden yapılmış olup son derece ince işçilikte hazırlanmıştır. Bu eşyalar ince iplikler ile dokunmuş atkı yüzlü goblen dokuma tekniği, aplikle tekniği, işleme teknikleri, boncuk-pul işleri ve iğne oyası tekniği gibi pek çok dekoratif süsleme teknikleri ile tasarlanmış ayrıntılı, törensel parçalardır (Vogelsang-Eastwood, 2016:51-56). Kıyafetlerin keten kumaştan dikildiğini gösteren bulgular, zemindeki ipliklerin ince olsa da açıkça ayırt edilebildiğini ve elde işleme için uygun seyrek dokulu bir zemin sergilediğini göstermektedir (Tyldesley 2012, pp. 108–110). Zeminin oluşturan düz keten dokumalar eski Mısır'dan bol miktarda bulunurken, işleme panelleri ve bordürlerde yer alan goblen dokuma parçaları söz konusu dönemin kıyafeti üzerinde olağandışı bir durum sergilemiş olup, bilim insanları tarafından yapan kişinin ya da kıyafetin Suriye kökenli olduğu teorileri geliştirilmiştir (Crowfoot ve Davies, 1941: 112-30; Barber, 1982:442-45; Hoskins, 2011:198). Bununla birlikte tüm giysi parçalarında çoğunlukla geometrik motifli dokuma bordürler ile hayvan figürleri ve çiçeklerden oluşan süsleme programlarının kullanıldığı görülmekte olup, tekstil malzemelere ilaveten boncuk, altın plaka- payet malzemeler ile de süslemelerin desteklendiği dikkat çekmektedir (Crowfoot ve Davies, 1941: 116) (Görsel 5).



Görsel 5. MÖ 14. yüzyılın başlarında Tutankhamun'un mezarında bulunan keten giysiden aplike ve işlemeli panel detayı (Nino Monastra, https://trc-leiden.nl/trc-needles/media/k2/items/cache/0c93095fffd1b6b054368cda92071007_XL.jpg).

Roma dönemi ünlü yazar, doğa bilimci, komutan ve filozof Gaius Plinius Secundus Maior, eseri Naturalis Historia 8. Kitap'ta, koyunlar ve yünlerinden yapılan kumaşlarla ilgili anlatımda işleme terimini geçirmektedir. Kitap 8, bölüm IXXIV'deki referansta:

> *"İşlemeli giysiler Homeros tarafından zikredilmiştir ve bu sınıfta muzaffer cübbeler ortaya çıkmıştır. İğne ile işlemeyi Frigler keşfetti ve dolayısıyla işlemeli elbiselere Frig denir. Altın nakışı da Asya'da Kral Attalus tarafından icat edildi, kendisi için Attalik elbiseler Farklı renkleri bir desende dokumak, esas olarak Babylon (Babil) tarafından moda haline getirildi. Ancak bir dizi iplikle dokunan Şam adı verilen kumaş İskenderiye tarafından tanıtıldı ve ekose desenleri Galya tarafından tanıtıldı"* denilmektedir (NH 8.196, çev. H. Rackham tarafından) (Vogelsang ve Eastwood, 2016:74-75; Eugenia, 2020:67).

Klasik dünya tarihinde maden işçiliğine damgasını vuran (MS 60) Frigler, bronzdan yaptıkları fibulalar (çengelli iğneler) doğrultusunda dokuma sanatını icat etmekle de tanınırlar. Arkeolojik kazılarda makara kulplu bronz tabaklar, kazanlar, altın, gümüş ve bronz yaylı çengelli iğneler, değerli madenlerden giysi kemerleri, tokalar ve zengin bezemeli dokuma ürünleri, ahşaptan ve seramikten hayvan heykelcikleri ve geometrik desenlerle süslü ev eşyaları bulunmuştur. Özellikle çengelli iğne (fibula) yapımında kullandıkları teknolojinin o döneme göre çok ileri olduğu görülür. Frigler dokuma sanatında önemli ustalık sergiledikleri için işleme tekniklerini de kullanmaları muhtemel bir durum olarak görülmektedir (Vogelsang ve Eastwood, 2016:74-75; Caulfield ve Saward 1972: 374). Friglerin işleme sanatındaki rolünün önemini vurgulayan bir diğer bilgi ise; geç Latince'de altın işleme için kullanılan *auriphrygium* terimidir. İşlemelerle süslenmiş giysilere *phrygionae* denir ve birçok dini giysinin bir parçasını oluşturan süslü bir şerit anlamına gelen *orphrey* terimi, *auriphrygium* kelimesinden türetilmiştir. *Opus Phrygium* veya *Opus Phrygionum* olarak da ifade edilen bu terim, (bazı) altın iplikli altın işlerine veya nakışlara atıfta bulunur (Görsel 6-7). Bu sözcük, eski Fransız

orfreis'ten, geç Latince auriphrygium'dan, Latince aurum “altın” ve Phrygius “Frig” kelimelerinden gelir, çünkü Frigler altın ve gümüş ipliklerle yaptıkları iğne oyalarıyla da tanınmaktadırlar (Owen ve Crocker, 2012:400).

Görsel 6. Orphrey işlemeli başlık, İtalya, c. 55 x 58 cm, 16. yüzyıl, kırmızı, “ayinle ilgili ipek kadife üzerine üç parça orphrey iliştirilmiştir; altın ve ipek işlemeli ve aplike tekniğindeki iki dış parça, büyük bir olasılıkla -boyutları ve işçiliği açısından- orijinal bir uzun parçaya aittir; güzel tasarlanmış yüz hatlarına sahip ve altın iplikler içermeyen orta parça, üç yetimin en eski ve en arkaik olanıdır; sırt kısmı keten kumaş ile sabitlenmiştir.” (MA,https://www.dorotheum.com/en/l/329807/).

Görsel 7. 14. Yüzyıla tarihlenen bir ophery, Naddo Ceccarelli, İtalya, Sienna (https://www.artic.edu/artworks/30689/fragment-from-an-orphrey-band).

19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında Kırım kenti Kerç yakınlarında yapılan arkeolojik kazılarda çeşitli mezar höyükleri içinde ve MÖ 4.-2. Yüzyıllara tarihlenen dokuma, baskı ve işlemeli tekstil parçaları bulunmuştur. Tekstiller, genellikle doğudan geldiğine inanılan altın iplikli işlemeler, boyalı tekstiller, ipek, yün gibi farklı malzeme ve teknikte olan parçalardan oluşmaktadır. Tekstillerin tam içeriği bilinmemekle birlikte, Roma dönemine tarihlenmişlerdir. Kazılardaki en ilgi çekici parçalar; 1974'te, Pivdennyj (Güney) Bug Nehri üzerindeki Sokolova Mohyla'da, MS 1. yüzyıla tarihlenen 45-50 yaşları arasındaki zengin bir Sarmatyalı kadının mezarından çıkan, vücudunun üzerine ve etrafına dağılmış çok miktarda altın iplikler ile süslenmiş kumaşlardır. Bu parçalar altın iplikle işlenmiş mor renk ince ipek kumaştan bir elbise ve ölünün üzerine örtüldüğü var sayılan bir cenaze örtüsüne aittir (Gleba, Margarita; Mannering, Ulla, 2012:408) (Görsel: 8).

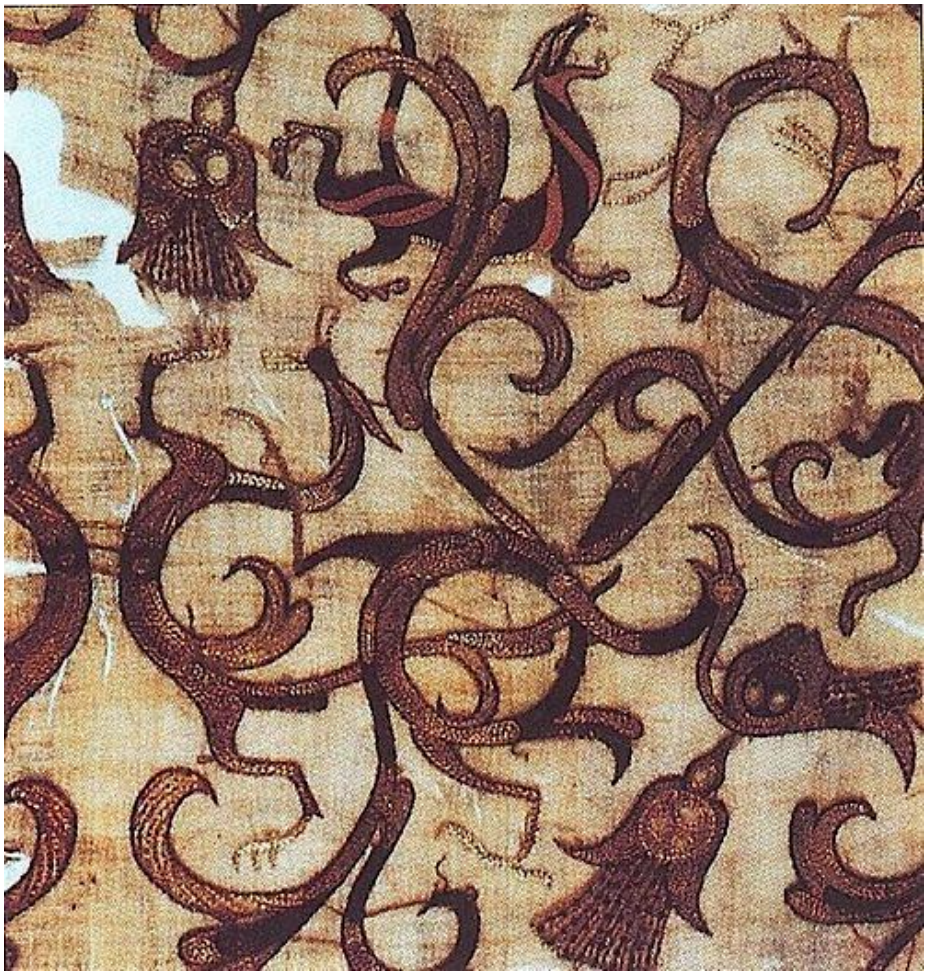
Görsel 8. Sokolova Mohyla, Mykolaiv bölgesi, MS 1. yüzyıla ait altın işlemeli kumaşlar (Gleba, Margarita; Mannering, Ulla, 2012:411).

İpek dokuma tekstiller tarihin erken süreçlerinde işleme ile birlikte anılan ve tüm dünyada yayılım gösteren bir moda trendi sayılmaktadır. İpek tekstiller ve işleme sanatında neolitik dönemden itibaren uzun bir geçmişe sahip olan Çin bölgesidir. Antik dönem Çin işlemelerinin eski örnekleri Zhou Hanedanlığından (MÖ 1027 – 221) kaynaklanmaktadır. Çin işlemelerinde temel malzeme olarak ipek kullanılmaktaydı. Çin, dünyada ipek dokuyan ilk ülkeydi. Uzun ve köklü bir geleneğe sahip olan ipekböceği yetiştiriciliği, ipek iplik üretimi, dokuma ve işleme bir halk sanatı olarak Çin sanat ve zanaatları tarihinde önemli bir yere sahipti. 1958'de, Savaşan Sates Dönemi'ne* (MÖ 475-221) ait Hubei eyaletindeki Mashan'daki bir Zhou mezarında bir ejderha ve anka kuşu ile işlenmiş bir ipek parçası keşfedildi. İşlemenin en eski gerçek örneğini oluşturan buluntu, muhtemelen MS 1. yüzyıldan kalma olan Han

* Zhanguo Shidai (Savaşan Devletler dönemi M.403-M.Ö.221) İlk çağ Çin tarihînde M.Ö. 5. yüzyılla Çin İmparatorluğu'nun kuruluşuna kadar (M.Ö. 221) geçen zamana verilen addır. Basit Çince :战国时代; geleneksel Çin :戰國時代; pinyin : Zhanguo Shidai içinde bir dönemdi antik Çin tarihi savaş, hem de bürokratik ve askeri reformlar ve konsolidasyon ile karakterizedir. İlkbahar ve Sonbahar dönemini takip etti ve diğer tüm rakip devletlerin ilhakını gören Qin fetih savaşları ile sona erdi ve sonuçta Qin devletinin MÖ 221'de Qin hanedanı olarak bilinen ilk birleşik Çin imparatorluğu olarak zaferine yol açtı. Detaylı bilgi için bkz. Çakan, Varis (2017). *Geçmişten günümüze Çin, Country Presentation: From Past to Present China*, Asya Araştırmaları Dergisi,The Journal Of Asian Studies, Cilt/Volume:1, Sayı/Issue :1, Güz/Autumn, ISSN: 2602-2966, s.111-131.

Hanedanlığı'na (206B.C.-M.S.220) kadar uzanır (Cammann, 1962:16; Gillow ve Sentance 1999:178).

Tarihi bir kayda göre ise, Shang ve Zhou hanedanlıklarında (1600) Kral Xia Jie'nin sarayındaki şarkı söyleyen ve dans eden kızlar işlemeli giysiler giyerdi ve soylular kırmızı işlemeli beyaz giysiler giyerken, kralın eteklerinde işlemeler bulunmaktaydı (Peichu Zhu, 1987). 4. Yüzyıla tarihlenen bu ayin giysinin detayında, birbirini düz tekrar eden eğrisel hat üzerinde ejderhalar, anka kuşları ve kaplan figürlerinden oluşan dinamik desen zincir iğnesi ile oluşturulmuş kusursuz bir işçilikte yer almaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. İşlemeli ipek ayin giysiden detay (https://en.wikipedia.org/wiki/Embroidery#/media/File: Chinese _silk,_4th_Century_BC.JPG).

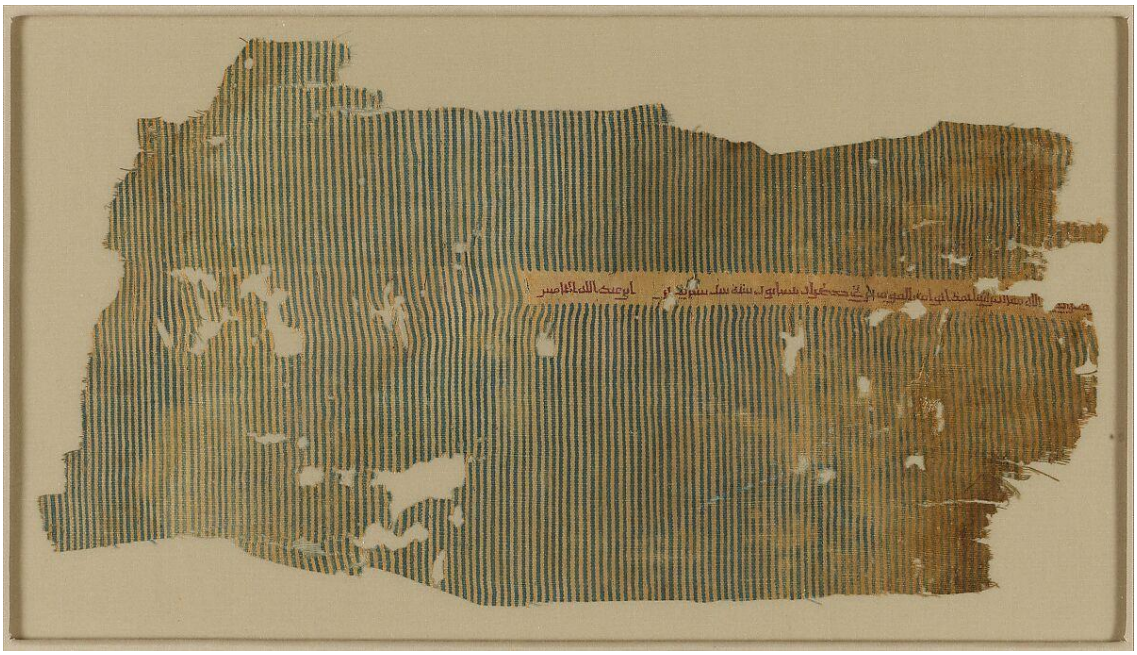
İşlemenin tarihsel temeli kapsamında değerlendirilmesi gereken önemli bir tarihi eser de Bayeux Goblenidir. Keten dokuma kumaş üzerine yün iplikle yapılmış bir işleme olan Bayeux gobleni (BK: /baɪˈjɜː, beɪ-/, ABD: /ˈbeɪjuː, ˈbaɪ-/; Fransızca: Tapisserie de Bayeux [tapisʁi də bajø] veya La telle du conquest; Latince: Tapete Baiocense) yaklaşık 70,10400 cm (230 ft) uzunluğunda ve 50 cm (20 inç) yüksekliğinde duvar halısı olarak geçen devasa bir eserdir. Eser üzerinde yer alan canlı ve betimleyici imgeler, Bayeux Goblenini 11. yüzyıl Romanesk sanat kültürünün ayırt edici bir temsili haline getirmişştir. Norman Fethi sırasında gerçekleşen 70 farklı tarihi olayı tasvir ettiği bilinmektedir. 1066'da Normandiya Dükü William tarafından yönetilen ve İngiltere Kralı II. Hastings Savaşı. Savaştan birkaç yıl sonra, 11. yüzyıla tarihlendiği düşünülmektedir. Adı, Fransa'nın Normandiya bölgesindeki Bayeux kentinden gelmektedir (Caviness, 2001:24; Koslin, 1990: 28-29; Bertrand, 1966:23) (Görsel 10).

Görsel 10. Bayeux Gobleninda yer alan 2, 3, 35, 38 ve 48. sahnelere ait görüntüler (https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost11/Bayeux/bay_tama.html).

Eser üzerinde yer alan işlemeler dokumanın iplikleri üzerinde yürütülen ve dokumanın iplikleri kapatılarak yapılan iğne tekniklerinden oluşmaktadır. Desene göre planlanan ve serbest stilde uygulanan bu teknikler; düz dikiş, sap dikişi, zincir dikişi, sarma dikişi ve kanaviçe-çapraz dikiş olmak üzere muhteşem doku zenginliği sergilemektedir.

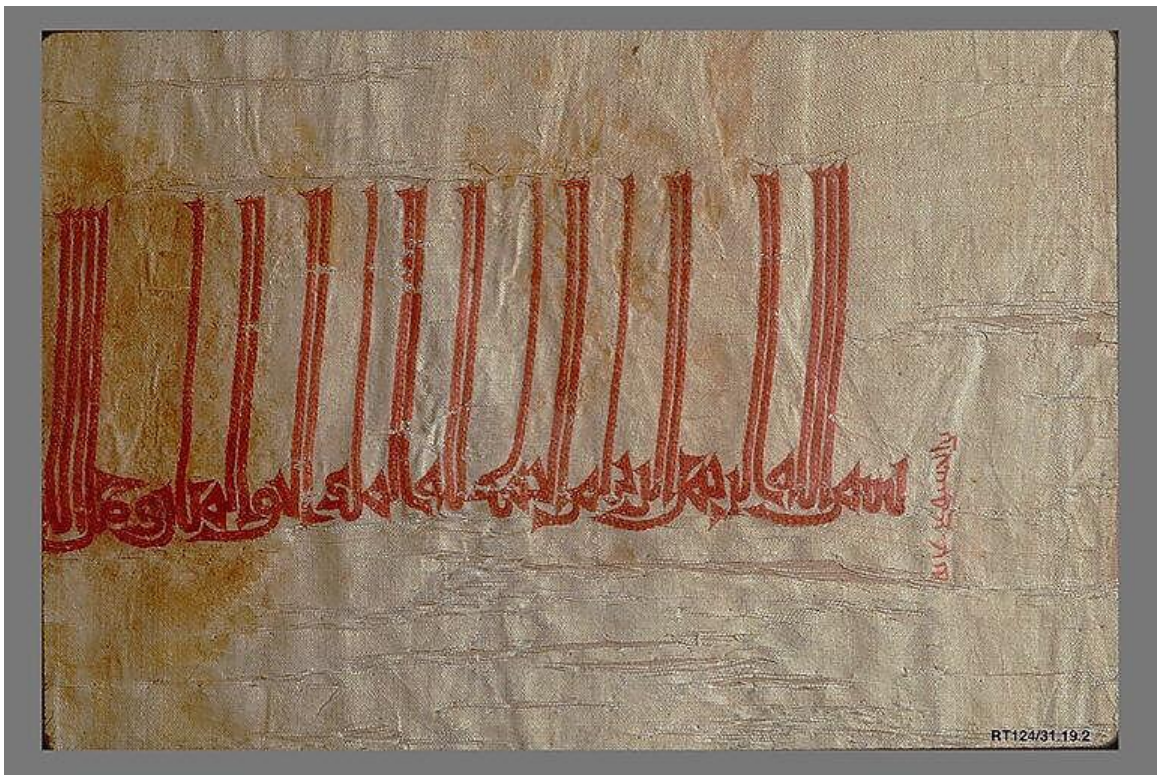
Eserde yer alan tasvirler sadece askeri olayları değil, dönemin günlük hayatını, kıyafetlerini, gemilerini, hayvanlarını ve silahlarını da gözler önüne serer. Bayeux Gobleni, sanatsal değerinin yanı sıra, 11. yüzyıl Avrupa'sının sosyal ve kültürel yapısı hakkında da bilgi vermektedir (Saul, 2005:32-33).

İslam coğrafyasında Sasani İmparatorluğu'nun saltanatının sonuna doğru ve İslami yönetimin başlangıcından itibaren, işçilik ve estetik değerleri yanında sembolik anlamlar ile işlemeli ipekler önemli bir rol oynamıştır (Xinru, L., 2001:166-167). Farsça'da "işleme" anlamına gelen *darz* (دَرْز) kökünden türeyen *tiraz* kelimesi, başlangıçta tekstil ürünlerine atıfta bulunmak için kullanılmıştır. Ortaçağda, özellikle Arapça yazılı tekstiller veya üzerlerinde işleme hattı bulunan kumaş bantları ve bu tekstil ürünlerini üreten fabrikaları tanımlayan ortak bir terim haline gelmiştir. Bununla birlikte, tirazın en eski örnekleri yazısızdı ve Sasani, Kıpti ve Bizans geleneklerinden kademeli bir geçişi işaret eden renkli madalyonlar, hayvanlar veya diğer motiflerle süslenmiştir (Ekhtiar, M.; Cohen, J. 2015). Tiraz; giyilerek veya asılarak hükümdara olan bağlılığı ifade etmek, ölülerini sarmak için bir cenaze elbisesi gibi mesajları belirtmek ve daha sonra İslam dışındaki inançların üyeleri tarafından da sadece estetik değer için kullanılmıştır (Komaroff, L. 2005:19-23). Tiraz, ne zaman, nerede ve kimin için üretildiğine bağlı olarak malzeme ve görünüm açısından büyük farklılıklar göstermiştir. Çoğu keten, yün, pamuk veya ipek çözgü ve pamuk veya diğer atkılardan oluşan *mulham* adı verilen bir kumaştan yapılmıştır (Ekhtiar, M. ; Cohen, J., 2015). (Görsel 11).



Görsel 11. Tiraz tekstilinden parça, ipek, düz dokuma, işleme, 266 H./879–80 MS., Horasan, "İşleme yazıt, bu kumaşın karışık ipek-pamuklu mulhamıyla bilinen bir şehir olan Nişabur'da yapıldığını belirtmektedir." (George D. Pratt'ın Hediyesi, 1931, 31.106.27, https://www.metmuseum.org/art/ collection/ search/448603).

Tiraz terimi 1500 CE'den önceki her türlü lüks tekstil için geçerli olsa da öncelikle Arapça yazıtlı İslam dünyasından lüks tekstillere atfedilmiştir. Emevi halifeliğinden önce, bu tekstiller başlangıçta Yunanca yazılar taşımakta olup, Halife Abdülmelik bin Mervan'ın halefiyle tekstillerde Arapça yazı uygulaması başlamıştır (Mackie, L. W., 2016: 82-85). *Tiraz* üzerine işlenmiş yazılar, hükümdarın veya halifenin adını, dini ifadeleri ya da duaları içerirdi. Bu yazılar, yalnızca estetik bir unsur olmakla kalmaz, aynı zamanda siyasi ve dini bir mesaj taşıyarak toplumun değerlerini, inançlarını ve iktidarın meşruiyetini ifade ederdi. Dolayısıyla, *tiraz* hem hükümdarın yetkisini hem de halkın inançlarını görsel ve dokunsal bir biçimde temsil eden bir sembol haline gelmiştir (Görsel 12). Ayrıca, *tiraz* kumaşları, hediyelik olarak veya bir onur nişanı olarak dağıtıldığından, sosyal statü ve prestij simgesi olarak da kullanılmıştır. Bu anlamda, *tiraz* toplumsal hiyerarşi, onurlandırma ve gücün sembolik aktarımı ile de ilişkilidir. *Tiraz* 9. yüzyılın sonundan 13. yüzyıla kadar Abbasiler ve Fatımiler halifelerinin himayesinde İslam dünyasında gelişim göstermiştir (Mackie, L. W., 2016: 85; Meri, J. W., 2005:45).



Görsel 12. Tiraz tekstilinden parça, ipek çözgü ve pamuk atkı (mulham); düz dokuma, işlemeli, 892-902 MS., Horasan (George D. Pratt'ın Hediyesi, 1931, 31.19.12, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448561).

Orta Çağ İslam dünyasında ifade gücü yüksek ve etkili bir zanaat haline gelen işleme, müslüman toplumlarda yüksek statünün bir simgesi haline gelmiştir. Şam, Kahire ve İstanbul gibi şehirlerde; mendillerde, üniformalarda, bayraklarda, hatlarda, ayakkabılarda, cübbelerde, tuniklerde, at koşumlarında, terliklerde, kılıflarda, keselerde, örtülerde ve hatta deri kemerlerde bile işleme teknikleri ince bir işçilik ve estetik değerler ile uygulanmıştır. 17. yüzyılda Türk gezgin Evliya Çelebi tarafından "iki elin sanatı" olarak anılmış ve zanaatkarlar altın ve gümüş ipliklerle ev ve giyim eşyaları işlemişlerdir. Bu eşyaları tedarik etmek için 800'den fazla kişiyi istihdam eden nakış ev endüstrileri oluşmuştur (Görsel 13) (Lee, K.-H. 2009:231-241; Rani, S., Jining, D., Shah, D. 2021:3; Stone, C. 2007).

Görsel 13. 19. yüzyılın ortaları, pamuk, metal sarılı iplik işlemeli Bindallı Gelinlik, Türkiye, "*Balkanlar ve Anadolu'da Müslüman ve Yahudi kadınlar tarafından düğünlerde ve diğer vesilelerle giyilen bindallı elbiseler, genellikle bu mor kadife gibi koyu mücevher tonlarında kadifeden yapılırdı. Dival adı verilen bir tarzda geniş altın işlemelerle süslenirlerdi ve bu elbise grubuna bindallı, yani bin dal adını veren çiçek desenleri kullanılırdı. Burada görülen yuvarlak yaka, ön açıklık, düşük omuzlar ve uzun kollar bindallı elbiselerin tipik özellikleridir. Bu örnekte, elbise kumaşını neredeyse tamamen kaplayan geniş altın işlemeler, büyük ölçekli çiçekler, zincirler, püsküller ve diğer motifler bir araya gelerek cesur ve çarpıcı bir işlemeli tasarım oluşturur"* (Irene Lewisohn ve Alice L. Crowley Mirasları, 1979, 1979.442; https://www.metmuseum.org/art/collection/search/86560).

Sonuç

Tarihsel süreçte insanoğlunun çevresinde gördüğü güzellikleri kendi yorumuyla yaşantısına aktarması, süsleme sanatlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Doğal liflerin iplik haline getirilmesi ile başlayan işleme serüveni; basit birleştirme teknikleri doğrultusunda gelişerek özellikle kadınların kendilerini ve çevrelerini süsleme içgüdüsüne bağlı yayılmaya başlamıştır. Zamanla estetik ögeler, hayal gücü, yaratıcılık, teknik işçilik, kullanım amacı vb. gibi çoğaltılabilerek değişkenlere göre kimlik kazanan işlemeler, dünya sanat tarihi içinde çoğunluğu kadınlar tarafından icra edilen geleneksel halk sanatlarında önemli bir konum elde etmiştir.

İki ayrı parçayı birbirine ekleme ihtiyacından ortaya çıkan düz dikişin zamanla farklı yöntemler ile gelişerek evirilmesi dekoratif bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Basit bir teknikten matematiksel bir yöntemler biçimi haline gelen işleme teknikleri, ölçü, oran, orantı, tekrar, ritim, denge, koram, bütünlük vb. çoğaltılabilecek ölçütleri de bünyesinde taşıyan karmaşık bir yapı haline gelmiştir. Farklı coğrafyalar, kültürler ve medeniyetler boyunca işlemeler, yalnızca estetik bir süsleme yöntemi olmaktan öte, toplumların dini, sosyal ve siyasi değerlerinin bir yansıması haline gelmiştir. Çin'den Orta Doğu'ya, antik Yunan ve Roma'dan Orta Çağ Avrupa'sına kadar çeşitli uygarlıklarda işleme, toplumsal hiyerarşinin, kimlik aidiyetinin ve kültürel aktarımın sembolik bir dili olarak kullanılmıştır.

Sanat tarihi perspektifinden bakıldığında, işleme sanatı, toplumların değer sistemlerini, günlük yaşamlarını ve dünya görüşlerini anlamada benzersiz bir kaynak olarak önemli bir yere sahiptir. Çalışmada elde edilen bulgulardan yola çıkılarak işlemede kullanılan tekniklerin her toplumda hemen hemen aynı özellikleri gösterdiği gözlenmiştir. Çoğunlukla toplumlara ait kültür yapılarına göre biçimlenen süsleme programlarındaki desen yapılarına uygun iğne teknikleri ile yüzeyin dokulandığı tespit edilmiştir. Dolayısı ile, tekstil yüzeyler üzerinde görülen işleme teknikleri süsleme ve tasarım özelliklerine bağlı kalarak birer dolgu malzemesi ve kontur olarak işlev görmüştür. Her toplumun kendi inanç, örf, adet, gelenek ve görenekleri çevresinde halk kültüreüne bağlı yaşam bulan işleme sanatının tarihi gelişiminde, ilkel bir aşamadan daha rafine bir aşamaya geçiş olarak hissedilebilen veya yorumlanabilecek hiçbir malzeme veya teknik değişikliğinin olmaması da çarpıcı bir gerçektir.

Kaynakça

Alford, M. (1886), Needlework As Art, London: Printed By Gilbert And Rivington, Limited, St. John's Square, November 14, 2009 [EBook #30472].

Arseven, C.Esat, (1975). Sanat Ansiklopedisi, C.2, İstanbul.

Barber, E. W. J. (1982). "New Kingdom Egyptian Textiles: Embroidery vs Weaving," AJA 86, pp. 442–45.

Barber, E. W. J. (1991). *Prehistoric Textiles*, New Jersey.

Barışta, H. Örcün (1984). Türk İşleme Sanatı Tarihi, Ankara.

Barışta, H. Örcün (1999). Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri, Ankara.

Bertrand, S. (1966). La tapisserie de Bayeux. La Pierre-qui-Vire: Zodiaque.

Blümmner, H. (1875) *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, V*ol. I.

Cammann, S. (1962). *Embroidery Techniques in Old China,* Archives of the Chinese Art Society of America Vol. 16 (1962), Published By: Duke University Press, pp. 16-40.

Carter, H. *Tutankhamun'un Mezarından Tekstiller Üzerine El Yazısı Notlar, 367j, Tutankhamun: Bir Kazı Anatomisi: Howard Carter Arşivleri.* Griffith Enstitüsü, Ashmolean Müzesi, Oxford'un izniyle, www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/o54p.html.

Caulfield, S. F. A.; Saward, B. C. (1972). Encyclopedia of Victorian needlework : (dictionary of needlework). Vol. 2. New York: Dover Publications. p. 374. ISBN 0-486-22801-0. OCLC 773292359.

Caviness, Madeline H. (2001). Reframing Medieval Art: Difference, Margins, Boundaries. Medford, MA:Tufts University–via http://dca.lib.tufts.edu/caviness/.

Coatsworth, E. (2005). Stitches in Time: Establishing a History of Anglo-Saxon Embroidery, in Netherton & Owen-Crocker.

Crowfoot, G. M., Davies, N. De G. (1941), "The Tunic of Tut'Ankhamūn, The Journal of Egyptian Archaeology, Vol, 12, 27, Iss 1, pp. 113-130.

Droß-Krüpe, K. and Paetz gen. Schieck, A. (2014). *Unravelling the Tangled Threads of Ancient Embroidery: A Compilation Ofwritten Sources And Archaeologically Preserved Textiles,*

An offprint from Greek And Roman Textiles And Dress An Interdisciplinary, Ancient Textiles Series, Vol. 19, (edited by Mary Harlow and Marie-Louise Nosch), © Oxbow Books Oxford & Philadelphia, Paperback Edition: ISBN 978-1-78297-715-5Digital Edition: ISBN 978-1-78297-716-2, pp. 207-236).

Ekhtiar, M. ; Cohen, J. (2015). "*Tiraz*: Inscribed Textiles from the Early Islamic Period." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/tira/hd_tira.htm (July 2015).

Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*, Altıncı Basım: Ağustos, Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul.

Ersöz Uzar, N. S. (2018). "Günümüzde El Sanatları ve El Sanatları Gelişiminde Devlet Desteklerinin Önemi", *Kırsal Kalkınma | Rural Development*, Temmuz-Ağustos-Eylül 2018 | July-August-September, ISSN: 2149-472X, s. 78-81.

Ersöz Uzar, N. S. (2022). "Geleneksel El Sanatları İçin Sürdürülebilir Güncel Tasarım Deneme Uygulamaları", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 24, Özel Sayı, Yıl: 2022, Sayfa: 351-377, http://dx.doi.org/10.16953/deusosbil.1189916 E-ISSN: 1308-0911.

Eugenia, A. (2020). *Phrygian Inventions by Pliny The Elder*, Institute of World History, Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow), Shagi / Steps. Vol. 6. No. 1., ORCID: 0000-0003-0728-4109, pp.58-72.

Gillow, J.; Sentance, B. (1999). *World Textiles*. Bulfinch Press/Little, Brown. ISBN 0-8212-2621-5.

Gleba, M.; Mannering, U. (2012). Textile and Textile Production in Europe, from Prehistory to AD 400, Ancient Textiles Series Vol. 11, Oxbow Books, pp.399-428.

Grömer, K. (2016). *The Art of Prehistoric Textile Making The development of craft traditions and clothing in Central Europe*, Natural History Museum, Vienna.

Hoskins, N. A. (2011). "Woven Patterns on Tutankhamun Textiles", *Journal of the American Research Center in Egyp*, Vol. 47 (2011), pp. 197-215.

Komaroff, L. (2005). Islamic Art At the Los Angeles County Museum of Art, Museum Associates (January 1, 2005).

Koslin, D. (1990). Turning Time in the Bayeux Embroidery.Textile & Text.13: 28–29.

Lee, K.-H. (2009). "Transition of Embroidery in Europe". In J. Kor. Soc. Cloth. Ind. 제11권 (Vol. 2, Issue 2). The Society of Fashion and Textile Industry.

Mackie, L. W. (2016). "Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th–21st Century". *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*. 23 (2), doi:10.1086/691619. ISSN 2153-5531.

Meri, J. W. (2005). *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia*. Routledge. ISBN 9781135455965.

Owen-Crocker, Gale R. (2012). 'Orphrey', in: Gale Owen-Crocker, Elizabeth Coatsworth and Maria Hayward (eds.), *Encyclopedia of Medieval Dress and Textiles of the British Isles*, 450-1450, Leiden: Brill.

Peichu, Z. (1987). *Embroidery in China*. Beijing: People's Publishing House.

Rani, S., Jining, D., Shah, D. (2021). "Embroidery and Textiles: A Novel Perspective on Women Artists' Art Practice", December 2021Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities 13(4), DOI:10.21659/rupkatha.v13n4.37, pp.1-11.

Sain, B. (1987). *Hesap İşi El İşlemeleri*, Ankara.

Schuette, M.; Sigrid Muller, S. (2005). *The Art of Embroidery*, translated by Donald King, Thames and Hudson, 1964, quoted in Netherton & Owen-Crocker.

Stone, C. (2007). "The Skill of the Two Hands", *Saudi Aramco World*, Vol: 58, No: 3, Aramco World, pp. 30-37, https://archive.aramcoworld.com/issue/200703/the.skill.of.the .two.hands. htm.

Saul, N. (2205). “Bayeux Tapestry”. *A Companion to Medieval England* . Stroud, UK: Tempus. ss. 32–33. ISBN 0-7524-2969.

Tyldesley, *J.* (2012). *Tutankhamen: The Search for an Egyptian King.* Basic Books. ISBN 978-0-465-02020-1.

Watt, M. (2000). “Textile Production in Europe: Embroidery, 1600–1800.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/txt_e/hd_txt_e. htm(October 2003).

Xinru, L. (2001). “The Silk Road: overland trade and cultural interactions in Eurasia” , in Michael. Adas (ed), *Agricultural and Pastoral Societies in Ancient and Classical History*, Washington, DC: American Historical Association.

Vogelsang-Eastwood, G. (2016). “Embroideries from archaeological and historical sources from the Eastern Mediterranean and Iraq”, in: *Gillian Vogelsang-Eastwood (ed.), Encyclopedia of Embroidery from the Arab World,* London: Bloomsbury Academic, pp. 71-77.

Vogelsang-Eastwood, G. (1999). *Tutankhamun’s Wardrobe*, Barjesteh van Waalwijk van Doorn.

Vogelsang-Eastwood, G. (2016), 'Embroideries from the tomb of Tutankhamun,' in: Gillian Vogelsang-Eastwood (ed.), *Encyclopedia of Embroidery from the Arab World*, London: Bloomsbury Academic, pp. 51-57.

Prof. Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Suzeni (Zincir-Kasnak-İlme İşi) İşlemeli Eserler

Emine Odabaşı *

Giriş

Sanat, geleceğe yönelik işlevi olan bir iletişim aracıdır. Sanatçı, sanat yapıtıyla duygu, düşünce ve yaşadığı kültürel ortam arasındaki dinamik ilişkiyi ortaya koyar. Sanat yapıtı, nesnel dünya ile sanatçının bilinçaltının estetik bir yansımasıdır. İnsanın iç dünyasını yansıtan eserler, yüzyıllar sonrasına ışık tutar ve geçmiş ile gelecek arasında bağlantı kurar.

Yüzyıllar içinde pek çok sanat dalı ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri de güzel sanatlar içinde yer alan el sanatlarıdır. Bu sanat insanlığın var olduğu tarihten itibaren ortaya çıkmış, olumsuz etkenlere karşı korunma ihtiyacından doğmuştur. İnsanların zamanla etrafını güzelleştirme ve çeşitlendirme arzusu başlamış (Bahar, 2024, s.167), böylece çeşitli araç-gereçler yardımıyla el sanatlarına farklı bir bakış açısı kazandırılarak süsleme sanatı oluşmuştur. Türk süsleme sanatının önemli bir bölümünde işlemeler yer alır. Çeşitli dokuma, keçe ve deri üzerine iğne ve tığ ile farklı cins ve renkteki ipliklerle yapılan süslemeye işleme denir.

Türk işlemeleri arasında yer alan ve araştırmanın konusunu oluşturan suzeni tekniği; iğne veya tığ kullanılarak çeşitli ipliklerle çizilen motifin sınırları içindeki kalan kısmının zincir şeklinde işlenerek doldurulması ile meydana gelir.

Araştırmanın ilk bölümünden tarama yöntemiyle suzeni tekniğinin kavramsal çerçevesi desteklenmiştir. İkinci bölümünde ise betimleme yöntemi ile Prof. Ülker Muncuk müzesinde bulunan suzeni tekniği ile işlenmiş eserler ele alınmıştır.

Prof. Dr. Ülker Muncuk Müzesi

Müze; bünyesinde sanatsal, teknik, bilimsel, tarihi, arkeolojik malzeme bulunduran, hayvanat ve botanik bahçelerinin koleksiyona dâhil edildiği, genel olarak halka açık kurumlardır (Güneröz, 2021, s.170). Kültür varlıkları koruma, tanıtma ve geçici olarak sergileme görevini yüklenmişlerdir. Ayrıca akademik çalışmalara imkân sunan ve sonuçlarını yayımlayan bu kurumlar hızlı bir şekilde gelişen teknoloji karşısında kaybolmaya yüz tutan geleneksel kültürü gelecek nesillere aktarmakta köprü niteliği sağlamaktadırlar.

Prof. Dr. Ülker Muncuk Müzesi Müze 1974 yılında kurulmuş, 02.07.1982 tarihinde özel müze olarak Etnografya Müzesi Müdürlüğü denetiminde faaliyet göstermeye başlamış, 31.03.2006 tarihinde Gazi Üniversitesi Senatosu kararı ile Prof. Dr. Ülker Muncuk Müzesi olarak isimlendirilmiştir (https://www.sosyalbilgiler.biz/prof-dr-ulker-muncuk-muzesi-ankara.html). 2018 yılında itibaren Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi bünyesinde özel müze statüsünde faaliyetini sürdürmektedir. Müze koleksiyonunda 950 üzerinde Etnografik eser bulunmaktadır (https://ulkermuncuk.hacibayram.edu.tr/7334-2/). Bu eserler arasında yer alan suzeni tekniği ile işlenmiş eserler hibe ve satın alma yoluyla zenginleşmiştir. Günümüze kadar gelebilen suzeni tekniği ile işlenmiş eserlerin gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için eserler üzerinde araştırma ve yayın yapmak gerekmektedir. Eserlerin doğru bir şekilde incelenip analizinin detaylı yapılmasına dikkat edilmelidir.

Suzeni (Zincir İşi, Kasnak İşi, İlme İşi) Tekniği

Suzeni tekniği, teknik bakımdan tek yüzlü işlemeler grubunda yer alır (Özbel, 1949, s.3). İşlemenin ön yüzeyi zincir (ilme), arka yüzeyi ise makine dikişi görünümündedir. Teknik

* Arş. Gör. Dr. Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü

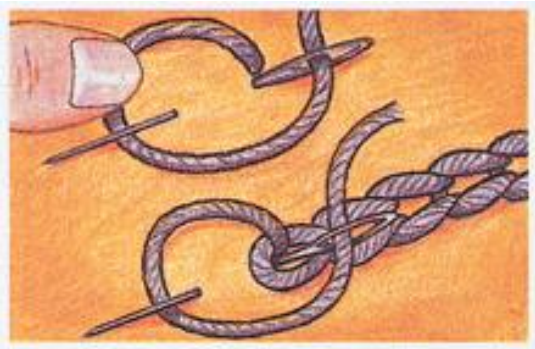
uygulama biçimleri bakımından; dokuma iplikleri üzerinden yürütülen iğnelerden serbest stil iğneler grubunda yer alır. Dokuma üzerine çizilen motifin sınırı içinde yer alan bölümün ya tamamı ya da bir kısmı çeşitli ipliklerle zincir halinde yan yana tekrarlanarak sürdürülür. Teknik çalışılırken oluşan zincir boylarının aynı büyüklükte olmasına dikkat edilmelidir.

Elde yapılan bu teknik Cumhuriyet Döneminde makinede yapılmaya başlanmıştır (Bahar ve Baykasoğlu, 2017, s.211). Daha sonra özel bir aparat kullanılarak sanayi makinelerinde de uygulamıştır.

Elde suzeni tekniğini diğer nakışlardan ayıran en önemli özellik uygulamasında iğnenin dışında tığ aracı kullanılarak yapılmasıdır. Tekniğin tığ ile yapımında, kumaşın ön yüzünde zincirlerin görünümünün sıralı olmasından dolayı bazı yörelerde "ilme tekniği" olarak tanımlanırken bazı yörelerde de kasnağa gerilerek yapılmasından dolayı "kasnak işi" olarak bilinmektedir (Gilik, 2023, s. 27). Tığ ile yapılan teknik iğne ile yapılandan daha hızlı ilerlemektedir.

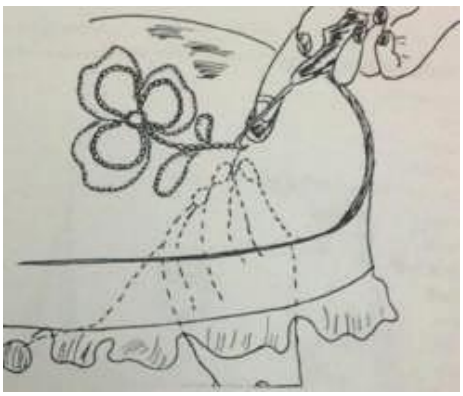
Suzeni (ilme-kasnak işi) tekniğinde, diğer nakış tekniklerinde olduğu gibi eskiden kumaş ve iplik kalınlıkları orantılı seçilirdi. Günümüzde, geniş yüzeyli ürünlerde (yatak örtüsü, perde vb..) organize kumaş üzerine yün iplikle çalışılmış, pek çok örneğe rastlanmak mümkündür. Zincirlerin kumaş iplik aralarına girmemesi için düz yüzeyli her tür kumaş ve her tür iplik kullanılabilinir. Teknik zevke ve kullanılacak desene bağlı olarak tek ya da çoklu renklerle çalışılır. Arzu edilirse iplik bitiminde; iplik, kumaşın altında tutturulduktan sonra ilmik içinden aynı rengin tonu ya da farklı bir renkle işlemeye devam edilir (Baykasoğlu, 1980, s.3).

Tekniğin yapımında saten, ipek, yerli dokumalar, kaşe gibi düz yüzeyli ve sık dokunuşlu kumaşlar tercih edilmelidir. İplik olarak kumaşın özelliğine uygun çamaşır ipeği, koton ve muline en çok kullanılanlar arasındadır. Günümüzde çok ince kumaşlar üzerine yün iplik kullanarak çalışılan eserlere de rastlamak mümkünüdür. Teknik çalışırken yüzeyde oluşan zincir boylarının aynı büyüklükte olmasına dikkat edilmelidir.



Şekil 1. İğne ili Yapılan Zincir İşi

(https://www.kuflu.com/threads/resimli-anlatim-ile-temel-nakis-teknikleri.20863/)



Şekil 2. Tığ ili Yapılan Zincir İşi (Doğan, 2023, s.183)

Zincir işi ile ilgili en eski örnekler 4-7. yüzyıl Romalılar döneminden kalan keten üzerine portreler, ağaçlar ve meyve tabakları gibi konularla bezenmiş kumaş parçaları bugün Londra Victoria and Albert Müzesi'nde sergilenmektedir. (Barışta, 1997, s.138).

Bazı kaynaklar Uygur kalıntılarında rastlanan kumaş ve keçe parçalarında işleme örneklerinin bulunduğu ve tığ zinciri tekniğine rastlanıldığını yazmaktadır. Nuh'un kızının da tığ zinciri tekniğini kullandığı rivayetlerden biridir (Gilik, 2023, s.28). Bu teknik Orta Asya da çok yaygın bir teknik olup Türklerin İran ve yakın doğuya gelmesi ile daha da yayılmıştır. Orta Asya Türk çadır uygarlığının getirdiği her çeşit eşya ve örtülerde çadır aksamlarında yün iplik ve ipekle yapılmış işlemeler vardır (Afşar, 2014, s.5).

Suzeni tekniğinin ülkemizde nasıl işlemeye başlandığı bilinmemekle birlikte Osmanlı imparatorluğunda 18. yy'ın ikinci yarısından itibaren başlandığı düşünülmektedir. Teknik renk tonlamaları ve başka işleme teknikleri ile birlikte kullanıldığı anlaşılmıştır Ayrıca araştırılan kaynaklarda Türkistan'da ilme adı verildiği ve ele geçen 18 ve 19. yy. ait eserlerin o dönemdeki Rus savaşları ile bu işleme türünün saraya girmiş olabileceği bilgisine rastlanmıştır.19.yy'da suzeni yapan makinenin bulunması ile teknik makinede daha seri şekilde işlenmeye başlanmıştır. Böylece tekniğin elde yapılan çeşidi kırsal kesimlerde ve bu tekniğe değer veren sanat severlerin çalışmalarında kalmıştır (Gilik, 2023. s.28).

Prof. Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Suzeni Tekniği ile İşlenmiş Eserler

Fotoğraf 1: Peşkir

Fotoğraf 1'de Envanter Numarası 30 olan Peşkir bulunmaktadır. Krem rengi, 43 x 84 cm. boyutunda mermerşahi üzerine makinede suzeni tekniği işlenmiştir. 1970 yılında müzeye armağan edilen peşkir 20. yüzyıla aittir. Peşkirin iki dar kenarına, zigzaglardan çevrilmiş dikdörtgen bir form içine karşılıklı üçgenlerin ortalarına artılardan oluşturulan geometrik kompozisyonun yerleştirilmiştir. Tel kırmalardan kompozisyon arlarına serpmeler yapılmıştır. İşlemede kırmızı, beyaz, krem, sarı renkte ipek iplik kullanılmıştır. Peşkirin bir uzun ve iki kısa kenarları kıvrılarak beyaz ipek iplik ile bastırılarak tamamlanmıştır. Kompozisyonun arlarına sarı tel kırma ile serpme yapılmıştır.

Fotoğraf 2: Peşkir

Fotoğraf 2'de Envanter Numarası 474 olan Peşkir bulunmaktadır. Krem rengi, 47 x 140 cm. boyutunda pamuklu dokuma üzerine suzeni ile Türk işi tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen peşkir 20. yüzyıla aittir. Peşkirin iki dar kenarına üç adet armut formunun içine eski yazı, dışında ise dal ve yaprak motiflerinden oluşturulmuş kompozisyon yerleştirilmiştir. Kenar suyu ise baklava dilimi susma ve zigzag motifleri ile yapılmıştır. Tel kırma ile balıksırtı tekniğinde armut motifleri işlenmiş, kenarlarındaki yapraklar pesent ile tamamlanmıştır. Armut motifinin içindeki yazılar ise zincir işi tekniğinde işlenmiştir. İşlemede kırmızı, pembe, krem, kahverengi, yeşil, lila, mor renkte ipek iplik ve sarı renkte tel kırma kullanılmıştır. Peşkirin kısa kenarları kıvrılarak krem rengi ipek iplik ile bastırılarak tamamlanmıştır.

Fotoğraf 3: Peşkir

Fotoğraf 2'de Envanter Numarası 77 olan Peşkir bulunmaktadır. Krem rengi, 38 x 78 cm. boyutunda pamuklu dokuma üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen peşkir 20. yüzyıla aittir. Peşkirin tamamına serpme şekilden çiçek ve yaprak motiflerinden oluşturulmuş kompozisyon yerleştirilmiştir. Bir kısa kenarına kenar suyu olarak hristo teyeli yapılmıştır. Diğer kısa kenarından ise motif ile kenar arasında 20 cm.'li boşluk bırakılmış kenar kıvrılarak kenar temizliği tamamlanmıştır. İşlemede turuncu, vizon, küf yeşili ipek iplik ve sarı sim iplik, kenar suyunda pembe ve kök yeşili ipek iplik kullanılmıştır. Peşkirin bir uzun ve iki kısa kenarları kıvrılarak krem rengi ipek iplik ile makine dikişi yapılmıştır.

Fotoğraf 4: Peşkir (Env. No:79)

Fotoğraf 2'de Envanter Numarası 79 olan Peşkir bulunmaktadır. Krem rengi, 40 x 78 cm. boyutunda pamuklu dokuma üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen peşkir 20. yüzyıla aittir. Peşkirin tamamına serpme şekilden çiçek ve yaprak motiflerinden oluşturulmuş kompozisyon yerleştirilmiştir. Bir kısa kenarına kenar suyu olarak hristo teyeli yapılmıştır. Diğer kısa kenarından ise motif ile kenar arasında 18 cm.'li boşluk bırakılmış kenar kıvrılarak kenar temizliği tamamlanmıştır. İşlemede turuncu, vizon, küf yeşili ipek iplik ve sarı sim iplik, kenar suyunda pembe ve kök yeşili ipek iplik kullanılmıştır. Peşkirin bir uzun ve iki kısa kenarları kıvrılarak krem rengi ipek iplik ile makine dikişi yapılmıştır.

Fotoğraf 5: Peşkir (Env. No:473)

Fotoğraf 2'de Envanter Numarası 473 olan Peşkir bulunmaktadır. Krem rengi, 46 x 84 cm. boyutunda pamuklu dokuma üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen peşkir 20. yüzyıla aittir. Peşkirin iki kısa kenarına düzgün sıralamalarla salkım söğüt motiflerinden kompozisyon yerleştirilmiştir. Motiflerin alt kısmına kenar suyu olarak iki sıra zincir işi yapılmıştır. İşlemede turuncu, sarı, kahve rengi, üç ton yeşil ipek iplik ve sarı sim iplik, kenar suyunda kahve rengi ipek iplik kullanılmıştır. Peşkirin iki uzun kenarları kıvrılarak kumaşın kendi renginden ipek iplik ile makine dikişi yapılmıştır.

Fotoğraf 6: Bohça (Env. No:199)

Fotoğraf 6'da Envanter Numarası 199 olan Bohça bulunmaktadır. Mavi 86 x 100 cm. boyutunda ipek üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen bohça 20. yüzyıla aittir. Çiçek, yaprak ve dal motiflerinden oluşturulan buket kompozisyonu bohçanın üzerine serpme, ortasına ise yuvarlak olarak yerleştirilmiştir. İşlemede üç ton turuncu, yeşil ve kahverengi ipek iplik kullanılmıştır. Kumaşın altın astar konulmuş ve kenarları kıvrılarak krem rengi pamuk ipten makine dikişi yapılmıştır.

Fotoğraf 7: Bohça

Fotoğraf 7'de Envanter Numarası 210 olan Bohça bulunmaktadır. Pembe 90 x 92 cm. boyutunda saten üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen bohça 20. yüzyıla aittir. Bohçanın bir köşesinde hatai, nar, çiçek, yaprak ve dal motiflerinden oluşturulan büyük bir kompozisyon yerleştirilmiş ve kenarına serpme, ortasına ise yuvarlak olarak yerleştirilmiştir. İşlemede üç ton turuncu, yeşil, pembe, mavi ve kahverengi ipek iplik ile sarı sim iplik kullanılmıştır. Kumaşın altın astar konulmuş ve kenarları kıvrılarak krem rengi pamuk ipten makine dikişi yapılmıştır.

Fotoğraf 8: Bohça

Fotoğraf 8'de Envanter Numarası 71 olan Bohça bulunmaktadır. Bej rengi 60 x 60 cm. boyutunda patiska üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen bohça 20. yüzyıla aittir. Bohçanın üzeri tamamen işlenmiştir. Dalgalı çizgilerin üzerine çiçek, yaprak ve dal motiflerinden oluşturulan kompozisyon yerleştirilmiştir. İşlemede üç ton kahverengi, vizon, mavi, beyaz ipek iplik, gümüş sim iplik ve gümüş tel kırma kullanılmıştır. Kenarları kıvrılarak sarı simden harç dikilmiştir.

Fotoğraf 9: Bohça

Fotoğraf 9'da Envanter Numarası 148 olan Bohça bulunmaktadır. Bordo rengi 102 x 106 cm. boyutunda ipek kumaş üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen bohça 20. yüzyıla aittir. Gül, yaprak, dal ve tomurcuklardan oluşan kompozisyon bohçanın ortasına, aynı kompozisyon tek olarak kenarlara serpme şeklinde yerleştirilmiştir. İşlemede kırmızı, pembe, mavi, sarı, yeşil, beyaz ipek iplik kullanılmıştır. Kenarları olduğu gibi bırakılmıştır.

Fotoğraf 10: Örtü

Fotoğraf 10'da Envanter Numarası 220 olan örtü bulunmaktadır. Bej ve beyaz 112 x 112 cm. boyutunda kareli pamuk dokuma kumaş üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen örtü 20. yüzyıla aittir. Çiçek, yaprak ve dallardan oluşan kompozisyon örtünün köşelerine yerleştirilmiştir. Bu kompozisyonlar dalga şeklindeki motiflerle birleştirilmiştir. Örtünün ortasında ise çiçeklerden serpme şeklinde oluşturulan kompozisyon yer almaktadır. İşlemede krem rengi floş iplik kullanılmıştır. Kenarları saçak bırakılmıştır.

Fotoğraf 11: Örtü

Fotoğraf 11'de Envanter Numarası 237 olan örtü bulunmaktadır. Bej ve beyaz 112 x 112 cm. boyutunda kareli pamuk dokuma kumaş üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen örtü 20. yüzyıla aittir. Çiçek, yaprak ve dallardan oluşan kompozisyon örtünün köşelerine yerleştirilmiştir. Bu kompozisyonlar dalga şeklindeki motiflerle birleştirilmiştir. Örtünün ortasında ise çiçeklerden serpme şeklinde oluşturulan kompozisyon yer almaktadır. İşlemede krem rengi floş iplik kullanılmıştır. Kenarları saçak bırakılmıştır.

Fotoğraf 12: Örtü

Fotoğraf 12'de Envanter Numarası 211 olan örtü bulunmaktadır. Yeşil 55 x 75 cm. boyutunda pamuklu dokuma üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen örtü 20. yüzyıla aittir. Tohum, yaprak ve dallardan oluşan haşhaş kompozisyon örtünün üzerine serpme olarak yerleştirilmiştir. İşlemede turuncu, yeşil, beyaz, kahverengi ipek iplik kullanılmıştır. Kenarları sarı ve beyaz renkte kordon ile oya yapılarak tamamlanmıştır.

Fotoğraf 13: Örtü

Fotoğraf 13'de Envanter Numarası 240 olan örtü bulunmaktadır. Kırmızı 140 cm. çapında yuvarlak çuha üzerine farklı kumaşlar kullanılarak suzeni tekniğinde aplike edilmiştir. Müzeye armağan edilen örtü 20. yüzyıla aittir. Çiçek, yaprak, dal, nar ve tomurcuktan oluşan kompozisyon örtünün ortasına, aynı motiflerden oluşturulan kompozisyonun buket şeklinde olanı örtünün kenarlarına eşit aralıklarla yerleştirilmiştir. İşlemede pembe, mavi, sarı, yeşil, beyaz, kahverengi, siyah ipek iplik kullanılmıştır. Kumaşın altın astar konulmuş ve kenarları çırpma dikişi ile krem rengi pamuk iplik ile tutturulmuştur.

Fotoğraf 14: Örtü

Fotoğraf 14'te Envanter Numarası 834 olan iki adet örtü bulunmaktadır. Bej rengi 52 cm. çapında yuvarlak pamuklu dokuma üzerine suzeni, sarma teknikleri ve bazı yerlerine danteller aplike edilmiştir. Müzeye 30.07.2007 tarihinde Merih Semih Erhan tarafından armağan edilen örtü 20. yüzyıla aittir. Çiçek, yaprak, dal ve narlardan oluşan kompozisyon örtülerin tamamına yerleştirilmiştir. İşlemede turuncu, pembe, mavi mor, yeşil ve kahverengi floş iplik ve sarı sim iplik kullanılmıştır. Örtülerin kenarı kahverengi ve turuncu floş iplik ile dantel yapılarak tamamlanmıştır.

Fotoğraf 15: Yatak Örtüsü

Fotoğraf 15'te Envanter Numarası 664 olan yatak örtüsü ve karyola eteği bulunmaktadır. Taba rengi 39 x 325 cm. ve 134 x 182 cm. boyutlarında kadife üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye 16.04.1985 tarihinde Zehra Barutçu tarafından armağan edilen örtü 20. yüzyıla aittir. Çiçek, yaprak, dal ve fiyonktan oluşan kompozisyon örtülerin üzerine komple yerleştirilmiştir. İşlemede bej rengi ipek iplik kullanılmıştır. Örtülerin kısa kenarları kıvrılıp makine dikişi, uzun kenarları ise sarı renkte hazır harç ile tamamlanmıştır.

Fotoğraf 16: Çarşaf

Fotoğraf 16'da Envanter Numarası 131 olan çarşaf bulunmaktadır. Bej rengi 120 x 230 cm. boyutlarında ipek üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye armağan edilen çarşaf 20. yüzyıla aittir. Çiçek, yaprak, dal ve tomurcuklardan oluşan kompozisyon çarşafın kenarına düzenli aralıklarla yerleştirilmiştir. Kenar suyuna zigzag ve yapraklardan oluşan kompozisyon yapılmıştır. İşlemede pembe, bej, kahverengi, yeşil tonlarında ipek iplik, gümüş rengi sim iplik ve tel kırma kullanılmıştır. Çarşafın uzun kenarına 7cm. boyutunda bej rengi pamuk iplik ile dantel yapılmıştır.

Fotoğraf 17: Seccade (Env. No:835)

Fotoğraf 17'de Envanter Numarası 835 olan seccade bulunmaktadır. Bej rengi 95 x 140 cm. boyutlarında pamuklu dokuma üzerine suzeni tekniği işlenmiştir. Müzeye 30.05.2007 tarihinde Merih Semih Erhan tarafından armağan edilen örtü 20. yüzyıla aittir. Çiçek, yaprak, dal, ay ve kolonlardan oluşan kompozisyon örtülerin tamamına yerleştirilmiştir. İşlemede turuncu, pembe, mavi mor, yeşil ve kahverengi floş iplik ve sarı sim iplik kullanılmıştır. Örtülerin kenarı kahverengi floş iplik ile dantel yapılarak tamamlanmıştır.

Fotoğraf 18: Pano

Fotoğraf 18'de Envanter Numarası 779 olan pano bulunmaktadır. Bej rengi 54 x 56 cm. boyutlarında pamuklu dokuma üzerine süzeni ve verev sarma teknikleri ile işlenmiştir. Müzeye 29.05.2006 tarihinde Perihan Eronç tarafından armağan edilen örtü 20. yüzyıla aittir. Cami, yıldız, ağaç, Osmanlıca yazı, çiçek, yaprak, daldan oluşan kompozisyon panonun tamamına yerleştirilmiştir. İşlemede kahverengi, mor floş iplik, sarı ve beyaz sim iplik kullanılmıştır. Panonun kenarı kahverengi floş iplik ile dantel yapılarak tamamlanmıştır.

Fotoğraf 19: Pano (Env. No:781)

Fotoğraf 19'da Envanter Numarası 781 olan pano bulunmaktadır. Bej rengi 54 x 56 cm. boyutlarında pamuklu dokuma üzerine süzeni ve verev sarma teknikleri ile işlenmiştir. Müzeye 29.05.2006 tarihinde Perihan Eronç tarafından armağan edilen örtü 20. yüzyıla aittir. Çiçek, yaprak ve Osmanlıca yazıdan oluşan kompozisyon panonun tamamına yerleştirilmiştir. İşlemede kahve rengi, turuncu floş iplik ve beyaz sim iplik kullanılmıştır. Panonun kenarı kahverengi floş iplik ile dantel yapılarak tamamlanmıştır.

Materyal ve Yöntem

Araştırmanın materyalini Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Ülker Muncuk müzesi envanter kayıtlarında yer alan Suzeni tekniği ile yapılmış 19 adet eser oluşturmaktadır. Araştırmada veri toplama aracı olarak bilgi formu kullanılmıştır. Ürünlerin çekilmiş fotoğrafları Müze Görevlisi Dilek ERDAL'dan elde edilmiş, çeşit, boyut, gereç, teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiş ve bilgi formlarına kaydedilmiştir. Bilgi formlarından elde edilen verilerin araştırma bulguları ve yorumlar bölümünde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

Araştırma Bulguları ve Yorumlar

Araştırma kapsamında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Ülker Muncuk Müzesi'nde bulunana Suzeni tekniği ile yapılmış eserler incelenmiş ve yorumlanarak sunulmuştur.

Suzeni tekniği ile yapılan eserlerin kullanım alanları: Elde edilen bilgiler doğrultusunda; incelenen suzeni tekniği ile işlenen eserlerin kullanım alanları; 5 adet peşkir ve örtü, 4 adet bohça, 2 pano, 1'er adet çarşaf, yatak örtüsü ve seccade olduğu tespit edilmiştir. İncelenen verilere göre; örtülerden 2 adeti yuvarlak, yatak örtüsü ise karyola örtüsü ile takım olduğu anlaşılmıştır.

Suzeni tekniği ile yapılan eserlerin boyutları: Araştırma kapsamında incelenen peşkirlerin boyutları eni; 38 cm ile 47 cm arasında, boyu; ise 78 cm ile 140 cm arasında değiştiği görülmüştür. Elde edilen verilere göre; 3 adet örtünün dikdörtgen, 2 adet örtünün ise yuvarlak olduğu anlaşılmıştır. Bilgiler doğrultusunda; dikdörtgen örtülerin en ölçülerinin 55 cm ile 112 cm arasında, boy ölçülerinin ise 75 cm ile 112 cm arasında değiştiği, yuvarlak örtülerin çap ölçülerinin 52 cm ve 140 cm olduğu görülmüştür. Elde edilen verilere göre; bohçaların en ölçülerinin 60 cm ile 102 cm arasında, boy ölçülerinin ise 60 cm ile 106 cm arasında değiştiği saptanmıştır. İncelene veriler doğrultusunda; 1 adet bohçanın kare olduğu anlaşılmıştır. Araştırma kapsamında elde edilen panoların en ölçülerinin 54 cm, boy ölçülerinin 56 cm, çarşafın en ölçüsünün 120 cm, boy ölçüsünün 230 cm, karyola eteğinin en ölçüsünün 39 cm, boy ölçüsünün 325 cm olduğu saptanmış olup, yatak örtüsünün en ölçüsünün 134 cm, boy ölçüsünün 182 cm olduğu tespit edilmiştir.

Suzeni tekniği ile yapılan eserlerde kullanılan gereçler: Araştırma kapsamında incelenen eserlerin zemininde; 11 adeti pamuklu dokuma, 3 adet ipek, 1'er adet ise mermerşahi, saten, patiska, çuha ve kadife kullanıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen verilere göre eserlerin işlemesinde; 12 adetinde ipek iplik, 9 adetinde sim, 6 adetinde floş iplik, 4 adetinde tel kırma kullanıldığı tespit edilmiştir. Bulgular doğrultusunda eserlerin kenar süslemesinde; 7 adetinde pamuk iplik, 6 adetinde ipek iplik, 3 adetinde floş iplik, 2 adetinde hazır harç ve 1 adetinde ise kordon kullanıldığı anlaşılmıştır.

Suzeni tekniği ile yapılan eserlerde kullanılan teknikler: Elde edilen bilgiler doğrultusunda; incelenen suzeni tekniği ile işlenen eserlerin işlemesinde; suzeni tekniği ile birlikte 3 adet eserde sarma, 2 adet eserde aplike, 1'er adet ederde ise Türk işi ve tel kırma tekniği kullanıldığı tespit edilmiş olup, kenar süslemesinde ise; 5 adetinde makine dikişi ve dantel, 2 adetinde hazır harç ve Hristo teyeli, 1'er atinde ise tel kırma, susma, saçak bükme, oya, dantel, kenar kıvırma tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Suzeni tekniği ile yapılan eserlerde kullanılan renkler: Araştırma kapsamında incelenen eserlerin zemininde; 7 adetinde bej, 4 adetinde krem rengi, 2 adetinde beyaz, 1'er adetinde ise taba, mavi, bordo, pembe, kırmızı, yeşil renklerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda; eserlerin işlemesinde, 13 adetinde yeşil, 11 adetinde kahverengi, 10 adetinde sarı, 9 adetinde pembe, 8 adetinde turuncu, 7 adetinde mavi ve beyaz, 4 adetinde mor, 3 adetinde krem ve vizon, 2 adetinde bej, kırmızı, lila ve gümüş, 1 adetinde ise siyah kullanıldığı anlaşılmıştır. İncelenen verilere göre; eserlerin kenar süslemesinde, 7 adetinde

mavi, 4 adetinde kahverengi, 3 adetinde bej, sarı, beyaz ve 1 adetinde ise turuncu kullanıldığı görülmüştür.

Suzeni tekniği ile yapılan eserlerde kullanılan motifler: Araştırma kapsamında incelenen eserlerde; 20 adet bitkisel, 6 adet geometrik, 3'er adet nesnel ve yazılı motif kullanıldığı anlaşılmıştır.

Sonuç

Prof. Ülker Muncuk Müzesinde araştırma kapsamına alınan eserlerin envanter kayıtlarında peşkirlerin, bohçaların ve 4 adet örtünün nereden ve kimden alındığına dair bilgi bulunamamıştır. İncelenen eserlerin tamamı 20. yüzyıla ait olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen veriler incelendiğinde; kullanım alanlarına göre peşkir, örtü, bohça, pano, çarşaf, yatak örtüsü ve seccade olduğu tespit edilmiştir. İncelenen verilere göre; örtülerden 2 adetinin yuvarlak olduğu anlaşılmış olup, aynı envater numarası ile iki adet yuvarlak örtü kayda alınmış olduğu tespit edilmiştir. Eserlerinden 2 adet panonun kare ve aynı ölçülerde, yatak örtüsünün ise karyola örtüsü ile takım olduğu anlaşılmıştır. Elde edilen verilere göre; eserlerin zemininde, pamuk ipliğin, işlemesinde ipek ipliğin yoğunlukta kullanıldığı görülmüştür. Bohça ve 1 adet örtünün arkasında astar kullanıldığı anlaşılmış olup, 2 adet örtünün zemininde kareli dokuma tespit edilmiştir. İncelenen verilere göre eserlerde; suzeni tekniği ile birlikte sarma, aplike, Türk işi ve tel kırma tekniği kullanıldığı tespit edilmiş olup, kenar süslemesinde ise; kenarında saçak bükme, dantel tutturma, oya, hazır harç tutturma tespit edilmiştir. Ayrıca yatak örtüsü ve karyola eteğinin kısa kenarları kıvırıp makine dikişi ile tutturulmuş olup, uzun kenarlarına hazır harç dikilmiş olduğu anlaşılmıştır. İşlemelerde kullanılan renkler çoğunlukla tonları ile birlikte kullanılmış olup, kenar süslemesinde kullanılan bej ve beyaz dokumanın kendi iplikleri çekilerek yapıldığı görülmüştür. İşlemelerde genellikle dal, yaprak, çiçeklerden oluşan bitkisel motifler yoğun olarak kullanılmıştır. Geometrik şekillerden meydana gelen motifler zigzgalar ile eserlerin süslendiği anlaşılmıştır. Nesnel formlarda ay, yıldız ve cami motifleri yer alırken yazılı formlarda ise Osmanlıcanın kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kaynakça

Afşar, H. (2014). *Konya, Karatay ilçesi evlerinde bulunan el işlemeleri (19.-20.yüzyıl)*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalı El ve Makine Nakışları Eğitimi Bilim Dalı. Konya.

Bahar, T. (2024). Nakışın sanat, zanaat ve endüstriyel tasarımdaki güncel görünümleri. *Art-E Sanat Dergisi*, 17(33), 166-189. https://doi.org/10.21602/sduarte.1355876

Bahar, T. ve Baykasoğlu, N. (2017). Embroidery in Turkish Culture. Chapter 13. Editors EFE, R., PENKOVA, R., WENDT, Jan A., S. Kuat T., BERDENOV Jaras G. (Edt.), Developments in Social Sciences, (223-213), St. Kliment Ohridski University Press ISBN 978-954-07-4343-1

Barışta, Ö. (1997). *Türk işlemelerinden teknikler*. (2.Baskı). Ankara: Mesleki Yaygın Eğitim Yayınları.

Başbuğ, S. (1964). *Türk işlemeleri*. İstanbul: Ceylan Yayınları Matbaası.

Baykasoğlu, N. (1980). *Suzeni (İlme-Kasnak İşi)*. G.Ü. Mesleki Eğitim Fakültesi. Ankara.

Doğan, Ş. (2023). *T*ürk halk giyim kuşamında kullanılan suzeni tekniği ile işlenmiş uçkur örnekleri. *The Central and Eastern European Online Library*. Language, Society, History, Economy and Politics in Social Sciences – 4.

Güneröz, C. (2023). Müze ve toplum ilişkilerinde eğitim, sosyal hareket ve katılımın yeni boyutları. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 29, 169-180. doi: 10.17484/yedi.1076181

Gilik, A. (2023). *Burdur ili suzeni (ilme – kasnak işi) örnekleri ve suzeni program önerisi.* Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Bölümü. Ankara.

Özbel, K. (1949). *El sanatları XV- Kasnak İşleri*. Ankara: CHP Halkevleri Bürosu.

Online Kaynaklar:

Müze bilgisi. https://ulkermuncuk.hacibayram.edu.tr/7334-2/, 10.09.2024, tarihinde adresinden erişilmiştir.

Müze bilgisi. https://www.sosyalbilgiler.biz/prof-dr-ulker-muncuk-muzesi-ankara.html, 10.09.2024, tarihinde adresinden erişilmiştir.

Nakış teknikleri. https://www.kuflu.com/threads/resimli-anlatim-ile-temel-nakis-teknikleri.20863/ 8.02.2024, tarihinde adresinden erişilmiştir.