

GÖRSEL DOKU VE KÜLTÜREL SÜREKLİLİK

Editör
FİKRET YALIN

TÜRK TEKSTİL SANATINDA
YORUMLAR



BİDGE Yayınları

**GÖRSEL DOKU VE KÜLTÜREL SÜREKLİLİK: TÜRK
TEKSTİL SANATINDA YORUMLAR**

Editör: FİKRET YALIN

ISBN: 978-625-372-689-8

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 2025-06-25

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



ÖNSÖZ

Geleneksel Türk sanatları, yalnızca estetik beğenilerin değil, aynı zamanda kültürel kimliğin, toplumsal belleğin ve tarihsel sürekliliğin taşıyıcısıdır. Bu sanatlar arasında tekstil, biçim, teknik ve anlam açısından zengin bir ifade alanı sunar. Dokuma, iğne oyası ve motif tasarımı gibi uygulamalar, bir yandan geleneksel teknik bilgiyi korurken, diğer yandan güncel sanatsal yaklaşımlara kaynaklık eder.

El sanatı ürünlerinin biçimsel ve kavramsal boyutlarını birlikte değerlendiren bu kitap, Türk tekstil sanatının çok katmanlı yapısını disiplinlerarası bir yaklaşımla ele almaktadır. Geleneksel dokuma tekniklerinden motif analizlerine, çağdaş sanat pratiklerine kadar uzanan bu çalışma, tekstil yüzeyini yalnızca üretimsel bir zemin olarak değil, aynı zamanda kültürel bir anlatı alanı olarak da değerlendirmektedir.

Kitapta yer alan bölümler, farklı teknik ve dönemlere ait üretimlerin biçimsel analizleri üzerinden, Türk tekstil sanatının görsel hafıza oluşturma biçimlerini incelemektedir. Motifin geometrik çözümlemesi, yüzey düzeninin yapısal ilkeleri ya da geleneksel tekniklerin çağdaş sanatta yeniden yorumlanması gibi konular, bu sanat alanının tarihsel sürekliliğini ve güncel potansiyelini ortaya koymaktadır.

Türk sanatının görsel ve malzeme gelenekleriyle ilgilenen araştırmacılar ve sanatçılar için bu çalışmanın yeni tartışma alanları açması ve alana katkı sunması temennisiyle...

Dr. Öğr. Üyesi FİKRET YALIN
OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ

İÇİNDEKİLER

BİR GURUP ÇANKIRI KİLİMİNİN TASARIM YÖNTEMLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ	1
---	---

HATİCE TOZUN, FİKRET YALIN

GEREDE İĞNE OYALARINDA KULLANILAN MOTİFLERİN GRAFİKSEL AÇIDAN İNCELENMESİ	24
--	----

HATİCE SOMÇAĞ, HATİCE TOZUN

ÇAĞDAŞ DOKUMA SANATINDA FOTOĞRAFİK FİĞÜRASYON: ERİN M. RİLEY ÖRNEĞİ	46
--	----

FİKRET YALIN

BÖLÜM 1

BİR GURUP ÇANKIRI KİLİMİNİN TASARIM YÖNTEMLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. FİKRET YALIN¹

2. HATİCE TOZUN²

Giriş

Anadolu’da düz dokuma yaygılar eskiden sadece ev eşyası olarak değil; cami, mescit, medrese, şifahane gibi dini ve sosyal kuruluşların sergisi (yaygı) için de kullanılmıştır. Kurumlarda hayır amacıyla kullanıldığı gibi vakıf eser olarak da bağış yapıldığı bilinmektedir (Deniz, 2000:26). Halı, ipek kumaş vb. gibi tekstil ürünleri kadar ticari bir rağbet görmese de yakın zamana kadar kıymetli ev eşyaları arasında önemini korumuştur.

Tarihi, Anadolu öncesi Türk topluluklarına kadar uzanan bu dokuma uygulamaları; kilim, cicim, zili ve sumak gibi tekniklerle Anadolu’da yakın tarihe kadar geleneksel biçimde sürdürülmüştür

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Orcid: 0000-0002-7558-9935

² Doç. Dr, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Orcid: 0000-0003-3172-1401

(Soysaldı & Uzgidim, 2021:159). Anadolu da teknik olarak farklılık göstermesine rağmen diğer düz dokumalar da (cicim, zili, sumak) kilim olarak ifade edilmektedir (Acar, 1982:47).

Ülkemizin birçok bölgesinde dokunan el dokuma yaygılar kimi il ve ilçelerde yoğunluklu olarak üretilmekte ve üretildiği il, ilçe veya köyün adı ile anılmaktadır. Bölgelere göre incelendiğinde bu ürünlerin benzer tasarım ve motif özelliklerinde dokunduğu görülebilmektedir. Aşiret, boy, cemaat gibi ortak köklerin bir arada oluşu, coğrafi bölgelerdeki toplulukların birbirleri ile olan teması ve aile göçlerinin neden olduğu etkiler bölgelerdeki dokumaların kompozisyon ve motif özelliklerini birbirine yaklaştırmıştır (Çelik, 2012:24).

Ayrıca, temelde aynı kültürel kökenden gelen ve farklı coğrafyalarda gelişim göstermiş toplulukların, kilimleri benzer üretim metotlarıyla dokudukları görülmektedir (Özönder, 1997:51). Çoğunlukla okuma yazma bilmeyen, tasarım eğitimi almamış kadınlar tarafından gerçekleştirilen bu üretimlerde, önceki nesillerden aktarılan örnekler temel alınmış; motiflerde ve kompozisyon düzeninde küçük değişikliklerle özgünlük sağlanmıştır (Oyman, 2019:7). Bu yüzden, el dokuma yaygıların dokunduğu yöreye, bölgeye veya hangi topluluğa ait olabileceğini ayırt etmek ciddi gözlem, inceleme ve karşılaştırma gerektirmektedir.

Anadolu'da dokunan kilimlerin biçimsel çeşitliliği, yalnızca bölgesel farklardan değil, aynı zamanda belirli tasarım şemalarına dayalı üretim geleneklerinden de kaynaklanmaktadır. Çalışma kapsamında, Çankırı'daki müzeye dönüştürülmüş tarihi evler, konaklar, cami ve bunların içerisindeki etnografik eserler incelenmiştir. Bu doğrultuda, Çankırı kilimlerinde belli başlı tasarım şemalarının tekrarlandığı ve bu şemaların belirli ilkeler doğrultusunda üretildiği gözlemlenmiştir (Çelik, 2012:28). Buna ek olarak T.C. Kültür Bakanlığı Döner Sermaye İşletmeleri Merkez

Müdürlüğü tarafından yayımlanan Anadolu Kilimleri adlı iki ciltlik kapsamlı eser incelenmiş, yedi bölgede, 26 ilde üretilen kilimlerin beş temel şablona göre dokunduğu anlaşılmıştır (Tozun & Somçağ, 2013:283). Bu şablonlar özellikle yer yaygıları(kilimler) ve seccadeler olmak üzere iki ana grup altında değerlendirilmektedir.

Çankırı Kilimlerinin Tasarım Yöntemleri

Osmanlı Dönemi'nde Kengiri sancağı olarak bilinen bu günkü Çankırı, çevresindeki birçok ilçe ile birlikte Anadolu'da ilk Türkleşen bölgelerden biri olmuştur (Uslu, 2005:138). Tarihi boyunca bölgede, dokumacılık konusunda köklü bir kültüre sahip aşiretlerin, oymakların ve cemaatlerin yaşam sürdürdükleri bilinmektedir (Türkay, 2001:64). Dolayısıyla Çankırı da, Orta Asya'dan taşınan bu köklü kültür ürünlerinin, çevresindeki diğer bölgeler gibi gelişip zenginleştiği bir yer olmuştur.

Çankırı merkez ilçede üretilen kilimlerin, çevre ilçelerdeki dokuma merkezlerinde üretilenler ile aynı kompozisyon sağlamlığına ve karakteristik özelliğe sahiptir. Kilimlerde Sivas ve Kırşehir yörelerinin ağırlıklı olarak etkisi görülmektedir (Çelik, 2012:29).

Bu nedenle, Çankırı'da dokunan kilimler, çevresindeki dokuma merkezlerinde üretilenlerle benzer tasarımsal özellikler taşımaktadır. Tasarım özellikleri bakımından benzerlik gösteren bu kilimler, belirli yapısal şablonlar temelinde sınıflandırılarak incelenebilir.

Şablonları belirleyen ana unsurlar, bordürlerin yapısı, motiflerin dokuma yüzeyine yerleştirilme biçimi ve bunun sonucunda ortaya çıkan genel çizgisel dokudur. Motif dizilimindeki yönelme, kilimin ritmini, görsel sürekliliğini ve estetik düzenini belirlediğinden, tasarımlar bu yapısal özellikler temel alınarak sınıflandırılmıştır. Yer yaygıları, motiflerin zemine yerleştirilme biçimlerine göre beş temel kompozisyon şemasıyla incelenebilir.

- Göbekli kilimler.
- Motiflerin dikey ekseninde sıralandığı kompozisyon Őeması.
- Motiflerin yatay ekseninde sıralandığı kompozisyon Őeması.
- Motiflerin diyagonal sıralandığı kompozisyon Őeması.
- Zeminin dörtgen alanlara bölünerek düzenlendiği kompozisyon Őeması.

Seccade grubundaki kilimler, mihraplı ve mihrapsız olmak üzere iki ana tipe ayrılmakta; mihraplı olanlar da kendi içinde tek mihraplı ve çift mihraplı olarak sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırma, yalnızca desenin düzenleniŐini değil, aynı zamanda kilimin kullanım amacını ve simgesel içeriğini doğrudan etkilemektedir.

Motif sıralarının dikey ya da yatay doğrultuda ilerlediği kompozisyonlarda, bu yönelimi desteklemek amacıyla zemin renkleri genellikle bantlar hâlinde düzenlenmekte; böylece motiflerin sıralandığı eksene paralel bir renk yapısı oluŐturulmaktadır. Bununla birlikte, bazı örneklerde motifler yatay ya da dikey ekseninde sıralanmış olsa da, aynı motifin farklı renklerde tekrarlanmasıyla dokuma yüzeyinde diyagonal (apraz) bir görsel izlenim oluşturulduğu da gözlemlenmiştir. Bu durum, motiflerin geometrik özelliklerinin yanı sıra renk yerleŐiminin de kompozisyon bütünlüğü üzerinde etkili bir yönlendirici olduğunu göstermektedir.

Göbekli Kilimler

Göbekli kilimler, zemin ve etrafını çevreleyen bir veya birkaç sıra bordür ile düzenlenmiş kompozisyona sahiptir. Zemininde genellikle çeşitli motiflerle zenginleŐtirilerek oluşturulmuş eşkenar dörtgen formunda, yörede “top” (Ortaç,

2010:142) olarak adlandırılan motif grubu yer almaktadır. Bu motif grubunun bir ve ya birkaçının dokuma boyuna dik eksende sıralanmasıyla oluşturulmuş kompozisyon düzenine sıklıkla rastlanmaktadır. İki iplik sisteminde kilim tekniği kullanılarak iki şak halinde, sonradan birleştirilmek üzere dokunur(Şekil 1).

Şekil 1: Göbekli kilim örneği ve şema çizimi



Kaynak: Hatice Tozun arşivi

Motifleri Dikey Eksende Sıralanan Kompozisyona Sahip Kilimler

Bir motifin ya da birkaç motifin farklı renk varyasyonları ile dokuma boyuna dik eksende belli mesafeler aralığında sıralanmasıyla oluşturulan kompozisyon şeklidir. Bu tip dokumaların tüm kenarı bordürlü ya da dokumanın sadece kısa kenarlarının birer sıra bordürlü olan türleri de bulunmaktadır. Ayrıca, dik eksendeki bu motif sıraları farklı renklerde yan yana sıralandıklarında diyagonal bir hiza oluşturmaktadırlar(Şekil 2).

Şekil 2 Motifleri dikey ekseninde sıralanan kompozisyona sahip kilim örneği ve şema çizimi

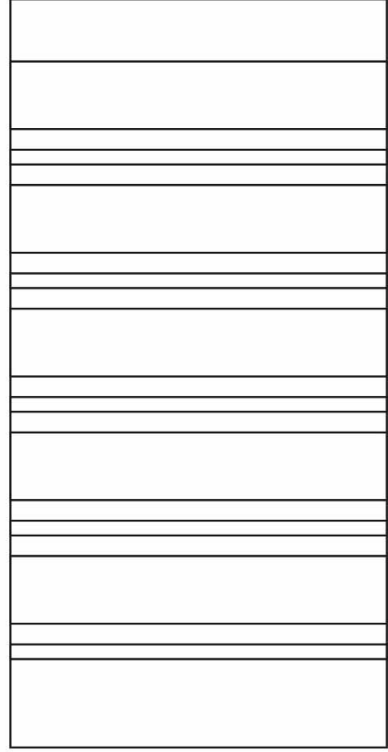


Kaynak: (Çelik, 2012)

Motifleri yatay ekseninde sıralanan kompozisyona sahip kilimler

Dokuma boyuna yatay ekseninde bölünen renk alanları ve bu alanlar içinde sıralanan motifler ile oluşturulmuş kompozisyon şeklidir. Bu renk alanlarının içinde aynı veya farklı motiflerin farklı renklerle dönüşümlü olarak sıralanması sıklıkla tercih edilen yüzey tasarımlarındandır. Bu kompozisyon özelliğindeki kilimler tahtalı veya çubuklu olarak adlandırılır. Bu kompozisyonda genellikle bordür bulunmaz(Şekil 3).

Şekil 3 Motifleri yatay ekseninde sıralanan kompozisyona sahip kilim örneği ve şema çizimi

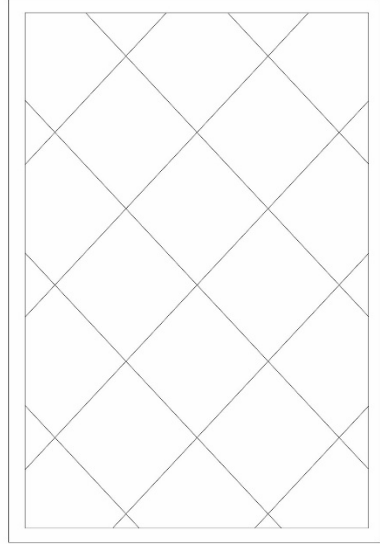


Kaynak: Hatice Tozun arşivi

Motifleri diyagonal sıralanan kompozisyona sahip kilimler

Aynı ya da farklı motiflerin diyagonal düzende, aynı tekrarda sıralanmasıyla oluşturulan kompozisyon çeşididir. Bu tür kompozisyonlarda genellikle dokumanın kenarlarında bir ya da birkaç bordür sırası görülmektedir ve zemin sonsuz rapor düzeninde oluşturulmuştur(Şekil 4).

Şekil 4 Motifleri diyagonal sıralanan kompozisyona sahip kilim örneği ve şema çizimi



Kaynak: Hatice Tozun arşivi

Zemini dörtgen alandan veya alanlardan oluşan kompozisyona sahip kilimler

Zemini bir veya birden fazla dörtgen alanlara ayrılmış, genellikle yatay eksende sıralanan motif gurupları ile dekore edilen kompozisyon şeklindedir. Bu tasarım düzenine sahip dokumalarda genellikle bir ve ya birden fazla bordür sırası yer almaktadır.

Kimi tasarımlarda dokumanın alt ve üst bölgelerinde bant şeklinde yatay renk alanlarına yer verilmiş, dörtgen alan dokumanın sadece merkezine yerleştirilmiştir. Bu tip tasarımlarda bordür bulunmaz. Anadolu'da Sivas ve Pınarbaşı (Kayseri) çevresinde sıklıkla tercih edilmiş kompozisyon tipidir.

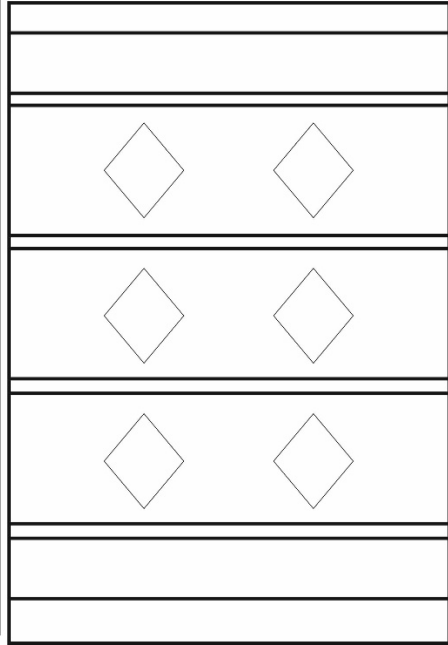
Seccadeler

Seccadeler; mihraplı ve mihrapsız olarak sınıflandırılmakta; mihraplı desenlerde kendi içinde; tek mihraplı ve çift mihraplı olarak iki gruba ayrılmaktadır. Seccadelerin kenarları; bir bordürlü, iki veya

daha fazla bordürlü veya bordürsüz olarak tasarlandığı görülmektedir.

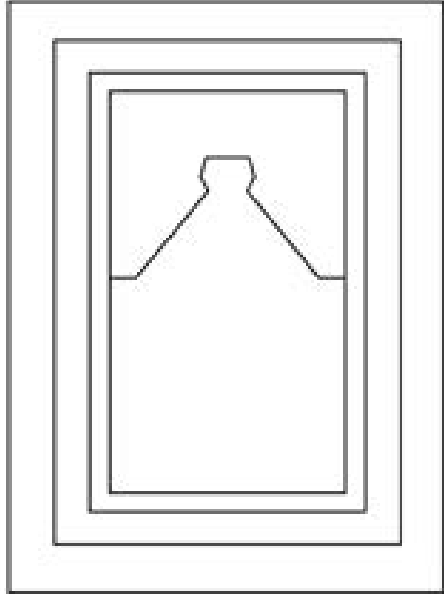
Bazı seccadelerde ise mihrabın altında, “ayaklık/tabanlılık” veya “sandık” görülmekte, mihrabın üzerinde bulunan ve secde sırasında alın kısmına denk gelen “kandil” olarak isimlendirilen alınlık (ayetlik) bulunmaktadır (Tozun & Somçağ, 2013).

Şekil 5 Mihrapsız seccade örneği ve şema çizimi



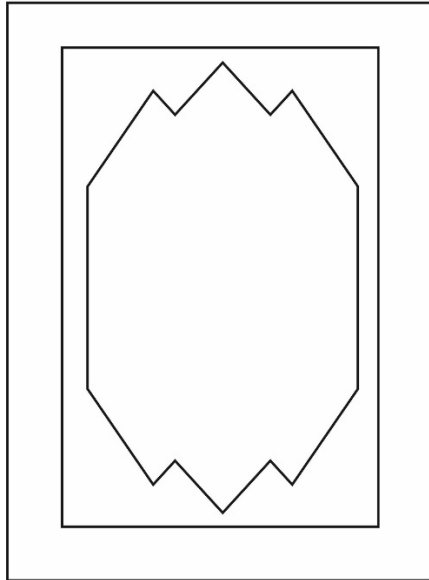
Kaynak: (Çelik, 2012)

Şekil 6 Tek mihraplı seccade örneği ve şema çizimi



Kaynak: (Çelik, 2012)

Şekil 7 Çift mihraplı seccade örneği ve şema çizimi



Kaynak: (Çelik, 2012)

Beş Çankırı Kiliminin Tasarım Yöntemleri Açısından İncelenmesi

Örnek 1

Şekil 8 İncelenen 1 numaralı örneğin görseli

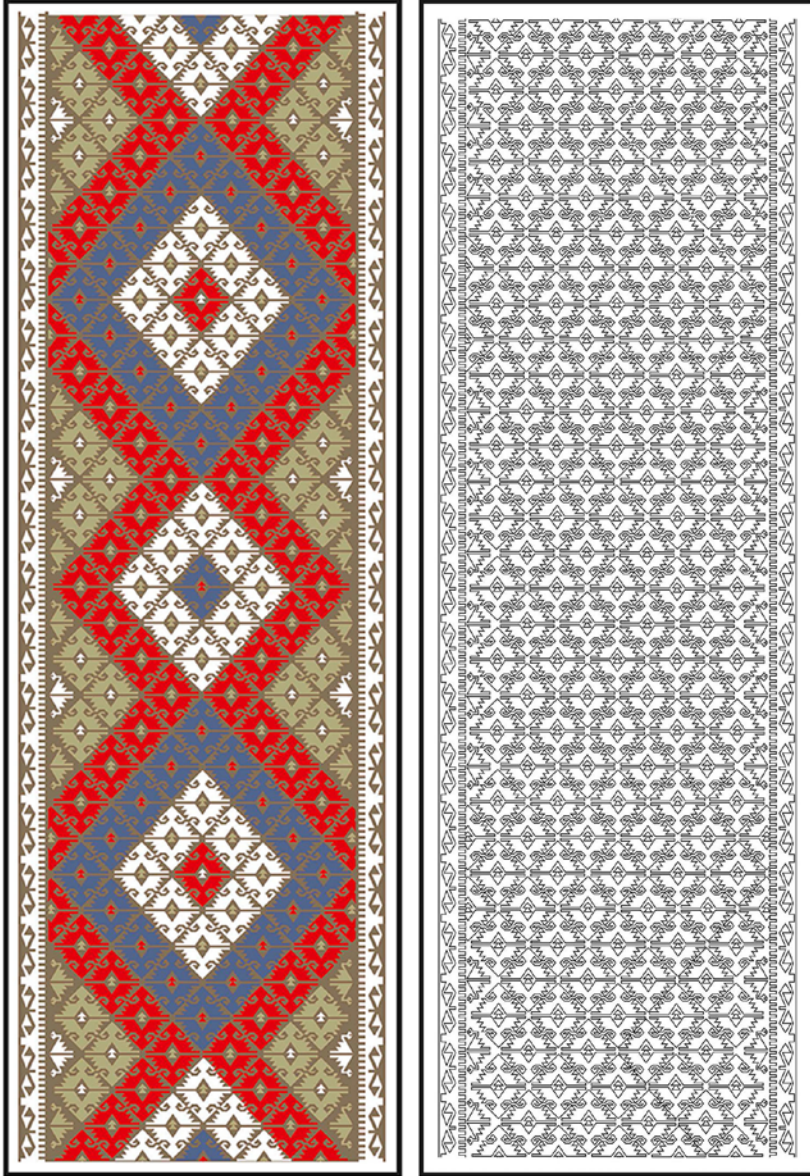


Kaynak: Hatice Tozun arşivi

1 numaralı örnek, motifleri diyagonal sıralanan kompozisyona sahip kilimler grubunda incelenmektedir. Dokumanın zemini, sadece bir motifin farklı renklerde ve sonsuz rapor düzeninde diyagonal olarak sıralanışı şeklindedir. Renklerinden bağımsız bir şekilde incelendiğinde motif dizilimi rahatlıkla görülebilmektedir. Ancak motiflerde farklı renk kullanımları göbekli kilim olarak adlandırılan dokumaların tasarım düzenini yansıtmaktadır. Dokumanın merkezinden geçen dik eksende eşkenar dörtgen formunda şekiller oluşturulmuştur ve bu şekiller dokuma boyunca dik eksende sıralanmaktadır. Kısa kenarlarında bordür bulunmamaktadır. Uzun kenarlarında bulunan bordürlerde, aynı renkteki bir motif dokuma boyunca

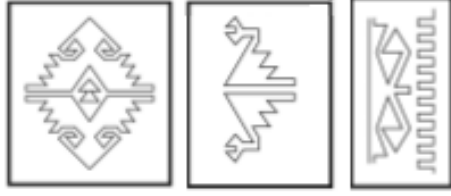
sıralanmaktadır. Dokuma, iki iplik sisteminde kilim tekniği ile dokunmuştur.

Çizim 1 İncelenen 1 numaralı örneğin teknik çizimleri



Kaynak: Hatice Tozun

Çizim 2 İncelenen 1 numaralı örneğin motif çizimleri



Kaynak: Hatice Tozun

Örnek 2

Şekil 9 İncelenen 2 numaralı örneğin görseli

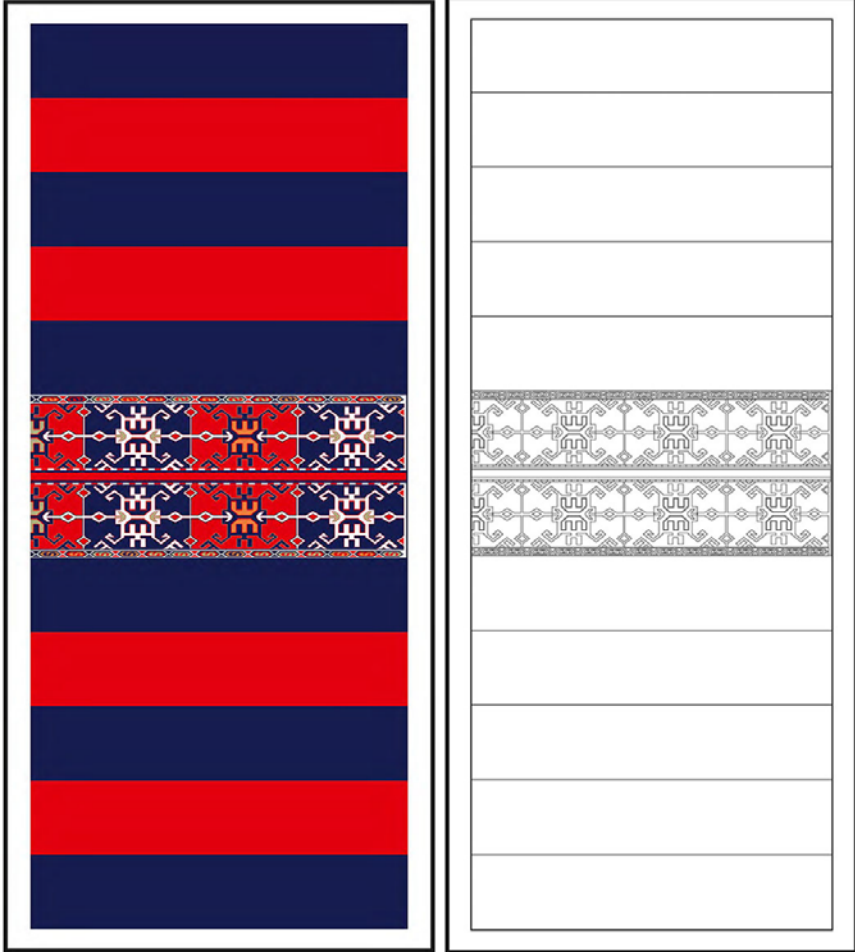


Kaynak: Hatice Tozun arşivi

2 numaralı örneğin tasarımı, zemini dörtgen alandan oluşan kompozisyon düzeni kullanılmıştır. Dörtgen alanın içinde yatay eksende sıralanmış bir geometrik motif grubu yer almaktadır. Bu motif grubu genel hatlarıyla dikdörtgen formundadır, kırmızı ve lacivert renkleri ile dönüşümlü olarak sıralanmaktadır. Dokumanın

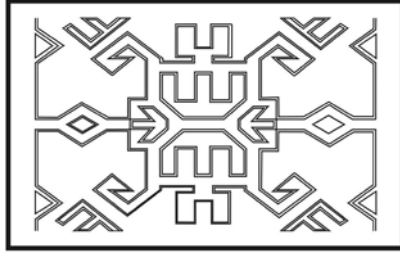
alt ve üst kısımları benzer şekilde tasarlanmış olup kahverengi ve kırmızı bantlar şeklinde yatay renk alanları oluşturulmuştur. Bu alanlar düz dokuma olup, motifli olan orta kısım cicim tekniğinde dokunmuştur.

Çizim 3 İncelenen 2 numaralı örneğin teknik çizimleri



Kaynak: Hatice Tozun

Çizim 4 İncelenen 2 numaralı örneğin motif çizimleri



Kaynak: Hatice Tozun

Örnek 3

Şekil 10 İncelenen 3 numaralı örneğin görseli

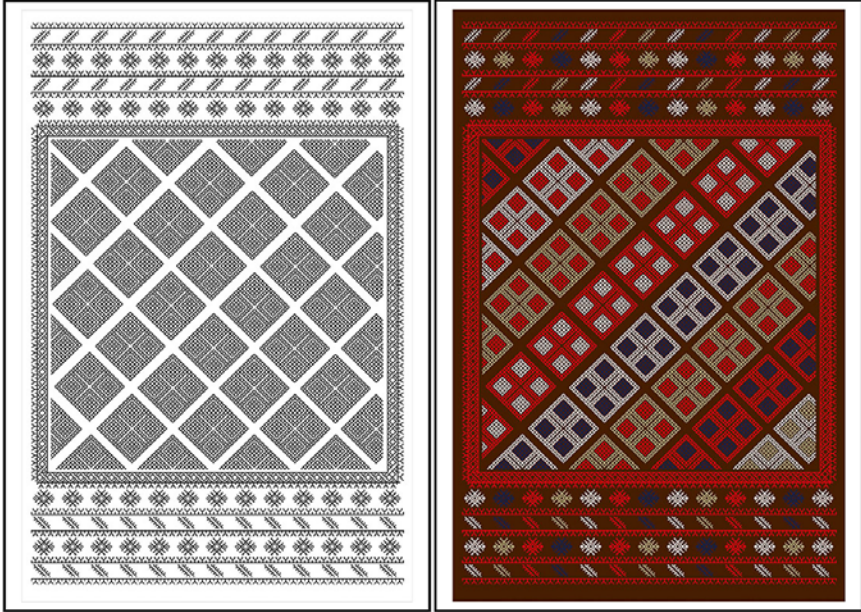


Kaynak: Hatice Tozun arşivi

3 numaralı örnek, motifleri diyagonal sıralanan kompozisyon düzeninde tasarlanmıştır. Motifler sonsuz rapor düzeninde konumlandırılmıştır. Eşkenar dörtgen şeklindeki motifler her bir sırada farklı renlerde dokunmuştur ancak sıra boyunca motifler aynı renklerde ilerlemektedir. Bu durum genel olarak sağa eğik çizgisel

dokuyu vurgulamaktadır. Zeminin etrafını ince bir bordür çevrelemektedir. Bu haliyle zemin kare şeklini almıştır. Zeminin dışındaki alanlarda yatay eksende seyrek yerleştirilmiş motif sıraları bulunmaktadır. Her bir sırada aynı motifler farklı renklerde yer almaktadır. Bu sıraları geometrik motiflerin kesintisiz ilerlemesiyle oluşturulmuş sınır hatları ayırmaktadır.

Çizim 5 İncelenen 3 numaralı örneğin teknik çizimleri



Kaynak: Hatice Tozun

Çizim 6 İncelenen 3 numaralı örneğin motif çizimleri



Kaynak: Hatice Tozun

Örnek 4

Şekil 11 İncelenen 4 numaralı örneğin görseli

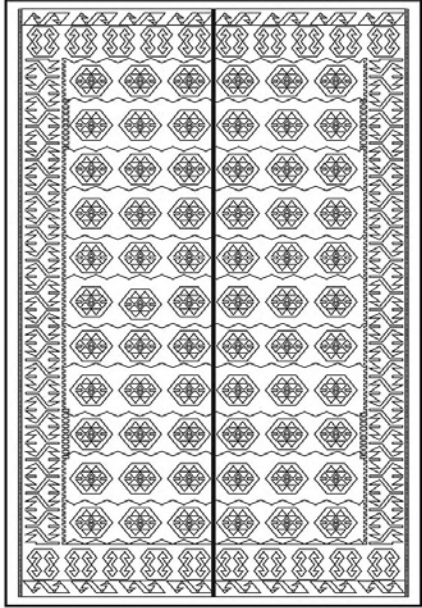


Kaynak: Hatice Tozun arşivi

4 numaralı örnek, yatay ekseninde sıralanmış motifler ile oluşturulmuş ve kenarları bordürlü bir kompozisyona sahiptir. Altıgen şekillerin içinde yer alan farklı renklerdeki motifler farklı zemin renklerindeki şeritlerin içinde yan yana sıralanmaktadır. Dokumanın kısa kenarlarında bir ince ve bir geniş bordür bulunmaktadır. Bordürlerin içi farklı renklerdeki aynı motiflerin sıralanışı ile oluşturulmuştur. Uzun kenarlarındaki bordürlerin zemininde iki sıra diyagonal düzende konumlandırılmış motif sıraları yer almaktadır.

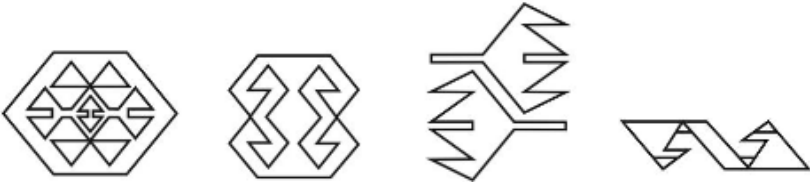
Bu örnek, iki iplik sisteminde kilim tekniği ile iki şak halinde dokunmuş ve iki parça dikilerek birleştirilmiştir.

Çizim 7 İncelenen 4 numaralı örneğin teknik çizimleri



Kaynak: Hatice Tozun

Çizim 8 İncelenen 4 numaralı örneğin motif çizimleri



Kaynak: Hatice Tozun

Örnek 5

Şekil 12 İncelenen 5 numaralı örneğin görseli

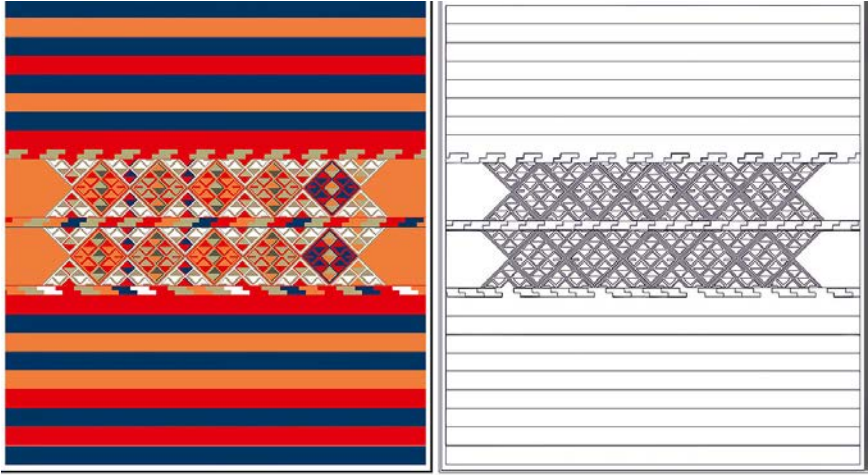


Kaynak: Hatice Tozun arşivi

5 numaralı örnek, yatay eksende sıralanan motifler ile oluşturulmuş ve bordürsüz bir kompozisyona sahiptir. Dokumanın merkezinde iki adet motif sırası yer almaktadır. Bu motifler eşkenar dörtgen şeklindeki farklı zemin renklerine sahip alanların içine konumlandırılmıştır. Motiflerin sıralanışı diyagonal düzendedir. Kompozisyonun alt ve üst kısımları düz çizgiler oluşturan farklı renk alanları ile tamamlanmıştır.

Bu örnek iki şak halinde dokunmuş ve sonradan dikilerek birleştirilmiştir. Kilim, iki iplik sistemiyle düz dokuma tekniği kullanılarak dokunmuştur.

Çizim 9 İncelenen 5 numaralı örneğin teknik çizimleri



Kaynak: Hatice Tozun

SONUÇ

Bu çalışmada, Çankırı yöresine ait beş adet el dokuması kilim örneği, motiflerin zemine yerleştirilme biçimlerine dayanan tasarım şemaları üzerinden incelenmiştir. Çankırı, tarih boyunca Anadolu'nun önemli kültür ve ticaret merkezlerinden biri olmuş; dokumacılık başta olmak üzere pek çok geleneksel el sanatına ev sahipliği yapmıştır. İncelenen kilimler, bu köklü geleneğin önemli temsilcileri olarak yerel kültürü, estetik anlayışı ve işlevsel ihtiyaçları yansıtmaktadır.

Beş kilim örneği arasında en sık tercih edilen kompozisyon tipi, motiflerin diyagonal eksende sıralandığı düzenler olmuştur. Bu kompozisyonlar, aynı motifin farklı renklerde tekrarlanmasıyla elde edilen çapraz çizgisel doku sayesinde dinamik ve ritmik yüzey etkileri yaratmaktadır. Diğer örneklerde ise yatay eksende sıralanmış motif dizilimleri, dörtgen alanlara bölünmüş zemin düzenlemeleri ve madalyonlu tasarımlar yer almaktadır. Motiflerin genellikle simetrik ve sonsuz rapor düzeninde kurgulandığı, kompozisyonların ise çoğunlukla bordürlü ve çift parçalı dokuma teknikleriyle oluşturulduğu gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak, ankırı kilimlerinin geleneksel Anadolu kilim dokuma şemalarıyla güçlü benzerlikler taşıdığı, ancak renk kullanımı, motif biçimleri ve yüzey düzenlemeleriyle kendine özgü karakteristikler geliştirdiği görülmektedir. Bu bağlamda, ankırı kilimleri hem etnografik hem de estetik açıdan zgn bir kültürel miras öğesi olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Acar, B. B. (1982). *Kilim-Cicim-Zili-Sumak Düz Dokuma Yaygıları*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Çelik, A. (2012). Çankırı (Merkez) Yüzey Araştırmalarında Tespit Edilen Düz Dokuma Yaygıları. *Arış*(8), 25-91. doi:<https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.39>
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Ortaç, S. (2010). Çankırı Kızılırmak İlçesi Kuzeykışla ve Güneykışla Köyü Kilim Dokumaları. *Milli Folklor*(86), 140-148.
- Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi. *Arış Dergisi*(14), 4-22. doi:<https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.119>
- Özönder, H. (1997). Türk Dokumalarındaki Motiflerin Menşee Birliği. *Türk Soylu Halkları Halı, Kilim ve Cicim Sanati Uluslar arası Bilgi şöleni Bildirileri* (s. 48-57). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Soysaldı, A., & Uzgidim, G. (2021). Cicim, Zili, Suamak Dokumacılığı. A. Sosaldı içinde, *Geleneksel Meslekler Ansiklopedisi* (s. 155-168). Ankara: Ajans Düş Pınarı.
- Tozun, H., & Somçağ, H. (2013). Kilimde Kullanılan Tasarım Yöntemleri. *Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyum Bildirileri*. 2, s. 281-290. Kahramanmaraş: Hangar Marka İletişim Reklam Hizmetleri Yayıncılık Ltd. Şti.

Türkay, C. (2001). *Başbakanlık Arşivlerine Göre Osmanlı İmparatorluğu'nda Oymak, Aşiret ve Cemaatler*. İstanbul: İşaret Yayınevi.

Uslu, N. A. (2005). *Karatekin Eli, Yâren Diyarı Çankırı'dan Sözler*. İstanbul: Çankırı Eğitim Kültür ve Yardımlaşma Vakfı.

BÖLÜM 2

GEREDE İĞNE OYALARINDA KULLANILAN MOTİFLERİN GRAFİKSEL AÇIDAN İNCELENEMESİ

1. HATİCE TOZUN¹

2. HATİCE SOMÇAĞ²

Giriş

Geleneksel kültür değerlerimizden olan el sanatları; geçmişinin çok eskilere dayanması, çeşitliliği ve sanat değeri taşıması ile seçkin bir yere sahiptir. Örücülüğün bir kolu olan oya sanatı, farklı kullanım alanları ile Anadolu'nun birçok yerinde görülmektedir. Çeşitli araçlar ile kadınlar tarafından yapılan oyaların içinde iğne oyaları; sevilmiş, benimsenmiş doğadaki canlı ve nesnelere benzetilerek isimlendirilmiş, kadınların kendini sözel olarak ifade edebilmesinin güç olduğu dönemlerde renk ve biçimler kullanılarak çeşitli anlam ve mesajlar yüklenmiştir.

İğne oyalarının yapıldığı yere göre kendine özgü renk, motif desen ve isimleri bulunmaktadır. Her yöreye göre farklılık ve

¹ Doç. Dr., Ege Üni. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fak. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Orcid: 0000-0003-3172-1401

² Öğr. Gör., Beypazarı Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı Ve Deri Bölümü, Orcid: 0000-0001-5337-9841

çeşitlilik gösteren özelliklerin temelinde; kadının insanları, nesneleri, doğayı ve olayları algılayış biçimi, duygu, istek ve beğenilerinin göstergesi olan tasarım bulunmaktadır. Tasarım; araştırma, bilgi edinme, algılama, bir konu üzerinde düşünme, kurgulama, çözme ve yorumlama süreçlerinin sonunda ortaya çıkan oluşum ya da eser olarak tanımlanabilir. Tüm sanatların temelinde bulunan tasarlama olgusu iğne oyalarında da görülmektedir.

Ulaşılabilen ve incelenen kaynaklardan elde edilen veriler doğrultusunda Bolu ili Gerede ilçesinde yapılan iğne oyası örnekleri incelendiğinde; belirli ilke ve yöntemlere göre tasarlandıkları, eskiden yapılan oyalar ile günümüzde yapılan oyalar arasında farklılıklar olduğu görülmektedir. Daha önce de birçok makaleye konu olmuş Gerede iğne oyaları, bu çalışmada tasarım yönünden ele alınmaktadır.

Araştırma Gerede ilçe merkezi ile Mangallar ve Samat köylerinde yapılmış ve yapılmakta olan iğne oyalarından 83 örnek incelenerek, kullanım alanlarına göre sınıflandırma yapılmış ve oyalarda görülen motiflerin grafiksel ve morfolojik özelliklerinin çözümlemeleri oluşturularak tasarımında kullanılan ilke ve yöntemlerin saptanmasına çalışılmıştır.

İğne Oyaları

Kesin olarak nerede ve ne zaman yapıldığı bilinmemekle birlikte korunma, ısınma içgüdüleriyle başlayan dokumacılık ve örücülük becerisine daha sonraları örtünme ve süs gibi kavramlar girerek dünyanın birçok yerinde ve ülkemizde bir sanata dönüşmüştür. Şiş, tığ, mekik, firkete ve iğne ile yapılan örgüler yapıldıkları aracın adı ile anılmaktadır. Bu araçların yardımı ile tek ipliğinilmek içerisinden geçirilerek elde edilen yüzeyler “örgü” olarak tanımlanmakta olup her örgü, yapımında kullanılan aracına göre içinde çeşitli teknikleri barındırmaktadır. İnce örgülerin içinde yer alan ve sözü edilen araçlarla yapılan oyalar, süslemek ve

süslenmek amacıyla giysi ve evlerde kullanılan güzel ve estetik görünüme sahip iki veya üç boyutlu örgülerdir.

Oyalar boş zamanları değerlendirmenin yanında, insan ilişkilerini ortaya koyan, doğa- insan ilişkilerini yansıtan, ayrılık, umut ve sevinç gibi duyguları yansıtırken bile doğadan esinlenen, yaratıcı gücü ortaya koyan bir sanattır (Öztürk, 2012: 19).

Oyaların içinde iğne ile yapılanları Anadolu'nun birçok yöresinde kadınlar tarafından zaman + yoğun emek ve ince bir el becerisi ile yapılmaktadır. İğne oyasının diğer oyalarından farkı; ipliğin kesilerek kullanılması ve düğümlenerek oluşturulan ilmeklerin yapıldıktan sonra da sökülmesinin zor, hatta olanaksız olmasıdır. Kullanılan iplikler, motiflerin biçimlendirilmesi, kumaşa uygulanması ve renklendirilmesi yörelere göre farklılık göstermekte ve çeyiz geleneğinin vazgeçilmez bir parçasını oluşturmaktadır (Ortaç, 1997: 174).

Doğadan seçilen oya motiflerine çeşitli isimler verilmiştir. Menekşe, hanımeli, yıldız çiçeği, gül oya, elgavani, ebegümeci, hercai, elma çiçeği, vidin karanfil, bahçe çiçeği, bamya yaprağı, çınar yaprağı, top çilek, sıra çilek, kıızılcık oya, kiraz oya, armut oya, dut oya, bamya, biber, maydanoz gibi çiçek, meyve ve sebze isimleri verildiği gibi hanım ağzı, incili altın, yarımaya, kaynana yüreği, çark oya, çimcik, iftar tabağı, gelin mumu, çıtlak kahve, bülbül kahvesi, kurt oya gibi çeşitli anlamlar da kazandırılmaktadır (Özbağı, 2003: 14).

Motif; Fransızca bir sözcüktür. Bu sözcük, Türkçede ise “örge” nakış, yanış, gibi kelimelerle karşılık bulmaktadır. Motif sözcüğü sözlüklerde çeşitli tanımlarla açıklanmakta, ancak en kapsamlı tanımla motif; kendi başına bir bütün olmakla birlikte, süslemenin bütününe oluşturan desenin de bütün özelliklerini bir araya toplayan en küçük parçasıdır.

Grafik; insanların birbiri ile anlaşabilme, çevreye uyum sağlayabilme çabası ile işaret, dil, yazı ve resmi iletişim aracı olarak kullanmaya çalışmışlardır. Kökeni Latince'den gelen terim; yazı, resim ve çizgi anlamına gelmektedir.

Morfoloji; çeşitli alanlardaki biçimleri ve biçimlenmeleri inceleyen bilimdir. Spengler'e göre; kültür ve tarih felsefesidir ve yaşambilim alanında hayvan ve bitki türlerini biçimleri yönünden sınıflandırır ve biçimsel değişimlerini izler (Öztürk Tozun, 1995: 4-13).

Türk sanatında yapısal bütünlüğü sağlayan unsurlardan biri belli bir düzende parçaların istif ve eklenmesiyle yan yana, üst üste ve iç içe geçirilerek oluşturulmasıdır. Motiflerden yola çıkmak, bunları bir sistem içinde eksiltip çoğaltarak, yerlerini değiştirerek, sıkıştırarak veya seyrekleştirerek kullanmak, oluşturulan düzenlere çeşitlenme niteliğini kazandırır (Tozun, 2003: 14).

Kare, Eşkenar dörtgen (Rombus) ve Daire gibi geometrik formların oluşturduğu kompozisyonlar yüzey değerlendirmelerinde çok sık kullanılan yöntemler olup, motiflerin bu formlar içinde çizilmiş olmaları çoğunlukla kompozisyon sistemini de bu yönde etkilemektedir (Uğurlu, 2001: 56).

Bu bilgiler doğrultusunda Gerede' de yapılan iğne oylarının biçimsel olarak incelemelerini motif çözümlemeleri ile grafiksel açıdan analiz ederek, zihnimizde canlandırdığı imgeler ve hepsinin toplamı olarak ifade edebileceğimiz kompozisyon özellikleri incelenmiştir.

Gerede ilçesinde yapılan iğne oyları iki grup altında sınıflandırılabilir.

- Yüzeyi oluşturan iğne danteli olarak da isimlendirilen iğne oyaları; masa, vitrin ve sehpa örtüleri ile geçmişte yapılan öğrenci yakaları,
- Süslemede kullanılan iğne oyalarında ise; yazma oyaları ile havlu kenarı oyaları görülmektedir.

Araştırmaya konu olan ikinci grup oylar olup, genellikle şeritler halinde hazırlandıktan sonra yazma ve havlu kenarlarına dikilmektedir. 83 adet incelenen oya örneklerinden 51'i geleneksel oya olup yazma kenarlarında kullanılmıştır. Geleneksel oyların dışında 20 âdeti havlu kenarında, 12 âdeti yine yazma kenarında görülmüştür. Bu oyların aynı veya benzer olanlarından amaç doğrultusunda seçim yapılarak bu çalışma için belirlenmiştir.

Havluların kısa kenarlarına dikilmek üzere önce tığ ile 3–4 cm eninde örülen alt zemin üzerine yapılan iğne oylarının, havlu üzerindeki işleme renkleri ile uyumlu ve iki boyutlu yapıldıkları gözlenmektedir. Yazma oylarında en çok dikkati çeken özellik, iğne oylarının 1–1,5 cm eninde, firkete oyasının üzerine yapılması ve 82–90 cm boyutlarında kare biçimli yazmanın dört tarafına dikilmesidir. Ana zemini oluşturan firkete oyasının yazma kenarına dikiminde fazla kısmının kesilmeden, başlangıç kenarında üst üste dikildiği ve motiflerin her zaman köşelere denk gelmediği, 5,5–7 cm aralıklarla yerleştirildiği gözlenmektedir.

Firkete oyası oyların daha zengin görünmesini sağlamasının yanında eskiyen yemenilerden oyların sökülerek yeni bir yemeniye tutturulmasına ve oyların uzun süre kullanımına olanak sağlamaktadır (Köklü ve arkadaşları, 2008: 85). Oylar çoğunlukla iki boyutlu yapılmakta ve yazmanın dörtkenarında, boyutuna göre değişen sayıda 36–52 adet motif bulunmakta, ancak her kenara eşit sayıda dağıtılmadığı görülmektedir. Motiflerin çoğu zaman çift olarak yerleştirildiği, birçok oyada çiçeklerin sap kısımlarının firkete

oyası ile çoğunlukla tığ ile örüldüğü ve çiçek motiflerinin ortalarında inci kullanıldığı görülmektedir.

Gerede İğne Oyalarının Grafikselsel Çözümlemesi

Daha önce yazılmış, yayımlanmış yöresel araştırmalar, kaynaklar ve yörede yaptığımız araştırmalarda ulaşılabilen örnekler incelendiğinde Gerede iğne oyalarının; daire, oval, dörtgen, kare, dikdörtgen, üçgen ve yıldız olmak üzere 7 farklı geometrik biçim ve tek düze devam eden tam tekrar üzerine kurulu düzenlemelerden oluştuğu tespit edilmiştir.

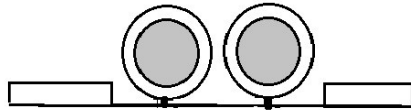
Daire Formu Kullanılarak Oluşturulan İğne Oyaları

Daire formların bazılarının tek parça olduğu (Fotoğraf 1), bir grubunda ise bazı bölümlerinden kesitler çıkartıldığı görülmektedir (Fotoğraf 2,3). Daire formların çoğunlukla yazma oyalarında tercih edildiği ve çift olarak yerleştirildiği gözlenmektedir. Motiflerin fotoğraf 1 de ki gibi iki ayrı yerden veya fotoğraf 2’de görüldüğü gibi tek noktadan yüksek bir sap üzerine yerleştirildiği dikkati çekmektedir.

Fotoğraf: 1. Daire formu



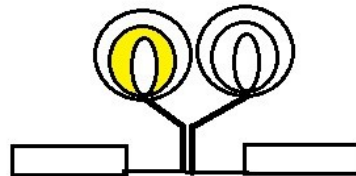
Çizim: 1.



Fotoğraf: 2. Daire formu



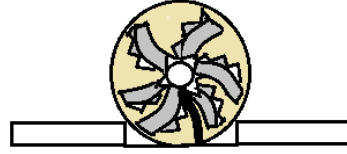
Çizim: 2.



Fotoğraf: 3. Çark Oya



Çizim: 3.

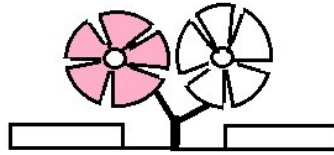


Bazı daire biçimleri ise beşer adet üçgen, dörtgen veya oval formların uç kısımlarının ortada bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. (Fotoğraf 4,5).

Fotoğraf: 4. Gül Oya



Çizim: 4

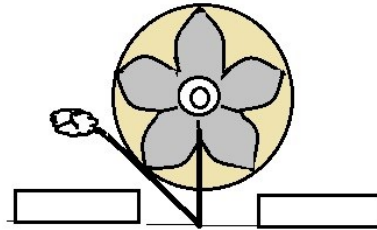


Beş yapraklı formlardan bir kısmının daha yumuşak çizgilerde olduğu çiçeklerin taç yapraklarının ve tomurcukların doğadaki şekline benzetilerek oval biçimli tasarlandığı ve tomurcuğun üç boyutlu hazırlandığı dikkati çekmektedir (Fotoğraf 5).

Fotoğraf: 5. Gül Oya



Çizim: 5



Yarım Daire Formu Kullanılarak Oluşturulan İğne Oyaları

Bazı formlarda yarım daire görülmekte ve bu form; üçgen, dörtgen, oval, kare, dikdörtgen ve oval formlardan biri ile veya

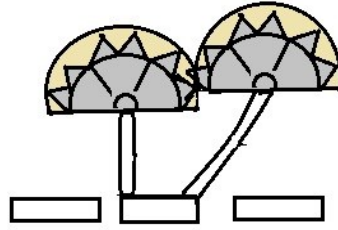
birkaç farklı formun bir arada kullanılması ile oluşturulmuştur. Yarım daire havlu kenarları için yapılan oyalarda da sıklıkla görülmektedir.

Karanfil oyada dikdörtgen sap üzerine üç adet üçgen formun yan yana getirildiği ve her üçgenin üzerinde iki üçgen formun yerleştirilerek yarım daire formunun verildiği görülmektedir (Fotoğraf 6).

Fotoğraf: 6. Karanfil Oya



Çizim: 6.

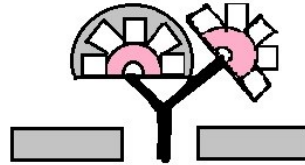


Elma çiçeği oyasında ise bir sap üzerinden ayrılan iki dala tutturulan yarım dairenin üzerine beş adet kare formunun yerleştirilmesi ile kompozisyonun oluşturulduğu görülmektedir (Fotoğraf 7).

Fotoğraf: 7. Elma Çiçeği



Çizim: 7.

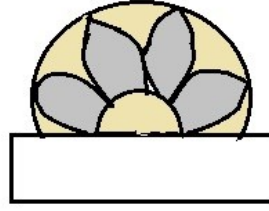


Havlu oyası örneğinde tığ ile yarım daire şekli verilmiş oyanın üzerine oval formların yan yana dizilerek yarım dairenin büyütüldüğü (Fotoğraf 8) gözlenmektedir. Fotoğraf 9’ da aynı yöntemin uygulandığı, içten dışa doğru sıralı şekilde iki üçgen formun üzerine dikdörtgen ve oval formların yerleştirilmesi ile yarım daire formun büyütülerek oluşturulduğu görülmektedir.

Fotoğraf: 8. Yarım daire formu



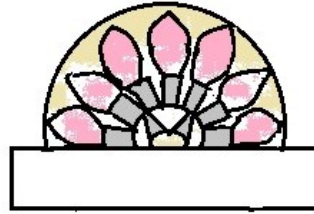
Çizim: 8.



Fotoğraf: 9. Yarım daire formu



Çizim: 9.

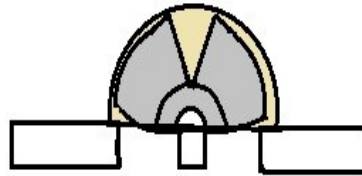


Bazı formlarda ise daire formda görüldüğü gibi kesit çıkartılmıştır. Fotoğraf 10' da ortasından üçgen kesit çıkartılmış yarım daire görülmektedir.

Fotoğraf: 10. Yarım Yürek



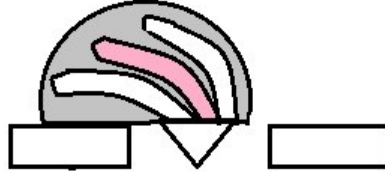
Çizim: 10.



Muz oyada dairenin dış hatlarından alınan kesitler ile oluşturulan yarım daire formunun üçgen biçimli bir kök üzerine yerleştirildiği görülmektedir (Fotoğraf 11). Motifin yanlarında diğer yazma oyalarında olduğu gibi 5,5–6,5 cm uzunluğunda fırkete oyası bulunmaktadır.

Fotoğraf: 11. Muz Oya

Çizim: 11.

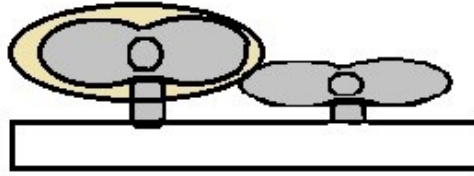


Oval Form Kullanılarak Oluşturulan İğne Oyaları

Bazı motiflerde oval formun yatay konumda oldukça dar ve uzun, sap kısmının boru şeklinde üç boyutlu olduğu ve ortasında görülen inci dikkati çekmektedir (Fotoğraf 12). Firkete oyasının aralarına motiflerin ikişerli gruplar halinde yerleştirildiği gözlenmektedir.

Fotoğraf: 12. Hanım Ağzı

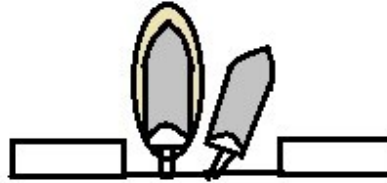
Çizim: 12.



Aşılı bamyâ oyasında görüldüğü gibi oval formun dikey uygulandığı, alt kısımdaki kısa kenar firkete ilmeklerine tutturularak düz hatlı iken, üst kısa kenarı sivri uçlu çalışılmıştır (Fotoğraf 13).

Fotoğraf: 13. Aşılı Bamyâ

Çizim: 13.

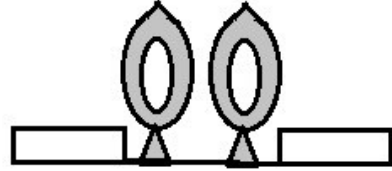


Daire formunda olduğu gibi oval formlarda da ortasından kesit çıkartılarak boşluk bırakıldığı dikkati çekmektedir (Fotoğraf 14). Motifler fırkete oyası ilmeklerinin üzerine yerleştirilmiş, fırkete oyası kök görevini üstlenmiştir.

Fotoğraf: 14. Çıtlak Kahve



Çizim: 14.

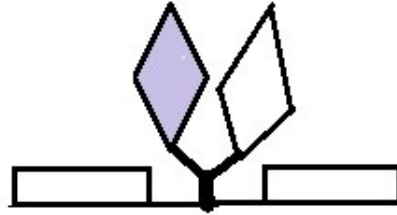


Bazı oyalarda iki kenarı aynı veya farklı uzunlukta dörtgen form görölmektedir. Motiflerin boyut, renk ve biçim olarak birbirinin aynı ikişerli sıralar halinde zincir örgüsü sap üzerine yerleştirildiği dikkati çekmektedir. (Fotoğraf 15,16).

Fotoğraf: 15. Aşılı Dut



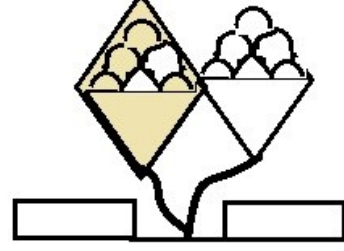
Çizim: 15.



Sepet oyada motifin yarısını oluşturan alt kısmındaki üçgen üzerine yerleştirilen kaydırmalı düzende üç sıra daire kesitleri ile dörtgen formun hazırlandığı dikkati çekmektedir (Fotoğraf 16).

Fotoğraf: 16. Sepet Oya

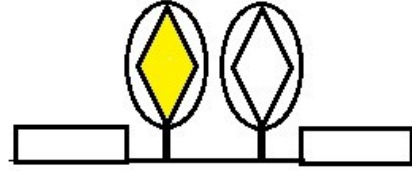
Çizim: 16.



Dörtgen motiflerde görülen başka bir özellik ise çevrelerinin ikinci bir renk ile elips formunda dolgulanmasıdır. Motifler firkete oyasının ilmekleri üzerine yerleştirilmiştir (Fotoğraf 17).

Fotoğraf: 17. İncili altın

Çizim: 17.



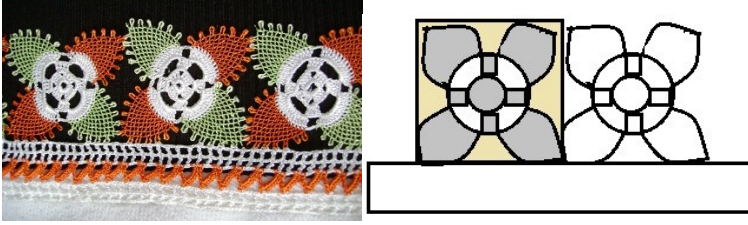
Bazı dört kenarlı formların dört kenarının eşit uzunlukta olduğu gözlenmektedir. Fotoğraf 18 a’ da havlu kenarı olarak yapılan oyanın; iç kısmı tığ ile daire, dairenin dört tarafında kare, karelerin üzeri tekrar daire ile çerçevelenmiştir. İğne oyası daireyi dört eşit parçaya bölen oval formda yapılmış ve kare şeklini almıştır. Motifler orta merkezli koram tekniğinde tasarlanmış olup, tam tekrar sisteminde devam ederek kompozisyonu oluşturmaktadır.

Kare ve Dikdörtgen Form Kullanılarak Oluşturulan İğne Oyaları

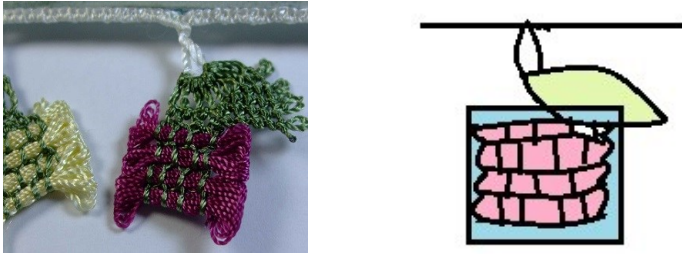
Kare form Fotoğraf 18 b’de görülen yazma oyasında, tek olarak kullanılmakta belli aralıklarla tekrarlanan motiflerin oval formlu yapraklar ile tamamlanarak kompozisyonu oluşturduğu gözlenmektedir.

Fotoğraf: 18 a. Kare Form

Çizim: 18 a.



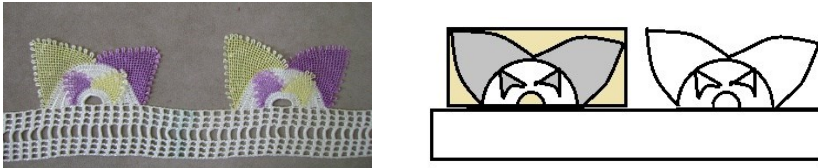
Fotoğraf: 18 b. Kare Form(Bozdoğan, 2013: 144) Çizim: 18 b.



Dikdörtgen formların da çoğunlukla tığ örgüsü yarım daire üzerine konumlandırılmış içte iki küçük üçgen, dış kısmında ise iki büyük üçgen ile dikdörtgen form oluşturulduğu ve belli aralıklarla yerleştirildiği gözlenmekte olup, merkezden dağılan koram düzeninde tam tekrar sistemi üzerine havlu kenarı olarak tasarlanmıştır (Fotoğraf 19).

Fotoğraf: 19. Dikdörtgen form

Çizim: 19.



Birden Fazla Form Kullanılarak Oluşturulan İğne Oyaları

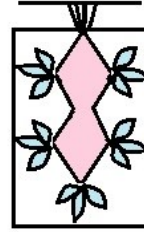
Bazı düzenlemelerde şebboy oyasında görüldüğü gibi, dikdörtgenin dik olarak yerleştirildiği ve iki dörtgenin üst üste yerleştirilerek dikdörtgen formunu aldığı yazma oyasında

gözenlenmektedir (Fotoğraf 20-a) Aşk merdiveni oyasında da formun üçgenlerin üst üste dizilmesi ile oluşturulduğu ve yazma kenarına yine ikişerli motiflerin eşit aralıklarla yerleştirildiği dikkati çekmektedir. (Fotoğraf 20-b)

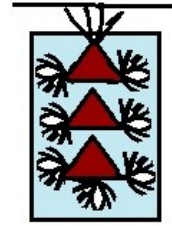
Fotoğraf: 20-a Şebboy



Çizim: 20- a



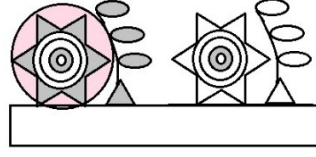
Fotoğraf: 20-b Aşk Merdiveni (Bozdoğan, 2013: 86) Çizim: 20-b



Fotoğraf 21’ de görülen havlu kenarı örneğinde, şerit halinde tığ örgüsü üzerine iç içe daire şeklinde örülmüş eşit aralıklarla yerleştirilen altı adet üçgen motifi ile yıldız formunun verildiği görülmektedir. Yanında bir dal üzerinde üç oval ve üçgen formlu kök ile kompozisyon tamamlanmaktadır. Oya ardışık tekrar sistemi üzerine kurulmuştur. Yıldız motifleri fotoğraf 18 ve 19’da görüldüğü gibi merkezden dağılan koram düzenindedir.

Fotoğraf: 21. Daire, yıldız, oval form

Çizim: 21.



Bazı yıldız formlarının dörtgenlerin bir araya getirilmesi ile beş köşeli olarak oluşturulduğu dikkati çekmektedir. Motifler yazma oylarında, alışlagelmiş düzenin dışında tek olarak sıralanmıştır. Firkete oyasının üzerine ikişer adet üçgen motifinin bitişik sıralanması ile ara motif oluşturulmuştur. Ana motif koram ilkesine göre düzenlenmiş, oyanın kompozisyonu ardışık tekrar sistemi ile hazırlanmıştır (Fotoğraf 22). Yazma oylarında yıldız biçimli iki motifin üst üste konularak boşluklara gelen kısımları da dolmakta ve 10 köşeli yıldız elde edildiği gözlenmektedir.

Fotoğraf: 22. Yıldız Çiçeği

Çizim: 22.

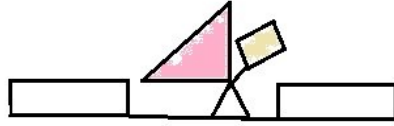
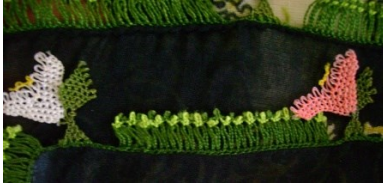


Yıldız formu almış motiflerin daire formunun içinde düşünülmesi de olasıdır. Çünkü yıldız biçiminin çizilebilmesi için daire formunun çizilmesi, sonra kaç köşeli olur ise olsun yıldız biçiminin daire içine yerleştirilmesi ile form ortaya çıkmaktadır.

Yazma üzerinde görülen bu oyada üçgen bir kök üzerine yerleştirilen çiçek yine üçgen biçiminde örülmüş tek motiften oluşmakta ve yanında yaprak olarak dörtgen form görülmektedir. (Fotoğraf 23).

Fotoğraf: 23. Üçgen ve dikdörtgen form

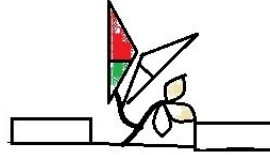
Çizim: 23.



Biber oyasında görüldüğü gibi üçgen formlar ikişerli yan yana zincir örgüsü sap üzerine yerleştirilirken, üç oval yapraktan oluşan çiçeği de renk ve biçim olarak doğadakine benzer olarak, kompozisyona dâhil edilmiştir. Her iki oyada da tam tekrar sistemi kullanılmıştır (Fotoğraf 24).

Fotoğraf: 24. Biber oya

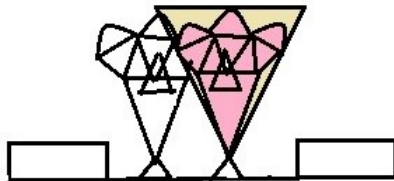
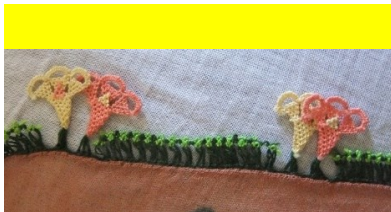
Çizim: 24.



Bülbül kafesi isimli yazma oyasında firkete ilmekleri üzerine tutturulan üçgen biçimli kökün üzerine üç adet üçgenin yan yana ve bir üçgenin de, ortadaki üçgenin üzerine yerleştirilmesi ile üçgen formu aldığı görülmektedir. İçleri boş yarım çemberler en üst sırada kullanılarak bezemeyi tamamlamıştır. Motifler firkete oyasının arasında ikişerli gruplar halinde tekrarlanarak kompozisyonu oluşturmuştur (Fotoğraf 25).

Fotoğraf: 25. Bülbül Kafesi

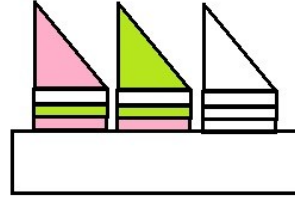
Çizim: 25.



Sıra halinde tek düze oluşan kompozisyonlar aynı motifin tam tekrar sistemi üzerine kurulması ile oyada kendini göstermektedir. İncelenen örneklerde üçgen ve oval formların aynı çizgide bağlantılı olarak sıralanması ile kompozisyonun oluşturulduğu gözlenmiştir (Fotoğraf 26, 27). 18, 19 ve 21’de görülen fotoğraflardaki örnekler de belirli aralıklarla aynı düzendedir. Bazı örneklerde tekrar, iki veya üç sıra halinde kaydırmalı eksende devam etmektedir (Fotoğraf 28).

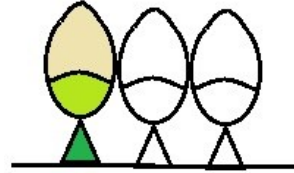
Fotoğraf: 26. Üçgen ve dikdörtgen form.

Çizim: 26.



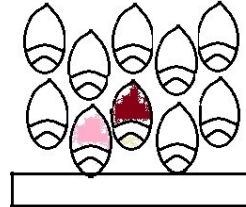
Fotoğraf: 27. Sıra Çilek Oyası

Çizim: 27.



Fotoğraf: 28. Tığ ve iğne oyası

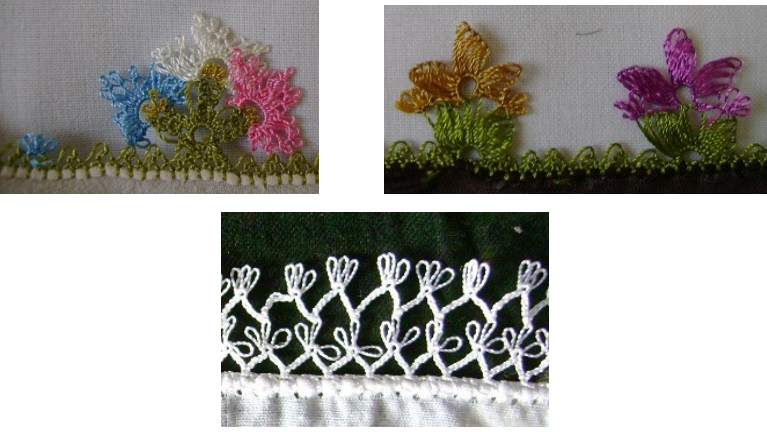
Çizim: 28.



Bu çalışmada sunulan örneklerden 8, 9, 18-a, 19, 21, 26 ve 28 numaralı fotoğraflar son yıllarda havlu kenarına yapılan oylar olup, diğer örnekler yazma oylarındandır.

Günümüzde üretilen yazma oyalarının bir kısmı firkete oyası üzerine yapılırken bazıları yazma kenarına düğümlenen kısa sürede yapılan fazla emek gerektirmeyen oyalardır. Tane motiflerden oluşmakta veya aynı motif ard arda eklenerek sıralı düzende devam etmektedir (Fotoğraf 29).

Fotoğraf: 29. Firkete oya örnekleri



Zeminde veya çiçek motiflerinin ortalarında ya da her ikisinde tığ oyası kullanıldığı da görülmektedir. Tığ oyları ile zemin, şerit halinde istenilen uzunlukta örülerek üzerine motifler yerleştirilmektedir. Motiflerin orta kısmında tığ ile yapılan halka üzerine iğne oyası uygulanmaktadır (Fotoğraf 30).

Fotoğraf: 30. İğne oyası ve tığ oyasının birlikte kullanımı



Sonuç

Gerede ilçesinde yapılan yazma oyalarında firkete oyasının çoğunlukla açık ve koyu yeşil renk ile yapılarak zemini oluşturduğu ve oya renklerinin yazma desenindeki renkler ile uyum sağladığı belirlenmiştir. Krem, sarı, kahve, yeşil, eflatun, mor, pembe, yavruağzı, taba ve bordo renklerinin çeşitli tonlarda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Yazma oyalarında motiflerin arasında zemini oluşturan 5,5–6,5 cm uzunluğunda firkete oyası kullanılırken havlu kenarlarına yapılan iğne oyaları, tığ örgülerinin üzerine uygulanmıştır. Havlu oyalарının motiflerinin bazılarının geleneksel oyalarda kullanılan motiflerden yola çıkılarak oluşturulduğu görülmüştür.

Bu çalışmada karşımıza çıkan ve incelenen örnekler doğrultusunda seçilen oyalarındaki motiflerin; daire, oval, dörtgen, kare, dikdörtgen, üçgen ve yıldız olmak üzere 7 farklı geometrik biçim ve tek düze devam eden çeşitli formlarda sıralı, su şeklinde tasarım sistemleri görülmüş, 8 farklı şema çıkartılarak kompozisyon biçimleri belirlenmiş, kompozisyonlarda koram, tam tekrar ve ardışık tekrar tasarım ilkeleri belirlenmiştir.

Motiflerin; çoğunlukla daire formunda olduğu, yazma kenarlarında incelenen örneklerde seçilen motiflerin iki ve üç boyutlu yapıldığı ve çoğunlukla beli aralıklarda ikili gruplandırıldığı, bir veya birkaç geometrik formun toplamından oluştuğu saptanmıştır.

Birçok formun sık, seyrek, sıralı, üst üste, karşılıklı düzenler ile bir arada bulunarak asıl formu ortaya çıkarttığı, kompozisyona yön verdiği ve kompozisyonu etkilediği belirlenmiştir.

Oyalarda dal, tomurcuk ve çiçek veya dal, çiçek ve sebze motiflerinin çoğunlukla görünüm ve renk olarak doğada bulunduğu gibi çalışıldığı, genellikle dallarda yeşil ve kahverengi, çiçeklerde

sarı, kırmızı, beyaz, pembe ve mor renklerin tercih edildiği belirlenmiştir.

Yörede yemeni olarak isimlendirilen yazmalarda görülen oyalarda; motiflerin çoğunlukla; 1,5 – 3 cm eninde, 1,5 – 2,5 cm boyunda, sap yüksekliklerinin 1–2 cm, ikişerli grup halinde yerleştirilen motif aralıklarının ise 1 cm civarında ölçülendirildiği saptanmıştır. Havlu kenarı oyalarında; 2–3 cm yüksekliğinde örülen tığ oyası üzerine yerleştirilen iğne oyası motiflerinin de yazma oyasındaki motiflerle aynı ölçülerde yapıldığı, tığ oyasının yüksekliği ile birlikte 4–6 cm boyuna ulaştığı belirlenmiştir.

Geleneksel Gerede oyalarında motifler firkete oyası üzerine yapılırken, günümüzde yapılan oyalarda firkete oyasının fazla tercih edilmediği veya firkete oyasının daha az emek ile yapılan motiflerle kullanıldığı, bazı örneklerde motiflerin kumaş kenarına düğümlendiği veya zeminine tığ oyası yapıldığı, fazla emek ve zaman gerektirmeyen niteliklere sahip oldukları belirlenmiştir.

Gerede ilçesinde birçok kadının iğne oyasını öğrenerek çeyiz, satış veya kullanım için yaptıkları oyaların niteliğine göre en düşük 25, en yüksek 100 Türk Lirası karşılığı yapıldığı saptanmıştır.

Sonuç olarak bu sanatın bir iş kolu haline getirilerek, yörede yapılan ve satışa sunulan iğne oyalarının ilçe dışında da tanıtılabilmek için teknolojiden yararlanarak internet üzerinden bilgilendirme ve satışlarının yapılması, ilçe merkezinde ve dağ turizmüne hizmet veren otellerde satışa sunulması ile ekonomiye sağladığı katkının artacağı düşünülmektedir.

Bolu ili Gerede ilçesinde kültür merkezinde ayrılan bir bölümde veya kurulacak bir müzede geleneksel oyaların korunması ve sergilenmesi ile kültürel değerlerimizden iğne oyalarının gelecek nesillere aktarılması önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Bozdoğan Semra (2013), *Gerede İğne Oyalarından Örnekler*, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Bolu Halk Kültürünü Araştırma Ve Uygulama Merkezi Ve Gerede Belediyesi Ortak Yayını.
- Köklü Hülya, Melda Özdemir, Fatma Yetim (2008), *Gerede İğne Oyaları*, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S.20, s.83–90).
- Ortaç, Serpil (1997). *Elazığ İğne Oyaları*, Türkiye' de El sanatları Geleneği Ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 1861, s.174–179
- Özbağı, Tevhide (2003), *Gerede İğne Oyalarından Örnekler*, Gerede Kültür ve Dayanışma Vakfı Bülteni, Yıl 8, S.14–16, s.14
- Öztürk, İsmail (1977), *Bozdoğan ve Yöresi İğne Oyaları*, Halk Bilimi, S.27, s.19–25.
- Tozun Öztürk Hatice (1995), *Gördes Halılarında Kullanılan Motiflerin Morfolojisi, Grafiksel Açıdan İncelenmesi Ve Yeni Tasarımlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.
- Tozun, Hatice (2003), *Döşemealtı Halılarının Grafiksel Açıdan İncelenmesi*, Motif, S.34, s. 14–15

Uğurlu Başarır, S. Senem(2001), *Klasik Osmanlı Dönemi (16.Yy. Ve 17. Yy.) Saray Dokumalarının Motif Gelişimleri Ve Kompozisyon Sistematiği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

Kaynak Kişiler

Aysel Cıvdı. 39 yaşında, Ev Hanımı. Gerede. Görüşme tarihi (Haziran 2013)

Arzu Çırpan. 39 yaşında, Ev Hanımı. Gerede. Görüşme tarihi (Haziran 2013)

Esra Ergüven. 43 yaşında, Bilgisayar İşletmeni, A.İ.B.Ü. Gerede MYO. Görüşme tarihi (Mayıs 2013)

Hacer Kocaman. 39 yaşında Kat Görevlisi, A.İ.B.Ü. Gerede MYO. Görüşme tarihi (Haziran 2013)

Hale Darende. Gerede Kültür Merkezi Müdürü, Gerede. Görüşme tarihi (Temmuz 2013)

Mangallar ve Samat Köy Sakinleri Gerede. Görüşme tarihi (Haziran 2013)

Semra Aslanoğlu. 41 yaşında, Öğretim Görevlisi, A.İ.B.Ü. Gerede MYO. Görüşme tarihi (Mayıs 2013)

Zeliha Yaşaryangaz.41 yaşında, Yemekhane Görevlisi, A.İ.B.Ü. Gerede MYO. Görüşme tarihi (Haziran 2013)

Zeyneti Çelebi. 54 yaşında Ev Hanımı, Gerede. Görüşme tarihi (Haziran 2013)

BÖLÜM 3

ÇAĞDAŞ DOKUMA SANATINDA FOTOĞRAFİK FİGÜRASYON: ERİN M. RİLEY ÖRNEĞİ

1. FİKRET YALIN¹

Giriş

Geleneksel dokuma tekniklerinin çağdaş sanat pratiklerine eklenmesi, yalnızca estetik bir dönüşümü değil, aynı zamanda ifade olanaklarının da genişlediği bir süreci temsil eder. Kadim tekstil yöntemlerinin, özellikle figüratif temsillerle birleştiği üretimler; cinsiyet, beden, mahremiyet ve kimlik gibi temalarla zenginleşerek günümüz sanatının sorgulayıcı doğasına katkı sağlar (Hemmings, 2012). Bu bağlamda, çağdaş sanatçılar dokuma yüzeyini bir ifade alanı olarak yeniden düşünmekte; bireysel deneyimlerle kolektif hafızayı, el işçiliğiyle teknolojik imgeleri aynı zeminde buluşturmaktadır (Jones, 2006). Roszika Parker, *The Subversive Stitch* adlı eserinde, nakış ve dokuma gibi “kadın işi” sayılan el sanatlarının çağdaş feminist sanatçılar tarafından bilinçli biçimde yeniden sahiplenilmesinin, hem bireysel hem de politik

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Orcid: 0000-0002-7558-9935

anlatılar için yeni bir ifade zemini yarattığını vurgular (Parker, 2010).

Bu dönüşümün önemli örneklerinden biri olan Amerikalı sanatçı Erin M. Riley, geleneksel goblen dokuma tekniğini kullanarak dijital çağın bireysel kırılğanlıklarını, travmatik deneyimlerini ve beden politikalarını imgeler aracılığıyla yeniden üretir. Sanatçının eserlerinde figüratif temsil, yalnızca bir betimleme aracı değil; aynı zamanda izleyiciyle güçlü bir duygudaşlık ilişkisi kuran, tanıklık ve anlatı mekanizması işlevi gören bir yapıdadır (Alice, 2017).

Bu bölümde, Riley'nin çalışmalarındaki fotoğrafik figürasyonun, çağdaş dokuma sanatı bağlamında nasıl bir anlatı aracı olarak işlediği incelenecek; bu figüratif yaklaşımın tarihsel temelleri ve estetik stratejileri, kavramsal bir zemin üzerinde ele alınacaktır. Ayrıca sanatçının üretim süreçlerinde kullandığı malzemeler, yöntemler ve dokuma pratiğine nasıl kişisel ve gündelik anlatılar eklediği de değerlendirilecektir. Riley'nin yün iplik ve geleneksel dokuma resim tekniğini nasıl dönüştürdüğü; figüratif imgeleri nasıl seçtiği, betimlediği ve politik anlamlar üretmek üzere konumlandığı da bu bağlamda tartışmaya açılacaktır.

Fotoğrafik Figürasyonun Sanatsal Bağlamı

Figürasyon terimi, sanatta insan bedeni, doğa veya nesnelerin tanınabilir şekilde temsili anlamına gelir. Türk Dil Kurumu figüratif kavramını “betimlemeye dayalı” olarak tanımlar. Figüratif sanat ise, soyutlamaya karşıt olarak, gözle görülebilir gerçekliğin sanatsal biçimlerle yansıtıldığı bir yaklaşımı ifade eder. “Fotoğrafik figürasyon” ise bu temsilin özellikle fotoğraf gerçekliğine yakınlık taşıyan, detaylı ve birebir algılanabilen biçimlerde kurulduğu durumları tanımlar.

Fotoğrafın 19. yüzyılda sanata dâhil olması, özellikle temsilin doğası hakkında yeni sorular ortaya çıkarmıştır. Fotoğrafın

icadıyla birlikte resim ve heykel gibi geleneksel sanatlar yeni anlatım olanakları aramaya başlamış, bu da figüratif sanatın dönüşümünü tetiklemiştir (Barthes, 1981). 20. yüzyılın ortalarında fotogerçekçilik akımıyla birlikte figürasyon yeniden merkezî bir konuma yerleşmiş; Chuck Close, Richard Estes, Audrey Flack gibi sanatçılar fotoğrafı doğrudan referans alarak büyük ölçekli portreler üretmiştir (Meisel, 1980). Bu süreçte figürasyon, yalnızca görsel bir benzerlik değil; zaman, kimlik ve deneyimle ilgili katmanlı anlamlar da taşımaya başlamıştır.

Çağdaş sanat bağlamında figürasyon, dijital çağın görsel kültüründe imgelerin çoğalmasıyla birlikte yeni bir dönüşüm geçirmiştir. Sanatçılar, yalnızca gerçekliği taklit etmekle kalmayıp, aynı zamanda onu yapıbozuma uğratarak, izleyicinin imgelerle olan ilişkisini de sorgular hale gelmişlerdir. Bu noktada, figürasyon artık yalnızca gözle görüleni temsil etmek değil, aynı zamanda bireysel, toplumsal ve tarihsel anlatıları biçimlendiren bir strateji olarak değerlendirilmektedir.

Dokuma Sanatında Temsilin Dönüşümü

Dokuma sanatında temsil, tarih boyunca hem teknik hem de estetik düzeyde sürekli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümün önemli bir örneği, 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa’da büyük bir saygınlık kazanmış olan dokuma resimlerde(goblen) gözlemlenebilir. Goblen dokumalar, saraylar ve kiliseler için üretilmiş, mitolojik, tarihsel ya da dinsel sahneleri detaylı figüratif anlatımlarla aktarmışlardır. Bu anlatım, dönemin resimsel estetiğine paralel olarak üç boyutlu bir yanılsama, mekânsal derinlik ve figüratif gerçekçilik taşımaktaydı(Resim 1)

Resim 1 The Lady with The Unicorn Serisinden 'A Mon Seul Desir'
Adlı Parça, 380x464cm



Kaynak: <https://www.hali.com/news/lady-and-the-unicorn/>

Ancak dokuma yüzeyinin teknik sınırlamaları, bu temsiliyetin her zaman resimsel ayrıntılara ulaşmasını engellemiştir. Dokuma teknikleri, iplik kalınlığı ve çözgü-atkı ilişkisi, görsel verinin bir “dokuma örüntüsü” içinde yeniden kurgulanmasını zorunlu kılar. Bu yönüyle goblen, hem resimle hem de dokuma malzemesiyle sürekli bir gerilim içinde şekillenmiştir. Metis Press’in yayımladığı *Textile: The Journal of Cloth and Culture*’da yer alan bir makalede belirtildiği üzere, "dokuma sanatında temsil, her zaman maddesel bir uzlaşmanın sonucudur; ipliğin direnci, görüntünün çözünürlüğünü belirler" (Auther, 2005).

20. yüzyıla gelindiğinde, geleneksel goblen anlayışı, modern sanatın etkisiyle yerini daha soyut ve kavramsal yorumlara bırakmıştır. Bu dönemde Jean Lurçat gibi sanatçılar, goblenin figüratif potansiyelini yeniden ele alarak onu modern bir anlatı

yüzeyine dönüştürmüşlerdir. Figüratif betimlemeler, artık yalnızca hikâye anlatımı amacıyla değil, aynı zamanda estetik bir sorgulama aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır(Resim 2).

Resim 2 Jean Lurçat'ın Song of The World Serisinin “The Great Menace” adlı dokuma resminden bir detay



Kaynak:<https://www.flickr.com/photos/78425630@N02/albums/72157630633871022>

Çağdaş dokuma sanatında ise bu dönüşüm daha radikal bir boyut kazanmıştır. Temsil artık sadece bir konunun aktarımı değil, medyumun olanakları ile anlamın birlikte inşa edildiği bir süreçtir. Bu noktada, dokuma sanatçılarının fotoğrafla kurdukları ilişki belirleyici hâle gelmiştir. Fotoğraf, dokuma yüzeyine aktarılırken yalnızca biçimsel bir kaynak değil, aynı zamanda kişisel, toplumsal

ve politik anlamlar taşıyan bir araç işlevi görür. Erin M. Riley gibi sanatçılar, dokuma tekniğini fotoğrafik figürasyonla birleştirerek bu dönüşümün en güncel örneklerini sunmaktadır.

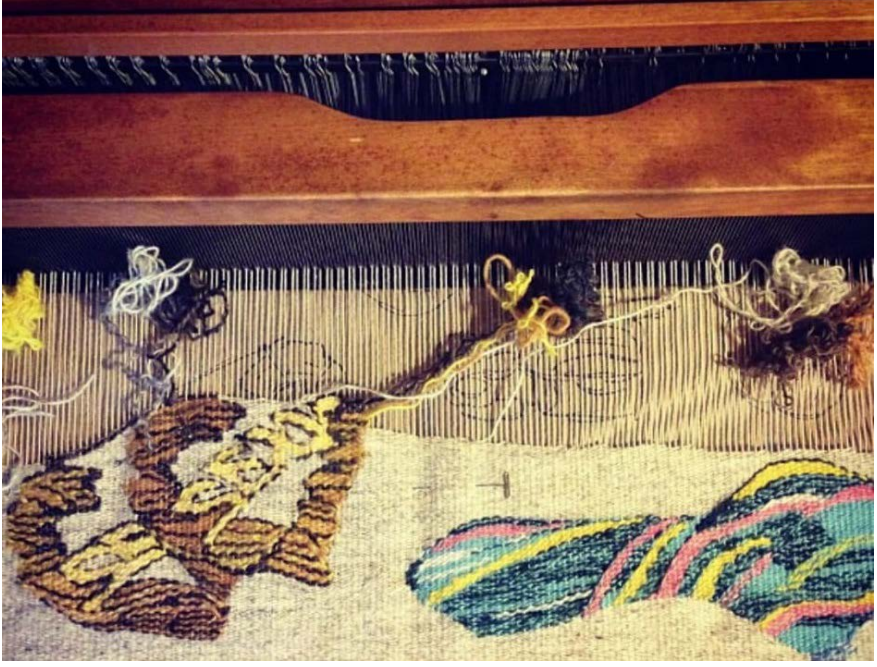
Erin M. Riley’nin Sanatsal Pratiği

1985 yılında Massachusetts, Cape Cod’da dünyaya gelen Erin M. Riley, çağdaş dokuma sanatında figüratif anlatımı ile öne çıkan sanatçılardan biridir. Massachusetts College of Art and Design’da lisans, Temple University Tyler School of Art and Architecture’da yüksek lisans eğitimini tamamlayan sanatçı, geleneksel goblen dokuma tekniğini güncel temalarla birleştirerek yeni bir ifade alanı açmaktadır. Riley’nin sanatsal pratiği, dokuma aracılığıyla kişisel ve toplumsal kırılganlıkların görünür kılındığı, aynı zamanda feminist bir ifade alanı olarak şekillenmektedir (Riley, 2025).

Sanatçının üretim süreci, hem teknik hem de kavramsal açıdan çok katmanlı bir yapı sergiler. Riley, dokumalarında kullandığı yün iplikleri terk edilmiş fabrikalardan temin eder ve bu iplikleri kendi atölyesinde doğal boyalarla renklendirir. Renk geçişlerini, dijital görüntülerdeki piksel etkisine benzer bir biçimde tonlayarak hazırlar. Bu yaklaşım, onun işlerinde dijital görsellerle dokuma arasında estetik bir köprü kurmasına olanak tanır. Riley, üretiminde “cartoon” olarak bilinen büyük ölçekli çizimleri tezgâhın arkasına yerleştirerek dokuma sürecine rehberlik edecek görsel bir harita oluşturur(Resim 3) (Garrett, 2020).

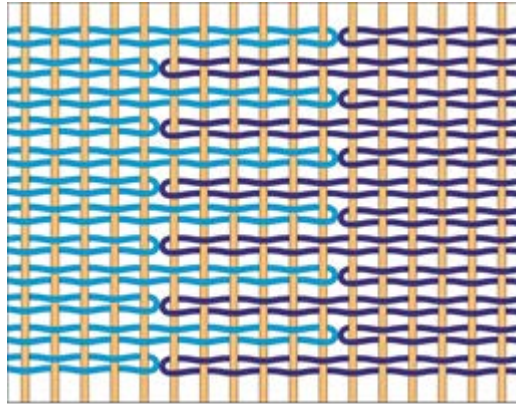
Sanatçı, dokuma işlemini geleneksel yatay tipteki tezgâhlarında gerçekleştirmektedir. Piksel benzeri iplik yerleşimiyle gölgeleme, derinlik ve doku yaratır(Şekil 1). Böylece yüzeydeki figüratif anlatım, neredeyse fotoğrafik bir gerçeklikle karşımıza çıkar. Riley, bu teknikle yalnızca estetik bir görsellik sunmakla kalmaz; aynı zamanda üretim sürecinin yavaşlığı ile dijital çağın hızlı görüntü tüketimine karşı eleştirel bir duruş sergiler.

Resim 3 Dokuma sırasındaki görünümü(çözgü ipliklerinin arkasında yer alan görsel harita)



Kaynak: <https://www.instagram.com/erinmriley?igsh=MWJncmpvNGVwa29wZQ>

Çizim 1 Kullandığı gölgeleme tekniğinin şematik gösterimi



Kaynak: (Yalın, 2020)

Riley'nin çalışmaları, geleneksel el sanatlarını ağdaş bir görsel dile taşımanın ötesinde, dokuma yüzeyini bir anlatı zeminini olarak yeniden ele alır. El emeğiyle üretilen bu işler, izleyiciye yalnızca görsel bir deneyim sunmaz; aynı zamanda dokuma sürecinin taşıdığı zaman, sabır ve emeğin izlerini de gösterir. Sanatçının pratiği, ağdaş sanat içinde dokumanın yeniden konumlandırılmasına katkı sunmakta; geleneksel olan ile güncel olan arasındaki sınırları yeniden tartışmaya açmaktadır.

Sanatçının figüratif anlatımı, çoğunlukla kadın bedeni, cinsellik, bağımlılık, kayıp, travma ve aile ilişkileri gibi kişisel ve toplumsal meseleler etrafında şekillenir. Bu temalar, Riley'nin kendi yaşam öyküsüyle yakından ilişkilidir ve izleyiciyle mahrem bir düzlemde bulur. Özellikle sosyal medyadan ya da kişisel arşivlerden aldığı görseller üzerinden ürettiği işler, bireysel anlatının kamusal alandaki temsiline dair güçlü bir sorgulama içerir (Wilson, 2017).

Resim 4 “Look Back at It” adlı alışması



Kaynak: <https://erinmriley.com/section/527463-2024.html>

Erin M. “Riley’in Look Back at It” adlı çalışması çeşitli fotoğrafik-figüratif görsellerle kurgulanmış bir yüzey düzenme çalışmasıdır. Bu haliyle yoğun kavram katmanları elde etmeyi başarmıştır. Merkezde yer alan "Do Not Enter / Wrong Way / Go Back" yazılı uyarı levhaları bastırılmış arzular, yasaklar, kişisel kırınlıklar ve yön kaybı gibi temaları ortaya koymaktadır.

Artalanda beliren yol, ağaçlık alan gibi görseller çalışmanın fotoğrafik referansını belirginleştirir. Özellikle araç aynasında yansıyan geride bıraktığı yol manzarası, doğrudan kameranın bakışını temsil eder ve fotoğrafın imgesel çerçevesini vurgular. Riley, burada görüntüyü aktarırken, aynı zamanda belleğin ve bakışın çift yönlü doğasını işler: geçmişe bakarken aynı zamanda ileriye gitmeye çalışmak.

Görselde ayrıca, Riley’nin sıklıkla kullandığı “kısmi kadın bedeni görüntüleri” yer alır. Bu öğeler, sanatçının bedenle ilgili kişisel hafızasını ve kadın kimliğini merkezine alan bir tutum sergiler. Üst üste geçmiş bu figürler, eserin sadece bir sahne sunmadığını, aynı zamanda zihinsel ve duygusal katmanlar arasında geçiş yapan bir ifadeye dönüştüğünü gösterir.

Bu çalışmadaki fotoğrafik figürasyon, birden fazla imge katmanının iç içe geçmesinden doğar. Riley bu çalışmasında, fotoğrafik bir görüntüyü tek bir perspektifle sunmaktansa parçalanmış görsel veriyi aynı yüzeyde toplayarak kesyap benzeri bir kurgu oluşturmuştur.

Resim 5 “Webcam Control” adlı çalışması (2022)



Kaynak: <https://erinmriley.com/section/527463-2024.html>

Erin M. Riley'nin Webcam Control adlı eseri, sanatçının dijital çağın hızlı tüketim görsel kültürünü ve mahremiyet temalarını sorguladığı işlerinden biridir. Çalışma, bilgisayar ekranına ait bir görselin doğrudan dokuma yüzeyine aktarılmasıyla oluşturulmuştur. Burada, hem dijital ekranın görsel bileşenleri (pencere çerçeveleri, saat bilgisi, kumanda ikonları) hem de ekran içeriği (kısmen çıplak bir kadın bedeni) görülmektedir.

Ekran formunu andıran kompozisyon, görüntünün doğrudan bir webcam arayüzünden alındığını gösterir. Riley bu noktada, yalnızca bir bedenin temsiline değil, aynı zamanda o bedenin nasıl görselleştirildiğine ve gözetlendiğine dair bir eleştiri sunar. Dolayısıyla, dokuma yalnızca bir sahneyi değil, bir görme biçimini tekrardan üretir.

Görseldeki zamansal referans da oldukça dikkat çekicidir. Bu tarih ve saat bilgisi, görseli belgeye dönüştürerek bir anının izini taşır. Bu, Riley'nin pratiğinde sıkça rastlanan bir tercihtir. Kişisel ya da kolektif hafızayı nesneleştirmek, onu görsel arşive dönüştürmek ve dokuma aracılığıyla “o anı dondurmak”.

Riley, kadın bedeninin dijital mecralarda nasıl seyirlik nesneye dönüştürüldüğünü, gözetlemeye nasıl açık hâle getirildiğini ve bu durumun ne kadar sıradanlaştığını göstermeyi hedeflediği söylenebilir.

Fotoğrafik figürasyon, bu eserde doğrudan dijital ekran tasarımıyla örtüşmektedir. Piksel benzeri renk alanları, webcam görüntüsünün düşük çözünürlüklü imajını başarıyla yansıtmaktadır.

Resim 6 “You broke my heart!” adlı çalışması(2021)



Kaynak: <https://erinmriley.com/artwork/5239847-You%20Broke.html>

Erin M. Riley'nin *You broke my heart!* adlı çalışması, sanatçının kırılganlık, travma ve dijital imgelerle kurduğu çok katmanlı ilişkiyi en açık biçimde gösteren örneklerden biridir. Dokumanın yüzeyinde, kaza sonucu hasar görmüş bir otomobil ön planda yer alırken; ekranın alt kısmında video izleme arayüzüne benzer bir çerçeve, sol kısımda ise çiçekler, mektuplar, oyuncak ayı ve yas atmosferini çağrıştıran bir düzenleme, sağ alt köşede webcam kaynaklı olduğu anlaşılan bir çıplak kadın görüntüsü vardır. Tüm bu fotoğrafik öğeler, iç içe geçmiş bir anlatı yığını oluşturur. Bu, Riley'nin genellikle başvurduğu dijital görsel belleğin parçalı doğasını yeniden oluşturur.

Riley'nin diğer birçok çalışmasında da olduğu gibi, bu çalışmada da birden fazla görsel öğenin aynı anda var olması, izleyicinin tek bir konuya odaklanmasının önüne geçer ve parçalı, dijitalleşmiş görsel kültürün doğasını dokuma yüzeyinde tekrar canlandırır. Görüntüde yer alan birden fazla pencere (biri kazayı, biri çıplak bedeni, biri ise bir anı köşesini gösteren) izleyiciyi dijital bir dolaşıma sokar.

Sanatçı, bu çalışmasında yine goblen dokuma tekniğiyle, fotoğrafik görselleri somutlaştırır. Riley, görsel alanı yalnızca fiziksel bir anlatım düzlemi olarak değil; aynı zamanda zihinsel, duygusal ve kültürel belleğin birbirine girdiği çok katmanlı bir alan olarak yapılandırır.

Resim 7 “Denial” adlı çalışması(2021)



<https://erinmriley.com/artwork/5221496-Bed%20Head.html>

Erin M. Riley'nin DENIAL adlı çalışması, sanatçının beden, kimlik ve mahremiyet kavramlarını hem görsel hem de dokunsal düzeyde sorguladığı en öznel örneklerden biridir. Dikdörtgen şeklindeki uzunca bir aynayı temsil eden bu dokuma, sanatçının bedenini cep telefonu ile aynada fotoğrafladığı anı betimler. Kompozisyonun tümü sadece bir ayna çerçevesi şeklinde dokunmuştur. Burada Riley, yalnızca bedenini değil, onu izleyen bakışı da resmetmiştir.

Dokumadaki görsel, çalışmalarında sıklıkla kullandığı bir "ayna öz çekimidir". Bu aslında dijital çağın hem sıradan hem de son derece kişisel bir görsel sunum şeklidir. Riley bu tip kareleri, sosyal

medyada kadın bedeninin seyirlik nesneleştirme biçimlerine gönderme yapmak için kullanır. Ancak burada, yüzün detaysız kalması, görüntüdeki kişinin kimliksizleşmesine neden olur. Bu, hem sanatçının kendini gizleme güdüsünü hem de kolektif bir kadın kimliğine gönderme yapma arzusunu yansıttığı söylenebilir.

İnce ipliklerle oluşturduğu ton geçişleriyle gölge ve ışık detayları, kameranın flaşı olmadan, doğal ışıkla çekilmiş bir görselin renk ve ton değerlerini taklit eder. Bu durum, sanatçının yüksek düzeyde fotoğrafik figüratif becerisini yansıtır.

Sonuç

Erin M. Riley'nin dokuma çalışmaları, dokumayı fotoğrafik figürasyon aracılığıyla kişisel ve kolektif anlatıların sahnesine dönüştürmektedir. Sanatçının üretimlerinde sıklıkla benimsediği fotoğrafik figüratif yaklaşım, yalnızca biçimsel bir tercih değil; aynı zamanda temsilin doğasına, mahremiyetin kamusal alanda yeniden üretimine ve dijital çağın görsel kültürüne dair eleştirel bir strateji olarak okunmalıdır. Riley, geleneksel goblen dokuma tekniğini kullanarak, dijital imgelerin kısa ömürlü, hızlı tüketilen doğasına karşıt, zaman alan ve yoğun emek gerektiren üretim biçimi ortaya koyar. Bu üretim süreci, aynı zamanda izleyiciyi görsel malzemenin yüzeysel anlamlarının ötesine geçmeye davet eder.

Sanatçının figüratif tercihleri, çoğunlukla sosyal medya, kişisel arşivler veya dijital ekranlardan alınmış görsellere dayanır. Bu görsellerin dokuma yüzeyine mümkün olduğunca birebir detaylarla aktarılması, sanatçının fotoğrafik gerçekliğe duyduğu bağlılıkla değil; bu gerçekliğin içindeki kırılmaları, bastırılmışlıkları ve çelişkileri görünür kılma amacıyla ilişkilidir. Riley'nin figüratif temsilleri, çoğu zaman parçalı, üst üste binen, bazen çerçevelerle bölünmüş ve kimi zaman eksiltilmiş biçimlerde karşımıza çıkar. Bu durum, dijital belleğin ve çağdaş görsel deneyimin parçalanmış doğasına işaret eder. Sanatçının işlerinde yer alan kadın bedenleri,

dijital ekran arayüzleri, trafik işaretleri veya kazaya uğramış araçlar gibi imgeler; yalnızca anlatının taşıyıcıları değil, aynı zamanda fotoğrafik figürasyonun kültürel, toplumsal ve psikolojik katmanlarını ortaya seren semboller olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Alice, R. (2017, 01 20). *Online Magazine for Contemporary Art*. Berlin Art Link: <https://www.berlinartlink.com/2017/01/20/virtual-reality-digital-intimacies-physical-objects-an-interview-with-erin-m-riley/> adresinden alındı
- Auther, E. (2005). String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art. In Textile. *The Journal of Cloth and Culture*, 3(3), 256–272.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Birleşik Krallık: Hill and Wang.
- Garrett, C. (2020). *Woven Confessions: The Intimate Tapestry of Erin M. Riley*. Hi-fructose: <https://hifructose.com> adresinden alındı
- Hemmings, J. (2012). *The Textile Reader*. Londra: Bloomsbury Publishing.
- Jones, A. (2006). *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*. Routledge. Birleşik Krallık: Routledge.
- Meisel, L. K. (1980). *Photorealism*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Parker, R. (2010). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londra: I.B. Tauris.
- Riley, E. M. (2025, 6 6). *erinriley*. Artist biography & statement.: <https://erinmriley.com> adresinden alındı
- Wilson, J. B. (2017). *Fray: Art and Textile Politics*. University of Chicago Press.

Yalın, F. (2020, 5). Dokuma Resim Sanatına Kilim Tekniği İle Fotogerçekçi Yaklaşım. *Yayımlanmamış Sanattayeterlik Tezi*. İzmir.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden alındı

GÖRSEL DOKU VE KÜLTÜREL SÜREKLİLİK

TÜRK TEKSTİL SANATINDA
YORUMLAR

