

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



BİÇİM YÜZEY İLİŞKİLENDİRMELERİ
BAĞLAMINDA GELENEKSEL KADIN
GÖRÜNÜMLERİNE YÖNELİK RESİMSEL
BETİMLEMELER
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN İkranur DOĞAN
MALATYA-2025

Bu Araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi Tarafından
2021-2439 Proje Numarası ile Desteklenmiştir.

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**BİÇİM YÜZEY İLİŞKİLENDİRMELERİ BAĞLAMINDA GELENEKSEL
KADIN GÖRÜNÜMLERİNE YÖNELİK RESİMSEL BETİMLEMELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

İkranur DOĞAN

Danışman

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

MALATYA-2025

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'ın danışmanlığında Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Biçim-Yüzey İlişkilendirmeleri Bağlamında Geleneksel Kadın Görünümlerine Yönelik Resimsel Betimlemeler”** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını teyit ederim. Ayrıca yararlandığım bütün kaynakların hem metin içinde hem de kaynakçada usulüne uygun şekilde gösterildiğini kesin bir şekilde doğrularım.

İkranur DOĞAN
MALATYA, 2025

ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezini yazan “**Biçim-Yüzey İlişkilendirmeleri Bağlamında Geleneksel Kadın Görünümlerine Yönelik Resimsel Betimlemeler**” başlıklı çalışmada, Anadolu kadınının geleneksel giysilerinin estetik, sosyo-kültürel ve sanatsal bir ifade aracı olarak nasıl kullanıldığını incelenmiştir. Bu çalışmada, geleneksel giysilerin, toplumun tarihsel belleğini yansıtan ve kültürel değerleri taşıyan önemli semboller olduğunu ortaya koymaya çalışılmıştır. Aynı zamanda, geleneksel kadın görünümleri biçim ve yüzey ilişkileri bağlamında, duygusal ve kişisel bir anlatı aracı olarak sanatsal bir forma dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Bu tezin hazırlanması sürecinde bana rehberlik eden danışmanım Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN’a, değerli katkıları ve desteği için minnettarım. Ayrıca, çalışmamın ilham kaynağı olan köyümün kadınlarına, elleriyle dokudukları hikâyeleriyle bana ışık tutan tüm Anadolu kadınlarına en derin teşekkürlerimi sunarım. Sonsuz desteği ve yol göstericiliğiyle her zaman yanımda olan dedeme, sevgileri, emekleri ve fedakârlıklarıyla bana güç veren anneme ve babama, maddi ve manevi destekleriyle varlıklarını her an hissettiren aileme ve dostlarıma gönülden teşekkür ederim.

Son olarak, bu çalışmanın gerçekleşmesinde katkı sağlayan İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi’ne de teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

DOĞAN, İkranur, Biçim Yüzey İlişkilendirmeleri Bağlamında Geleneksel Kadın Görünümlerine Yönelik Resimsel Betimlemeler, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2025.

Bu çalışma, Anadolu kültüründe önemli yer tutan geleneksel kadın giysilerinin resim sanatındaki temsilini ve bu giysilerin biçim-yüzey ilişkisi bağlamında nasıl sanatsal bir forma dönüştüğünü incelemektedir. Geleneksel giysiler, tarih boyunca yalnızca işlevsel bir obje olmanın ötesinde, aynı zamanda estetik ve sosyo-kültürel bir anlatı aracı olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, kadınların toplumsal kimlikleri, inançları ve kültürel değerleri, giysiler aracılığıyla görsel sanatlarda bir ifade biçimine dönüşmüş, sanatçılar tarafından estetik bir malzeme olarak kullanılmıştır.

Araştırmanın temelini oluşturan saha çalışmaları, Malatya Öncü Köyü'nde gerçekleştirilmiş olup, köy kadınlarının geleneksel giyim tarzları üzerinden hem kültürel hem de sanatsal veri toplanmıştır. Bu giysiler, Anadolu insanının tarihsel ve toplumsal belleğini taşıyan unsurlar olarak değerlendirilmiş, araştırmacı tarafından yeniden yorumlanarak estetik bir form kazanmaları sağlanmıştır.

İkinci bölümde, geleneksel yaşam içerisinde kadın ve Malatya yöresinin geleneksel yaşam biçimi içerisindeki kadın giysileri ele alınmış; saha çalışmaları, bu giysilerin toplumsal ve kültürel bağlamdaki önemi üzerine odaklanmıştır. Üçüncü bölümde, resim sanatında biçim ve yüzey ilişkisi bağlamında kadın figürü incelenmiş; Batı ve Türk resim sanatındaki yansımaları karşılaştırılmıştır. Dördüncü bölümde ise çalışmalara yönelik düşünsel ve duygusal altyapı açıklanmış ve eserlerin sanatsal çözümlemelerine yer verilmiştir. Bu yapı, araştırmacının geleneksel giysiler ile kişisel ve kültürel geçmişi arasındaki bağı ele alarak, bu giysilerin sanatsal bir dışavurum ve duygusal bir anlatı aracı olarak nasıl kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Bu tez, geleneksel kadın giysilerinin resim sanatındaki estetik işlevini ve kültürel anlamlarını ele almakta; bu giysilerin günümüz çağdaş sanat anlayışıyla nasıl yeniden yorumlanabildiğini analiz etmektedir. Sonuç olarak, geleneksel giysi kültürü, resim sanatında sadece estetik bir form değil, aynı zamanda toplumsal belleği ve kültürel değerleri yaşatan önemli bir anlatı aracı olarak kabul edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Kadın Giysileri, Biçim-Yüzey İlişkisi, Anadolu Kültürü, Resim Sanatı.

ABSTRACT

DOĞAN, İkranur, Pictorial Depictions of Traditional Female Appearances in the Context of Form-Surface Relationships, Master Thesis, Malatya, 2025.

This study examines the representation of traditional women's garments in painting and how these garments are transformed into an artistic form within the context of the form-surface relationship. Traditional garments have historically been regarded not only as functional objects but also as vehicles of aesthetic and socio-cultural expression. In this context, women's social identities, beliefs, and cultural values have been conveyed through garments as a means of visual expression in art, and these garments have been utilized by artists as aesthetic materials.

The field studies that form the basis of the research were carried out in Malatya Öncü Village, and both cultural and artistic data were collected through the traditional clothing styles of village women. These clothes were evaluated as elements that carry the historical and social memory of the Anatolian people, and were reinterpreted by the researcher to gain an aesthetic form.

In the second part, women in traditional life and women's clothing in the traditional life style of Malatya region are discussed; field studies focused on the significance of these garments in the social and cultural context. In the third chapter, the female figure was examined in the context of the relationship between form and surface in painting; Its reflections in Western and Turkish painting are compared. In the fourth chapter, the intellectual and emotional background for the works is explained and artistic analyzes of the works are included. This structure addresses the link between traditional clothing and the researcher's personal and cultural background, revealing how these clothes are used as a means of artistic expression and emotional narrative.

This thesis addresses the aesthetic function and cultural significance of traditional women's garments in Turkish painting, analyzing how these garments have been reinterpreted within contemporary art. Ultimately, the traditional clothing culture is regarded as not only an aesthetic form but also as an important narrative tool that preserves social memory and cultural values in painting.

Keywords: Traditional Women's Garments, Form-Surface Relationship, Anatolian Culture, Painting.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR.....	xvi
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	4
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	5
1.3. Çalışmanın Önemi.....	6
1.4. Çalışmanın Amacı.....	7
1.5. Yöntem.....	8
1.6. Problem Cümlesi.....	9
1.6.1. Alt Problemler.....	10
1.7. Sınırlılıklar.....	10
İKİNCİ BÖLÜM.....	12
2. GELENEKSEL YAŞAM İÇERİSİNDE KADIN.....	12
2.1. Geleneksel Yaşam İçerisinde Kadın Görünümleri.....	12
2.2. Malatya Yöresi Geleneksel Yaşam Biçimi İçerisinde Kadın Giysileri.....	26
2.2.1. Çalışmanın Uygulama Alanı.....	26
2.2.2. Görüşmelerin Yedi Kavram Altında Sınıflandırılması.....	31
2.2.2.1. Başlık- Küllük.....	31
2.2.2.2. Keten.....	36

2.2.2.3. Zıbın.....	38
2.2.2.4. Köynek.....	39
2.2.2.5. Kuşak	41
2.2.2.6. Bervanik.....	43
2.2.2.7. Tuman.....	46
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	49
3. RESİM SANATINDA BİÇİM YÜZEY İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KADIN FİGÜRÜ	49
3.1. Batı Resim Sanatında Biçim Yüzey İlişkisi Bağlamında Kadın Figürü	49
3.2. Türk Resim Sanatında Biçim Yüzey İlişkisi Bağlamında Kadın Figürü	74
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	100
4. ÇALIŞMALARIN OLUŞUMU VE ÇÖZÜMLEMELERİ.....	100
4.1. Çalışmaların Oluşumunu Belirleyen Düşünsel ve Duygusal Alt Yapı	100
4.2 Tez Kapsamında Oluşturulan Resim Uygulamaları ve Çözümlmeleri	103
SONUÇ	139
KAYNAKÇA.....	141
EK: Katılımcı Bilgileri.....	157

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1: Geleneksel Kıyafetli Kadın, Küre Dağları, Fotoğraf.	12
Resim 2.2: Farklı Etnik Kökenlerden İnsanlar, Geleneksel Kıyafetleriyle Dünyaya Bakıyorlar, Fotoğraf.....	13
Resim 2.3: Geleneksel Kıyafetli Kadınlar, McDonald's Önünde Yürürken, Fotoğraf. .	15
Resim 2.4: Kadın, Türkiye'nin Kapadokya Kentindeki Evinde Geleneksel Türk Halısını Dokuyor, Fotoğraf.	16
Resim 2.5: Tokat Almus Yöresi, Şehirde Yaşayan Bir Kadın ve Köyde Yaşayan Otantik Giysili Annesi, Fotoğraf.	17
Resim 2.6: Diyarbakır-Bismil'de Türkmen Köyünde İki Kadın, Fotoğraf.....	19
Resim 2.7: Avar Kadını (Kafkasya), Geleneksel Düğün Kostümü İçinde, Fotoğraf.	20
Resim 2.8: Kenyalı Kabile Dansı, Kenya, 2018, Fotoğraf.	21
Resim 2.9: Otantik Giysileriyle Naldöken Türkmen Kadınlar ve Çocukları, Fotoğraf.	22
Resim 2.10: M.Ö. 6. Yüzyıl Ortalarından Kalma Bir Kybele Heykeli, Heykel.	23
Resim 2.11: Yozgat Yöresi Kadını, Fotoğraf.....	23
Resim 2.12: Saha Çekimleri, Röportaj Anı, 2019, Fotoğraf.	25
Resim 2.13: Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti, Fotoğraf.	26
Resim 2.14: Malatya Geleneksel Kıyafetli Kadın, 2015, Fotoğraf, Nezir Kızılkaya.....	28
Resim 2.15: Saha Çekimleri, Emiş Teyze, Fotoğraf.....	32
Resim 2.16: Nemrut Dağı Heykelleri, Heykel	32
Resim 2.17: Diyarbakır'da Kullanılmış Kofî/Köfû/Köfi Başlık ve Farklı Başlık Örnekleri, Mezopotamya ve Ermenistan Misyonu Albümü, Lyon Eyaleti'nin Freus Minör Capucinleri, (İzzet Aran Arşivi).	33
Resim 2.18: Saha Çekimleri ve Arşiv Fotoğrafları, Fotoğraf.	34
Resim 2.19: Saha Çekimleri, Fotoğraf.....	37

Resim 2.20: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Büyük Başörtüsü, Fotoğraf.....	37
Resim 2.21: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Üç Etek Kıyafeti, Fotoğraf.....	38
Resim 2.22: Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti,2020, Çeken Kişi: İkranur Doğan, Fotoğraf.....	40
Resim 2.23: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, İç Gömlek, Çeken Kişi: Jean Maria Criel, Fotoğraf.....	40
Resim 2.24: Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti,2020, Çeken Kişi: Mehmet Kaçmaz, Fotoğraf.....	42
Resim 2.25: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Kuşak, Fotoğraf.....	42
Resim 2.26: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Önlük, Çeken Kişi: Jean Maria Criel, Fotoğraf.....	44
Resim 2.27: Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti,2020, Çeken Kişi: İkranur Doğan, Fotoğraf.....	44
Resim 2.28: Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti, 2020, Çeken Kişi: İkranur Doğan, Fotoğraf.....	47
Resim 2.29: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, İpek Şalvar, Çeken Kişi: Jean Maria Criel, Fotoğraf.....	47
Resim 3.1: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, Meşe üzerine yağlı boya, 82,2 cm × 60 cm, Londra Ulusal Galerisi.....	50
Resim 3.2: Raffaello Sanzio, “Atina Okulu”, 1509-1511, Fresk, 500 cm × 770 cm, Apostolik Sarayı, Vatikan. Eserin önünde çekilmiş bir fotoğraf.....	51
Resim 3.3: Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız, 1665, Yağlıboya, 44,5 cm × 39 cm, Mauritshuis, Lahey.	52
Resim 3.4: Pablo Picasso, Türk Kostümlü Jacqueline, 1932, Yağlıboya.	54
Resim 3.5: Vincent van Gogh, Sandalyeye Oturan Kadın, 1887, Tuval üzerine yağlıboya, 81,5x60,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.	54

Resim 3.6: Paul Gauguin, Bretonlu Köylü Kadınlar, 1886, Yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris.	54
Resim 3.7: Empresyonist Ressamların Gözünden Geleneksel Kıyafetli Kadınlar.....	55
Resim 3.8: Sandro Botticelli, İlkbahar, 1482, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203 cm × 314 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	56
Resim 3.9: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486, Tuval Üzerine Tempera, 172,5 cm × 278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	57
Resim 3.10: Leonardo da Vinci, Ermineli Kadın, 1483-1490, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 55 cm × 40 cm, Czartoryski Müzesi, Krakov.	58
Resim 3.11: Raffaello Sanzio, Unicornlu Genç Kadın, 1505, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 65 cm × 51 cm, Galleria Borghese, Roma.	59
Resim 3.12: Jan Vermeer, Süt Döken Kadın, 1658, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45,5 cm × 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.	60
Resim 3.13: Jan Vermeer, Dantel İşleyen Kız, 1669, Tuval Üzerine Yağlıboya, 23,9 cm × 20,5 cm, Musée du Louvre, Paris.	61
Resim 3.14: Claude Monet, Japon Kostümlü Camille Monet, 1876, Tuval Üzerine Yağlıboya, 231,8 cm × 142,3 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi.	62
Resim 3.15: Pierre-Auguste Renoir, Rapha Master II'nin Portresi, 1870-1871, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 cm × 83 cm, Dickinson Galerisi, Londra ve New York.	63
Resim 3.16: Vincent van Gogh, La Mousmé, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73,3 cm × 60,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington D.C.	64
Resim 3.17: James Abbott McNeill Whistler, Gri ve Siyah Düzenleme: Sanatçının Annesinin Portresi, 1871, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144 cm × 162 cm, Musée d'Orsay, Paris.	65
Resim 3.18: Paul Gauguin, Tahitili Kadınlar Plajda, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 cm × 91 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa.	66
Resim 3.19: Eugène Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 cm × 229 cm, Louvre Müzesi, Paris.	67

Resim 3.20: Henri Matisse, Kırmızı Madras Başlığı, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99,4 cm × 80,5 cm.	68
Resim 3.21: Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer'ın Portresi, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 138 cm × 138 cm, Neue Galerie, New York.	69
Resim 3.22: Amedeo Modigliani, Jeanne Hebuterne'in Portresi, 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,4 cm × 73 cm, Metropolitan Müzesi, New York.	71
Resim 3.23: Amedeo Modigliani, Sarı Suveteriyle Jeanne Hebuterne, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 cm × 64,7 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.	71
Resim 3.24: Amedeo Modigliani, Beatrice Hastings, 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 cm × 54 cm, Özel Koleksiyon.	71
Resim 3.25: Fernand Léger, Üç Kadın, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 183,5 cm × 251,5 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York.	72
Resim 3.26: Salvador Dalí, Lligat Limanı Madonna, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48,9 cm × 37,5 cm, Marquette Üniversitesi, Milwaukee.	73
Resim 3.27: Frida Kahlo, İki Frida, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173,5 cm × 173 cm, Modern Sanat Müzesi, Mexico City.	74
Resim 3.28: İbrahim Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın, Bayan Vicdan Moral'in Portresi, 1932, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 146 cm × 116 cm.	76
Resim 3.29: Mihri Müşfik, İhtiyar Kadın, Yağlıboya, 30 cm × 40 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	77
Resim 3.30: Halil Paşa, Eldivenli Kadın, Özel Koleksiyon.	78
Resim 3.31: Cumhurbaşkanı Atatürk, Tunceli Pertek Halk Evi Önünde, 17 Kasım 1937, Fotoğraf.	79
Resim 3.32: Şeref Akdik, Okuma Yazma Kursu / Millet Mektebi, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 cm × 150 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	81
Resim 3.33: İbrahim Çallı, Hatay'ın Anavatan'a Hasreti, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121 cm × 95,5 cm, T.C. İBB Resim ve Heykel Müzesi.	82
Resim 3.34: Malik Aksel, Halı Dokuyanlar.	83

Resim 3.35: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadınlar, Tuval Üzerine Yağlıboya.	85
Resim 3.36: Turgut Zaim, Yörükler Köyü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 cm × 55 cm.	86
Resim 3.37: Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5 cm × 97,5 cm.....	87
Resim 3.38: Neşet Günal, Duvar Dibi V, 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137 cm × 190 cm.....	88
Resim 3.39: Turgut Atalay, Yoğurtçu Kızlar, 1980, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 cm × 101 cm.....	89
Resim 3.40: Güzin Duran, Yazmacı, Fotoğraf.	90
Resim 3.41: Nuri İyem, Köylü Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 cm × 44 cm.	91
Resim 3.42: Halil Dikmen, Yörükler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 cm × 92 cm, İzmir Resim ve Heykel Müzesi.	92
Resim 3.43: İbrahim Balaban, Hasat Zamanı, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35 cm × 25 cm.....	93
Resim 3.44: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 cm × 91,5 cm.....	94
Resim 3.45: Hüseyin Bilişik, Köylüler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48 cm × 38 cm, İzmir Resim ve Heykel Müzesi	95
Resim 3.46: Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, Tuval Üzerine Yağlıboya.....	96
Resim 3.47: Mustafa Esirkuş, Hamile Köylü Kadın, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64 cm × 50 cm.	97
Resim 3.48: Mehmet Başbuğ, İstiklal Savaşı'nda Seferberlik, 2008, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 cm × 200 cm, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. ...	98
Resim 3.49: Mustafa Ayaz, İsimsiz, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya.	99
Resim 4.1: Saha Çekimleri, Röportaj Anı, 2019, Fotoğraf.	100
Resim 4.2: Anadolu Kadını, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 cm × 100 cm, 2019, Malatya.	105

Resim 4.3: Anadolu Kadını, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 cm × 120 cm, 2019, Malatya.	105
Resim 4.4: Anadolu Kadını, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2020, Malatya.	106
Resim 4.5: Doğum, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 130 cm × 150 cm, 2020, Malatya. .	107
Resim 4.6: Yolun Açık Olsun, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2020, Malatya.	109
Resim 4.7: Başım Üstünde Yerin Var, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.....	111
Resim 4.8: Yankı, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.	113
Resim 4.9: Yankı, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.....	115
Resim 4.10: Anadolu'yu Örmek 1, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.....	117
Resim 4.11: Anadolu'yu Örmek 2, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.....	119
Resim 4.12: Bu da Geçer, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 110 cm × 130 cm, 2024, İstanbul.	121
Resim 4.13: Gül, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 110 cm × 130 cm, 2024, İstanbul.	123
Resim 4.14: Gözün Arkada Kalmasın, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 110 cm × 130 cm, 2024, İstanbul.....	125
Resim 4.15: Üç Güzeller 1, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.....	127
Resim 4.16: Üç Güzeller 2, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.....	129
Resim 4.17: Üç Güzeller 3, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.....	130
Resim 4.18: Sabret, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.....	132

Resim 4.19: Buradayım, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.....	133
Resim 4.20: Güçlü Ol, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.....	135
Resim 4.21: Korkma, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.....	137



KISALTMALAR

c.	: Cilt
cm.	: Santimetre
çev.	: Çeviri
Dr.	: Doktor
MÖ	: Milattan Önce
Prof.	: Profesör
ss.	: sayfa aralığı
TDK.	: Türk Dil Kurumu
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlıboya
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri
vs.	: vesaire
yy.	: Yüzyıl

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ

Sanat, insanlık tarihinin en eski ve etkili ifade biçimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Kültürel değerler, toplumsal kimlikler ve bireysel deneyimler sanat yoluyla aktarılmış ve korunmuştur. Tansuğ; her medeniyetin ve coğrafyanın yarattığı sanatın, o medeniyetin özelliklerinden, geleneğinden ve kültürel kodlarından beslendiğini savunur. Sanatın sadece biçimle sınırlı olmadığını, bunun yanında o biçimi meydana getiren çevresel etkenlerin önemine dikkat çeker (Tansuğ, 1990: 36-37). Benzer şekilde, Batı resim sanatı da, kültürel ve coğrafi bağlamlardan beslenmiş ve sanatçıların yaşadığı toplumların özelliklerinden etkilenmiştir. Sanat, tarih boyunca sadece estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel kimliklerin ifade edildiği bir mecra olmuştur. Bu sanat anlayışı, Batı resminde özellikle figür ve kompozisyon üzerinde kendini gösterirken, kültürel öğeler resimsel anlatımın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Bu bağlamda, Türk resim sanatı da Anadolu'nun zengin kültürel mirasından beslenerek gelişmiş ve modernleşmiştir. Özellikle Anadolu kadınının geleneksel giysileri, hem estetik hem de sosyo-kültürel bir unsur olarak Türk resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Kadın, en ilkel çağlardan bu yana biçimler, duygular ve düşünceler aracılığıyla anlatmak istediği şeyleri ifade etmeyi öğrenmiş, bu anlatım özellikle giysilerde kendini göstermiştir. Giysiler, kadının güzelleştirme kaygısının bir yansıması olarak adeta onun kâğıdı ve kalemi olmuştur.

Geleneksel kadın giysilerinin, estetik yapılarının nasıl sanatsal bir forma dönüştürüldüğünü anlamak, bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Kadınların ellerinde şekillenen bu giysiler, estetik özellikleriyle birlikte, resim sanatında hem kültürel hem de sanatsal bir anlatı aracı olarak değerlendirilmiştir. Bu süreç, giysilerin yalnızca fiziksel formlarından öte, duygusal ve kültürel bir dışavurum olarak ele alınmasını içermektedir.

Geleneksel kültür, Türk resim sanatında her zaman belirleyici bir etken olmuştur. Anadolu'nun tarih boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapması, bu kültürel mirasın

zenginleşmesine ve çeşitlenmesine neden olmuştur. Sanatçılar, Anadolu'nun halk estetiğinden ve geleneklerinden beslenmiş ve bu unsurları eserlerine yansıtmıştır. Özellikle geleneksel kadın giysileri, toplumsal hafızayı simgeleyen öğeler olarak değerlendirilmiş ve resim sanatında estetik bir forma dönüştürülmüştür.

Giysiler, başlangıçta korunma ve örtünme amacı taşıyan işlevsel nesneler olmasına rağmen, zamanla sosyo-kültürel bir anlatı aracına dönüşmüş, insanların sosyal statülerini, toplumsal cinsiyet rollerini ve kültürel kimliklerini ifade etmenin bir yolu haline gelmiştir. Anadolu kadınının giyim tarzı, sadece bir estetik tercih değil, aynı zamanda toplumsal bir anlatı aracı olarak da ele alınmıştır. Bu giysilerdeki motifler, renkler ve desenler, kadının toplumsal yapısını ve coğrafi çevresini yansıtan semboller olarak sanatçılar tarafından incelenmiş ve eserlerinde kullanılmıştır (Artun, 2009).

Türk resim sanatında geleneksel kadın giysileri, estetik ve kültürel anlamlar taşıyan sanatsal bir ifade biçimi olarak ele alınmıştır. Giysilerin taşıdığı sembolik anlamlar, sanatçılar için zengin bir anlatı malzemesi sunar. Bu giysiler, kadınların toplumsal kimliklerini, inançlarını ve sosyal statülerini ifade eden araçlar olarak resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Anadolu'ya özgü süs unsurları, kadınların sessiz bir dili haline gelmiş ve sanatçılar tarafından toplumsal anlatılarla estetik bir forma dönüştürülmüştür.

Süs unsurlarının estetik ölçüler içinde ve ana nesneyi destekleyecek bir uyumla yapılması, onları sanatın bir parçası haline getirmiştir (Koç, 1997: 149). Geleneksel giyim, Türk kadınlarının sözlü ya da yazılı ifade kullanmadan, görsel olarak kendilerini ifade etmelerine olanak sağlamıştır. Türk kültürü ve sanatında kimlik arayışında olan araştırmacılar için bu geleneksel unsurlar, zengin ve pitoresk yapılarıyla çalışmaya önemli bir kaynak oluşturmuştur.

Anadolu kadınlarının yaşadığı coğrafyanın zengin kültür ve sanat birikimi, onların giyim kültürüne yön vermiştir. İlkçağlardan günümüze kadar şekillenen bu giyim tarzı, toplumsal yapı, inançlar ve coğrafi özelliklerle gelişim göstermiştir. Bu özgün giyim kültürü, Anadolu'nun gelenek ve göreneklerini yansıtan çizgi ve motiflerle süslenmiş giysilerde hayat bulmuş ve bu giysiler günümüzde de bazı bölgelerde yaşamaya devam etmektedir.

Araştırmacının kültürel ve kişisel geçmişi, sanatsal üretim süreçlerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Özellikle saha çalışmaları, sanatçının coğrafi ve kültürel

birikimlerini eserlerine nasıl yansıttığını anlamak açısından büyük önem taşır. Araştırmacı tarafından Malatya Öncü Köyü'nde yapılan saha çalışmalarıyla, köy kadınlarının geleneksel giyim tarzları detaylı bir şekilde incelenmiş ve bu giysiler, toplumsal hafızayı taşıyan estetik nesneler olarak sanat eserlerine yansıtılmıştır. Araştırmacının kişisel geçmişiyle birleşen bu giysiler, estetik bir forma dönüşerek duygusal bir anlatı aracı haline gelmiştir.

Kültürel bellek, toplumların geçmişlerine dair birikimlerini hatırlayarak ve bu birikimi kuşaklar arasında aktararak sürekli hale getirerek kolektif kimliği oluşturur. Toplumlar, geçmişlerindeki anıları ve tecrübeleri birlikte hatırlayarak ortak bir kimlik oluşturur. Bu bağlamda, toplumlar kimliklerini korumak ve devam ettirebilmek için sahip oldukları kültürü muhafaza eden, onu kuşaklar arası aktararak süreklilik kazandıran ve gerektiğinde günün koşullarına uyarlayabilen bir belleğe ihtiyaç duyarlar. Bu kültürel bellek, toplumun kimliğini oluşturan tüm bilgi birikimini kaydeder, aktarır ve canlı tutarak sürekliliğini sağlar.

Kültürel bellek, toplumun geçmişiyle kurduğu bağın canlı tutulmasını sağlayan önemli bir yapıdır. Bu bellek; hatırlama, kimlik ve kültürel süreklilik arasındaki bağı inceler. “Bağlayıcı yapı” olarak adlandırılan bu yapı, sembolik bir anlam dünyası oluşturarak topluma ait önemli tecrübe ve anıları biçimlendirir. Aynı zamanda geçmiş günümüzle birleştirilerek topluma uyum sağlar. Bu yapı, ortak yaşanmışlıklar, kurallar ve değerlere dayanan ortak bilgi ve kendini algılayış biçimi ile şekillenir (Assmann, 2015: 23-24).

Araştırmacının kumaş üzerine çalışma tercihinin arkasında, çocukluk döneminden gelen kültürel bağlar bulunmaktadır. Anadolu kadınlarının ellerinde şekillenen kumaşlar, tarihsel ve kültürel anlatıların taşıyıcısı olmuştur. Bu bağlamda, kumaş, sanatçının eserlerinde estetik bir dil oluşturmuş, hem estetik bir tercih hem de kültürel belleği yansıtan bir anlatı aracı olarak işlev görmüştür.

Özellikle pazen kumaşlar, sanatçının kişisel ve kültürel belleğini eserlerine yansıtmada önemli bir rol oynamıştır. Bu kumaşlar aracılığıyla Anadolu'nun geleneksel giysi kültürü, çağdaş yaklaşımlarla birleştirilmiş ve böylece geçmiş ile günümüz arasında bir bağ kurulmuştur. Araştırmacının eserlerinde yer alan geleneksel

giysiler, estetik bir obje olmanın ötesinde, kadının toplumsal ve bireysel kimliğini yansıtan bir anlatı aracı olarak işlev görmüştür.

Bu çalışma, geleneksel kadın giysilerinin resim sanatındaki yerini ve biçim-yüzey ilişkisi bağlamında nasıl sanatsal bir forma dönüştüğünü incelemektedir. Geleneksel giysiler, yalnızca estetik objeler değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı taşıyan birer anlatı aracı olarak sanat eserlerinde yer bulmaktadır. Sanatçılar, bu giysileri estetik ve kültürel bir malzeme olarak kullanarak modern sanat içinde geleneksel kültürel unsurları yaşatmıştır.

Bu bağlamda, çalışma, geleneksel giysi kültürünün resim sanatındaki temsil biçimlerini ve bu kültürün çağdaş yaklaşımlarla nasıl bütünleştiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Geleneksel giysilerin estetik ve kültürel boyutları, sanatsal bir formda yeniden yorumlanma süreçleriyle birlikte ele alınmış ve bu süreçler kapsamlı bir şekilde incelenmiştir.

1.1. Problem Durumu

Geleneksel kadın görünümünün resim sanatında biçim ve yüzey ilişkileri üzerinden incelenmesi, sanat tarihi literatüründe üzerinde durulan önemli konular arasındadır. Giyimkuşam, insanlık tarihinin erken dönemlerinde sadece koruma işlevine sahipken, zamanla kültürel ve sanatsal bir ifade biçimi haline dönüşmüştür. Giyim, bireyin kimliğini ve duyusal-düşünsel deneyimlerini yansıtan bir dışavurum aracı olarak işlev kazanmış ve bu işlevsel sınırların ötesine geçerek sanatsal bir nitelik oluşturmıştır.

Anadolu'nun geleneksel giyim kültürü, Türk halk kültürünün zengin birikiminin bir parçası olarak, çizgi, renk, motif ve kompozisyon açısından geniş bir görsel repertuar sunar. Bu nedenle, geleneksel giysiler resim sanatında hem biçimsel bir yansıma aracı hem de kimlik oluşturma sürecinin bir parçası olarak önemli bir yere sahiptir. Geleneksel kadın giysilerinin sanatsal bir biçime dönüştürülmesi, bu giysilerin estetik bir unsur olmasının ötesinde, kültürel bellek taşıyıcısı rolüyle de ilişkilendirilmektedir.

Araştırma, geleneksel giysilerin biçim ve yüzey ilişkileri bağlamında nasıl resimsel bir dile aktarıldığını incelemektedir. Bu süreç, yalnızca estetik kaygılarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda araştırmacının kişisel ve kültürel geçmişinden gelen imgelerin sanatsal bir dışavurumu olarak da değerlendirilmektedir. Özellikle Anadolu'nun kırsal bölgelerinde yaşayan kadınların giyim tarzları, araştırmacının sanatsal kimliğinin ve üretim

süreçlerinin oluşumunda etkili olmuştur. Bu giysiler, hem sanatsal yaratımda bir ilham kaynağı hem de bireysel ve toplumsal belleğin sanata yansıyan bir formu olarak değerlendirilmiştir.

Bu araştırmanın temel amacı, geleneksel kadın giysilerinin biçim ve yüzey özelliklerinin sanatsal bir ifadeye nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Geleneksel giysiler, resim sanatında sadece estetik bir unsur değil, aynı zamanda kültürel belleğin aktarımında önemli bir araç olarak görülmektedir. Mardin'in (2000) kültürel bellek üzerine yaptığı çalışmalar da, bireylerin ve toplumların geçmiş deneyimlerinin sanatsal süreçlere nasıl yansıdığını incelemek açısından önemlidir. Bu bağlamda, araştırma, geleneksel giysilerin estetik ve kültürel değerlerini resimsel bir forma nasıl dönüştürdüğünü ve bu dönüşümün sanatsal pratiğe katkılarını ele almaktadır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu araştırma, Malatya'nın Öncü Köyü'ndeki geleneksel kadın giysilerinin biçim-yüzey ilişkileri bağlamında sanatsal bir ifade biçimi olarak nasıl ele alınabileceğini incelemektedir. Çalışmanın odak noktası, bu giysilerin kültürel birikim ve sanatsal dönüşüm süreçlerine dayalı olarak resim sanatında nasıl yeniden yorumlandığıdır. Araştırmanın temel verileri, Öncü Köyü'nde yaşayan kadınlarla gerçekleştirilen derinlemesine röportajlar ve dünya genelinde geleneksel giysiler üzerine yapılan kapsamlı literatür taramalarından elde edilmiştir.

Araştırma, öncelikle Anadolu'daki geleneksel kadın giysilerine odaklanmakta, bu giysilerin estetik ve kültürel unsurlarının sanatsal bir dile nasıl aktarıldığını ele almaktadır. Bunun yanı sıra, bu giysilerin sanatsal formlara dönüştürülme süreci, hem bireysel yaratıcılık hem de kültürel bellek açısından incelenmiştir. Çalışmada, literatür taramaları ve saha araştırmaları ile birlikte, farklı kültürlerdeki geleneksel giysilerin sanattaki yansımalarını inceleyen çeşitli akademik kaynaklar, müzeler ve sanatsal arşivler de değerlendirilmiştir.

Bu kapsamda, geleneksel giysilerin estetik ve sembolik anlamlarını ortaya koyan teorik bir çerçeve oluşturulmuş, bu giysilerin resim sanatındaki yerini ve önemini anlamaya yönelik sanatsal ve kültürel analizler yapılmıştır. Araştırma, aynı zamanda bu giysilerin bireysel ve toplumsal kimliğin birer yansıması olarak nasıl işlev gördüğünü de ele almaktadır. Bu bağlamda, hem yerel hem de küresel perspektiften elde edilen veriler,

geleneksel kadın giysilerinin sanatla olan ilişkisini daha geniş bir bağlamda irdelemektedir.

1.3. Çalışmanın Önemi

Bu çalışma, literatürde daha önce saha çalışması yapılarak sanatsal eserlerin üretilmesi ve bu eserlerin geleneksel giysi kültürüyle harmanlanması açısından bir ilki temsil etmektedir. Bu yönüyle, araştırma hem halk bilimi alanına hem de sanatsal yaratım süreçlerine özgün bir katkı sunmaktadır. Halk bilimlerinde, geleneksel giysilerin etnografik veya kültürel değerleri incelenirken genellikle gözlem ve dokümantasyon ön plana çıkar. Ancak, bu çalışmada olduğu gibi saha araştırmasıyla elde edilen bulguların doğrudan sanatsal bir yaratım sürecine taşınması, bu alan için yenilikçi bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.

Bu araştırmanın röportaj ve gözlem çalışmalarının doğrudan köyde, saha çalışması olarak gerçekleştirilmesi, araştırmanın kapsamını genişleterek geleneksel kadın giysilerinin sanatsal bir şekilde resme aktarılması sürecinin daha derinlemesine incelenmesine olanak tanımıştır. Araştırma bulguları, yalnızca akademik bir veri kaynağı olmanın ötesine geçerek, araştırmacının kişisel düşünce dünyası ve duygusal bağlarıyla şekillenen sanatsal üretim sürecini derinleştirmiştir. Geleneksel giysiler ve başlıklar, araştırmacı için yalnızca inceleme konusu değil, aynı zamanda sanatsal yaratım sürecinin temel bir unsuru haline gelmiş ve araştırmacının sanatsal yolculuğuna rehberlik etmiştir.

Araştırmacının Öncü Köyü'nde gerçekleştirdiği saha çalışmaları sonucunda ortaya koyduğu sanat eserleri, geleneksel giysilerin sanatsal bir perspektifle yeniden yorumlanmasına olanak tanımış ve bu giysilerle ilgili halk bilimsel veriler, estetik bir boyut kazanmıştır. Bu nedenle, araştırma hem halk bilimi hem de sanat alanında ilk olma özelliği taşımakta; disiplinlerarası bir yöntemle kültürel mirasın sanatsal bir yoruma dönüştürülmesine örnek teşkil etmektedir.

Bu çalışma, geleneksel giysi kültürünü yalnızca belgelemenin ötesine geçerek, sanatsal bir ifade biçimine dönüştürmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda, halk bilimleri ve sanat alanında gerçekleştirilen araştırmalar için yeni bir model sunmakta ve saha çalışmalarının sanatsal üretim süreciyle nasıl bütünleşebileceğini ortaya koymaktadır. Literatürde daha önce benzer bir örneğe rastlanmaması, çalışmanın özgünlüğünü ve

önemini pekiştirmekte, bu alanda yapılacak gelecek çalışmalara da yol gösterici bir kaynak oluşturmaktadır.

Bu araştırma sonucunda elde edilen dokümanlar ve özgün sanat eserleri, gelecekte sanat alanında yapılacak çalışmalara önemli bir kaynak sağlayarak literatüre katkı sunacaktır. Giyim kültürü tarihsel süreç içinde toplumların coğrafi, sosyal ve kültürel yapılarıyla yakından ilişkili olmuştur. Bu araştırma, Malatya Öncü Köyü'ndeki kadınların geleneksel giysilerini gün yüzüne çıkararak, bu giysilerden ilham alan sanatsal üretimlerin ortaya konulması açısından önem taşımaktadır. Çalışma, geleneksel giysilerin estetik ve kültürel değerlerinin sanatsal forma nasıl dönüştüğünü inceleyen özgün bir katkı sunmaktadır.

Farklı yörelerde ve ülkelerde kadın kıyafetlerine dair sanatsal çalışmalar yapılmış olmasına rağmen, Malatya Öncü Köyü'ndeki geleneksel giysilerin sanata taşınması bu çalışmayla ilk defa ele alınmış ve bu yönüyle özgün bir nitelik kazanmıştır. Çalışma, sanatsal ve kültürel değerleri bir araya getirerek, bu giysilerin birer kültürel miras olarak korunmasına ve sanatsal bir nesne olarak güncel tutulmasına yönelik önemli bir katkı sağlamaktadır. Ayrıca, bu araştırma hem yerel hem de ulusal düzeyde kültürel mirasın korunmasına ve sanat alanında yeni perspektiflerin geliştirilmesine olanak tanımaktadır.

Araştırmanın bulguları, yalnızca akademik literatüre katkı sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel ve sanatsal bir zenginlik olarak da değerlendirilebilir. Bu kapsamda çalışma, geleneksel giysilerin sanatsal bağlamda yeniden yorumlanması ve kültürel belleğin korunması açısından yenilikçi bir perspektif sunmaktadır.

1.4. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, geleneksel Anadolu giysilerinden esinlenerek ortaya konan resimlerin yaratım sürecini ve bu sürecin arka planında yer alan kültürel, sosyal ve sanatsal dinamikleri incelemektir. Çalışmanın odak noktası, Anadolu'nun zengin kültürel mirasının sanatsal yaratım süreçleriyle sentezlenerek modern sanat pratiğinde resme dönüştürülmesini ele almaktır.

Araştırmada, Malatya-Öncü Köyü'ndeki geleneksel kadın giysilerinin sanatçıya nasıl bir ilham kaynağı olduğu ve bu giysilerin sanatsal bir ifade biçimi olarak resme nasıl dönüştüğü ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda, yalnızca sanatsal üretim süreci değil, aynı zamanda bu üretimi şekillendiren kültürel ve tarihi arka plan da analiz edilmiştir. Literatür

desteğiyle, bu sanatsal süreçlerin derinlemesine incelenmesi ve belgelendirilmesi de araştırmanın bir diğer önemli hedefini oluşturmaktadır.

Çalışma, halkbilimi disiplinine ait bir konuyu plastik sanatlar bağlamında ele alarak literatüre farklı bir perspektiften katkı sağlamayı da amaçlamaktadır. Böylece, geleneksel Anadolu kültürünün sanatsal bir sentez aracılığıyla bugünün sanatına nasıl entegre edilebileceği ve bu entegrasyonun sanat tarihinde nasıl bir yer edinebileceği gösterilmeye çalışılmaktadır.

1.5. Yöntem

Bu alışma, geleneksel Anadolu giysilerinin resimsel betimlemeler yoluyla sanatsal bir forma dönüştürülmesi sürecini incelemek amacıyla, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma yöntemleri, sosyal bilimlerde geçerlilik ve güvenilirlik açısından kabul gören yöntemlerdir (şimşek ve Yıldırım, 2011). Bu çalışmada literatür taraması, eser inceleme ve saha araştırması yöntemleri kullanılarak, araştırmanın temel verileri elde edilmiştir.

Araştırmanın başlangıcında, YK Tez Merkezi üzerinden konuya örnek teşkil edebilecek benzer tezler incelenmiş ve bu doğrultuda kavramsal bir ereve oluşturulmuştur. Ayrıca, ilgili literatür taranarak, kitaplar, makaleler ve evrimii kaynaklar kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu taramalar yalnızca teorik bilgi edinme amacı taşımamış, aynı zamanda araştırmacının sanat üretim sürecini şekillendiren önemli bir aşama olarak işlev grmştir.

Saha alışması, Malatya'nın nc Köyü'nde gerçekleştirilmiş olup, köyde bulunan geleneksel kadın giysileri üzerine odaklanmıştır. Giysilerin yöresel adları, tarihsel ve kültürel bağamları, araştırmacı tarafından köyde yapılan röportajlar ve karşılıklı görüşmeler aracılığıyla detaylandırılmıştır. Bu süreçte, kültürel miras ve geleneksel giysiler hakkında derinlemesine bilgi almak amacıyla köy muhtarı Abdullah amca ile görüşmeler yapılmıştır. Muhtarın yanı sıra, köyde yaşayan ve geleneksel giysi kültürünü hala yaşatan birçok kadınla yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ancak, araştırma bulgularının derinlemesine analiz edilebilmesi için bazı isimler kaynak kişi olarak belirlenmiş ve bu kişilerden ayrıntılı bilgiler toplanmıştır.

Çalışmada görüşülen kadınlar, kültürel değerleri halen yaşayan ve günlük yaşamlarında geleneksel giysileri aktif olarak kullanan kişilerden seçilmiştir. Bu seçimin

amacı, geleneksel giysilerin günümüzde nasıl korunduğunu ve bu giysilerin kültürel bellekteki yerini doğrudan incelemektir. Bu kadınların görüşleri, hem saha çalışmasına dayanan özgün verilerin elde edilmesine hem de geleneksel giysilerin sanatsal bir perspektif kazanmasına önemli katkı sağlamıştır.

Saha çalışmasında, Malatyalı folklor araştırmacısı Nezir Kızılkaya, gazeteci/fotoğrafçı Alişan Hayırlı ve yöreyi fotoğraflayan ressam Süleyman Turan gibi uzmanlarla da yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler, geleneksel giysilerin kültürel önemini daha kapsamlı bir şekilde anlamaya olanak tanımıştır. Ayrıca, Malatya Belediyesi, Malatya Etnografya Müzesi, Malatya Geleneksel Halk Evi ve Malatya Kültür ve Turizm Müdürlüğü yetkilileriyle yapılan görüşmeler de araştırmanın kapsamını genişletmiştir.

Öncü Köyü'ndeki geleneksel kadın giysileri, araştırmacının çocukluk anılarıyla güçlü bir bağa sahiptir ve bu giysiler, kültürel belleğin yanı sıra kişisel tarih açısından da büyük önem taşımaktadır. Çekilen fotoğraflar ve yapılan röportajlar, bu bağın sanatsal bir forma nasıl dönüştüğünü belgelemektedir. Araştırmacı, Öncü Köyü'nde doğup büyümemiş olmasına rağmen, köyün kültürel mirası ve geleneksel giyim tarzı, üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Köydeki giysiler, hem sanatsal üretime hem de araştırmacının kültürel belleğine önemli katkılar sağlamıştır.

Geleneksel giysiler, kadınların duygu ve düşüncelerini yansıtan birer tuval olarak değerlendirilmiş ve araştırmacının sanatsal üretim sürecinde yeniden şekillendirilmiştir. Giysilerin dokusu ve sembolik anlamları, sanatsal bir forma dönüştürülerek resimlerde somut bir ifade kazanmıştır. Bu bağlamda, saha çalışması süresince elde edilen veriler, araştırmacının sanatsal yaratım sürecine doğrudan yön vermiştir.

Sonuç olarak, elde edilen saha verileri ve gerçekleştirilen analizler sonucunda, araştırma konusu üzerine özgün yağlı boya çalışmaları yapılmış ve bu çalışmaların teknik çözümlemeleri gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sonunda, geleneksel giyim kültürünün görsel zenginliği sanatsal bir bakış açısıyla ortaya konmuştur.

1.6. Problem Cümlesi

Geleneksel kadın görünümleri, resim sanatında biçim-yüzey ilişkilendirmeleri bağlamında nasıl yansımıştır?

1.6.1. Alt Problemler

Çalışmanın problem cümlesi, aşağıdaki alt basamaklara ayrılarak problemler üzerinde çözüme ulaşılmaya çalışılmıştır.

1. Geleneksel kadın görünüşleri Türk resim sanatında nasıl ele alınmıştır?
2. Geleneksel kadın görünüşleri Batı resim sanatında nasıl ele alınmıştır?
3. Geleneksel Anadolu kadın giysilerinin renk, dokusal yapı ve desen özellikleri resimsel yüzeyde nasıl ifade edilmiştir?
4. Geleneksel Anadolu giyim kültürünün görsel zenginliği, sanatsal çalışmalara nasıl aktarılabilir ve bu aktarım sürecinde hangi teknik çözümlemeler kullanılabilir?
5. Geleneksel kadın giysilerinin resim sanatında resimsel anlamda biçim-yüzey ilişkisi nasıldır?
6. Folklorik öğeler resim sanatında nasıl ifade edilmiştir?
7. Geleneksel kadın giysileri, kültürel bellek ve kişisel tarih bağlamında nasıl bir sanatsal anlam taşır?

1.7. Sınırlılıklar

Bu araştırma, geleneksel Anadolu giysilerinin Türk resim sanatındaki yansımalarını incelemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Ancak, çalışma belirli sınırlılıklar çerçevesinde ele alınmıştır:

1. Coğrafi Sınırlılıklar: Araştırmanın saha çalışmaları yalnızca Malatya'nın Öncü Köyü ile sınırlandırılmıştır. Bu durum, araştırma bulgularının diğer bölgelerdeki geleneksel kadın giysileri ve kültürel özellikler için genelleştirilebilmesini kısıtlamaktadır.

2. Zaman Sınırlamaları: Araştırma, belirli bir zaman diliminde gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın kapsamı, 2019 Ekim ayından 2023 Haziran ayına kadar olan saha çalışmalarını içermektedir. Bu süre zarfında gerçekleştirilen gözlemler ve röportajlar, bu döneme özgü özellikleri yansıtmaktadır. Ayrıca, araştırmacının çocukluk anılarının ve kültürel belleğinin araştırmaya yansması da bu süreçte önemli bir rol oynamıştır.

3. Örneklem Sınırlamaları: Araştırmada, Öncü Köyü'nde yaşayan sınırlı sayıda kadınla yapılan röportajlar ve gözlemler kullanılmıştır. Bu durum, araştırmanın

genellenebilirliğini sınırlayabilir. Daha geniş bir örnekleme, farklı bölgelerde benzer çalışmalar yapılması, araştırmanın kapsamını ve geçerliliğini artırabilir.

4. Sanat Tarihi Dönem Sınırlılığı: Araştırmanın kavramsal çerçevesi, resim sanatında Batı'da Rönesans sonrası dönem ile Türkiye'de Cumhuriyet dönemi ve sonrasını kapsamakta olup, günümüze kadar uzanan bu süreçleri ele almaktadır. Bu kapsam dışında kalan sanat tarihi dönemleri ise çalışmanın sınırları dışında bırakılmıştır.

5. Sanatsal Yorumlama Sınırlılıkları: Uygulamalar araştırmacı tarafından yapılan uygulamalarla sınırlıdır.

6. Kaynak ve Literatür Sınırlılıkları: Çalışmada kullanılan kaynaklar ve literatür, mevcut akademik çalışmalarla sınırlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. GELENEKSEL YAŞAM İÇERİSİNDE KADIN

2.1. Geleneksel Yaşam İçerisinde Kadın Görünümleri

Geleneksel Anadolu toplumlarında kadın, hem aile yapısında hem de sosyal yaşamda merkezi bir rol oynamıştır. Kadının bu merkezi rolü, yalnızca aile içindeki görevleriyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda kültürel değerlerin, gelenek ve göreneklerin, inanç sistemlerinin korunmasında ve aktarılmasında da önemli bir yer tutmuştur. Geleneksel yaşam biçimleri, kadınların toplumsal statülerini, giyim-kuşam alışkanlıklarını ve günlük yaşamdaki rollerini belirlemiştir.

İnsanlar, belirli boyutlarda dünya görüşlerini, yaşam felsefelerini, inançlarını, mesleklerini, grup aidiyetliklerini, toplumsal statülerini, düşünce ve değer yargılarını ve hatta duygularını ifade etmek için giysilerini kullanarak bedenlerini adeta bir tuval gibi şekillendirirler. Bu bağlamda, giysiler, bireylerin toplumsal kimliklerini ve bireysel ifadelerini yansıtan önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Koç ve Koca (2016: 764) da, geleneksel toplumlarda kişilerin kullandıkları giysileri toplumsal normlara göre yorumladıklarını ve bu giysilerdeki kişisel uygulamaların detaylarda görüldüğünü ifade etmektedir.



Resim 2.1: Geleneksel Kıyafetli Kadın, Küre Dağları, Fotoğraf.

Giyim, insan vücudunu doğanın etkilerinden koruyan ve estetik görünüm sağlayan, sosyal, ekonomik, teknolojik gelişime paralel olarak değişen, gelişen çeşitli cinsten giysiler ile bu giysilerin kullanım biçimidir (Çağdaş, 2002: 1). Bir başka tanıma göre giyim, insan bedenini örten giysi aksesuar, makyaj ve bunları kullanma biçimidir (Türkoğlu, 2002: 22). Türkçe Sözlükte; 1. Giymek işi. 2. Giyme biçimi. 3. Giyilen şeylerin tümü, giysi, giyecek olarak açıklanmaktadır. Giyim vücudu dış etkilere karşı koruyan bir araç, süslenme arzusunu yerine getiren bir sanat, kişisel görünüş, başarı ve günlük yaşantıyı yansıtan dinamik bir olgudur (Ölmez, 1994: 1). Giyim, kültürel ve tarihi bağlara, milletler arası ilişkilere önemli bir zemin teşkil eden ve milletin coğrafi çevresi ile ekonomik standartlarından etkilenen bir olgu olarak karşımıza çıkar (Abalı, 2009: 13). Dolayısıyla, giyim, sadece vücudu koruma işlevi gören bir unsur olmanın ötesinde, toplumsal, kültürel ve ekonomik yapılarla şekillenen, bir milletin kimliğini ve yaşam tarzını yansıtan önemli bir ifade biçimi haline gelmiştir. Bu bağlamda, giyim, hem bireysel hem de toplumsal kimliklerin ortaya konduğu dinamik bir alan olarak karşımıza çıkar.



Resim 2.2: Farklı Etnik Kökenlerden İnsanlar, Geleneksel Kıyafetleriyle Dünyaya Bakıyorlar, Fotoğraf.

Barbarosoğlu (2013), farklı kültürlerde giysi kavramının nasıl algılandığını ve bu algının giysilere yüklenen anlamları nasıl şekillendirdiğini ayrıntılı bir şekilde açıklar. Örneğin, Arapça’da “libas” kelimesi, bedeni bakışlardan uzak tutmak ve korumak

anlamına gelirken, “şiar” kelimesi, kişinin kendisini tanıtmak için kullandığı bir alameti ifade eder. Bu anlamıyla, “şiar” kelimesi, İtalyanca’daki “costume” kelimesiyle benzerlik gösterir. Costume kelimesi ise alışkanlık, gelenek, davranış ve giysi anlamlarına gelmektedir. Farsça’da “puşşeş” kelimesi, giysi anlamında kullanılır ve bakışlardan gizlemek anlamını taşır. İngilizce’de “dress” kelimesi, süslenmek ve düzeltmek anlamına gelirken, Fransızca’da “habit” kelimesi, yer tutmak ve yer yapmak anlamlarına sahiptir. Bu terimlerin her biri, farklı kültürlerin giysilere yüklediği anlamları ve giysinin toplumsal işlevlerini yansıtır.

Giyim, sadece bireysel kimliklerin değil, aynı zamanda toplumsal yapıların, kültürel kodların ve tarihsel bağlamların bir yansıması olarak görülmelidir. Dünya genelinde farklı toplumlar ve kültürler, estetik beğenileri ve algıları bakımından farklılık gösterir. Ortak bir kültürü paylaşırsalar bile, bireylerin eğitim seviyeleri, sosyo-ekonomik durumları ve psikolojik yapıları, estetik yargılarında çeşitlilik yaratır. Giyinme kültürü, bu çeşitliliğin en belirgin ifadelerinden biridir ve bu kültürü oluşturan giyim tarzları, insanları ve toplumlarını özgün kimlikleriyle tanıtan görsel objelerin başında gelir (Koca ve Kıvılcımlar, 2014: 224).

Koç (2009), A. Crawley’nin giysinin temel fizyolojik ihtiyaçlardan biri olarak yaşamın vazgeçilmez bir parçası olduğunu vurguladığını belirtir. İnsanların, doğanın bir parçası olarak bulundukları yerin coğrafi konumuna ve koşullarına göre giyinmek zorunda kaldıklarını ifade eden Crawley, giyimin başlangıçta bedeni örtme amacına hizmet ettiğini, ancak süslenme olgusunun keşfiyle birlikte cinsiyet, kültür, coğrafi yapı, ekonomik durum ve tarihi olaylardan etkilenerek farklı biçim ve çizgilerle çeşitlendiğini vurgulamaktadır (Crawley, 1994’ten akt. Koç, 2009: 243).

Bu bağlamda, geleneksel kadın giysileri, sadece birer moda unsuru olarak değil, aynı zamanda kadınların toplumsal statülerini, kültürel kimliklerini ve bireysel ifadelerini yansıtan birer görsel dil olarak değerlendirilmiştir.

Geleneksel toplumlarda, kültürel değerler ve toplumsal normlar sıkı bir şekilde korunur ve değişim genellikle yavaş gerçekleşir. Bu toplumlarda kadın, toplumsal düzenin devamında merkezi bir rol oynar. Kadınların sosyal ve kültürel rolleri nesiller boyunca aktarılır ve bu durum, geleneksel toplumların yapılandırılmış yapısını yansıtır.



Resim 2.3: Geleneksel Kıyafetli Kadınlar, McDonald's Önünde Yürürken, Fotoğraf.

Toplamları geleneksel ve modern olarak ayırdığımızda, geleneksel kadın kimliği, geleneksel toplumlara ait bir kavram olarak ortaya çıkar. Modern toplumlarda değişim hızlıdır; geleneksel toplumlarda ise bu değişim yavaştır ve ani değişimler beklenmez. Değişime karşı direniş, toplumsal, kurumsal ve kanuni olarak yapılandırılmıştır. Bu geleneksel toplumun bir parçası olan geleneksel kadın kimliğinden kastımız, değişime açık olmayan, daha yavaş değişen, kutsal kabul ettiği değerleri sahiplenen ve bu değerleri bir sonraki nesle aktarma kararlılığında olan kadının kimliğidir (Metin, 2011: 83-84).

Geleneksel kadın kimliği, toplumun kültürel bellek taşıyıcısı olarak önemli bir rol üstlenir. Kültürel bellek, bir toplumun geçmişte yaşanan olayları, değerleri ve sembollerini gelecek kuşaklara aktarmasını sağlayan bir hafıza sistemidir. Bu bellek, bireylerin ve toplulukların ortak deneyimlerini sosyal pratikler, semboller ve ritüeller aracılığıyla koruyarak kültürel sürekliliğin sağlanmasında kritik bir rol oynar. Topluma ait olan ve onu diğer toplumlardan ayıran özellikler, somut ve soyut değerler aracılığıyla bu bellek sistemi sayesinde korunur ve aktarılır (Silav, 2019: 1488).

Kadınlar, hem aile yapısının hem de toplumsal normların ve değerlerin koruyucusu ve aktarıcısıdır. Geleneksel kadın kimliği, toplumsal değişime karşı bir direnç noktası olarak toplumun devamlılığını sağlamak için kültürel normların ve ritüellerin korunmasında önemli bir rol oynar. Bu nedenle, geleneksel toplumlar, kadınların sosyal

ve kültürel rollerini sabit bir şekilde tanımlayarak, toplumsal değişime karşı direnç gösterir ve kültürel sürekliliği sağlarlar.



Resim 2.4: Kadın, Türkiye'nin Kapadokya Kentindeki Evinde Geleneksel Türk Halısını Dokuyor, Fotoğraf.

Ekolojik koşullar, toplumsal ve kişisel değer yargıları, töreler ve ekonomik koşullar tarafından şekillendirilen önemli bir kültürel öge olan geleneksel giysiler, aynı zamanda kültürün hızla aktarılmasında önemli bir rol oynar (Erden, 1998: 6). Bu nedenle, geleneksel giysiler yalnızca bir kültürel aktarım aracı değil, aynı zamanda bireylerin ve toplumların kimliklerini ifade etme biçimidir.

Bu yönüyle, geleneksel giysiler kültürel aktarımın bir aracı olmanın ötesinde, bireylerin ve toplumların kimliklerini ifade etme biçimi olarak da düşünülebilir. Giyimin bu çok yönlü işlevi, bireylerin toplumsal yapıda nerede durduklarını, ait oldukları kültürü ve bireysel tercihlerini yansıttıkları bir araç olarak değerlendirilebilir. Eftelioğlu (2006: 11) giyimi, vücudu koruyan ve medeniyetin ilerlemesiyle değişiklik gösteren, insan vücuduna göre şekil alan giysilerin tümü olarak tanımlar. Bu tanım, giysinin temel işlevini vurgulamakla birlikte, aynı zamanda giysinin toplumsal ve kültürel bir ürün olduğunu da gözler önüne serer.

Geleneksel giysi kavramı, modern toplumlarda giysinin değişen rolüne karşılık geleneksel değerleri ve kimlikleri koruyan bir olgu olarak önem kazanır. Geleneksel

giysiler, milletlerin tarihinden gelen, belirli bir dönemin kültürel ve sosyal dinamiklerini yansıtan ve günümüzde daha çok müzelerde veya halk oyunları ekiplerinin üzerinde görülen kıyafetler olarak tanımlanır (Özel, 1992: 11). Bu giysiler, modern moda akımlarının dışında kalır ve çoğu zaman geçmişle kurulan bir bağın sembolü olarak yaşatılmaya devam eder.



Resim 2.5: Tokat Almus Yöresi, Şehirde Yaşayan Bir Kadın ve Köyde Yaşayan Otantik Giysili Annesi, Fotoğraf.

Geleneksel giysilerin korunması ve yaşatılması, bir yandan kültürel mirasın sürdürülmesi adına önem taşıırken, diğer yandan da modern dünyada bu giysilerin nasıl algılandığı ve kullanıldığı sorusunu gündeme getirir. Durham (2008: 121) geleneksel giysiyi, “giysi değişikliğine yönelik seçeneklerin azlığından daha çok, öznelliğe tutunan bir yoksunluk olan seçenek yoksunluğu ile ilişkilendirir.” Bu ifade, geleneksel giysinin tercih edilmesinin, aslında insanların giysi seçeneklerinin azlığından değil, bireylerin kendi kimliklerine ve öznel değerlerine sıkı sıkıya bağlı olmasından kaynaklandığını anlatmaktadır.

Özellikle “öznelliğe tutunan bir yoksunluk” ifadesi, bireylerin kendi kişisel ve kültürel kimliklerine olan bağlılıkları nedeniyle, dışarıdan gelen değişim veya yeniliklere karşı direnç göstermelerini ifade eder. Yani, seçeneklerin az olmasından ziyade, mevcut olan ve kişinin kimliğine uygun geleneksel giysilere olan bağlılık, onları farklı

seçenekleri değerlendirmekten alıkoyar. Bu durumun kültürel ve kişiisel kimliği koruma isteğiyle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Giyim, kültürel kimliğin ve toplumsal statünün en önemli göstergelerinden biri olarak, toplumlar arasında farklılaşiın bir olgudur. Giyim kültürü, bir milletin coğrafı, ekonomik ve kültürel dinamikleriyle doğrudan ilişiilidir. Bu bağlamda, geleneksel giysiler, sadece birer giysi olmaktan öte, toplumsal ve kültürel birer sembol olarak karşiımıza çıkar. Bu giysiler, milletlerin tarihiyle sıkı sıkıya bağlıdır ve etkileşiimleri, maddi kültürün diğer unsurlarından daha fazla yansıtır (Abalı, 2009: 13).

Sonuç olarak, geleneksel giysilerin modern dünyada kültürel kimliklerin korunması ve toplumsal hafızanın sürdürülmesi açısından önemli olduğu söylenebilir. Giysiler, bireylerin kimliklerini ve toplumsal yapıdaki yerlerini ifade ettikleri, gemişiye bağlarını korudukları bir araç olarak değerlendirilebilir.

Kadın giyimi, hangi zaman diliminde ve nerede olursa olsun; başlıklar, vcoda giyilenler, ayağa giyilenler, takılar ve süslemelerle bir bütün oluşturur. Kadınlar, bu bütün içerisinden kendi toplumlarının geleneklerine uygun olarak neyi, ne zaman, nasıl ve nerede giyeceklerini yaşayarak ğrenmişi ve bilinçli tercihlerde bulunmuşlardır. Böylece kuşaktan kuşağa aktarılan bir kltrle geleneksel giyim biçimi oluşmuştur. Kumaşlar, kesimleri, işlemeleri, çorap ve ayakkabılar ile takı ve mücevherler bir bütün olarak değerlendirildiğinde, geleneksel giysilerin uyum, değişikenlik, canlılık ve zarafet gibi niteliklerle ne çıktığı görülmektedir (Sarioğlu, 1983: 1). İşte bunun neticesi olarak kadınlara ait geleneksel giyim kuşam, her zaman erkeklere göre daha fazla çeşitlilik gösterir. Zengin kumaşlar, süsleme özellikleri, başa, bedene ve ayağa giyilen giysiler, bunların bezemeleri ve takıları, kültürel öğelerin estetik ile birleşiminin en güzel örneklerini oluşturur.

Ss, süslenme ve takı kullanma, ilk çağlardan beri bir inana dayalı olarak veya süslenme gereksinimi nedeniyle ortaya ıkmışi ve gelenekselleşierek günümüze kadar gelmişiştir. Küçük topluluklar halinde yaşayan kabilelerin, kendi örf, adet ve görenekleri doğrultusunda, yaşadıkları coğrafı çevreden temin edebildikleri doğal malzemelerle tasarladıkları süslemeler, geleneklerle de btnleşiip sembolik anlamlar yüklenerek günümüze ulaşmışlardır (Artun, 2009: 2).

Giyim kuşamın bireyler üzerindeki bu çok katmanlı etkisi, onun sadece bir örtünme aracı olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel kimliğin bir yansıması olduğunu gösterir.

Bu bağlamda, giyimin, kişinin kimliğini ve sosyal statüsünü ifade etmedeki rolü, onu güçlü bir iletişim aracı haline getirir. Özellikle geleneksel giysiler, bu sembolik dilin en belirgin örneklerini sunar; çünkü bu giysiler, toplumun normlarını, değerlerini ve estetik anlayışını görsel bir dille ifade eder niteliktedir.



Resim 2.6: Diyarbakır-Bismil’de Türkmen Köyünde İki Kadın, Fotoğraf.

Kıyafet ya da giyim, aslında bir iletişim biçimidir; ancak bu iletişim konuşma ya da yazı şeklinde değil, görsel ve sembolik bir dil aracılığıyla gerçekleşir. Giyim, bireylerin benliklerini, toplumsal kimliklerini ve cinsiyet, cinsellik, toplumsal statü, yaş gibi unsurlara dayalı olarak onları saran kültürel değerleri ifade eder (Davis, 1997: 211). Giyim, tarih boyunca sanatçılar için önemli bir ifade aracı olmuştur. Sanat eserlerinde giyim, karakterlerin sosyal konumlarını, duygusal durumlarını ve içinde bulundukları kültürel bağlamı yansıtan bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle kadın giysileri, sanatçıların estetik arayışlarında ve kültürel anlatımlarında önemli bir rol oynamıştır. Bu giysilerdeki detaylar, motifler ve renkler, sadece estetik bir süsleme olarak değil, aynı zamanda kültürel anlamların taşıyıcısı olarak değerlendirilmiştir.

Ünal’a (1994) göre sanatta giyim kültürü, yalnızca moda ve estetik arayışların bir yansıması değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin, sınıf farklılıklarının ve kültürel kimliklerin ifade bulduğu bir alandır. Giysiler, sanatçılar tarafından karakterlerin iç dünyalarını, toplumsal konumlarını ve kültürel bağlamlarını yansıtmak için

kullanılmıştır. Bu bağlamda, giyim, sanatta kimliklerin somut bir şekilde ifade edildiği önemli bir araç olmuştur (Ünal, 1994: 449).

Bu bağlamda, giyim, sanatta bireysel ve toplumsal kimliklerin somut bir şekilde ortaya konduğu, çok katmanlı bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Giysiler, bireylerin kimliklerini, toplumsal rollerini ve kültürel bağlılıklarını yansıtmanın ötesinde, sanatın önemli bir unsuru haline gelmiştir. Bu bağlamda, giyimin sanatta kazandığı anlam, özellikle İslam dünyasında belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. İslam sanatında, insan figürünün temsili genellikle sınırlı tutulurken, giysi ve kıyafet sanatı, bireyin kimliğini ve toplumsal statüsünü yansıtan önemli bir araç haline gelmiştir.



Resim 2.7: Avar Kadını (Kafkasya), Geleneksel Düğün Kostümü İçinde, Fotoğraf.

Giyim olgusunun koruyuculuk ve sosyo-kültürel bir işlevinin olmasının ötesinde, bir sanat olayı olarak ele alınması gerektiğini ifade eden Burckhardt, konuyu şu şekilde açıklamıştır: “Kıyafet sanatı, figüratif temsillerin sınırlı olduğu İslam sanatında çok daha önemli bir yere sahiptir; bu, bir bakıma Müslümanın ideal anlayışını yansıtan bir giyim sanatıdır. Dahası, insan ruhu üzerinde elbiseden daha çarpıcı bir etki yaratabilen başka bir sanat dalı bulunmamaktadır” (Burckhardt, 2008: 137-138). Burckhardt’ın bu vurgusu, İslam sanatında giyimin estetik ve sembolik değerinin ne kadar önemli olduğunu gözler önüne serer. İslam sanatında, insan figürünün doğrudan temsili sınırlı olduğundan,

giysiler ve kıyafet sanatı, kişinin ruhsal ve toplumsal kimliğini ifade eden güçlü bir sanatsal dil haline gelmiştir.

Sanatın bu yönü, giyim kültürünün sadece moda ve estetik kaygılarla değil, aynı zamanda bireyin ruhsal ve toplumsal varlığının dışı vurumu olarak da ele alındığını gösterir. Burckhardt'ın da belirttiği gibi, giysinin insan ruhu üzerinde bıraktığı etki, birçok sanat dalının ötesinde, derin bir anlam ve izlenim bırakma gücüne sahiptir. Bu nedenle, giysiler sanat tarihinde, bireysel ve toplumsal kimliklerin inşasında ve ifadesinde merkezi bir rol oynamış, sanatın çok katmanlı yapısını daha da zenginleştirmiştir.



Resim 2.8: Kenyalı Kabile Dansı, Kenya, 2018, Fotoğraf.

Kültürel etkileşimler ve inanç olgusu da, geleneksel giysilerin en belirgin şekillendiricilerinden biridir. Tezcan'a göre, dinler insanların giyim tarzlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Hem ibadet sırasında kullanılan özel giysiler hem de günlük giysiler, dini inanışlardan derin bir şekilde etkilenmiştir. Örneğin, cübbe, fes ve sarık gibi giysiler, İslam'da gelenek haline gelmiş simgeler arasındadır. Her ne kadar İslam'ın giyimle ilgili müdahalesi tartışmalı bir konu olsa da, özellikle kadın giysilerindeki kapalılık ve örtünmenin büyük ölçüde dini etkilerden kaynaklandığı düşünülmektedir (Tezcan, 2010: 265). Dini inanışlar, özellikle kadın giysilerinin tasarımında ve kullanımında önemli bir rol oynamış; örtünme, sadelik ve mütevazılık gibi unsurlar birçok toplumda kadın giyiminin temel bileşenleri haline gelmiştir.

Türkiye'nin halk kıyafetleri, kültürel çeşitliliği ve tarihsel birikimi yansıtmaları açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu zenginlik, geleneksel giyimin hem yerel kimliği hem de kültürel belleği güçlü bir şekilde taşıdığını gösterir.



Resim 2.9: Otantik Giysileriyle Naldöken Türkmen Kadınlar ve Çocukları, Fotoğraf

Dünya folklorunu, halk kıyafetlerini ve arkeolojiyi derinlemesine inceleyen Sabahattin Türkoğlu, uzun yıllara dayanan araştırmalarından elde ettiği bilgiyi şu şekilde dile getirir: “28 yıldan beri yaptığım araştırmalardan şunu anladım ki eğer dünyada özellikle halk kıyafetleri zenginliği açısından birkaç ülke sayılacak olursa zannediyorum Türkiye bunların başında veya baş sıralarında yer alır.” Bu ifade, Türkiye'nin zengin kültürel mirasının, özellikle halk kıyafetleri açısından ne kadar derin ve çeşitli olduğuna dikkat çeker.

Anadolu, coğrafi konumu nedeniyle tarih boyunca Asya, Avrupa, Afrika, Mısır ve Mezopotamya kültür yollarının kesiştiği bir merkez olmuştur. Bu coğrafi avantaj, bölgenin kültürel zenginliğini ve çeşitliliğini büyük ölçüde etkilemiştir. Türklerin zengin bir kültürel coğrafyaya sahip olması, Türk kadının giyim tarzına da yansımış, bu kültürel birikim giyim tarzının hem estetik hem de işlevsel açıdan şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Anadolu toprakları, insanlık tarihinin en eski yerleşim yerlerinden biri olarak, kültürel çeşitliliğin ve etnik karışımın merkezi olmuştur. Günümüzden en az 150-200 bin yıl öncesine kadar dayanan insan yerleşimlerinin izlerini barındıran Anadolu, MÖ 7-8 binlere kadar uzanan bir kültürel tarih birikimine sahiptir. Bu süreçte Sümer, Mezopotamya, Hitit, Urartu, Frig, Pers, Roma, Bizans, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinin oluşturduğu kültürel katmanlar, Anadolu'nun giyim kuşamına ve halk kıyafetlerine de derin etkilerde bulunmuştur (Erden, 1998: 16). Bu kültürel katmanlar, Türk kadının giyimini şekillendirirken, aynı zamanda bölgenin sosyo-kültürel dokusunu da zenginleştirmiştir.

Anadolu'nun bu kültürel zenginliği, halk kıyafetlerinde görülen çeşitlilikte ve zenginlikte kendini açıkça gösterir. Her bir kültürel katman, giysilere eklenen motifler, kullanılan renkler ve tercih edilen kumaşlar aracılığıyla kendine özgü izler bırakmıştır. Bu durum, Anadolu'da ortaya çıkan giyim kültürünün, sadece yerel bir unsur olarak kalmayıp, geniş bir coğrafi ve kültürel etkileşimin bir sonucu olarak evrensel bir değere sahip olduğunu gösterir.



Resim 2.10: M.Ö. 6. Yüzyıl Ortalarından Kalma Bir Kybele Heykeli, Heykel.



Resim 2.11: Yozgat Yöresi Kadını, Fotoğraf.

Dr. Attila Erden, “Anadolu Giysi Kùltürü” isimli kitabında, yapılan çalışmalar sonunda elde edilen bulguların, Anadolu giysi kùltürünün orijininde farklı etnik ve kùltürel yapıya sahip gruplar tarafından oluşturulmuş olmasına karşın, binlerce yıldır aynı potada kaynayan bu grupların temelde homojen bir yapıya sahip olduklarını açıkça gösterdiğini ifade eder (Erden, 1998: 362) (Resim 2.10, 2.11). Bu ifade, Anadolu’nun tarihsel süreç içinde farklı kùltürel etkileri nasıl özömsediğini ve bu etkileri homojen bir yapı içinde nasıl birleştirdiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Anadolu’da halk kıyafetleri, sadece estetik bir unsuru değil, aynı zamanda bu toprakların binlerce yıllık kùltürel birikimini, etnik çeşitliliğini ve toplumsal yapısını yansıtan birer simge olarak karşımıza çıkar. Anadolu’nun zengin kùltürel dokusu, halk giysilerinde kendini gösterirken, bu giysiler aynı zamanda toplumsal kimliğin, kùltürel belleğin ve tarihsel sürekliliğin bir ifadesi olarak önemini korur. Bu bağlamda, Anadolu giysi kùltürü, hem Türkiye’nin kùltürel zenginliğinin bir göstergesi hem de dünya kùltürel mirası içerisinde önemli bir yer tutan değerli bir miras olarak değerlendirilebilir.

Giyim kùltürü, temel olarak doğal çevrenin etkisiyle şekillense de, “yöresel giyim” toplumsal özelliklere bağlı olarak biçimlenmiştir (Ölmez, 1994: 1). Anadolu halkının geçmişte yaygın olarak giydiği ve bazı bölgelerde hala kullanılan bu giysilerin genel olarak ortak bazı nitelikleri olmasına rağmen, giyim tarzları bölgeden bölgeye farklılık göstermektedir. Oğuz’a (2004) göre, bu farklılıklar, yerel gelenekler, bireylerin farklı zevkleri ve iklim koşullarından kaynaklanmaktadır (Oğuz, 2004: 487-493). Ancak, Anadolu’da kullanılan halk giysilerine bakıldığında, batı modasına uygun çağdaş giysilerin benimsenmesi, halk giysilerinin kullanımını gün geçtikçe azaltmaktadır. Modernleşme süreci, geleneksel kıyafetlerin günlük hayattan çekilmesine neden olsa da, günümüzde hala yöresel değer ve inançlarıyla kùltürel özlerini yaşatan ve yaşatmaya çalışan bölgeler bulunmaktadır. Bu bölgelerde, halk kıyafetleri, yerel kimliğin ve kùltürel mirasın bir ifadesi olarak varlığını sürdürmektedir.



Resim 2.12: Saha Çekimleri, Röportaj Anı, 2019, Fotoğraf.

Araştırmanın gerçekleştirildiği yer olan Öncü Köyü’nde yaşayan kadınlar, zamanla sayıları azalan; fakat hala yöresel inançlarını ve kültürel değerlerini yaşatmaya kararlı topluluklardan biri olarak dikkat çekmektedir. Bu köydeki kadınlar, geleneksel kıyafetlerini günlük yaşamlarında kullanarak, bu kıyafetlerin taşıdığı kültürel mirası koruma ve gelecek nesillere aktarma konusunda önemli bir rol üstlenmektedirler. Öncü Köyü kadınları, giyim kuşamlarında Anadolu’nun binlerce yıllık kültürel mirasını yaşatırken, aynı zamanda modern dünyaya karşı geleneksel kimliklerini ve inançlarını koruma kararlılığını da sürdürmektedirler. Bu kararlılık, Öncü Köyü’nü, Anadolu’nun zengin kültürel mirasının somut bir temsilcisi haline getirmiş ve bu nedenle çalışma kapsamında incelenmek üzere seçilmiştir.

Araştırmacı, Öncü Köyü’nde doğup büyümemiş olmasına rağmen, bu köyün kültürel zenginlikleri ve geleneksel giyim kültürü üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Ailesindeki büyüklerin bu kültürü yaşatmaya devam etmeleri, araştırmacının köyle olan bağını güçlendirmiş ve bu kültürel mirasın izlerini sürme kararlılığını artırmıştır. Öncü Köyü, araştırmacı için sadece bir köy değil, aynı zamanda ailesinin kültürel geçmişinin ve geleneklerinin güçlü bir sembolüdür. Bu nedenle, araştırmada Öncü Köyü önemli bir odak noktası olarak seçilmiştir.

Öncü Köyü kadınlarının giyim kuşamı, araştırmacı için sadece akademik bir inceleme konusu değil, aynı zamanda ailesiyle olan bağlarını ve kültürel mirasını sürdürme arzusunu yansıtan önemli bir unsurdur. Bu nedenle, bu çalışma, Öncü Köyü'nün geleneksel giysilerini ve bu giysilerin altında yatan toplumsal ve kültürel değerleri incelemekle birlikte, aynı zamanda bu giysilerden ilham alarak yapılan resimlerin arkasındaki duygusal süreci de ortaya koymayı amaçlamaktadır.



Resim 2.13: Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti, Fotoğraf.

2.2. Malatya Yöresi Geleneksel Yaşam Biçimi İçerisinde Kadın Giysileri

2.2.1. Çalışmanın Uygulama Alanı

Malatya, yaklaşık on bin yıllık köklü geçmişi ve iki bin yıllık ismiyle, tarih boyunca hem dünya hem de Türkiye'nin ortak mirasına önemli katkılar sağlamış bir medeniyet merkezi olarak öne çıkmaktadır. 1.241.000 hektarlık geniş yüzölçümü ve 750.000 civarındaki nüfusuyla, biri merkez olmak üzere toplam 14 ilçe, 10 bucak, 52 belediye ve yaklaşık 500 köyüyle Malatya, ülkemizin önemli şehirlerinden biridir (Gezer vd., 2011: 15).

Malatya, tarih boyunca sahip olduğu stratejik konumu nedeniyle pek çok saldırıya maruz kalmış ve bu süreçte defalarca el değiştirmiştir. Buna rağmen, kuruluş yeri ve ismi itibarıyla, birkaç küçük değişiklik dışında, ilkçağlardan günümüze kadar büyük bir

dönüşüm yaşamadan varlığını sürdüren ender Anadolu şehirlerinden biridir (Baykara, 1987: 7-12).

Malatya'nın bilinen tarihi MÖ 3000 yıllarına kadar uzanmaktadır (Başbay, 1987: 93). İlkçağda şehrin yerleşim alanının büyüklüğü ve sınırları hakkında kesin bilgiler mevcut olmasa da, bölgedeki prehistorik buluntular, yerleşimin oldukça eski dönemlere dayandığını göstermektedir. Bu buluntular ve son dönemde gerçekleştirilen arkeolojik kazılar, Malatya'nın çok eski çağlardan beri sürekli yerleşime sahne olduğunu ve çeşitli kavimlerin medeniyet ve kültürlerine ev sahipliği yaptığını ortaya koymaktadır.

Malatya; Hitit, Asur, Urartu, Medler, Persler, Büyük İskender, Pontus, Roma, Bizans, Danişmentliler, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu gibi birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Stratejik konumu nedeniyle önemli bir ticari merkezi ve devletler arasında sık sık el değiştiren bir sınır şehri olan Malatya'da M.Ö. II. yüzyıla tarihlenen dünyanın en eski sarayının bulunduğu Arslantepe Höyüğü bulunmaktadır. Arslantepe'de yapılan arkeolojik kazılara göre dünyada ilk devlet bürokrasisinin temellerinin atıldığı kent olarak da bilinmektedir (Göğebakan, 2004: 13-14). Arslantepe Höyüğü'nde yaklaşık elli yıldır devam eden kazılarda ortaya çıkan bilgiler, Malatya'nın Mezopotamya bölgesinden birkaç yer ile birlikte M.Ö. 8500 yıllarında insanlığın yerleşik hayata ilk geçtikleri, M.Ö. 6500 yıllarında ise ilk şehirleşmenin yaşandığı yerlerden biri olduğunu göstermektedir (Gezer vd., 2011: 24).

Araştırmalar Malatya'nın yerküremizdeki en eski yerleşim alanlarından birisi olduğunu ortaya koymaktadır. Malatya, Akdeniz', İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgeleri arasında bir geçiş alanı oluşturur, bu durum tarih boyunca önemini korumuştur ve korumaktadır.

Malatya, coğrafi konumu, tarihi kervan yollarının -ünlü Kral Yolu ve İpek Yolu- üzerinde bulunması ve sahip olduğu zengin su kaynakları nedeniyle, Neolitik Çağ'dan bu yana yerleşimlere sahne olmuştur. Burada birleşen bu yollar, kuzeyde Kafkasya'ya güneyde Çukurova, Mezopotamya ve Suriye'ye batıda Ege sahillerine doğuda İran ve Uzakdoğu'ya kadar uzanmaktadır Mezopotamya ile Anadolu arasındaki ticaret ve kültür alış verişinin antik çağlardan beri bu yollardan sağlanması, yolların birleşim noktasında olan Malatya'yı kültür çeşitliliğin yaşandığı kozmopolit bir kent haline getirmiştir (Malatya İli Yerel Ekonomik Araştırma, 2007: 9).

Malatya'nın zengin tarihi ve kültürel mirası, bölge halkının yaşam biçiminden sanatına kadar birçok alanda derin izler bırakmıştır. Bu mirasın etkisi, Malatya'da yaşayan insanların, özellikle de Anadolu kadınlarının giyim kültüründe açıkça görülmektedir. Yaşadığı coğrafyanın zengin kültür ve sanat birikiminden etkilenen Anadolu kadınları, tarih boyunca toplumlarının kültürü, sosyal yapısı, inançları, yaşam biçimi, coğrafi ve iklim özellikleri gibi faktörlerin etkisiyle giyim tarzlarını şekillendirmiş ve bu tarz, zamanla zenginleşerek kendine özgü bir kimlik kazanmıştır.

Anadolu'nun farklı bölgelerinde olduğu gibi, Malatya'da da kadınların giyim kültürü, bölgenin özgün özellikleriyle harmanlanmış ve bu giyim tarzı, toplumun gelenek, görenek ve inançlarını yansıtan çizgi ve motiflerle bezenmiştir. Bu tür geleneksel giysiler, günümüzde nadir de olsa, ülkemizin ücra köşelerinde varlığını sürdürmekte ve adeta geçmişle bugün arasında bir köprü vazifesi görmektedir.



Resim 2.14: Malatya Geleneksel Kıyafetli Kadın, 2015, Fotoğraf, Nezir Kızılkaya.

Malatya yöresi geleneksel kadın giysileri, bölgenin tarihsel ve kültürel etkileşimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış olup, bölgenin karakteristik özelliklerini yansıtan örnekler arasında yer almaktadır. Malatya'nın tarihsel geçmişi ve kültürel çeşitliliği, bu geleneksel giysilerin hem estetik hem de sembolik açıdan önemini korumasına katkı sağlamıştır. Bu çerçevede, Malatya yöresi geleneksel kadın giysileri,

sadece birer giysi olmanın ötesinde, bölgenin kültürel mirası olarak değerlendirilebilir niteliktedir.

Kızılkaya (2012), geleneksel giyimin bir toplumun kültürel kimliğini yansıtan en önemli unsurlardan biri olduğunu ifade etmiş ve Malatya bölgesindeki kadınların giyim tarzının hem günlük yaşamda hem de özel günlerde kullanılan detaylı ve estetik dokuları dikkat çektiğini belirtmiştir.

Malatya merkez ve merkeze yakın ilçe ve beldelerde kadınlar özellikle günlük yaşamda entari ve çiçek desenli kumaşlardan yapılan, alt ucunda boydan boya bir süsleme bulunan bervanik kullanırlar. Ev dışına çıkışlarda kısa 2 kenarında 5 cm kalınlığında kırmızı şeritbulunan beyaz pamuklu marhama ya da kareli çarşaf ile örtünürler. Ancak düğün, bayram gibi özel ve önemli günlerde canlı renklerden oluşan desenler ile döşenmiş kadife ya da basma kumaşlardan dikilmiş entariler giyerler. Entari boyu oldukça uzun olup altına çiçekli ya da parlak kumaşlardan uzun don/şalvar giyerler.

Dağlık bölgelerde yaşayan kadınlar, genellikle göz alıcı renklerde kumaşlardan yapılmış, eteği fırfırlı entariler ve altına bol kesimli şalvarlar giyerler. Bu giysiler, yerel kültüre özgü bir estetik anlayışı yansıtır. Kadınlar, bel bölgesine kuşak, puşi veya gümüş kemer bağlarlar. Ayrıca, bel kuşağının üzerine “bervanik” adı verilen bir önlük takılması, bu giyim tarzının önemli bir özelliğidir.

Başlarına, “Küllük” adı verilen kısa keçe bir fes takarlar. Fes, çene altından geçen bir bağ ile sabitlenir ve üzerine bakır ya da gümüşten yapılmış tepelikler yerleştirilir. Bu tepelikler, çeşitli taşlar, mineler ve yapraklı zincirlerle süslenmiştir. Maddi durumu iyi olan kadınlar, tepeliğin ön kısmına küçük altınlar dizerek zenginliklerini sergilerler. Fesin üzerine yazma ya da renkli puşi örtülerek, uçları omuzlara dökülür (Kızılkaya, 2012: 2).

İçlik olarak, çiçekli bezlerden dikilmiş, yuvarlak yakalı ve yanları yırtmaçlı, dirseği biraz geçen kollu giysiler tercih edilir. Altına ise kadife, saten veya çiçekli pazen ve basmadan yapılmış şalvar ya da don giyilir. Bu şalvarların peyki oldukça küçüktür. İçliğin üzerine, işlemeli feraceler, düz veya çiçekli kumaşlardan yapılmış ve alt kısmında fırfırlı süslemeler bulunan “zıbın” adı verilen entariler giyilir (Kızılkaya, 2012: 2).

Gelenekler, toplumlar içinde yaşarken bazen olduğu gibi devam eder, bazen değişime uğrar ve bazen de yavaş yavaş kaybolur. Bu süreç, sosyal ve kültürel yaşamın doğasında var olan bir durumdur (Yıldırım, 2015: 2268). Dolayısıyla, tezde incelenen geleneksel giysiler de bu süreçte, kimi zaman değişime uğrayarak modern yaşamın etkisi altında dönüşürken, kimi zaman da kültürel mirasın bir parçası olarak korunmuştur.

Sosyoloji alanında önemli çalışmalara imza atan Tezcan (1970), ‘Sosyolojik Yönden Köy’ adlı makalesinde, köylü kişiliğini şu şekilde tanımlamıştır:

Köylü muhafazakardır. Bu muhafazakarlık, geleneklere bağlılıktan ve toplumsal yaşantıdan kaynaklanır. Dünyanın her yerinde köylüler, şehirlilere nazaran yenilikleri çok daha geç kabul eder ve bu yeniliklere uyum sağlamakta zorlanırlar. Teknik yeniliklere karşı da temkinlidirler ve çoğu zaman bu yeniliklere karşı şiddetli tepkiler verirler. Köylüye herhangi bir yeniliği benimsetmek için, bu yeniliğin fiilen gösterilmesi gerekliliği de bu tutumdan kaynaklanır.

Bu sosyolojik tespitler, geleneksel giyim kültürünün neden kırsal alanlarda daha dirençli olduğunu ve değişimin neden daha yavaş gerçekleştiğini anlamamıza yardımcı olur. Kırsal kesimde yaşayan insanlar, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı kalır ve yeniliklere karşı temkinli bir yaklaşım sergiler. Bu durum, köylerdeki geleneksel giyim tarzlarının kentlere göre daha uzun süre korunmasına yol açar.

Malatya yöresi kadınlarının geleneksel giyimleri de bu bağlamda değerlendirilebilir. Kentlerde modern giyim tarzları hızla yaygınlaşırken, kırsal kesimde bu geleneksel giyim tarzları daha uzun süre korunmuştur. Araştırma kapsamında ele alınan Öncü köyü, gelenekleri ve görenekleri hâlâ yaşatan, bu nedenle de bölgesel bir öneme sahip olan bir yerleşim yeri olarak öne çıkmaktadır.

Araştırmanın gerçekleştirildiği Malatya ilinin Yeşilyurt ilçesine bağlı olan Öncü köyü, Büyükşehir statüsüne geçiş sonrası, köylerin mahalle olarak kaydedilmesiyle birlikte Yeşilyurt Öncü Mahallesi olarak resmi kayıtlara geçmiştir. Ancak köy hakkında mevcut resmi kayıtlar oldukça sınırlı bilgi içermektedir.

Öncü köyü, Malatya il merkezine 46 km, Yeşilyurt ilçesine ise 38 km uzaklıkta yer almaktadır. Köyün toplam nüfusu 262 kişi olup, bu nüfusun 133'ü erkek, 129'u ise kadındır. İlçenin ekonomisi büyük ölçüde tarım ve hayvancılığa dayanmaktadır. Bu ekonomik yapı, köyde yaşayan halkın geleneksel yaşam tarzını ve muhafazakâr tutumunu desteklemekte, bu da geleneksel giyimin korunmasına katkı sağlamaktadır (Öncü Mahallesi, n.d.)

Öncü köyünün, araştırma konusu olarak seçilmesinin temel sebeplerinden biri, köyün geleneksel giyim kültürünün güçlü bir şekilde varlığını sürdürmesi ve bu kültürün, bölgedeki kadınlar tarafından günlük yaşamda hâlâ aktif olarak kullanılmasıdır. Köydeki kadınların giyim tarzı, sadece bir giysi tercihi olmanın ötesinde, onların kimliklerinin ve toplumsal rollerinin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda, Öncü köyü, kırsal alanlarda geleneksel giyimin nasıl korunduğunu ve bu kültürel unsurların modern zamanlarda nasıl yaşatıldığını anlamak için önemli bir örnek teşkil etmektedir.

2.2.2. Görüşmelerin Yedi Kavram Altında Sınıflandırılması

2.2.2.1. Başlık- Küllük

Öncü köyünde kadınların giyim kültüründe önemli bir yer tutan başlıklar, hem işlevsel hem de sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu başlıklar, geleneksel unsurların bir yansıması olarak değerlendirilmekte ve kadının sosyal statüsünü, evlilik durumunu ve ekonomik konumunu simgelemektedir. Yapılan röportajlar ve gözlemler doğrultusunda, Öncü köyünde kullanılan başlıkların çeşitleri, yapısı, kullanılan malzemeler ve bu başlıkların kültürel ve toplumsal anlamları incelenmiştir. Kadın başlıkları, bu bağlamda geleneksel giyim kültürünün önemli bir unsuru olarak ele alınmıştır.

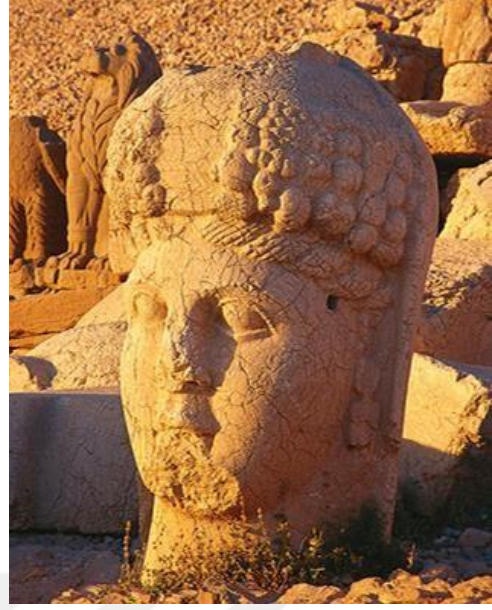
Tarih boyunca farklı dönemlerde ve coğrafyalarda çeşitli biçimlerde kullanılmış olan kadın başlıkları, Orta Asya'dan başlayarak İskit, Hun, Göktürk, Uygur, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerine kadar farklı şekillerde varlıklarını sürdürmüşlerdir (Tosunoğlu ve Boratay, 2021: 372-393). Başlık giyme kültürünün eski çağlardan bu yana süregeldiği, çeşitli arkeolojik kazılar sonucu elde edilen buluntularla da kanıtlanmıştır.

Kuşaktan kuşağa aktarılan bu kültür, günümüzde de devam etmekte olup, kadın başlıklarına arkeoloji müzelerinde, bereket tanrıçalarının figürlerinde ve çeşitli heykellerde rastlanmaktadır.

Araştırma sahasına yakın bir bölge olan Nemrut Dağı'ndaki heykellerin başlıkları ile Öncü köyünde kullanılan kadın başlıkları arasındaki benzerlik, bu bölgedeki geleneksel giyim biçimlerinin yüzyıllar boyunca devam ettiğini gösteren niteliktedir. Bu durum, kadın başlıklarının yalnızca bir aksesuar olmanın ötesinde, toplumsal kimliğin ve kültürel mirasın bir parçası olarak önemini koruduğunu ortaya koymaktadır. Bu başlıklar, kültürel sürekliliğin ve toplumsal hafızanın bir yansıması olarak değerlendirilmelidir (Resim 2.15; Resim 2.16).



Resim 2.15: Saha ekimleri, Emiş Teyze, Fotoğraf



Resim 2.16: Nemrut Dağı Heykelleri, Heykel

Giyim kültüründe tamamlayıcı bir unsur olan başlıklar, birçok toplumun etkisiyle değişikliklere uğramış ve her toplumda ayrı bir zen ve değer görmüştür. Türkler, tarih boyunca kullandıkları sa stilleri ve başlıklara farklı anlamlar yüklemişlerdir. Örneğin, Uygur toplumunda kadınların sa örgülerine bakarak, onların evli, bekar, dul ya da torun sahibi olup olmadıklarını anlamak mümkündür (Tanrıdağlı, 2000: 49).

İnsanlar, toplu olarak yaşamaya başladıklarından bu yana, gerek ilahi gerekse dünyevi glerin peşinde olmuşlar ve bu güçlerini çevrelerindeki insanlara hatırlatacak objelere ihtiyaç duymuşlardır. Bu objeler arasında en belirginlerinden biri, tarih boyunca kullanılan baş aksesuarlarından talardır (Begiç ve z, 2018: 115). Kadın başlıkları, biçim, kesim, kullanım şekli, renk ve süsleme gibi detaylarla sembolik bir giyim dili oluşturmakta ve bu dili sözsüz bir şekilde ifade etmektedir.

Araştırma konusu olan başlıklar, Anadolu kadın ve erkek giyiminin vazgeçilmez bir parçası aynı zamanda toplumsal statüsünü belirleyen ve duygularını yansıtan bir ifade aracı olmuştur (İldıroyuk, 2009: 167). Anadolu'da kadın ve gelin başlıkları köklü bir kültür ağacının çiçekleri gibi, yüzyıllardır genç kızların ve kadınların başlarını süslemiştir. Bu nedenle yüzlerce değişik başlık türleri bulunmaktadır (Tansuğ, 2003: 56).

Kadın başlıkları genelde “Terpuş”, “Serpüş”, “Arakçin”, “Arrakiye”, “Hotoz”, “Taç”, “Tuzak”, “Tepelik”, “Tas”, “Rakçin”, adıyla anılır. Araştırma yapılan bölgede ise “Kullik”, “Kofi” adlarıyla bilinmektedir. Doğu Anadolu’da genel olarak kofi ismiyle anılmaktadır. Kofi kültürü araştırma yapılan sahada kullik adıyla bilinmektedir.

Kofi, kadınların başlarına taktıkları geleneksel bir başlıktır. Kenarları çuhaya benzer kumaşla çevrelenmiş olan bu başlığın tepesi ise ipek veya benzeri ipliklerle işlenmiştir. Kofi’nin yapısal parçaları arasında, “tar” adı verilen tas biçiminde tahta ya da tenekeden yapılmış bir malzeme bulunur. Tarın üzerine saçaklı veya saçaksız fes/kofiye geçirilir ve “Zaza püskülü” olarak bilinen takma saç eklenir, yanlardan ise örgüler sarkıtılır (Koraltan, 2020: 151).

Kadınlar, kofi başlığını takmadan önce, beyaz renkte bir tülbent kullanır ve ardından yörede “şaar” veya “şeer” olarak adlandırılan ince ipek kumaştan yapılmış bir poşu bağlanır. Bu poşunun üzerine, canlı renklerde başka poşular sarılır. İpekten dokunmuş renkli poşular, özellikle özel günlerde kofi etrafına bağlanarak kullanılır. Kofi, kişinin tercihiye göre tepelik, altın, gümüş ve çeşitli takılarla süslenerek daha gösterişli hale getirilir (Begi,ç ve Ağırmatlı, 2021: 33).



Resim 2.17: Diyarbakır’da Kullanılmış Kofi/Köfü/Köfi Başlık ve Farklı Başlık Örnekleri, Mezopotamya ve Ermenistan Misyonu Albümü, Lyon Eyaleti’nin Freus Minör Capucinleri, (İzzet Aran Arşivi).

Anadolu’nun pek çok yerinde kullanılan başlıklar, yörenin kendine özgü özelliklerini yansıtan biçim, malzeme ve kullanım açısından yerel farklılıklar taşımaktadır. Köylerin şehir merkezlerine olan yakınlık veya uzaklıklarına göre giyim kültüründe belirgin değişiklikler gözlenmiştir. Araştırma yapılan bölgenin Malatya-

Adıyaman il sınırında bulunması, her iki şehrin geleneksel giyiminden etkilenerek, son derece özgün ve farklı bir yöresel kimliğin oluşmasına neden olmuştur.

Yapılan görüşmeler, Öncü Köyü'ndeki kadın başlıklarının kullanımını şu şekilde özetlemektedir: Başlıklar, hem işlevsel hem de sembolik anlamlar taşıyan önemli bir unsurdur. Özellikle “kullik” adı verilen başlık, hem günlük yaşamda hem de özel günlerde tercih edilmektedir. Bu başlık, mevsim şartlarına uygun olarak yazın serin, kışın ise sıcak tutma özelliğiyle öne çıkar. Baş kısmına yerleştirilen tahtadan yapılmış yuvarlak çember, renkli kumaşlarla kat kat sarılarak başlığa estetik bir görünüm kazandırır. Başlığın alın kısmına, kadının ekonomik durumuna bağlı olarak altın veya gümüş liralara takılmaktadır. Ayrıca, başlıkların takılma biçimi, sosyal statü, evlilik durumu ve aşiret aidiyetini göstermekle birlikte, kadının sosyal çevresi ile olan iletişimini sağlayan bir simge olarak da kullanılır.



Resim 2.18: Saha Çekimleri ve Arşiv Fotoğrafları, Fotoğraf.

Röportajlarda, oğlunu kaybeden bir kadının başlığının diğerlerine göre daha koyu renklere sahip olduğu ve daha az süslü olduğu saptanmıştır. Bu durum, başlıkların sadece bir aksesuar olmadığını, aynı zamanda kişisel duygusal durumları yansıtan bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır. Süslemeler ve renkler, kadının içinde bulunduğu yaşam dönemini, sosyal statüsünü ve yaşadığı olayları ifade etmektedir. Özellikle, süslemeyi seven neşeli kadınların başlıklarına yansıyan parlak ve gösterişli detaylar, kişisel

kimliklerini ve enerjilerini başlıkları aracılığıyla topluma ilettikleri bir ifade biçimi oluşturmaktadır.

Başlıklar, aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel mirasın önemli bir parçası olarak da karşımıza çıkmaktadır. Aile büyüklerinden genç kadınlara miras kalan başlıklar, sadece bir süs eşyası olmanın ötesinde, ailenin ve aşiretin kültürel ve sosyal değerlerini simgeleyen objeler olarak değerlendirilmektedir. Özellikle altın ve gümüş süslemeler, kadının ekonomik durumunu ve ailesinin sosyal statüsünü vurgularken, çeşitli boncuk ve işlemeler aşiret ya da topluluk aidiyetini belirtir. Bu farklılıklar, başlıkların hem kişisel hem de kültürel kimlik açısından ne kadar önemli bir role sahip olduğunu göstermektedir (Resim 2.18).

Yapılan görüşmelerin, Öncü Köyü'nde yaşayan kadınların doğrudan ifadelerine dayanması, bu araştırmanın kültürel açıdan da önemini vurgulamaktadır. Bu çalışma, aynı zamanda saha çalışması niteliği taşıyan bir araştırma olarak, geleneği bizzat sürdüren kadınlardan alınan bilgilere dayanmaktadır. Kadınların başlık kullanımına dair bilgiler, yazılı kaynaklarla sınırlı kalmayıp, kültürü doğrudan deneyimleyen bireylerin anlatımlarına dayanarak elde edilmiştir. Bu durum, hem kültürel aktarımın hem de toplumsal kimliklerin daha kapsamlı bir şekilde incelenmesini sağlamıştır.

Öncü köyü kadınları, geleneksel başlık kullanımına ilişkin olarak, atalarından gelen bu kültürel mirasın günlük yaşamlarındaki yerini ve önemini şu şekilde ifade etmişlerdir:

Başlıklar, köy kültüründe atalarından kalan önemli bir geleneksel giyim unsurudur. Her genç kız evlendikten sonra bu başlıkları takar ve bu, bir nevi gelinlik gibi kabul edilir. Başlıklar, her mevsimde kullanılmak üzere tasarlanmıştır; yazın serin, kışın ise sıcak tutma özelliklerine sahiptir. Kullanan kişiler, bu başlıkları sadece gece yatarken çıkarır ve gün içinde sürekli başlarında taşırlar.

Köyde “kullik” adı verilen bu başlık, özellikle dışarı çıkarken giyilir. Kullik, yaz aylarında başı serin tutarken, kış aylarında ise sıcak tutar. Kışın soğuk rüzgar ve kar karşısında koruyucu bir görev üstlenir. Köyde, gençlerin bile bu başlığı takmaları yaygın bir durumdur ve bu durum bir gelenek olarak kabul edilir. Takılmadığı takdirde ayıplanmak olasıdır. Kullikler yalnızca gece yatarken çıkarılır ve sabahları yeniden başa geçirilir. Gün boyunca tüm işler bu başlık ile yapılır.

Başlığın üst kısmına, yuvarlak bir daire biçiminde tahtadan yapılan bir çember yerleştirilir. Bu çember, yörede “kasnak” olarak adlandırılmaktadır. Kasnak, çeşitli renklerde kumaşlarla sarılır ve bu kat kat sarma işlemi titizlikle gerçekleştirilir. Ayrıca, başlığın bir parçası olan ve “bandık” adı verilen kumaş, çenenin altından geçirilerek sıkıca bağlanır. Bu şekilde başlık, hem sağlam bir şekilde başa yerleşir hem de kaymaması sağlanır (Katılımcı 1, Katılımcı 2, Katılımcı 3, Katılımcı 4, Katılımcı 5, kişisel iletişim, 7 Mayıs 2022; 20 Mayıs 2021).

Anadolu’da mesela bir cenaze olduğu zaman, hele ki genç birinin cenazesi varsa, ya da bir kadının eşi genç yaşıta ölmüşse, evladı genç yaşıta vefat etmişse, bu kadınlar yasını belli etmek için kullığının üzerine siyah bir tülbent bağlardı. Ama bu, bildiğimiz türbentlerden daha büyüktür; poşu gibi olurdu. O siyahı bağladığı zaman herkes bilirdi ki o kadın yaşlıdır. Özellikle genç acısı görmüş bir kadın, o siyah poşuyu taktı mı bir daha çıkartmazdı. Ömrünün sonuna kadar onunla kalırdı. Mesela daha önce kullığının etrafında altınlı, püsküllü şeyler takıyorsa, onları hemen indirirdi. Daha sade bir hale getirirdi. Parlak simli kıyafetler giyen bir anne ya da eş, o kıyafetlerini bir daha giymezdi. Daha koyu, daha sade kıyafetler seçerdi ki, yaşlı olduğu belli olsun. Bir de cenaze sonrası, eğer ölen bir eş ya da evlatsa, o ev halkı 40 gün boyunca aynı kıyafetle dolaşırdı. Mesela o gün, kocası ya da evladı öldüğünde hangi kıyafeti giymişse, 40 gün boyunca o kıyafeti giyerdi. Akşam çıkarır, yıkar, kurutur ama sabah yine aynı kıyafeti giyip insanların içine öyle çıkardı. Eğer 40 gün dolmadan kıyafet değıştirirse, bu büyük ayıp sayılırdı. İnsanlar ‘daha yasını tutmadan kıyafetini değıştirdi’ derlerdi. Bu, hem o acıyı yaşamanın hem de başkalarına yaşattığı yası hissettirmenin bir yolu gibiydi (Katılımcı 6, kişisel iletişim, 12 Nisan 2024).

2.2.2.2. Keten

Öncü Köyü’nde kadınlar tarafından kullanılan geleneksel başörtülerden biri olan ‘keten,’ özellikle evli ve yaşlı kadınlar tarafından tercih edilen, 4 metre uzunluğunda bir örtüdür. Keten, kadın ve erkek giyiminde sıkça kullanılan, aynı adlı bitkinin çeşitli işlemlerden geçirilmesiyle elde edilen bir kumaş türüdür. Anadolu insanı, pamuk, yün, ipek ve keten liflerinden elde ettikleri iplikleri dokuyarak zengin bir kumaş çeşitliliği yaratmış ve bu çeşitlilik, zamanla farklı biçimlerde gelişerek yöreye özgü adlar almıştır (Koç, 1999: 399).

Keten başörtüsü, özellikle günlük yaşamda yaşlı kadınlar tarafından tercih edilmektedir. Katılımcılar tarafından verilen bilgilere göre, keten başörtüsünün kenar süslemeleri genellikle sade olup, püsküllü ya da püskülsüz olabilir. Dört metre karelik bu geniş örtü, genellikle üçgen şeklinde katlanarak iki ucu çenenin altından geçirilip başın arkasından bağlanır ve kalan kısım serbest bırakılarak sırtın üzerine düşer. Bu bağlama şekli, hem geleneksel hem de pratik bir uygulama olarak dikkat çekmektedir. Katılımcılar tarafından verilen bilgilere göre, keten başörtüsünün kenar süslemeleri sade olabilirken, isteğe bağlı olarak çeşitli oya ve işleme teknikleri ile kişiselleştirilebilmektedir. Başörtüsünün kenarları püsküllü veya püskülsüz olabilir ve bu süslemeler kullanıcının yaşına, sosyal statüsüne ve tercihlerine göre değışiklik gösterebilir (Resim 2.19; Resim 2.20).



Resim 2.19: Saha Çekimleri, Fotoğraf.



Resim 2.20: Kavak Kostüm Koleksiyonu
- Antwerpen/Belçika, Büyük Başörtüsü,
Fotoğraf.

Bu bölgede keten başörtüsünün tercih edilmesinin bir diğer nedeni, kumaşın dayanıklılığı ve hava koşullarına karşı koruma sağlamasıdır. Keten kumaşının nefes alabilir yapısı, yaz aylarında serin tutarken, kış aylarında da sıcaklık dengesi sağlamaktadır. Bu örtü, aynı zamanda sade yapısı ile yaşlı kadınlar arasında, günlük işlerde pratikliği ve kolaylığı nedeniyle tercih edilmektedir.

Bu çalışmada elde edilen bulgular, keten başörtüsünün Öncü Köyü'nde yalnızca işlevsel bir giysi parçası olmanın ötesinde, kültürel bir unsur olduğunu göstermektedir. Başörtüsü, köydeki kadınların toplumsal kimliklerini ve kuşaklar arası bağlarını ifade etmede önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Kadınların bu başörtüsünü, geleneksel inançlarının bir gereği olarak taktıkları, bu geleneğe uymayan kadınların ise genellikle farklı bir mezhebe mensup oldukları belirtilmiştir. Ayrıca, bazı aşiretlerde başörtüsü takmamanın sosyal bir ayıp olarak kabul edildiği vurgulanmıştır. Bu nedenle, keten başörtüsü üzerine yapılan saha çalışması, hem geleneksel giyim kültürünü hem de toplumsal yapının derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır.

Keten isimli başörtüsünün kullanımı ile ilgili olarak katılımcılar şu ifadeleri dile getirmiştir:

Bizim buralarda keten başörtüsü, özellikle büyüklerimizin, yaşlı kadınların vazgeçilmezi. Gençler pek takmaz ama eskiler hâlâ kullanır. Bu başörtüsü bayağı büyük olur, dört metre kare falan gelir. Üçgen şekline katlanır, sonra iki ucunu çenenin altından geçirip başının arkasından sıkıca bağlarsın. Bağladıktan sonra arkaya doğru serbestçe sarkar. Ketenin kenar süsleri pek değişmez; kimi püsküllü sever, kimi püskülsüz. Ama istersen kendi isteğine göre farklı oyalarla süsleyebilirsin. Bu tamamen kullanana bağlı. Kimisi sade sever, kimisi de iyice süsler (Katılımcı 1, Katılımcı 2, Katılımcı 3, Katılımcı 4, Katılımcı 5, kişisel iletişim, 20 Mayıs 2021; 7 Mayıs 2022).

2.2.2.3. Zıbın

Anadolu'nun büyük bir bölümünde kadın giyiminin en eski örneklerinden biri olarak bilinen “üçetek,” eski çağlardan beri kullanılan önemli bir giyim unsurudur. Birçok farklı kültürden etkilenecek zamanla değişiklikler geçirmiş ve her toplumda farklı isimlerle yerini almıştır.

Öncü köyü yöresinde ise bu giysi, “zıbın” ya da “fistan” olarak adlandırılan entarilerle karşımıza çıkmaktadır. Bu entariler, halk arasında “zıbınlık” ya da “kutnu” olarak bilinmektedir. Kutnu Arapça “pamuk” anlamına gelen “kutun” kelimesinden türemiştir. Bu nedenle, dilimizde pamuklu dokumalara “kutnu” (kutni) adı verilmiş; pamuk ipliği karışık, atlas taklidi, ipekli kumaşlara da “kutnu” denilmiştir (Koçu, 1969: 161).



Resim 2.21: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Üç Etek Kıyafeti, Fotoğraf.

Üçetek, adını üç parça şeklinde tasarlanmasından alır. Bu giysinin ön iki eteği, arka eteğinden daha kısadır. Ön etekler, kalça üzerinden ters çevrilip bele sokularak toplanır ve bu durum, özellikle dağ köylerinde günlük işlerde kolaylık sağlaması amacıyla tercih edilir. Geleneksel Malatya giyiminde, özellikle kırsal bölgelerde yaygın olarak kullanılan üçetek, işlevsel özellikleri ile öne çıkar. Anadolu'nun birçok yerinde üçetekler, atlas şalvar ve içine giyilen helali gömlekle kombinlenir; üçeteğin beline gümüş kemer takılır ve ön eteklerin uçları, yürümeyi kolaylaştırmak amacıyla kemere kancalarla tutturulur. Üçetekler genellikle çizgili kumaşlardan veya “seraser” olarak bilinen işlemeli kumaşlardan yapıldı (Araz, 1980: 13) (Resim 2.21).

Yörede “zıbınlık” olarak bilinen entariler, uzun gömlek şeklinde olup ön tarafında genellikle üç düğme kullanılır; arka tarafı ise düğmesiz ve kapalıdır. Renk olarak çizgili ve düz kumaşlar tercih edilir. Boyları diz kapağının altında olup genellikle ayaklara kadar uzanır.

Araştırma sahamızda yaşayanlar, bu geleneksel giyimi şu şekilde açıklamışlardır:

Bizim burda kutmu kumaş derik, renkli olur, kalın çizgili. Yazı kışı fark etmez, hep onu giyeriz. En fazla iki tane olur elimizde, üçüncüsü olanı var ya, zengindir hani. Başka da elbisemiz olmaz ki. Çarşıya giderik Malatya'nın, kumaşı alırız, orda diktiririz. Sabah kalkınca hemen giyiniriz, akşama kadar üstümüzden çıkmaz. Ne iş varsa bu elbiseyle yapılır. Bahçeye ineklere süt sağmaya gideriz, kazma vururuz, ekmek yaparız... Yani bu elbise hem işliktir, hem giysidir.

Bayram olur, düğün olur, en yenisini giymeye bakarız ama zor iş tabii, kıymetlidir o elbiseler. Hele kızlar gelin olduğu gece bu elbiseyi giyer, bi daha çıkarmak olmaz, ayıptır. Eteğin ucunda üç parça olur ya, işte o parçaların ikisini kuşağın arasına sıkıştırırız, arkaya doğru sarkar. Rahat ederiz öyle, işimiz kolay olur.

Genç kızlar bazen süslenmek ister, kuşağın arasına renkli mendiller koyar, uçlarını sarkıtır. Bizim buralarda hep böyledir. Kutmu kumaş deyince herkes bilir ne kadar dayanıklı, ne kadar kıymetli olduğunu (Katılımcı 8, kişisel iletişim, 12 Nisan 2024).

Bu ifadeler, yöredeki geleneksel giyim kültürünün özelliklerini ve bu giysilerin tarihsel bağlamını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Öncü köyü kadınlarının giydiği üçetekler ve zıbınlar, hem işlevsellik hem de kültürel kimlik açısından önemli bir yere sahiptir ve bu giysilerin köy yaşamında hala önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

2.2.2.4. Köynek

Öncü köyü halkı arasında ‘köynek’ olarak bilinen bu giysi, aynı zamanda ‘işlik’ ismiyle de tanınmaktadır. İşlik / Göynek, beden kısmı vücuda tam oturacak şekilde dar

ve kısa tasarlanmış bir gömlektir. Yakası bulunmadığı için ‘O yaka’ olarak adlandırılır ve düz bir yaka hattına sahiptir. Kolları oldukça bol ve uzundur, ancak bileklere doğru daralan kısımlarında manşet (tasma) bulunur. Bu manşetler, düğmelerle iliklenerek kapanır. Göyneğin ön kısmında sağ ve sol tarafa yerleştirilen bir çift kaytan düğme ile ilikleme yapılır (Boyacıoğlu, 2012: 54) (Resim 2.22; Resim 2.23).



Resim 2.22: Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbin Kıyafeti, 2020, Çeken Kişi: İkranur Doğan, Fotoğraf.



Resim 2.23: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, İç Gömlek, Çeken Kişi: Jean Maria Criel, Fotoğraf.

Köynek, yalnızca günlük işlerde değil, aynı zamanda özel günlerde de kullanılabilen çok yönlü bir giysidir. Giysinin sağlam yapısı, köyde yaşayan kadınların gündelik işlerini yaparken rahatça hareket etmelerine olanak sağlar. Aynı zamanda, sade ama işlevsel tasarımıyla estetik bir görünüm sunar. Renk ve desen tercihi, genellikle düz ya da çizgili kumaşlardan yana olup, her yaşta kadın tarafından tercih edilir. Bu özellikleriyle köynek, köy yaşamında kültürel ve pratik bir öneme sahiptir (Yetim vd., 2008: 165).

Araştırma sahamızda yaşayanlar, bu geleneksel giyimi şu şekilde açıklamışlardır:

Bizim buralarda boydan elbise giyilir. Öyle viskon kumaş olur, ya da yumuşak pamukludan. Elbiseler hep rahat olur hani. Önleri düğmeli modeller yaparlar, ya da

hazır bulurlarsa alırlar. Ama genelde bizim kadınlar kendi elleriyle diker bu elbiseleri. Dikiş nakış bilen çoktur burda, genç kızken öğrenir herkes.

Biz o elbiseye giros derik. Atlet yerine geçer. Eskiden uzun kollu olurdu giroslar, terletmeyen pamuklu kumaştan dikilirdi. Yazın da giyilir, kışın da. Kumaşı seçerken çok dikkat ederiz, çünkü üstümüzde sabah kalkar giyeriz, akşama kadar iş içinde olur. Bahçeye mi ineceğiz, ev işi mi yapacağız, bu giros hep üstümüzde. İç çamaşırlarımız bunlar, eskiden bugün giyilenler yoktu tabii. Koynek dediğimiz bir gömlekle tuman deriz, altına onu giyeriz. Ama kumaşı iyi seçeceksin. Naylon maylon olmaz. Vücuda zarar vermez, pamuklu olacak, sağlam olacak. Çünkü o koynekle tuman da iş içinde harap olur. böyle işte. Hatunlar hem çalışır, hem dikmesini bilir, hem de giydiklerine dikkat eder. Şimdi her şey değişti tabii, ama bu elbiseler bize geçmişimizi hatırlatır hep (Katılımcı1, Katılımcı 4, Katılımcı 8, Katılımcı 9, kişisel iletişim, 20 Mayıs 2021; 12 Nisan 2024).

Bu anlatımlar, geleneksel giyim kültürünün yalnızca bir ihtiyaçtan değil, aynı zamanda bir yaşam tarzından doğduğunu göstermektedir. Zıbın, koynek ve keten ve aşağıda da yer vereceğimiz giyim unsurları, yalnızca pratiklik sağlamamış, aynı zamanda el emeği ve kültürel birikimin birer yansıması olmuştur. Bu kıyafetlerin dikiminde kullanılan malzemeden, seçilen kumaşın kalitesine kadar her detay, giyimin hem sağlık hem de dayanıklılık açısından önemli olduğuna işaret etmektedir.

Günümüzde bu geleneksel giyim parçaları, teknolojik üretimin yaygınlaşması ve hazır giyimin öne çıkmasıyla eskisi kadar yaygın kullanılmasa da, hala geçmişle olan bağları korumakta ve kültürel belleğin bir parçası olarak hatırlanmaktadır. Araştırma sahamızdaki kadınlar için bu giysiler, yalnızca birer giyim unsuru değil; aynı zamanda geçmişteki zorlukları, üretkenliği ve dayanışmayı hatırlatan semboller olarak değerini sürdürmektedir. Geçmişten gelen bu miras, sadece bir kıyafet değil, aynı zamanda bir kültürel anlatı olarak günümüze kadar taşınmıştır.

2.2.2.5. Kuşak

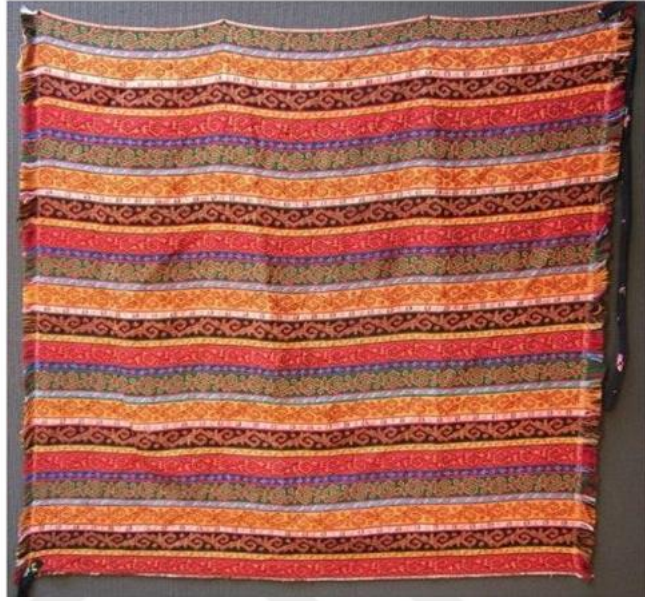
Kuşak, Türkçe kökenli bir kelime olup, Uygur döneminden itibaren dilimizde ve kültürümüzde kullanılmaktadır. Bu nedenle, kuşak takma geleneği Orta Asya Türk kültüründen gelmiş ve Türkler arasında geleneksel giyimin bir parçası olarak Anadolu'da günümüze kadar yaşatılmıştır (Süslü, 1989: 173-174). Orta Asya Türk kültüründe bele kuşak ya da kemer takılması, yaygın ve köklü bir gelenek olarak bilinir. Örneğin, Eski Türk topluluklarında bele takılan kuşakların, belli rütbe ve statü anlamları taşıdığı ifade edilmektedir (İlgen 2001: 199).

Malatya ilinin dağlık bölgelerinde yaşayan kadınlar, geleneksel olarak bele kuşak, poşi veya gümüş kemer bağlamaktadır. Bel kuşağı, yün veya renkli ipliklerden

dokunmuş, etrafı püsküllü bir poşudur. Bu poşular, bazı yörelerde düz beyaz yünden yapılır. Poşular, sağ ve sol bacak üzerine püskülleri sarkacak şekilde üçgen katlanarak bele bağlanır. Bu şekilde yeleğin alt kısmı ve şalvarın uçkur kısmı poşunun altında kalır (Erdem, 1986: 22) (Resim 2.24; Resim 2.25).



Resim 2.24: Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti, 2020, Çeken Kişi: Mehmet Kaçmaz, Fotoğraf.



Resim 2.25: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Kuşak, Fotoğraf.

Günümüzde, ananevi bir gelenek olmasının yanı sıra beli sıkı tutma işleviyle de kullanılan kuşak, Öncü köyü yöresinde kadınların günlük kıyafetlerinde sıkça tercih edilen bir giyim unsuru olarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda görüşme yapılan katılımcılar, kuşağın günlük yaşamlarındaki yerini ve önemini şu şekilde ifade etmişlerdir:

Bizim burda kuşak çok kıymetli bir şeydir. Elbiseyi belinde sımsıkı tutar. Hele bizim gibi iş yaparken çok rahatlık sağlar. Kuşağı bağlarsın, eteğin uçlarını kuşağın arasına sıkıştırırsın, arkaya doğru sarkar. O eteğin ucu ne ayağına dolanır, ne de iş yaparken seni engeller. Kazma vur, ekmek yap, inek sağ, hepsini rahat rahat görürsün işte.

Pamuk ipliğinden yapılırdı, çünkü dayanıklı olmalı. Renkli renkli olurdu. Kimisi kırmızıya çalar, kimisi yeşil olur. Bazılarında ince ince desenler olur, böyle nakış gibi. Bir de kuşakta düğüm önemli, sağlam bağlayacaksın. Yoksa işin ortasında

çözülür, seni uğraştırır. Kuşak sadece ışıkta değil, süslenirken de önemli. Düğüne gidersin, bayrama gidersin, o kuşağı özenle bağlarsın.

Bizim burda bizim cebimizdir. Kuşağın içine koyardık ne lazımsa. Kadınlar hep bir şey taşır yanında. Bi yerlere gidilecek mi, içine para koyarız, şeker koyarız. Çocuklara şeker dağıtmak mı lazım, hemen kuşağın içinden çıkarır veririz. Onun için bizim kuşak sadece elbiseyi tutmaz, aynı zamanda bizim her şeyimizi taşır.

Bazı kadınlar bi de ayna koyar oraya. Hani dışarıda lazım olur diye. Kimisi anahtar. Ne lazımsa o an, kuşağın içine sıkıştırırız. Yani o kuşak sadece süs değil, bizim günlük hayatımızın bir parçası (Katılımcı 5, Katılımcı 6, Katılımcı 7, Katılımcı 8 kişisel iletişim, 20 Mayıs 2021; 12 Nisan 2024).

Bu ifadeler, kuşağın Öncü köyünde hala canlı bir gelenek olarak nasıl korunduğunu ve günlük yaşamda nasıl bir işlev taşıdığını ortaya koymaktadır. Kuşak, yalnızca bir giyim unsuru olmanın ötesinde, kültürel mirasın bir parçası ve işlevsel bir giyim parçası olarak değerlendirilmektedir.

2.2.2.6. Bervanik

Malatya ve çevresindeki ilçelerde, kadınlara ait yöresel bir giyim elemanı olarak kullanılan “bervanikler,” ülkemizin pek çok yerinde “önlük” olarak bilinir. Ağaç kalıplarla yapılan kumaş ve bez baskıcılığı, yani çit baskıcılığı, Malatya ve Arapgir ilçelerinde uzun yıllar boyunca önemini korumuş, sofrası bezi, perde ve yazmacılık gibi zanaat dalları bu bölgelerde yaygın olarak icra edilmiştir. Kumaş üzerine batık baskı tekniği ile yapılan bervaniklerin yapımı, Hıdır Oral usta tarafından günümüze kadar getirilmiştir. Ancak, ustanın vefatı ile birlikte bervanik yapımı yok olmuştur. Eskiden kadınlar tarafından önlük ve peştamal olarak kullanılan bervanikler, günümüzde ise halk oyunları ekiplerindeki kadınların kıyafetlerinde yer almaktadır (Malatya Valiliği, n.d.)

Dağlık bölgelerde yaşayan kadınlar, genellikle göz alıcı renkli kumaşlardan eteği fırırlı entari ve altına bol kesimli şalvar giyerler. Bu giyim tarzının önemli bir parçası, bel kuşağı üzerine takılan bervanik adı verilen bir önlüktür (Erdem, 1986: 22). Bervanik, bel hizasından ayak bileklerine kadar uzanan, önden bakıldığında etek görünümü veren bir giysi elemanıdır. Bele bağcıkla bağlanan bervanikler, kullanıcının boyuna göre oranlanır ve kişiye özel bir şekilde ayarlanır.



Resim 2.26: Kavak Kostüm Koleksiyonu
- Antwerpen/Belçika, Önlük, Çeken Kişi:
Jean Maria Criel, Fotoğraf.



Resim 2.27: Saha Çekimleri - Öncü
Köyü, Zıbın Kıyafeti, 2020, Çeken Kişi:
İkranur Doğan, Fotoğraf.

Öncü Köyü’ndeki kadınlar, tarlada çalışırken bervaniği bohça gibi kullanarak giysilerini kirlenmekten koruduklarını ve bu nedenle bervaniği önemli bir giysi elemanı ve adeta bir “kurtarıcı” olarak gördüklerini ifade etmişlerdir. Kadınlar, bervaniği sadece işlevsel bir giysi parçası olarak değil, aynı zamanda günlük yaşamlarının vazgeçilmez bir unsuru olarak değerlendirmektedirler. Özellikle, sıcak yaz günlerinde serin kalmak ve toprakla çalışırken kirlenmeyi önlemek amacıyla bu önlüğü sıkça kullanmışlardır. Ayrıca, bervaniğin pratik yapısı sayesinde kadınlar, tarla işleri ile ev işleri arasında hızla geçiş yapabilmişlerdir. Ancak, diğer geleneksel giysi parçalarında olduğu gibi, bervaniğin kullanımı da zamanla azalmış ve yöredeki kadınlar tarafından artık kendilerine özel bir şekilde fabrikasyon kumaşlardan dikilmeye başlanmıştır. Geleneksel bervanik yapımının kaybolmasıyla birlikte, kadınlar bervaniği eskisi kadar süslemese de, onun işlevini korumaya devam etmektedirler.

Bervanik, yöredeki kadınların giysilerinde en dikkat çeken parçalardan biridir. Orijinal olarak taş baskı tekniği ile yapılması gereken bervanikler, artık kadınlar tarafından ellerindeki mevcut kumaşlarla, kişisel zevklerine göre yeniden şekillendirilmektedir. Geleneksel taş baskı yöntemi zamanla unutulmaya başlasa da,

kadınlar bervaniği kendi elleriyle dikerek hem işlevselliğini sürdürmekte hem de bu giysi parçasını kişisel tercihleri doğrultusunda yeniden yorumlamaktadır.

Bu bağlamda, derinlemesine görüşme yapılan katılımcılar, bervaniğin günlük yaşamlarındaki yerini ve önemini şu şekilde açıklamışlardır:

Bizim burda Barvanik, ya da dediğimiz gibi Pervanik, elbisenin olmazsa olmazıdır. Giymezen elbise eksik kalır, güzel durmaz. Yani bu Barvanik, elbisenin hem süsü hem de tamamlayıcısıdır. Biz üstüne üç etek dediğimiz elbisemizi geçiririz. Ama bu üç eteğin sağda solda iki yanını kuşağın arasına sıkıştırırız, önü açık kalır. İşte o ön açıklığı kapatmak için Bervanik'i bağlarız. Bağlamazsak hem güzel durmaz, hem de ayıptır. Kıyafetin önünün açık kalması bizim buralarda hiç hoş görülmez

Bervanik sadece kapatmak için değil, aynı zamanda elbiseyi süslemek için de kullanılır. Kumaşını özenle seçeriz. Parlak kumaşlardan yaparız bazen, bazen kadifeden. Eskiden tahta baskı kumaşlardan yapılırmış, hani desen desen olurmuş. Ama artık biz genelde kendimiz dikeriz. İsteyen sade yapar, isteyen rengarenk, süslü püslü.. Hem iş yaparken rahatlık sağlar, hem de elbiseyi tamamlar. Bervanik'i bağlayınca kıyafet bir başka görünür. Eskiden her kadın kendi Bervanik'ini özenle yapardı. Şimdi de hala öyle, bu gelenek buralarda hiç bozulmadı.

Bizim burda kıyafetin tam olması için Bervanik şarttır. Kadınlar düğün mü var, bayram mı, mutlaka en güzel Bervanik'lerini bağlar. Giyinip süslenmek bizim için önemlidir (Katılımcı 9, kişisel iletişim, 12 Nisan 2024).

Bu çalışma kapsamında, çocukluğunu bu kültür içinde geçirmiş ve geleneksel kıyafetleri yakından gözlemlemiş bir katılımcıyla röportaj gerçekleştirilmiştir. Katılımcı, bervaniğin günlük yaşam içerisindeki kullanımını şu şekilde aktarmıştır.

Bu yörede giyilen kıyafetlerin tamamlayıcısı olarak 'bervanik', süs gibi görünse de aslında daha çok kapatıcıdır. Kadınların üstünde giydiği üçe etek dediğimiz, yani dış kıyafet, hem bir örtü hem de bir dış elbise gibiydi. O altta giyilen elbisenin, özellikle bel kısmının görünmesini istemezlerdi. Bunu engellemek için bervaniği bağlardı. Mesela bervanik, hem belden aşağıyı kapatır hem de kıyafete bir güzellik katardı.

Üçe etek kıyafetin altında bel kemeri, yani beline bağladıkları kemer gibi şeyler olurdu. Eğer bervaniyi bağlamazlarsa, o kemer görünürdü. İşte bervanik bunu da örterdi. Hem bir kapatma görevi görürdü hem de kıyafeti tamamlayan bir süs gibi olurdu. Bir de o alttaki kıyafetin tam olarak görünmesini istemezlerdi, bervanik bunu da engellerdi. Daha derli toplu, daha güzel bir görüntü oluşurdu. Her kadının evde ve dışarıda giydiği kıyafet farklı olurdu. Evde daha sade, daha doğal kıyafetler seçerlerdi. Dışarı çıkarken düğün, misafirlik ya da cenaze gibi yerlerde daha gösterişli kıyafetler giyerlerdi ve mutlaka bervanikle tamamlarlardı. Bervanik, tıpkı bir takının kıyafeti tamamlaması gibi, hem işlevsel hem de estetik bir parçaydı. Kadınlar bunu taktıklarında, hem kıyafetlerini kapatır hem de daha şık görünürlerdi (Katılımcı 6, Katılımcı 7, kişisel iletişim, 12 Nisan 2024).

Bu ifadeler, bervaniğin Öncü köyünde hala kültürel bir değere sahip olduğunu ve kadınlar için önemli bir işlevsel giysi olarak varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

Geleneksel giyimin bu unsuru, hem pratik hem de sembolik anlamlar taşımakta ve yöredeki kadınlar tarafından özel bir şekilde yaşatılmaktadır.

2.2.2.7. Tuman

Günümüzde “pantolon” adıyla tüm dünyada yaygın olarak kabul gören giysinin ilk bulucuları arasında, Türklerin atalarının da yer aldığı bilinmektedir. Tüm kaynaklar, bu giysiyi bulan ve dünyaya yayanların başta Persler olmak üzere İskitler ve Hunlar olduğunu belirtmektedir. Eski Türkler’de, alta giyilen giysilere “Üm” denilmiştir; ancak bu terim Anadolu’ya geldiğinde kullanılmamış, bunun yerine “şalvar” veya bölgesel bazı adlar verilmiştir: Don, çakşır, potur, zıpka-zıvga gibi. Geniş kesimli şalvarlar, Türkler Anadolu’ya gelmeden önce de bilinen bir giysi biçimiydi (Türkoğlu, 2002: 152-153).

Ayral, 13. yüzyılda ilk bikini donunu giyenin Anadolu kadını olduğunu belirtmektedir. Bikini don, belden değil kalçadan giyilen don anlamına gelmektedir. Yani bikini sadece küçük bir don türü değildir; bikiinin özelliği belde değil kalçada başlamasıdır ve bunu ilk defa Anadolu kadını giymiştir. Anadolu kadını tarlada çalışan bir kadındır ve orağı kullanırken eğildiğinde karın bölgesinin rahatsız olmaması gerekmektedir. O dönemlerde lastik gibi esnek malzemeler kullanılmamaktadır; lastik yerine kuşaklar kullanılmaktadır. Kadınlar kuşakları bağladığında karın bölgesinde kalınlık oluştuğu için donu kalçaya indirmektedirler. Böylece eğilerek çalıştıklarında kendilerini rahatsız hissetmemektedirler (Ceranoğlu, 2010: 48-49).

Her yörede farklı isimlerle anılan donlar, Malatya yöresinde “tuman” olarak adlandırılmıştır. Erdem, Malatya ilinde kadın iç giyimlerinden biri olan tumanın özelliklerini şu şekilde belirtmektedir: Tuman, yörede dokunan beden bezi ve top bezinden yapıldı. Beden bezi, 6-8 numaralı fabrika ipliği karıştırılarak 50 cm eninde dokunurdu; top bezi ise 2-24 numaralı fabrika ipliği ile çıkırık ipliği karıştırılarak 35 cm eninde dokunurdu. Dağ köylerinde ise fabrika ipliği kullanılmadan dokunan bu bez, inek mayasında bekletilir, sonra çay kenarında çırpılarak ağartılır ve “hasatlı bez” adını alırdı. Bu bez, “humayn” olarak da bilinirdi (Erden, 1998: 45) Bu bilgiler, Malatya yöresinde geleneksel kadın giyiminde önemli bir yere sahip olan tumanın tarihsel ve kültürel bağlamını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Tuman, hem işlevsellik hem de kültürel kimliğin bir yansıması olarak, yöredeki kadınların günlük yaşamlarında önemli bir rol oynamıştır.



Resim 2.28: Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti, 2020, Çeken Kişi: İkranur Doğan, Fotoğraf.



Resim 2.29: Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, İpek Şalvar, Çeken Kişi: Jean Maria Criel, Fotoğraf.

Günümüzde, ananevi bir gelenek olmasının yanı sıra rahatlık ve pratiklik sağlayan işleviyle de kullanılan tuman, Öncü Köyü yöresinde kadınların günlük kıyafetlerinde sıkça tercih edilen bir giyim unsuru olarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda görüşme yapılan katılımcılar, tumanın günlük yaşamlarındaki yerini ve önemini şu şekilde ifade etmişlerdir:

Bizim buralarda tuman dediğin şey evin en temel giysisidir. Kadınlar hep kendileri dikerdi. Öyle çarşıdan alınmazdı eskiden. Kumaşı da genelde pazen olurdu, çünkü hem sağlamdır, hem sıcaktır. Hani kışın üşütmez, yazın da rahat ettirir. Tuman dediğin şey aslında pantolon gibi, ama bizim buralarda pijama niyetine de giyilir. Zıbının altına giyersin, köyneğin altına giyersin, her yere gider gelir, rahat rahat iş yaparsın.

Paçalarını da lastikli yaparız tumanın. Çünkü iş yaparken, bahçeye inip kalkarken, paça dolanırsa rahat olmaz. Lastik olunca paça ne yukarı kaçır, ne de aşağı dolanır, hep yerinde durur. Hem temiz olur, hem de işini görür. Herkes kendi ölçüsüne göre dikerdi. Kimisi kısa paça ister, kimisi uzun. Ama lastik hep şart.

Bir de kumaşı seçmek çok önemli. Naylon maylon olmaz. Pazen kumaş sıcak tutar, dayanıklıdır. Tumanı bir dikersin, yıllarca giyersin. Hem gece pijama gibi giyilir, hem de gündüz ışık olur. Bazı kadınlar süslü pazenlerden yapar tumanı, böyle çiçekli, desenli. Hem güzel görünür, hem de işini görür (Katılımcı 8, Katılımcı 9, kişisel iletişim, 12 Nisan 2024).

Bu ifadeler, tumanın Öncü Köyü kadınlarının hem kültürel mirasını temsil ettiğini hem de işlevsel bir giysi olarak günlük hayatta vazgeçilmez bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Geleneksel giysilerin modern zamanlarda bile kullanımda kalması, bu kıyafetlerin pratikliğinin yanı sıra kimlik ve kültür taşıyıcısı olma özelliklerini de ortaya koymaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RESİM SANATINDA BİÇİM YÜZEY İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KADIN FİGÜRÜ

3.1. Batı Resim Sanatında Biçim Yüzey İlişkisi Bağlamında Kadın Figürü

Sanat, toplumların kültürel ve tarihsel dinamiklerini yansıtan bir ifade biçimidir. Zamanla değişim gösterip nesiller boyunca aktarılan sanat, toplumsal hafızayı koruma ve yeni kimliklerin inşasına katkıda bulunur. Sanatçılar, toplumlarının değer ve deneyimlerini görsel olarak kaydederek, sanatın bireysel bir ifade aracı olmanın ötesine geçmesini ve kültürel belleğin sürdürülebilirliğine hizmet etmesini sağlar.

Özellikle Batı resim sanatında kadın figürleri, dönemsel toplumsal değerlerin ve toplumsal cinsiyet rollerinin sembolik bir temsilcisi olarak öne çıkar. Kadın imgesi, döneminin toplumsal norm ve cinsiyet rollerini yansıtarak, dönemin idealleri ve normlarını görünür kılar. Ressamlar, kadın figürlerini estetik kaygılarla işlerken aynı zamanda sosyo-kültürel bir anlatı sunar; bu anlatı, kadının toplumdaki rolüne dair derin bir perspektif kazandırır.

Toplumların kültürel mirası olan sanat eserleri, hem geçmişin izlerini taşır hem de geleceğe ışık tutar. Bu eserlerin korunması ve gelecek nesillere aktarımı, kültürel devamlılık ve toplumsal belleğin sürdürülmesi açısından kritik bir öneme sahiptir. Sanat, bireysel ve toplumsal hafızayı canlı tutarak kültürel değerlerin geleceğe taşınmasına katkıda bulunur; böylelikle kültürel devamlılık sağlanır (Gögebakan, 2016: 107). Bu bağlamda, sanatın geçmişe dair anlatıları ve toplumsal hafızayı eserler aracılığıyla günümüze taşıması, kültürel kimliğin korunması ve yeniden inşasında önemli bir zemin hazırlar.

Batı resim sanatında kadın figürleri sıklıkla idealize edilmiş bedenler olarak betimlenmiş ve bu betimlemeler toplumsal normlar ve güzellik anlayışları çerçevesinde şekillenmiştir. Rönesans öncesinde daha çok dinsel temalarla ilişkilendirilen kadın betimlemeleri, Rönesans ile birlikte portreler, günlük yaşam sahneleri, mitolojik ve alegorik konular gibi daha geniş bir yelpazede yer bulmuştur. Kurçeren (2019), bu

tematik çeşitliliğin kadın bedeninin sanattaki temsiline yeni anlamlar kazandırdığını, estetik anlayış ve toplumsal cinsiyet rollerinin kadın figürü üzerinden yeniden tanımlandığını vurgular. Sanatta kadın bedeninin temsili, sanatçının estetik anlayışını ve dönemin toplumsal cinsiyet rollerini yansıtır. Bu temsilde biçim ve yüzey arasındaki ilişki, toplumsal ve estetik anlamların izleyiciye aktarılmasında belirleyici bir unsurdur.



Resim 3.1: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, Meşe üzerine yağlı boya, 82,2 cm × 60 cm, Londra Ulusal Galerisi.

Batı resim sanatında kadın figürlerinin temsiline dair güçlü bir örnek olarak Jan van Eyck'in "Arnolfini'nin Evlenmesi") adlı eseri verilebilir (Resim 3.1). Bu eser, hem kadın figürünün temsili hem de dönemin toplumsal normlarını yansıtan detaylarıyla dikkat çekmektedir. Kadının kıyafeti ve duruşu, evlilik ve sosyal statüsüne dair ipuçları verirken, sanatçı biçim ve yüzey arasındaki ilişkiyi kumaşların zengin dokusu ve ışık oyunları ile derinleştirmiştir. Bu betimleme, sanatçının estetik anlayışını ve kadın figürünü nasıl yorumladığını gösterirken, kadın bedeninin sanatta nasıl temsil edildiği, sanatçının estetik anlayışını ve dönemin toplumsal cinsiyet rollerini nasıl yorumladığını ortaya koyar.

Sanatın en temel teorilerinden biri, hoşça giden biçimler yaratmak ve içsel biçimi dışsal bir biçimle, yani maddeyle somutlaştırmaktır. Tarih öncesi dönemden bugüne baktığımızda, her sanatçının biçim yarattığını görürüz. Sanatta biçim, insan istemi ve eylemi ile insan eliyle yapılan şeye verilen şekildir (Öndin, 2003: 15). Bu, sanat yapıtının

bütünsel düzenlenişini veya organizasyonunu ifade eder. Biçim, sanat öğelerini, organizasyon ilkeleri uyarınca kullanarak onlara bir düzen ve anlam vermenin sonucu olarak ortaya çıkar (Ocvirk, vd., 2013: 11). Bu bağlamda, sanatsal biçimler, insanın toplumsal varlığının ve zihinsel yapısının göstergesidir.

Özne-nesne ilişkisi çerçevesinde değerlendirildiğinde, sanatsal biçimler, sanatçının toplumsal varlığının ve zihinsel yapısının bir yansımasıdır. Zamanla, özne-nesne bağlamının değişmesi, sanatçının dünya algısını ve dolayısıyla onun sanat biçimlerini de değiştirmiştir (Öndin, 2003: 89). Bu tanımlardan anlaşılacağı üzere, resimde biçim, sanatçının iç dünyasını dışa vurmanın ve toplumsal varlığını ifade etmenin bir aracı olarak işlev görür.



Resim 3.2: Raffaello Sanzio, “Atina Okulu”, 1509-1511, Fresk, 500 cm × 770 cm, Apostolik Sarayı, Vatikan. Eserin önünde çekilmiş bir fotoğraf.

Sanatın evrimi boyunca, biçim ve yüzey ilişkisi, sanatçının estetik ve düşünsel arayışlarının bir ürünü olarak şekillenmiştir. Batı resim sanatında, özellikle Rönesans döneminden itibaren, biçim ve yüzey arasındaki ilişki giderek daha belirgin hale gelmiştir. Sanatçılar, biçimi yüzey üzerinde işleyerek figürleri somutlaştırmış, onları belirli bir düzen ve perspektif içerisinde sunmuşlardır. Bu düzen, resmin derinlik algısını ve izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi büyük ölçüde belirlemiştir. Örneğin, Resim 3.2’de Raffaello, figürleri yüzey üzerinde perspektif ve simetri kurallarıyla yerleştirerek,

izleyiciyi sahnenin derinliğine çeker. Merkezde yer alan Platon ve Aristoteles figürleri, kompozisyonun ana odak noktasıdır ve diğer figürler, perspektif kurallarına uygun bir şekilde bu iki filozofa doğru yönlendirilmiştir. Biçimlerin bu düzenli yerleşimi, eserin izleyici üzerindeki etkisini güçlendirir ve sanatçının biçim ve yüzey ilişkisini düşünsel bir derinlik ile nasıl ele aldığını gösterir.

Biçim, bir şeyin şekli anlamına gelir ve plastik sanatlarda biçim, derinlikle yakın ilişki içindedir. Resim sanatında ise biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder (Turani, 1993: 24). Bu kavramsal çerçevede, biçim yalnızca görsel bir unsur olmanın ötesinde, sanatçının estetik ve düşünsel arayışlarının bir yansıması olarak ortaya çıkar.

Batı resim sanatında kadın imgesinin biçimsel temelleri incelendiğinde, tarihsel ve kültürel bağlamın belirleyici bir rol oynadığı görülür. Kadın figürleri, içinde bulundukları zamanın ve toplumun değerlerini, normlarını ve ideallerini yansıtır.



Resim 3.3: Johannes Vermeer, İnci Kûpeli Kız, 1665, Yağlıboya, 44,5 cm × 39 cm, Mauritshuis, Lahey.

Kadın figürünün biçimi, dönemin estetik anlayışlarını ve toplumun kadına yüklediği anlamları yansıtır. Bu bağlamda, biçim ve yüzey arasındaki ilişkinin estetik kaygının ötesinde, kültürel ve toplumsal anlamların aktarımında bir araç olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Resim 3.3'te, Johannes Vermeer'in İnci Kûpeli Kız

(1665) eserinde, kadın figürünün biçim ve yüzey ilişkisi sade bir anlatımla sunulmuştur. Kadının geleneksel giysileri, başındaki örtü ve takıları, dönemin kültürel ve toplumsal değerlerini yansıtan unsurlar olarak değerlendirilmektedir.

Kültürel değişim ve gelişimle büyük değişime uğrayan geleneksel giysi kültürü, kullanım biçimleriyle, oluşum ve estetik boyutuyla araştırılmayı beklemektedir (Artun, 2006: 4). Bu bağlamda, sanatçılar, geleneksel giysilerin taşıdığı kültürel ve toplumsal anlamları eserlerine yansıtarak, dönemin estetik anlayışını ve kimlik öğelerini vurgulamışlardır.

Nitekim resim sanatında, geçmişten günümüze uzanan bu süreçte, birçok sanatçı, ülkelerinin geleneksel ve kültürel öğelerinden, özellikle de geleneksel giyim unsurlarından etkilenecek sanat eserleri yaratmıştır. Bu geleneksel giysiler, yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesinde, ait oldukları dönemin ve toplumun değerlerini, normlarını ve kültürel kimliğini yansıtan birer simge olarak sanat eserlerinde yer bulmuştur.

Geçmişe ait her türlü obje, figür, geleneksel kıyafet veya anlatı, bugünün bakış açısıyla yeniden yorumlanmakta ve sanatçının bireysel estetik anlayışı çerçevesinde yeniden şekillenmektedir. Bu süreç, sanatın tarihsel sürekliliğini ve kültürel mirasını korurken, aynı zamanda yenilikçi yaklaşımlar ve bireysel ifadelerle zenginleşmesini sağlar.

Sanatçıların pek çoğu, çeşitli ülkelerin tarihi, süslemeleri, renk ve nakış gibi ifade biçimlerini dönüştürerek yaşadıkları döneme taşır. Bu unsurlar, yaratım sürecine katkı sağlayan önemli folklorik öğelerden biri olmuştur. Kültürel birer öğe olan giysiler ise bu folklorik unsurların en önemlileri arasında yer alır.

Karoğlu (2014), Batılı sanatçıların geleneksel karakteristik unsurların etkili olduğu bölgelerden nasıl etkilendiğini şu şekilde belirtir:

Batılı sanatçılar, İslam ülkelerinde yaygın olarak görülen plastik anlatımların beslediği yeni bir estetik arayışına yönelmişlerdir. Pablo Picasso, Paul Klee ve Vassily Kandinsky'nin Magrip sanatından etkilenmeleri, Matisse, Hans Hartung ve Van Doesburg'un İslam minyatürlerine ve hat sanatının istiflerine duyduğu hayranlık, Gauguin'in Tahiti'ye, Klee ve Picasso'nun ise Kuzey Afrika sanatlarına yönelmesi bu bölgelerdeki saf ve güçlü geleneksel estetik ve anlatım biçimlerinin etkisiyle olmuştur. Toulouse-Lautrec, eserlerinde Çin ve Japon motiflerini süsleme unsuru olarak tercih etmiştir. Ayrıca Seurat, Van Gogh, Cezanne, Rousseau, Matisse, Dufy, Picasso ve Bonnard gibi sanatçılar, Doğu'nun zengin nakış geleneğini Batılı

ışık anlayışıyla birleştirerek uygulamışlardır (Karoğlu, 2014: 101) (Resim 3.4, Resim 3.5, Resim 3.6).



Resim 3.4: Pablo Picasso, Türk Kostümlü Jacqueline, 1932, Yağlıboya.



Resim 3.5: Vincent van Gogh, Sandalyeye Oturan Kadın, 1887, Tuval üzerine yağlıboya, 81,5x60,5 cm, Orsay Müzesi, Paris.



Resim 3.6: Paul Gauguin, Bretonlu Köylü Kadınlar, 1886, Yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris.

Sonuç olarak, kadın imgesinin resim sanatındaki rolü sadece görsel bir unsur olmaktan öte, düşünsel, estetik ve tarihsel boyutlara da sahiptir. Sanat tarihine bakıldığında, Ann Hollander'ın belirttiği üzere, geleneksel figüratif resim sanatında sıklıkla karşımıza çıkan giysi, çerçevenin üçte birini doldurmasına rağmen izleyiciye varlığını doğrudan hissettirmez. Tuvali neredeyse tamamen kapladığı durumlarda bile, giysinin kendi adına bir iddiası olmaz; aksine, giysi, giyen kişinin kimliğine dair ipuçları sunarak onun toplumsal statüsünü, karakterini ve kimliğini yansıtır (Hollander, 2016: 1-8). Bu durum, giysinin biçimsel yönüyle bir ifade aracı olarak nasıl kullanıldığını ve izleyiciye sunduğu anlamları ortaya koyar.



Resim 3.7: Empresyonist Ressamların Gözünden Geleneksel Kıyafetli Kadınlar.

Biçimsel yönüyle sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılan giysi, estetiğin duyusal bir alanını temsil eder. Giysinin görsel ve dokunsal özellikleri, izleyicinin algılarına hitap eder ve bu özellikler, sanatçılar tarafından zengin kültürel unsurlar olarak çalışmalarında sıklıkla kullanılmıştır. Pek çok sanatçının bu zengin pitoresk yapılarından yararlanarak giysiyi, eserlerinde belirgin bir imge haline getirdiğini görülür. Bu kullanım, hem dönemin resim sanatına estetik bir zenginlik katmış hem de giysi aracılığıyla dönemin sosyal ve kültürel yapısına dair bir farkındalık yaratmıştır.

Kökeni İtalyanca “yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans, Avrupa’da sanat, bilim, felsefe gibi birçok alanı kapsayan köklü bir kültürel ve toplumsal dönüşümü ifade eder. Bu dönemde bireyselliğin ön plana çıkmasıyla birlikte din, sanat ve siyaset alanlarında düşünce farklılıkları ortaya çıkmış, bu durum sanatı da derinden etkilemiştir. Rönesans resimlerinde din, mitoloji, tarih, ahlaki ve ruhani değerler işlenmiş, konu çeşitliliği artmıştır. Sanatçılar arasındaki üslup farklılıkları dönemden döneme değişmiştir. Erken Rönesans’ta kadın figürleri, net konturlarla belirginleştirilen çizgisel kompozisyonlarda yer alırken, Yüksek Rönesans’ta konturlar yumuşayarak figürlere daha doğal ve inandırıcı bir anlatım kazandırılmıştır. Bu süreçte kadın figürü, hem kompozisyonun bir parçası hem de bağımsız bir unsur olarak öne çıkmıştır (Kalpak, 2019: 13-15).

Rönesans resim sanatında kadın figürü ilk defa çıplak resmedilmiştir. İlk çağdan Rönesans'a kadar Havva ve Âdem betimlemeleri dışında kadın figürü çıplak olarak resmedilmemiştir. Rönesans'ta Boticelli'nin Venüs'ün Doğuşu adlı eserinde ilk defa çıplak bir kadın resmedilmiş, ardından birçok sanatçı resimlerinde çıplak kadın figürüne yer vermiştir (Uzunkaya, 2010: 15).



Resim 3.8: Sandro Botticelli, İlkbahar, 1482, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203 cm × 314 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Rönesans Dönemi sanat tarihinde büyük bir dönüşümün ve gelişimin yaşanmış olduğu aynı zamanda birçok bilim insanının, ressamın ve sanatçının yetiştiği bir zaman dilimini ifade etmektedir. Sandro Botticelli (1445-1510), bu dönemin en önemli ressamlarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçının *Bahar* adlı tablosu, giysilerin ön planda olduğu en dikkat çekici eserlerinden biridir. Tabloya ilişkin en kabul gören yorum ise Warburg'a aittir. Warburg'a göre, eser, Venüs'ün evrenini tasvir etmektedir. Sağda batı rüzgarı Zephyros, Flora'yı izler ve onu bahara dönüştürerek dünyaya çiçekler saçır. Ortada Humanitas'ı temsil eden Venüs, üstte okunu atan Cupid, solda Üç Güzeller ve en solda Hermes yer alır (Cömert, 2014: 45).

Resimde, sekiz figür yan yana dizili biçimde yer almaktadır, dokuzuncu figür ise resmin en üstünde ve ortaya gelecek şekilde betimlenmiştir. Kırmızı pelerinini, bel/kadınlık bölgesinde sol eliyle tutan ve görece resmin merkezinde yer alan bu kadın

figür, sade ancak evli asilzadeler gibi ve zarif giyimlidir. Beyaz tenli ayrıca kıvılcı saçlıdır. Vakur ve dinsel çağrışımlar içeren bir duruşla başını sağa eğmiş, sağ eli yukarıya doğru hafifçe yönelmiş biçimde resimlenmiştir (Yavuz ve Özer, 2019). Bu tür ayrıntılar, izleyiciye figürün kimliği, toplumsal statüsü ve kültürel arka planı hakkında önemli ipuçları sunar. Giysilerin zenginliği ve ayrıntıları, figürün kimliğine dair daha derin bilgiler sunarken, sade ve belirgin olmayan giysiler, genellikle bu tür bilgileri gizler ya da daha genel bir imaj çizer.



Resim 3.9: Sandro Botticelli, Venüs’ün Doğuşu, 1486, Tuval Üzerine Tempera, 172,5 cm × 278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

“Bahar” tablosunda olduğu gibi, “Venüs’ün Doğuşu” eserinde de figürlerin kıyafetleri ve beden dilleri, mitolojik ve sanatsal katmanlar arasındaki ilişkiyi derinleştirerek izleyiciye dönemin ideallerini yansıtan görsel bir dil sunmaktadır. Botticelli’nin “Venüs’ün Doğuşu” adlı eserinde, Venüs figürü hem zarif hem de erotik bir biçimde resmedilmiştir. Venüs, büyük bir deniz kabuğunun üzerinde, saçlarıyla mahrem yerlerini hafifçe örtterek, rüzgâr tanrısı Zefir’in nefesiyle karaya doğru itilmiştir. Bu sahnede onu karşılayan figür, çiçek desenli bir elbiseyle Venüs’ü örtmek üzere uzanırken betimlenmiştir (Dickerson, 2018) (Resim 3.9). Giysilerin detayları, sanat tarihinde, figürlerin kimliğini ve toplumsal konumunu belirginleştiren bir detay olarak sıkça kullanılmıştır.



Resim 3.10: Leonardo da Vinci, Ermineli Kadın, 1483-1490, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 55 cm × 40 cm, Czartoryski Müzesi, Krakov.

Leonardo da Vinci'nin az sayıdaki eserlerinden biri olan Kakımlı Kadın, Milano Dükü Ludovico Sforza'nın 17 yaşındaki metresi Cecilia Gallerani'yi tasvir eder (Bayav, 2009: 134). Erminin sembolizmi üzerine çeşitli görüşler vardır. Bir görüşe göre, Cecilia'nın Ludovico'ya gayrimeşru bir çocuk vermesine rağmen iffetini simgelerken, bu durum ironik bulunur. Diğer bir görüş ise, kadının ismiyle yapılan bir sözcük oyununa dayanır; Yunanca'da "ermin" anlamına gelir. Ayrıca, Ludovico'nun soyadı Ermellino veya ermin olup, bu hayvan hanedanın armasıydı. Leonardo, Cecilia'nın portresini Milano'ya ilk ziyaretinde resmetmiştir (Labno, 2012: 68). Cecilia Gallerani'nin giysisi, Rönesans dönemine özgü detaylarla dikkat çeker. Koyu kırmızı ve mavi tonların hâkim olduğu elbisesi, dönemin sosyal statüsüne uygun olarak sade ama zarif bir yapıya sahiptir. Kare şeklinde açık bir yaka tasarımı, dönemin modasına uygun şekilde omuz ve boyun bölgesini vurgulamaktadır. Elbisenin kollarında görülen ince işlemler ve kesimler, kıyafetin detaylara verilen önemi ortaya koyar (Resim 3.10).

Figür, kollarındaki erminle birlikte koyu bir fon üzerine ustalıkla yerleştirilmiştir. Vücudu sola dönüktür. Kafasını ve yüzünü tam tersi yönünde ışığa doğru, resmin dışına bakar şekilde çevirmiştir. Figürün kıyafetinde kırmızı, mavi ve kahverengi gibi renklerin kullanıldığı görülmektedir. Dönemin modasına uygun gösterişsiz saç modeli, kıza iffetli ve erdemli bir görünüm kazandırır. Tıraşlanmış kaşları, takıları ve kaliteli kumaştan dikilmiş elbisesi onun varlık içinde yaşadığını göstermektedir. Resimdeki erminin

olduğundan daha büyük yapılması resimdeki dengeyi sağlamak içindir. Ermin saflığın sembolüdür ve beyazlığının kirlenmesi durumunda öleceğine inanılmaktadır. Cecilia'nın kollarının arasındaki bu beyaz ermin onun saflığına bir gönderme niteliğindedir (Kurçeren, 2019: 42).



Resim 3.11: Raffaello Sanzio, Unicornlu Genç Kadın, 1505, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 65 cm × 51 cm, Galleria Borghese, Roma.

Kutsal bir ressam olarak benimsenen Raffaello tüm akademilerin örnek sanatçısı olmuş, büyük bir teknik yetenekle gerçekleştirdiği resimler günümüze değin kopya edilmiş ve üzerlerinde çalışılmıştır. Resminin yapısını belirleyen çizgi ve desen gücü, sonraları birçok ünlü sanatçıya rehberlik etmiştir (Tükel, 1997: 1534). Raffaello'nun Ünlü Unicornlu Genç Kadın portresinde (Resim 3.11), dikkatleri üzerine çeken tek boynuzlu atın, alnında uzun, sivri ve spiral şeklinde bir boynuz bulunmaktadır. Genellikle resimlerde beyaz bir at olarak tasvir edilir. Bazen de keçiye benzer sakalı, aslankuyruğu ve sığır toynakları vardır. Tek boynuzlu atın efsanevi figürü antik çağa kadar uzanmaktadır. Hristiyanlık dini onu saflık ve iffetin sembolü olarak tanımlar. Gelenek olarak unicorn'a yalnızca bakire bir kız tarafından yaklaşılabileceğine inanılır. Kızın boynuna taktığı kolye yakuttur, kadınsı hayırseverliğin ve ruhun cömertliğinin sembolüdür. İnci ise erdemin simgesidir (Impelluso, 2004: 368).

Raffaello'nun "Unicornlu Genç Kadın" portresinde, figür zarif ve dönemin modasına uygun bir kıyafetle betimlenmiştir. Elbise, Rönesans modasının karakteristik

özelliklerini yansıtan geniş omuzlar, dar bel ve özenle işlenmiş kumaşlarla figürün yüksek statüsünü ve zarafetini vurgulamaktadır.



Resim 3.12: Jan Vermeer, Süt Döken Kadın, 1658, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45,5 cm × 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Johannes Vermeer, 17. yüzyıl Hollanda resim sanatının önde gelen isimlerinden biri olarak, gündelik yaşam sahnelerini ustalıkla betimlemesiyle tanınır. Vermeer'in eserlerinde kıyafetler, yalnızca figürlerin toplumsal statüsünü ve dönemin giyim kültürünü yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda kompozisyonun estetik bütünlüğünü destekleyen önemli unsurlardır. Sanatçının kullandığı giysilerde sıkça görülen canlı mavi, sarı ve kırmızı tonlar, ışık ve gölge oyunları ile zenginleştirilerek figürlere derinlik kazandırır. Vermeer, özellikle sade işçi sınıfı giysilerini betimlerken dahi renk, kumaş dokusu ve ışığın etkisini ustalıkla kullanarak, sıradan anları etkileyici bir görsel anlatı haline dönüştürmüştür (Resim 3.12)

Johannes Vermeer'in "Süt Döken Kadın" eseri, 17. yüzyıl Hollanda resim sanatının önemli bir örneği olarak, dönemin toplumsal yapısını ve kadınların ev içi rollerini yansıtır. Eserde, hizmetçinin giyimi, dönemin işçi sınıfına ait kadınların sade ve işlevsel kıyafetlerini yansıtan bir sembol niteliğindedir. Mavi önlük ve sarı bluz gibi basit giysiler, Vermeer'in ışık ve gölge oyunları ile zenginleştirilmiş, bu da figürün mekân içerisindeki varlığını belirgin hale getirmiştir. Hizmetçiye vuran ışık, onun solgun kollarına vurgu

yaparak izleyicinin bakışını dökülen süte yönlendirir. Giysisinin üst kısmındaki mavi ve yeşil renkler, ışığın etkisiyle parlamaktadır ve ışık, masanın üzerindeki mavi kumaşa ve nesnelere de yansımaktadır.

“Süt Döken Kadın,” bir portre olmasa da, izleyiciye resmin doğrudan gözlemle yapıldığı hissini verir ve bir kadının gerçek bir kişiye ait özelliklerinin dikkatle betimlendiği konusunda şüphe bırakmaz (Vermeer ailesinin hizmetçisi Tanneke Everpoel’in bu resim için poz vermiş olabileceği düşünülmektedir) (Farthing, 2014: 228). Vermeer, hizmetçinin giysilerini, ışık kullanımıyla ön plana çıkarırken, kadının sosyal statüsünü ve ev içi rolünü de vurgulamaktadır (Resim 3.12).



Resim 3.13: Jan Vermeer, Dantel İşleyen Kız, 1669, Tuval Üzerine Yağlıboya, 23,9 cm × 20,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

Johannes Vermeer’in “Dantel İşleyen Kız” eseri, ressamın günlük yaşamdan sahneleri konu alan çalışmalarında görülen yalın ve sade kompozisyon anlayışını sürdürmektedir. Genç bir kızın dikkatle dantel işlediği bu sahnede, Vermeer, izleyicinin dikkatini kızın işine odaklanmasına yönlendirir. Eserde, figür mekâna masa ve ışık aracılığıyla bağlanmış, bu unsurlar sayesinde figür arka plandan ayrılarak öne çıkarılmıştır. Vermeer, sade kompozisyonu canlandırmak amacıyla kızın saçları ve iplerle kontrastlık yaratmıştır; sıkı şekilde toplanmış saçlarının yanında sol taraftaki lüle gevşek bir şekilde omzuna düşmektedir, bu da dikkat çekici bir zıtlık oluşturur (Resim 3.13).

Aynı zamanda, kızın elindeki gergin iplerle ön tarafta gelişigüzel duran kırmızı ve beyaz ipler arasındaki kontrast da eserin dinamik yapısını destekler (Öndin, 2018: 251).

Claude Monet, empresyonist resimlerinde kıyafetleri yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel değişimlerini yansıtan bir araç olarak kullanmıştır. 19. yüzyıl Fransa'sında yaygınlaşan Japonizm akımının etkisi, Monet'nin eserlerinde belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Japon kültürüne ait objeler, kumaşlar ve giysiler, Batı sanatında egzotik bir ilgi uyandırmış ve dönemin sanatçıları tarafından yoğun bir şekilde tercih edilmiştir.

Monet'nin kıyafet seçimlerinde Japon kimonoları gibi egzotik giysiler öne çıkmaktadır. Bu giysiler, Batı'nın geleneksel giysilerine alternatif olarak bir yenilik ve dinamizm unsuru taşır. Kimonoların parlak renkleri, zarif desenleri ve akıcı yapıları, Monet'nin ışık ve renk üzerine kurulu empresyonist tekniğiyle uyum içinde bir estetik sunmaktadır. Monet, bu tür giysileri kullanarak kompozisyonlarına hem hareket hem de derinlik katmakta; aynı zamanda Japon kültürüne olan sanatsal ilgisini yansıtmaktadır. Dönemin küreselleşen ticaret yolları sayesinde Doğu'ya özgü kumaşlar ve giysiler Batı'ya ulaşmış, bu unsurlar sanatçılar tarafından sanatsal üretim sürecinde önemli bir unsur haline getirilmiştir.



Resim 3.14: Claude Monet, Japon Kostümlü Camille Monet, 1876, Tuval Üzerine Yağlıboya, 231,8 cm × 142,3 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi.

Claude Monet'nin 1875 tarihli eserinde, Camille kırmızı bir kimono içinde tasvir edilmiştir. Bu giysi, figürün plastik değerini belirginleştiren önemli bir unsurdur. Kırmızı kimononun parlak rengi, figürü vurgulayarak izleyicinin dikkatini çekmekte, aynı zamanda arka planda yer alan Japon yelpazeleriyle güçlü bir renk kontrastı oluşturmaktadır. Kimononun deseni ve akıcı yapısı, kompozisyonun dinamik etkisini artırmakta ve giysinin estetik yapısını zenginleştirmektedir (Resim 3.14).

Japon kültürüne ait öğeler olan kimono ve yelpazeler, giysi ve dekoratif objeler üzerinden sanata taşınarak eserin görsel yapısına katkı sağlamıştır.



Resim 3.15: Pierre-Auguste Renoir, Rapha Master II'nin Portresi, 1870-1871, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 cm × 83 cm, Dickinson Galerisi, Londra ve New York.

Pierre-Auguste Renoir, figüratif tasvirin ustalarından biri olarak, aristokratik estetiği yansıtan sahneler yaratmıştır. Sanatçı, asil bir estetiği yansıtan sahneler oluşturmuştur. Rapha Maitre adlı eserinde kadın figürü, dönemin zarif ve ayrıntılı bir elbisesi içinde betimlenmiştir. Krem rengi, dantel süslemeler ve yelpaze, zarafeti ve o dönemin moda anlayışını öne çıkarır. Renoir, ışığı figürün yüzü ve elbisesi üzerinde yoğunlaştırarak kumaşın dokusunu vurgulamış, arka plandaki desenli duvar ve çiçeklerle kompozisyona derinlik kazandırmıştır (Resim 3.15).



Resim 3.16: Vincent van Gogh, La Mousmé, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73,3 cm × 60,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington D.C.

Vincent van Gogh, eserlerinde kıyafetleri estetik bir unsur olarak öne çıkarmış ve farklı kültürlerin etkilerini yansıtmıştır. Özellikle Japon kültürü ve sanatına duyduğu ilgi, resimlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Japon estamplarına olan hayranlığı, eserlerinin renk, desen ve kompozisyon anlayışında önemli bir yer tutar. Japon estetiğinin sadeliği ve renklerin güçlü etkisi, Van Gogh'un eserlerine özgün bir karakter kazandırmıştır.

Sanatçının La Mousmé adlı eseri, Japon sanatından ve Pierre Loti'nin Madame Chrysanthème adlı romanından esinlenerek oluşturulmuş bir portredir. Bu eserde Van Gogh, Japon estetiğini Batı'nın figüratif resim diliyle birleştirerek Japon kültürünün zarif estetik anlayışını Batılı bir bakış açısıyla yorumlamıştır. Portrede genç bir kız sade bir sandalyede otururken resmedilmiş, figürün kıyafeti dikkat çekici dikey çizgiler ve geometrik desenlerle öne çıkarken, canlı renkler ve dinamik desenler Van Gogh'un Japon estamplarına olan ilgisini yansıtmaktadır. Figürün duruşu ve ifadesi sakin bir yapıda korunmuş, arka plandaki düz renkli zemin figürü vurgulamıştır. Eserde ışık ve gölge yerine, renklerin güçlü etkisi ön planda tutulmuş ve Japon estetiğinin sadeliği ile figür ve çevresi arasında uyum sağlanmıştır (Resim 3.16).

Van Gogh'un kadın portrelerinde renk paleti, ışık kullanımı, fırça tekniği ve dokusal özelliklerde belirgin değişiklikler gözlemlenmektedir. Bu değişimler, sanatçının

plastik olgunluğa erişim süreci içinde ortaya çıkmış ve biçimsel ile anlamsal dönüşümler sağlamıştır. Ancak bu farklılıkların oluşmasında Van Gogh'un içinde bulunduğu mekânın ve koşulların etkili olduğu belirtilmektedir. Sanatçı, kadın portrelerinde biçimsel doğruluktan çok figürlerin karakterini yakalamaya odaklanmış; renk, ışık ve dokuyu yalnızca plastik bir tanımlama aracı olarak değil, aynı zamanda tinsel bir ifade biçimi olarak kullanmıştır (Kodal, 2022: 293)



Resim 3.17: James Abbott McNeill Whistler, Gri ve Siyah Düzenleme: Sanatçının Annesinin Portresi, 1871, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144 cm × 162 cm, Musée d'Orsay, Paris.

James Abbott McNeill Whistler'in "Annesinin Portresi" adlı eserinde figürün giyimi, eserin genel atmosferi ve renk uyumuyla bütünleşmiş bir şekilde resmedilmiştir. Kadının giydiği sade siyah elbise, tablonun adında da vurgulanan "gri ve siyah" düzenlemenin önemli bir parçasıdır. Siyah elbisenin yalınlığı, figürün durağan duruşu ve ifadesizliğiyle uyum içindedir. Elbisenin şekli, figürün oturuşuna ve duruşuna göre doğal bir akışla resmedilmiş, bu da figürün mekânla olan ilişkisini güçlendirmiştir. Gombrich'e göre, "Yalın biçimlerin özenli dengesi, tabloya huzur dolu bir özellik vermekte, yaşlı hanımın saçlarında, giysisinde ve duvarda görülen gri ve siyahın donuk tonları, tabloyu bu kadar çekici kılan, kabullenmiş yalnızlık duygusunu güçlendirmektedir" (Gombrich, 2004: 334) (Resim 3.17).



Resim 3.18: Paul Gauguin, Tahitili Kadınlar Plajda, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69 cm × 91 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

Paul Gauguin, sanatında özellikle Güney Pasifik kültürlerinden derin bir şekilde etkilenmiş ve Tahiti'ye yaptığı ziyaretler sırasında bu kültürel unsurları eserlerinde işlemiştir. Yerel halkın giydiği geleneksel kıyafetler, günlük yaşam sahneleri ve doğal çevre, Gauguin'in sanatında belirgin bir yer tutmuştur. Bu unsurları, Batılı sanatsal normlardan uzaklaşarak daha saf ve ilkel bir estetikle yansıtmıştır.

Paul Gauguin'in Tahiti'li İki Kadın adlı eserinde, figürlerin geleneksel kıyafetleri ve günlük yaşamlarından bir kesit sunulmaktadır. Sağdaki kadın, elindeki ip ile örgü yaparken, figürlerin hatları kontür çizgileriyle belirginleştirilmiş, bu da figürlerin stilize bir forma sahip olmasına yol açmıştır. Figürlerin anatomik yapılarının ve kıyafetlerdeki renk tonlamalarının ışık ve gölgeyle desteklenmesi, eserdeki üç boyutlu algıyı güçlendirmektedir. Genç kız figürlerinin betimlenmesine rağmen, anatomik olarak vücut oranlarının farklı verilmesi nedeniyle bir çocuk görünümü algısı oluşmaktadır. Özellikle soldaki figürde kol ve vücut arasındaki perspektif hataları, oran-orantı problemi doğurmakta ve abartılı ayak çizimiyle dikkat çekmektedir (Gecen ve Karabay, 2021).



Resim 3.19: Eugène Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 cm × 229 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Eugène Delacroix, sanatında Kuzey Afrika ve Orta Doğu kültürlerinden yoğun şekilde etkilenmiştir. Fas'a yaptığı ziyaretler sırasında gözlemlediği geleneksel kıyafetler ve yaşam tarzları, Delacroix'nın eserlerinde belirgin bir yer tutar. Oryantalist tarzın önde gelen isimlerinden biri olarak, bu kültürel unsurları ayrıntılı bir biçimde resimlerine yansıtmıştır.

Cezayirli Kadınlar adlı eseri, oryantalist tarzın dikkat çeken örneklerinden biridir ve Doğu kültürüne ait unsurları Batılı bir perspektifle sunar. Eserde, kadınların detaylı ve zengin kumaşlardan yapılmış kıyafetleri Doğu'nun tekstil kültürünü yansıtırken, mimari ve dekoratif öğeler Doğu'nun egzotik yaşam tarzını betimler. Delacroix, figürlerin rahat duruşları ve kıyafetlerinin zenginliğiyle Doğu'nun lüks ve gizemli atmosferini Batılı izleyiciye aktarmayı amaçlamış; renk paleti ve ayrıntı kullanımıyla oryantalist estetiği vurgulamıştır (Resim 3.19).



Resim 3.20: Henri Matisse, Kırmızı Madras Başlığı, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99,4 cm × 80,5 cm.

Henri Émile Benoît Matisse, özellikle renk kullanımıyla bilinen ve yaşadığı dönemde sanatta devrim yaratan önemli Fransız ressamıdır. Eserlerinde kullandığı yoğun renkçilik ve belirgin üslubu, zamanla daha cesur ve sadeleştirilmiş bir biçim anlayışına evrilmiştir. Matisse, Fas'ta geçirdiği zamanın ardından oryantalist temalara yönelmiş ve bu etkilerle dolu eserler üretmiştir. Oryantalizm kavramı, ilk kez 19. yüzyıl başlarında Fransız sanatçıları tarafından başlatılan ve kısa sürede diğer Batı Avrupalı sanatçıları arasında yayılan bir üslup olarak tanımlanmıştır (Coşkun, 2019: 216). 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında şarkiyatçılık popüler hale gelmiş, özellikle Delacroix ve birçok Fransız ve İngiliz ressamın eserlerinde Şark kültürü ve tarzı görsel bir ifade kazanarak özgün bir yaşam biçimiyle resmedilmiştir (Edward, 2001: 128-129).

Henri Matisse'in "Kırmızı Madras Başlığı" isimli tuval üzerine yağlıboya çalışmasında, portresi çizilen kadın figürünün, sanatçının eşi Amélie Noellie Parayre Matisse olduğu bilinmektedir (Resim 3.20). Eser incelendiğinde, figürün başına kırmızı renkte bir eşarp benzeri kumaş doladığı ve bu kumaş üzerinde dikkat çekici sarı motiflerin bulunduğu görülmektedir. Benzer motifler, figürün giydiği elbise üzerinde de yer almakta; lacivert zemin üzerine kırmızı çiçek ve dal motifleriyle süslenmiştir. Elbisenin yaka, kol ve göğüs bölgesinde ise beyaz üzerine lacivert yaprak benzeri motifler işlenmiştir. Düz bir fon önünde, ellerini üst üste koymuş oturan bu kadın figürünün,

eserdeki en çarpıcı yanının giysisindeki motifler olduğu gözlemlenmektedir. Zıt renklerle yapılan bu eser, 1907 yılına tarihlenmekte olup, yalınlık vurgusuyla modern bir döneme işaret etmektedir. Matisse'in eşini bu şekilde betimlediği bu portre, dönemin sanatı açısından da son derece önemli bir eserdir.

Gustav Klimt, eserlerinde kadın figürlerini betimlerken kıyafetleri yalnızca bir giyim unsuru olarak değil, kompozisyonun ayrılmaz bir parçası olarak ele almıştır. Sanatçının çalışmaları, özellikle Art Nouveau akımının etkisiyle, zengin desenler, karmaşık motifler ve dikkat çekici altın yaprak süslemelerle öne çıkar. Klimt'in kadın figürleri, kıyafetlerin özgün desenleri ve yüzey etkileriyle adeta birer dekoratif sanat eserine dönüşür.

Kıyafetler, Klimt'in kompozisyonlarında figürleri çevreden ayıran ya da çevreyle bütünleştiren bir araç işlevi görür. Çoğunlukla geometrik desenler, organik formlar ve parlak renklerle süslenen kıyafetler, figürlerin statüsünü, zarafetini ve duygusal durumlarını vurgulamak için kullanılmıştır. Özellikle The Kiss ve Portrait of Adele Bloch-Bauer I gibi eserlerinde, kıyafetlerin zengin dokusu ve altın yansımaları figürleri bir yücelik duygusuyla sarar ve izleyicinin dikkatini çeker (Resim 3.21).



Resim 3.21: Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer'in Portresi, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 138 cm × 138 cm, Neue Galerie, New York.

Klimt'in kıyafetlerde kullandığı yoğun dekoratif detaylar, onun yüzey ve biçim ilişkisine verdiği önemin bir göstergesidir. Sanatçının bu yaklaşımı, figürleri çevreleyen kıyafetleri yalnızca estetik bir öge değil, aynı zamanda mekânın bir parçası olarak görmesini sağlar. Kıyafetlerin dokusal ve yüzeysel özellikleri, figürlerin kompozisyondaki ağırlığını artırırken, izleyiciye güçlü bir görsel deneyim sunar.

Gustav Klimt'in 'Altın Çağı' olarak bilinen dönemin en önemli eserlerinden biri olan Adele Bloch-Bauer I portresi, dekoratif motiflerin ve giysi renklerinin, geometrik desenlerin tekrar ve simetri yoluyla birleşerek sanatçının kendine özgü üslubunu yansıttığı bir başyapıt olarak karşımıza çıkar. Eserde, geometrik desenlerin tekrarı, simetrisi ve üst üste konumlandırılması, kompozisyonun karmaşık bir form kazanmasını sağlar. Böylece, kadın figürü dekor, giysi ve arka plan arasında kaynaştırılarak yüceltilmiştir. Bizans giysilerinin ihtişamı ve altın ile gümüş çerçeveleme, kadını kompozisyondan ayrı tutarken, aynı zamanda onun giysileriyle kutsanmış bir figür olarak betimlenmesine olanak tanır (Erkan, 2017: 3170).

Sanatçılar, birçok ülkenin tarihi süslemelerini, renk ve nakış gibi ifade biçimlerini dönüştürerek kendi dönemlerine taşırlar. Klimt de bu gelenekten beslenerek, tarihsel dokuları modern sanatın estetiğiyle birleştirir. Adele Bloch-Bauer I eseri, hem tarihsel süslemelerle modernitenin bir sentezi hem de dönemin kadın kimliğinin bir simgesi olarak karşımıza çıkar (Resim 3.21).

Amadeo Modigliani'nin Jeanne Hebuterne'in Portresi eseri, sanatçının sembolist üslubunu belirgin bir şekilde yansıtır. Figürün eğik boynu, göz bebeklerinin belirginliği, vücut oranlarındaki dengesizlik ve çizgisel unsurlar, Modigliani'nin kendine özgü stilini ortaya koyar. Arka plan sade ve koyu renklerle boyanmışken, figür beyaz bir elbiseyle resmedilmiştir. Bu açık renk, izleyicinin dikkatini doğrudan figüre yönlendirir. Sanatçının heykeltıraş geçmişi, figürün yüz hatlarına yansımış, heykelsi bir etki yaratmıştır. Modigliani, Jeanne Hebuterne'in farklı ruh hallerini yansıtan birçok portre çalışmıştır ve bu portrelerde figürün ruhunu resmetmeye çalışmıştır (Resim 3.22; Resim 3.23; Resim 3.24)



Resim 3.22: Amedeo Modigliani, Jeanne Hebuterne'in Portresi, 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,4 cm × 73 cm, Metropolitan Müzesi, New York.



Resim 3.23: Amedeo Modigliani, Sarı Süveteriyle Jeanne Hebuterne, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 cm × 64,7 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.



Resim 3.24: Amedeo Modigliani, Beatrice Hastings, 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 cm × 54 cm, Özel Koleksiyon.

Sarı Süveteriyle Jeanne Hebuterne adlı eserinde ise Modigliani, daha açık ve çeşitli renkler kullanmıştır. Sandalyede oturan figürün vücut oranlarındaki gerçek dışılık hemen fark edilir ve sanatçının sembolist yaklaşımını yansıtır. Modigliani, izleyiciye görünmeyen gerçekliğe odaklanmayı önerir, gözün gördüğü gerçeklikten ziyade figürün iç dünyasını keşfetmeye yönlendirir. Sanatçının Beatrice Hastings'in Portresi eserinde de uzun boyun, lekeli gözler ve çizgisel unsurlar, karakteristik üslubunun devamı olarak dikkat çeker (Üregil, 2023: 85).

John Thomson'a göre, Fernand Léger'nin *Üç Kadın* adlı eseri, sanatçının modern yaşamın değişkenliğini ve görsel karmaşasını betimleyen bir ressam olarak öne çıkışının en belirgin örneklerinden biridir. Eserde, yatay ve dikey unsurların zekice düzenlenmesiyle oluşturulan kompozisyon, mekansal bir düzen sağlamış, formların mekanik etkisi ise kırmızı tonlarla yumuşatılmıştır (Thomson, 1921) (Resim 3.25).



Resim 3.25: Fernand Léger, Üç Kadın, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 183,5 cm × 251,5 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Bu eser, kıyafetlerin bireysel bir ifade aracı olmasının ötesine geçerek, dönemin toplumsal ve kültürel değişimlerini yansıtan bir unsur olarak ele alınmasını sağlamaktadır. Léger'nin kıyafetleri estetik bir detaydan çok, modern yaşamın dinamik ve mekanik ruhunu yansıtan birer araç olarak kurgulaması, giysi ve yüzey ilişkisi açısından önemli bir örnek sunmaktadır. Giysilerin bu şekilde soyutlanarak yeniden yorumlanması, modernist sanat anlayışında giysilerin anlamını sorgulayan bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Bu bağlamda, Üç Kadın eserindeki kıyafetlerin işlevi ve modernliğin görsel temsili, giysilerin toplumsal, kültürel ve estetik bir araç olarak yeniden değerlendirildiği konunuzla ilişkilendirilebilir. Léger'nin bu yaklaşımı, giysilerin yalnızca figürü süsleyen bir unsur değil, aynı zamanda dönemin ruhunu ve sanatsal dönüşümlerini yansıtan bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir.

Kadın figürünün resim sanatında kullanımı, estetik ve sembolik anlamların bir araya geldiği önemli bir temadır. Salvador Dalí, bu temayı ele alırken dini ve kültürel referansları sürrealist bir anlayışla birleştirerek eserlerinde derin anlam katmanları oluşturmuştur.



Resim 3.26: Salvador Dalí, Lligat Limanı Madonna, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48,9 cm × 37,5 cm, Marquette Üniversitesi, Milwaukee.

Salvador Dalí'nin Lligat Limanı Madonna eserinde, sanatçının kadına ve annelik figürüne atfettiği kutsallık ve yücelik ön plandadır. Erken dönem çalışmalarında kadın ve cinsellik temalarını bilinçdışı sembollerle ifade eden Dalí, bu eserde Gala'yı Meryem Ana olarak tasvir ederek kadın temasına duyduğu derin sevgiyi ve kutsallığı yansıtır. "Meryem Ana, görünmeyen bir tahta oturmuş, kucağında dikdörtgen boşluğun içinde İsa'yı tutarken, sürrealist bir atmosferde havada asılı kalmış yapı parçalarıyla çevrelenmiştir" (Altuner, 2020: 160). Bu eserde, biçim ve yüzey arasındaki ilişki, figürün manevi bir güçle çevrelenmiş olduğunu vurgular. Dalí, Meryem Ana figürünü geometrik boşluklarla ve sürrealist yapı taşlarıyla çerçeveleyerek figürün mekânsal etkisini artırmıştır. Eser, yalnızca Dalí'nin kişisel duygusal yoğunluğunu değil, aynı zamanda döneminin dini ve kültürel değerlerini de yansıtır. Sanatçının Katolik kimliği ve Gala'ya olan derin bağlılığı, biçimsel ve yüzeysel unsurlarla birleşerek figüre hem estetik hem de sembolik bir değer kazandırır (Resim 3.26).

Frida Kahlo, resimlerinde kıyafetleri yalnızca birer giyim unsuru olarak değil, kimlik, kültürel aidiyet ve duygusal durumları yansıtan güçlü bir araç olarak kullanmıştır. Sanatçı, özellikle geleneksel Meksika kıyafetlerini resimlerinde sıklıkla betimleyerek ulusal kimliğini ve kültürel kökenlerini vurgulamıştır. Kıyafetler, Kahlo'nun eserlerinde hem figürlerin fiziksel görünümünü hem de içsel duygularını ifade eden birer sembol

olarak öne çıkar. Geleneksel Tehuana kıyafetleri, çoğunlukla gücü ve dayanıklılığı simgelerken, beyaz gelinlik gibi diğer giysiler, kırılganlık ve yalnızlık gibi daha kişisel duyguları yansıtmaktadır. Kahlo, kıyafetlerin desenlerini, dokularını ve renklerini biçim ve yüzey arasında bir bağ kurmak için kullanmış, figürleri ile çevresel unsurlar arasında görsel bir denge sağlamıştır.



Resim 3.27: Frida Kahlo, İki Frida, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173,5 cm × 173 cm, Modern Sanat Müzesi, Mexico City.

Bu yaklaşımıyla, kıyafetleri sadece estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda yaşamındaki travmaların, kültürel bağlılıklarının ve kendine dair sorgulamalarının bir yansıması olarak ele almıştır. Kahlo'nun eserlerinde kıyafetler, figürlerin bireysel ve toplumsal hikâyelerini görsel bir anlatım diliyle izleyiciye sunar (Resim 3.27).

3.2. Türk Resim Sanatında Biçim Yüzey İlişkisi Bağlamında Kadın Figürü

Kadın temasının ele alındığı bir sanat etkinliği, Türk resim sanatının yüzyılı aşkın sürede geçirdiği üslup evreleri hakkında fikir vermekle kalmaz, aynı zamanda kadının Türk toplumundaki algısının modernleşme sürecinde hangi aşamalardan geçtiğini ve bu süreçteki koşulları da ortaya koyar (Tansuğ, 1997: 153). Sanat, toplumların sosyo-ekonomik, kültürel ve tarihi süreçleriyle doğrudan ilişkili bir alandır. Anadolu gibi çeşitli

uygarlıkların izlerini taşıyan bir coğrafyada, geleneksel kültür ve folklorik öğeler sanatın her döneminde etkili olmuştur.

Türk resim sanatında, özellikle ulusal bir sanat yaratma çabasıyla birlikte geleneksel öğelerin kullanımı dikkat çekerken, kadın teması sanatta daima önemli bir yere sahip olmuştur. Kadın figürü, toplumun modernleşme süreci ve toplumsal değişimlerin bir sembolü olarak resim sanatında öne çıkmış, bu figür aynı zamanda tarihsel ve kültürel dönüşümleri yansıtmada da kritik bir rol oynamıştır.

Bu bağlamda, giyim de bir ülkenin, dönemin ve bireyin kimliğini belirten bir araç olarak uygarlıkların değişimlerini yansıtır. Her uygarlık, kendi karakteri ve yaşam tarzıyla giyimde farklılıklar yaratmış ve böylece toplumu ve belirli bir dönemi simgelemiştir. Örneğin, saray giysisi veya Ortaçağ giyimi gibi terimler, bu dönemlerin kültürel özelliklerini ortaya koyar. Giyim, aynı zamanda bir kültürde millîliği oluşturan unsurlardan biri olarak değerlendirilir. Bir ulusu diğerlerinden ayıran en belirgin göstergelerden biri, onların özgün giyim tarzları ve kıyafetleridir (Tezcan, 2010: 258-259). Bu bağlamda, giyimin ulusal kimlik oluşturma sürecinde de önemli bir rol oynadığı düşünülebilir. Bir ulusun diğerlerinden ayrılmasını sağlayan en güçlü kültürel unsurlardan biri, kendine has giyim tarzıdır. Tezcan'ın da vurguladığı gibi, giyim bir kültürü dışa vuran önemli bir öğe olarak, kültürel ve millî kimliğin taşınmasında kritik bir rol oynamaktadır.

Millî bir sanat arayışında olan ressamlar, ulusal kimliği ve kültürel mirası yansıtmaya çabasıyla, eserlerinde sıklıkla geleneksel kıyafetli kadın figürlerine yer vermişlerdir. Giyim-kuşam, tüm özellikleriyle hem bir sanat hem de kültür olayıdır. Anadolu Türk giyim kültürü, biçimi, malzemesi, motif ve bezemeleriyle Türk halk kültürünün önemli ve zengin kaynaklarını oluşturur (Artun, 2006: 2). Ressamlar, Anadolu'nun zengin kültürel birikimini ve geleneksel giyim tarzlarını sanata aktararak, ulusal sanatın temellerini oluşturmayı amaçlamışlardır. Bu bağlamda, geleneksel kıyafetli kadın figürleri, resim sanatında hem estetik hem de toplumsal bir sembol olarak önemli bir yer edinmiştir. Bu akımın erken örneklerinden biri, İbrahim Çallı'nın eserlerinde görülmektedir. Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın Bayan Vicdan Moral'inin Portresi adlı eseriyle hem millî kimliği vurgulamış hem de Batı etkisindeki Türk resim sanatına yerel unsurları kazandırma çabası içinde olmuştur (Resim 3.28). İbrahim Çallı, Türk resim sanatında Batı

etkilerini ve Anadolu'nun yerel unsurlarını birleştirerek ulusal sanat yaratma çabalarının en önemli temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkar.



Resim 3.28: İbrahim Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın, Bayan Vicdan Moral'ın Portresi, 1932, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 146 cm × 116 cm.

Yeşil Elbiseli Kadın adlı eseri, Vicdan Moral'ın portresi olarak tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çalışılmıştır. Kompozisyonun merkezinde, alçak bir sedir üzerinde oturan Vicdan Hanım, sarı işlemelerle süslenmiş yeşil bir elbise giymektedir. Bu elbise, Türk halk kültürünün önemli folklorik unsurlarından biri olan üç etek stilini yansıtır. Ayrıca, sarıdan turuncuya çalan şalvar ve zemindeki çok renkli motiflere sahip halı da Türk halk kültürünün izlerini taşımaktadır (Güvendi, 2023: 119). Çallı, yerel ve kültürel unsurları titizlikle bir araya getirerek hem dönemin sosyal yapısını hem de geleneksel Türk giyim tarzını sanatına başarılı bir şekilde yansıtmıştır (Resim 3.28).

Mihri Müşfik, 1886'da doğmuş olup, Tıbbiye Nazırı Rasim Paşa'nın kızıdır. Mihri Müşfik, özel eğitimle müzik, edebiyat ve resim dersleri almış, resme ilgisi nedeniyle bu alana yönelmiştir. Saray ressamı Zonaro'nun atölyesinde resim eğitimi alan Mihri Hanım, daha sonraları Avrupa'ya gitmek istemiştir. Bu isteğini sahte Fransız pasaportuyla önce Roma sonra Paris'e giderek gerçekleştirmiştir. Kadınların Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almadıkları bir dönemde, resmi makamlara başvuruları ve yoğun girişimleri ile İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına öncülük etmiş ve bu kurumun

müdireliğini yapmıştır (Şen ve Gürpınar, 2019). Yan profilden, siyah başörtüsüyle resmedilen yaşlı Anadolu kadını son derece gerçekçi bir bakışla yansıtılmıştır. Yüzünde yaşamının yorgunluğu ve acı okunurken, modelin hüznü dolu bakışları resmin dışında bir noktaya çevrilmiştir. Hafif aralanmış ağzı, bir şey söyleyecekmiş gibi bir izlenim verir. Resimde sol üstten gelen ışık, modelin yüzünü aydınlatarak canlılık katmış, modelin bluzundaki siyah beyaz taramalar ve portrenin etrafını dolaşan açık mavi çizgiler, resme hareket kazandırmış ve figürü yüzeyden ön plana çıkarmıştır. Mihri Hanım, bu eserinde son derece başarılı bir pastel tekniği sunmuştur (Seyran, 2005: 59; Akt. Şen ve Gürpınar, 2019) (Resim 3.29)



Resim 3.29: Mihri Müşfik, İhtiyar Kadın, Yağlıboya, 30 cm × 40 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Mühendishane çıkışlı ressamlarımızdan Halil Paşa, dönemin en yetenekli sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçının “Eldivenli Kadın” adlı pastel portresi, gençlik dönemi eserleri arasında yer almakta olup, sanatçının yeteneğini açıkça ortaya koymaktadır (Şen ve Gürpınar, 2019: 879) (Resim 3.30). Batılı anlamda Türk resim sanatının ilk güçlü örneklerini, Tanzimat Fermanı’nın (1839) ilanından sonra Fransa’ya sanat eğitimi için gönderilen öğrencilerin elinden çıkan yapıtlarda görürüz. Genelde askeri okul çıkışlı olan bu dönem sanatçıları “Asker Ressamlar ya da İlk Dönem Türk Ressamları” olarak adlandırılır. Halil Paşa, bu sanatçıları içerisinde yer alır.



Resim 3.30: Halil Paşa, Eldivenli Kadın, Özel Koleksiyon.

Cumhuriyet'in ilanından sonra 1923 yılı itibarıyla, sanatçılar bir yandan evrensel sanat anlayışını benimsemeye çalışırken, diğer yandan da ulusal ve geleneksel öğelere dayalı özgün bir sanat dili yaratma arayışına girmiştir. Bu çabalar, sanatta Batılılaşma sürecinin başlamasıyla birlikte farklı boyutlara ulaşmış ve sanatçılar, hem yerel hem de geleneksel motifleri çağdaş sanat anlayışıyla birleştirme yoluna gitmiştir. Bu dönemde halk kültürü, köylü yaşamı, geleneksel motifler ve folklorik öğeler, sanatçılar tarafından bilinçli bir şekilde resimlere yansıtılarak ulusal kimliği ifade etmenin önemli bir aracı olmuştur.

Sanatçıların Anadolu'daki halk kültürüne yönelmesi, hem bir kimlik arayışı hem de modernleşme sürecinde gelenekten kopmama çabasını yansıtmaktadır. Özellikle Batı resmiyle tanışmanın ardından, taklide dayalı sanat anlayışından sıyrılarak yerli ve özgün sanat eserleri ortaya koyma düşüncesi, sanatçılarda geleneksel unsurları ön plana çıkarmıştır. Bu dönemde Türk resim sanatında figüratif eserlerde köylü yaşamı, geleneksel giysiler, el sanatları ve halk dansları gibi folklorik öğelere sıkça yer verilmiştir.

Bu süreçte Halkevlerinin rolü önemli bir yer tutar. Tansuğ'un (1991: 174) söylemiyle:

Halkevlerinde, özellikle Anadolu halk sanatı ve kültürü başarılı bir şekilde araştırılmıştır. Ülkemizde yerleşik köylü ve göçer toplulukların folklor sanatlarına karşı aydınlarımızın ilgisi artmıştır. Anadolu'nun çağdaş uygarlığa geçirilmesi,

Ankara'daki Cumhuriyet hükümetlerinde eğitim, sanat ve kültür politikası olarak benimsenmiştir. Köy el işleri ve nakışları, dinsel kökenli halk müziği ve dansları, Anadolu ev mimarisinin dünya ölçüsünde ilgi çekici kaynaklar olduğu düşünülmüş, yazar ve şairler, müzik alanında kompozitörler, mimar ve ressamların bu kaynağa 1960'lı yıllara kadar yoğun ilgileri olmuştur.



Resim 3.31: Cumhurbaşkanı Atatürk, Tunceli Pertek Halk Evi Önünde, 17 Kasım 1937, Fotoğraf.

Halkevleri aracılığıyla sanata halkın ilgisini artırma çabaları, sanatın ulusal ve evrensel boyutlarının birleşmesi açısından önem arz etmiştir. Çavdar'ın yorumuyla:

Halkevlerine bağlı Güzel Sanatlar Kolu'nun kurulma amacı; güzel sanatlara halkın ilgi ve yakınlığını arttırmak ve güzel sanatların İstanbul ve Ankara dışında yurt geneline yayılmasının önünü açmaktır. Halkevleri yönergesinin 104. maddesi, Köycülük Kolu'nun görevlerini sayarken, köylerin toplumsal ve estetik açıdan geliştirilmesi, köylü ve şehirli arasında karşılıklı sevgi ve dayanışma duygularının oluşması amaçlanmaktaydı. 1932-1940 yılları arasında toplamda 970 serginin gerçekleştirilmiş olması, sanatın da göz ardı edilmediği sonucunu vermektedir. (Özsezgin, 2000: 35).

Bu dönemde, ulusal sanat anlayışı oluşturma çabaları, folklorik unsurların sanata dahil edilmesiyle kimlik arayışını yansıtmıştır. Sanatçılar, yerel unsurlarla modernizmi birleştirerek Türk resminin özgün tarzını geliştirmişlerdir. Folklorik unsurlar, geleneksel bir anlatım aracı olmanın yanı sıra ulusal kimliğin modern dünyada temsilinde de önemli rol oynamıştır.

Sanatın toplumsal belleği koruma ve dönüştürme işlevi, folklorik öğelerin modern sanat anlayışında yeniden ele alınmasıyla güçlenmiştir. Sanatçılar, geleneksel motifleri süsleme öğesi olarak değil, ulusal kimliğin ifadesi olarak kullanmışlardır. Folklorik öğelerin bu şekilde sanata dahil edilmesi, sanatçıların hem tarihsel miraslarına sahip çıkmalarını hem de çağdaş dünya ile bağlantı kurmalarını sağlamıştır.

Nesilden nesile aktarılan kültür, toplumların yaşam biçimlerini ve değerlerini yansıtan bütüncül bir olgudur. Giyim kültürü ise milli kimliğin bir parçası olarak, toplumların sosyal ve kültürel çevresi, coğrafi konumu ve inanç sistemleri gibi birçok unsurdan etkilenerek şekillenir. Her bir unsur kendi içinde milli kültürle beslenirken aynı zamanda birbiri içerisinde de farklılıklar gösterebilirler. “Giysi; bir dönemin, bir ülkenin, bir topluluğun veya bir kişinin özelliklerini gösteren önemli objelerden biridir” (Sari, 2017: 5). Bu bağlamda giysi kültürü, sadece bir örtünme aracı olarak değil, aynı zamanda ait olduğu toplumun sosyal statülerini, ekonomik koşullarını ve kültürel değerlerini yansıtan önemli bir simge haline gelmiştir. Geleneksel giysilerde kullanılan motifler, renkler ve dokular, bir toplumun tarihsel geçmişi ve coğrafi yapısı hakkında bilgi verirken, aynı zamanda o toplumun estetik anlayışını ve sanatsal kimliğini de ortaya koymaktadır.

Artun (2006), sanatçılara geleneksel giysi kültürünün önemini vurgulayarak, bu alanda yapılacak çalışmaların hem kültürel mirası koruma hem de sanatsal ilham kaynağı yaratma açısından büyük bir değer taşıdığını ifade eder. Geleneksel giysi kültürü, estetik ve kullanım biçimleriyle araştırılmayı bekleyen önemli bir alan olarak görülmektedir (Artun, 2006: 4). Türk resim sanatında ise sanatçılar, bu geleneksel motifler ve giysileri ulusal kimliğin ifadesi olarak kullanmışlardır.

Sanat tarihinde, giysi kültürü halkların kimliğini ve tarihini yansıtan önemli bir anlatı aracı olmuştur. Türk sanatında da bu süreç, geleneksel unsurların modern sanat anlayışıyla harmanlanarak sanat eserlerinde yer bulmasını sağlamıştır. Sanatçılar, geçmişe ait giysiler ve motifleri kullanarak, bir yandan kültürel mirası yaşatmış, diğer yandan kendi sanatsal dilini geliştirmişlerdir. Geçmişe ait süslemeler, renkler ve nakışlar gibi unsurlar, sanatın yaratıcı sürecinde önemli bir folklorik kaynak olarak işlev görmüştür.

Giyim kültürü, köy yaşamı ve halkın gündelik hayatı gibi unsurlar, Türk resim sanatında ulusal kimliği inşa etme ve kültürel mirası koruma amacının bir parçası olarak ele alınmıştır. Bu unsurlar, yerel ve modern öğelerin bir arada kullanılmasıyla, sanat eserlerinde tarihsel ve kültürel değerlerin yansıtılmasını sağlamıştır. Bunu yansıtan sanatçılardan biri de Şeref Akdik'tir. Altıntaş (1988), Şeref Akdik'in resimlerinde fotoğraftaki köylüyü birebir resmetmediğini, aksine insanımızın meselelerine resim diliyle çözümler getirmeye gayret ettiğini belirtmektedir. Altıntaş (1988: 26-30). “Anadolu’nun dağlarını, ovalarını, pamuk tarlalarını, gelinlik kızlarının al al yanaklarını, İstiklal Savaşı gazilerinin yüzlerini hep aydınlatmıştır” diyerek sanatçının çalışmalarındaki insan odaklı yaklaşıma vurgu yapar.



Resim 3.32: Şeref Akdik, Okuma Yazma Kursu / Millet Mektebi, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 cm × 150 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Akdik'in geleneksel tekniği üsluplaştırmadan ya da gördüğünü olduğu gibi resmetmediğini, dış nesneleri kopya eder gibi görünse de aslında onları bambaşka kalıplarla ve üsluplaştırmalarla işlediğini ifade etmektedir. Bu yönüyle sanatçı, özellikle tek figür ve portre çalışmalarında, erken Cumhuriyet Dönemi ressamı arasında saygın bir yere sahiptir (Ülker vd., 2014: 48-50). Malik Aksel, Akdik'in figür ve manzaralarında büyük bir sadelik ve sükûnet bularak olgun bir pentür anlayışından bahseder (Aksel, 1942: 3).

Cumhuriyet Dönemi'nin eğitim sürecini yansıtan bu eserde (Resim 3.32) figürlerin geleneksel kıyafetleri halk kültürünü simgelerken, modern giysiler dönemin batılılaşma eğilimlerini yansıtır. Bu kıyafetler arasındaki fark, Cumhuriyet'in toplumsal dönüşümdeki etkisini ve eğitim reformlarını vurgulamaktadır.



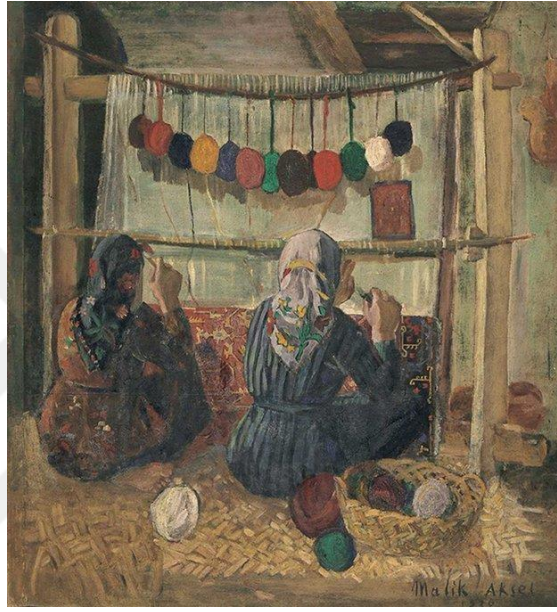
Resim 3.33: İbrahim Çallı, Hatay'ın Anavatan'a Hasreti, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121 cm × 95,5 cm, T.C. İBB Resim ve Heykel Müzesi.

İbrahim Çallı'nın Hatay'ın Anavatan'a Hasreti adlı eseri, Hatay'ın Türkiye'ye katılma sürecinde halkın yaşadığı hasret ve üzüntüyü konu edinir. Fransa'nın 1936'da Suriye üzerindeki yönetimini kaldırmasıyla Hatay'ın Suriye'ye dahil edilmesi söz konusu olmuş ve bu olay Türkiye'de uzun süre gündemde kalmıştır (Güler, 2014: 281). Kadının yöresel kıyafetleriyle betimlenmesi tabloda dikkat çeken önemli unsurlardan biridir (Resim 3.33).

Biçim açısından, Çallı, kadını bacaklarını bükerek yan tarafa oturmuş bir pozisyonda resmetmiştir. Kadının başını hafifçe sola çevirmesi ve melankolik ifadesi, eserin duygusal atmosferini destekler niteliktedir. Kompozisyon, figürün duruşu ve kolunun bacağına doğru inmesiyle dengeli bir üçgen form oluşturur. Pastel tonların hâkim olduğu eserde, çimenler, elbise ve arka plandaki renkler uyum içinde kullanılarak kompozisyonda yumuşak bir geçiş sağlanmıştır. Gökyüzündeki ve kadının kıyafetindeki

renkler, tablo boyunca gözün akışını yönlendiren dengeleyici bir unsur olarak işlenmiştir (Tiryaki, 2019: 57-58).

Türk folkloru ve Anadolu halk sanatları konusunda derin bilgiye sahip olan Malik Aksel, resimlerinde yerel ve gündelik yaşamdan kesitlere yer vermiştir. Eserlerinde, Anadolu'nun kültürel zenginliğini ve folklorik motiflerini sanatsal bir üslupla yansıtarak, bu değerleri modern sanatla buluşturma çabası gütmüştür.



Resim 3.34: Malik Aksel, Halı Dokuyanlar.

Aksel'in arkaları dönük tezgâh başında halı dokuyan, başları yemenili iki kadın figürü" tablosu, sanatçının Türk resmine ulusal bir kimlik kazandırma çabasının bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Eser, geleneksel halı motifleri ve renkli ipliklerle zenginleştirilmiş olup, figürler öne çıkarılmıştır. Tezgâhta kullanılan dikey ve yatay unsurlar, kompozisyona sağlam bir çizgi örgüsü kazandırarak estetik bir bütünlük oluşturmuştur. Dağılmış iplikler, resme hareketlilik katmış bununla birlikte dokuma sürecinin devam ettiği hissi verilmiştir.

İki figür, odanın ortasında eşit boşluklarla yerleştirilmiş olup, yatay etkiler karşısında dikey bir denge sağlanmıştır. Yöresel renklerdeki yün yumakları, sıcak tonlu duvar ve zemin renkleriyle kontrast oluşturan soğuk renklerle ayrıştırılmış, bu da esere

derinlik katmıştır. “Orta içinde koyu” etkisi, zemin ile koyu tonlardaki figürler arasında ton uyumu sağlanarak vurgulanmıştır.

Zemin döşemesi, dokuma tezgâhı ve çatı kirişi gibi unsurlar, dar mekânı zenginleştirerek figürlere dikkat çekmektedir. Arka plandaki sepet, zeminle benzer tonlarda olmasına rağmen, yanındaki koyu tonlu yün yumakları sayesinde fark edilir hale gelmiştir (İnan: 75-76) (Resim 3.34).

Ulusal kültür yaratma çabası içinde, Türk resminde halk bilimsel öğelerden yararlanan sanatçılar arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu’nu da görmekteyiz (Çeken, 2004: 63). Eyüboğlu, folklorik kaynaklardan beslenerek çağdaş resim anlayışına uyum sağlamış ve bu iki unsuru ustaca bir araya getirmiştir (Özsezgin, 1998: 93). Geleneksel Türk sanatlarını sadece kendi sanatında kullanmakla kalmamış, aynı zamanda bu değerleri öğrencilerine de benimsetmek için büyük çaba göstermiştir. Hat yazısı ve kilim motiflerinden yola çıkarak tasarımlar geliştiren Eyüboğlu, kırsal nakış örneklerini de resimlerine dahil etmeye çalışmıştır. Halı, heybe, cicim ve yün çoraplardaki motifleri eserlerine işleyen sanatçı, bu motiflerle ulusal kimliği sanatsal bir dil haline getirme arayışında olmuştur (İndirkaş, 2001: 64). Eyüboğlu’nun bu yaklaşımı, geleneksel değerlerle modern sanatın nasıl bir arada var olabileceğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Bedri Rahmi’nin halk sanatlarının plastik sanatlar üzerindeki etkisini şöyle açıklamıştır: “Bendeniz de yirmi seneden beri yüreğimi ağzıma fırlatan sanat eserlerinden hangisini bir parça kurcalasam altından ya bir kilim çıktı ya bir yazma yahut da bir köy türküsü bilemedin bir eski Türk çinisi.” (Eyüboğlu, 2012).

Bu ifade, sanatçının eserlerinde yerel unsurların taşıdığı önemi vurgulamaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Anadolu Kadınları” temalı eserlerinde, yerel dokuları, geleneksel motifleri ve desenleri modern sanat anlayışıyla bir araya getirmiştir. Yan yana dizilmiş köylü kadın figürleri, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde Anadolu kadınının iç dünyasını ve yaşadığı zorlukları simgeler. Kadınların yöresel giysileri, başlarındaki yemeniler ve ellerinin sessizce birbirine bağlı duruşu, onların içine kapanmışlıklarını ve içsel mücadelelerini ifade eder. Eyüboğlu’nun kompozisyonlarında soyutlama ve deformasyon, optik gerçeklikten uzaklaşarak, figürlerin ruh hallerini öne çıkaran resimsel bir yapıya yönelir (Koç, 2017: 128).

Kuşkusuz sanatçı, Türk resim sanatında folklorik öğeleri modern sanat anlayışıyla birleştiren önemli sanatçılardan biridir. Halk kültüründen beslenerek kilim, yazma ve nakış motiflerini eserlerine dâhil eden sanatçı, bu motiflerle ulusal kimliği sanatsal bir dil haline getirme arayışındadır. “Anadolu Kadınları” temalı eserlerinde, yöresel giysiler içindeki kadın figürlerini modern bir bakış açısıyla ele alarak, Anadolu kadınının iç dünyasını ve yaşadığı zorlukları yansıtmıştır (Resim 3.35).



Resim 3.35: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadınlar, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Turgut Zaim, somut folklorik kaynaklarla beslenmeyi, ulusal nitelikli bir resim yaratmanın vazgeçilmez bir koşulu olarak görmüştür (Özsezgin, 1981: 176). Sanatçı, eserlerinde Türk toprağına ve insanına yönelerek, ulusal ve yerel temaları işlerken eski minyatürleri, halı desenlerini ve geleneksel motifleri hatırlatan bir üslup benimsemiştir (Berk, 1983: 94). Zaim’in resimlerinde Yörüklerin yemek kültürü, giysileri, baş bağlama şekilleri, çorap ve bel bağlama biçimleri gibi detaylar; kışlaklardaki dokuma motifleri ve giysilerdeki dokumalar gibi öğeler yer almakta ve günlük yaşamdan kesitler sunulmaktadır (Çeken, 2004: 63). Sanatçının bu yaklaşımı, Türk halkının geleneksel yaşamını sanata yansıtarak ulusal kimliği pekiştiren önemli bir yöntem olarak öne çıkar.



Resim 3.36: Turgut Zaim, Yörükler Köyü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 cm × 55 cm.

Sanatçının “Yörük Köyü” adlı (Resim 3.36) eserinde Anadolu’nun köy yaşantısını ve bu yaşantının bir anını gerçekçi bir üslupla ele almıştır. Sanatçı, eserde yer alan figürlerle Yörük kadınlarının geleneksel kıyafetleri, günlük hayatları ve kültürel yapısını betimlemektedir. Tabloda yer alan kadınlar ve çocuklar, yer sofrası etrafında toplanmış olup, sofradaki bu anlık sahne, dönemin kırsal yaşamını güçlü bir şekilde yansıtır. Kadınların ve çocukların giysilerinde kullanılan renkler ve kompozisyonun düzeni, Zaim’in Anadolu halkının yaşamını sade ve doğal bir biçimde aktarma isteğini gösterir.

Eserin renk kullanımı, köy yaşamının sıcak ve samimi atmosferini yansıtan tonlar üzerinden şekillendirilmiştir. Kahverengi, sarı, kırmızı, mavi ve beyaz tonları, figürlerin kıyafetlerinde ve arka plandaki manzarada geçişli bir uyumla kullanılmıştır. Özellikle beyaz başörtüleri ve geleneksel giysiler, Anadolu kadınının saflığını ve köklü kültürel yapısını simgeler. Zaim, kırsal yaşamı yalın bir dille anlatırken, kompozisyonun merkezindeki figürlerle toplumsal dayanışma ve sadeliği vurgulamaktadır (Tiryaki, 2019: 70-71) .



Resim 3.37: Nedim Günsür, Köylü Ailesi, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5 cm × 97,5 cm.

Nedim Günsür, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olarak başladığı sanatsal eğitimini, Paris'te aldığı eğitimle pekiştirmiş ve ülkesine dönerek Türkiye'nin çeşitli illerinde sanat çalışmalarını sürdürmüştür. Çağdaş Türk Resim Sanatı'na önemli katkılarda bulunan Günsür'ün eserlerinde, toplumsal gerçeklikler ve köy-kent yaşamı arasındaki gerilim sıkça işlenen temalar arasındadır. Bu bağlamda, 1975 yılına tarihlenen “Köylü Ailesi” adlı eseri, köyden kente göç ve yoksul kesimin yaşamına vurgu yapmaktadır. Eserde, bir dağın yamacına kurulu köy ve gecekonduların betimlenmesiyle çarpık kentleşmeye dikkat çekilmiş, anne, baba ve çocuk figürleri aracılığıyla toplumsal bir dram sunulmuştur (Karabaş ve Şener, 2020: 77). Kadın figürü, geleneksel kıyafetleriyle Anadolu köy yaşamını temsil etmektedir. Başörtüsü ve sade elbisesi, onun köyden geldiğini ve o çevredeki toplumsal rollerini yansıtmaktadır (Resim 3.37).

Neşet Günal'ın sanat anlayışı, yöresel ve ulusal değerleri birleştirerek toplumcu gerçekçiliği eserlerinde yansıtan bir yaklaşımı benimser. Tunalı'nın da (Tunalı, 1973: 6) ifade ettiği gibi, “sanatın yöreselliği, sanatçının içinde doğduğu coğrafi ve toplumsal çevre iken; ulusallık ise, bir ulusun kavrayış, duyuş ve beğeni durumudur” Bu bağlamda, Günal'ın yapıtları hem ulusal değerler taşır hem de yöresel nitelikleri öne çıkarır.

Özellikle yerel motiflerden esinlenerek, toplumcu gerçekçilik anlayışı çerçevesinde figür ağırlıklı eserler üretmiş ve bu yaklaşımı onu evrensel boyuta taşımıştır (Gelbal, 2020).



Resim 3.38: Neşet Günal, Duvar Dibi V, 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137 cm × 190 cm.

Sanatçının Duvar Dibi serisinden olan Duvar Dibi (3.38) adlı eserinde, merkezde yer alan kadın figürü, Türk kültüründe aile büyüğü olarak saygı ve güven sembolü niteliğindedir. Bu kadın, artık çalışmayı bırakıp torunlarıyla ilgilenen, ailedeki huzuru ve güveni sağlayan bir rolü temsil eder. Kadının kıyafetindeki sadelik, Anadolu'nun gösteriştan uzak, mütevazı yaşam tarzının bir yansımasıdır. Başörtüsü, geleneksel örtünme biçimini simgelerken, kadının ellerinin büyük ve kemikli olması ise Anadolu kadınlarının tarlada çalışarak üretime katkı sağladığını vurgular. Bu el duruşu, aynı zamanda kadının saygı ve edebini ifade eder. Günal, eserlerinde figürler aracılığıyla toplumsal ve kültürel bir anlatı sunarak izleyiciye Anadolu'nun güçlü, çalışkan ve fedakâr kadınlarını göstermektedir (Akengin vd., 2023: 211).



Resim 3.39: Turgut Atalay, Yoğurtçu Kızlar, 1980, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 cm × 101 cm.

Toplumsal gerçekçi resim anlayışına sahip sanatçılardan biri olan Turgut Atalay, özellikle balıkçılar, yörük insanların yaşamı, doğa manzaraları ve Edirne ile Kütahya'nın doğa görüntüleri gibi konulara ilgi göstermiştir. Yoğurtçu Kızlar adlı eserinde Atalay, yörük insanların yaşamından bir sahne olarak yoğurt satan kadınları tasvir etmiştir (Resim 3.39). Bu çalışmada, yöresel giysiler giymiş üç yörük kadını, toprak kaplarda yoğurt satarken resmedilmiştir. Atalay, figürlerde yörük insanına özgü rengârenk kıyafetleri vurgulamış ve arka planda kasaba veya köy evlerine yer vermiştir. Sanatçı, kadın figürlerinin başlarına yöresel takılar ve beyaz başörtüler ekleyerek, giysilerindeki canlı renklerle yöreselliği ön plana çıkarmıştır. Figürlerin yüz ifadelerine yer verilmemiş, resim yalınlaştırılarak duyarlı bir anlatım elde edilmiştir. Atalay'ın çalışmalarında geometrik kompozisyon ve şematik figürler dikkat çekerken, köylü nakışlarının da kullanılması yerel kültüre verdiği önemi göstermektedir (Akyürek, 2018: 454).



Resim 3.40: Güzin Duran, Yazmacı, Fotoğraf.

Sanat yaşamında Türk geleneksel sanatları ile Batı tarzı resim anlayışını bir araya getiren önemli bir isim olarak Güzin Duran yağlıboya ve suluboya tekniklerinde ustalaşmıştır. Sanatçı, aynı zamanda hat sanatı, deri işçiliği ve motifli desenlerle de ilgilenmiştir. Sanatında Türk kültürünün derinliklerini keşfetmiştir. Sanatçının yazma ve desenlerinde ayrıntılı çiçek motifleri ön plana çıkarken, natürmort çalışmalarında da bu desenler dikkat çekmektedir. Çiçekli natürmortlarında Topkapı Sarayı'ndan esinlenerek klasik üsluplu denemeler yapmış, resimlerinin arka planlarında ise tezhip betimlemelerine yer vermiştir. Bu özellikler, Duran'ın geleneksel Türk sanatlarını modern resim sanatıyla nasıl başarılı bir şekilde harmanladığını göstermektedir (Canikli, 2005: 41-75).

“Yazmacı” adlı eseri, sanatçının geleneksel Türk sanatlarına olan ilgisini ve bu alanlardaki yetkinliğini gösterir niteliktedir. (Resim 3.40), Resimde bir kadın figürü, geleneksel yazma motiflerini bir bez üzerine işliyor. Arka plandaki renk ve doku kullanımı, eserin hem görsel zenginliğini artırmakta hem de yazma sanatına dair derin bir saygıyı gözler önüne sermektedir. Sanatçının, hem figür hem de dokusal unsurları bir araya getirdiği bu eser, geleneksel ile modern birleştiren yaklaşımının somut bir ifadesi niteliğindedir.



Resim 3.41: Nuri İyem, Köylü Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40 cm × 44 cm.

Eserlerinde, Anadolu'nun cefakar kadınlarını toplumsal gerçekçilik anlayışıyla resmetmiş olan Nuri İyem'in resimlerinde kadınların yaşamlarındaki zorluklar, korku dolu gözlerde ve kapalı dudaklarda somutlaşır. İri ve dingin gözler, onların iç dünyasını yansıtırken, beyaz başörtüleri saflığın sembolüdür. İyem, bu kadınları karanlık arka planda masum ve yaşanmışlık dolu ifadeleriyle betimleyerek anıtsal figürler yaratır. Anadolu kadını, sevinçlerini ve acılarını hep içinde saklar. Kadın figürlerinin başlarını çevreleyen beyaz başörtüsü ise saflığın ve masumiyetin sembolüdür. İyem, bu kadınları karanlık bir arka planda saf, masum ve yaşanmışlık dolu ifadeleriyle betimleyerek adeta melek yüzlü anıtsal figürler yaratır (Giray, 1998: 155).

İyem'in resimlerindeki Anadolu kadınları, bazen ümitsiz bir aşkın, bazen umutlu bakışların, kimi zaman da uzakta bulunan sevgilinin mektubunu okuyamama hüznünün aynasıdır. Bazı resimlerde ise kadınlar ellerinde bulunan veya uçup giden güvercinlerle tasvir edilirken, kadının özgürlükle kısıtlanmak arasında gelgitler yaşadığının vurgusu yapılmaktadır. Bu resimler kadının özgürlüğünü kazanamamanın çaresizliğini yaşadığının açık bir anlatımıdır (Giray, 1998: 155).

Nuri İyem'in Köylü Kadın adlı eserinde, figürün kompozisyon içindeki merkezi konumu ve dikey duruşu, güçlü bir anıtsallık etkisi yaratır. Kadın figürü, belirgin yüz hatları, iri ve derin bakışlarıyla izleyici üzerinde doğrudan bir etki bırakırken, başındaki

beyaz örtü saflık ve masumiyetin sembolü olarak öne çıkar. Sanatçı, sade ve net konturlarla figürün formunu belirginleştirirken, arka plandaki köy dokusu yatay çizgilerle kompozisyona denge katar. Renk paletinde kullanılan toprak tonları, doğal ve yerel bir atmosfer yaratırken, ışık ve gölge kullanımı figürün hacmini ve yüzeydeki dokusal zenginliği güçlendirir. Fırça darbelerindeki ritim ve belirginlik, resmin plastik değerini artırırken, figürün çevresiyle kurduğu uyumlu ilişki kompozisyonun bütünlüğünü pekiştirir. Tüm bu biçimsel unsurlar, Anadolu kadınının toplumsal ve kültürel bağlamdaki temsilini estetik ve güçlü bir anlatımla sunar (Resim 3.41).



Resim 3.42: Halil Dikmen, Yörükler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 cm × 92 cm, İzmir Resim ve Heykel Müzesi.

Klasik anlayıştaki figüratif resimleriyle tanınan Halil Dikmen, Paris'te Laurens Atölyesi'nde çalıştığı süre zarfında Rönesans sanatçılarının tekniklerini inceleyerek, ışık-gölge kullanımları üzerine araştırmalar yapan ve bu teknikleri eserlerine yansıtan önemli sanatçılardan biridir. D Grubu'nda yer almasına rağmen sanatsal kişiliği grubun savunduğu ilkelerle tamamen uyuşmamış, çalışmalarında gerçekçi geleneğe sadık kalmıştır (Dal, 2008: 406).

“Yörükler” isimli eserinde de bu gerçekçi yaklaşımı görmek mümkündür (Resim 3.42). Eserde Yörük kadınlarının günlük yaşamlarına yer verilmiş; kadınlar geleneksel işlerini yaparken resmedilmiştir. Ön planda yün eğiren kadın ve yayık ayran yapan genç kız dikkat çekerken, kucağında çocukla oturan başka bir kadın figürü de gözlemlenir.

Geri planda ise Yörük çadırları ve çalışan diğer kadın figürleri yer almaktadır. Beyaz rengin yerleştirilme biçimiyle sağlanan denge, esere hareket katarken, figürlerin diyagonal bir yerleşimi resme dinamizm kazandırmıştır. Bu eserde, Yörük kadınlarının doğayla uyum içindeki hayatları ve geleneksel görevleri ön plana çıkarılarak sanatçının gerçekçi yaklaşımı başarılı bir şekilde yansıtılmıştır (Büyükkol, 2021: 982) (Resim 3.42).



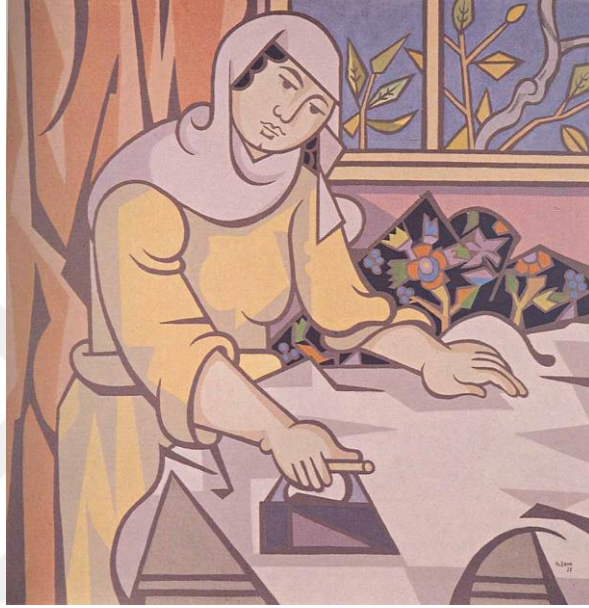
Resim 3.43: İbrahim Balaban, Hasat Zamanı, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35 cm × 25 cm.

Akademik eğitimi olmayan Balaban, kendi kendini yetiştirerek sanatını geliştirmiş ve eserlerinde genellikle kırsal kesimin insanları ile onların yaşam tarzını konu almıştır. Anadolu insanını ve yaşam biçimlerini kendine has bir figür anlayışıyla yorumlayan sanatçı, eserlerinde halk resmi geleneğini toplumsal gerçekçilikle birleştirip, çizgisel stilizasyonla sunmuştur.

Balaban'ın köy yaşamını konu alan eserleri, naif bir yaklaşım taşımakla birlikte, Anadolu'nun halk geleneklerinden ve yaşamından biçim ve içerik açısından ilham alarak bu geleneği çağdaş bir temele oturtmuş, toplumsal gerçekçi bir anlayışla sanat üretmiştir (Arslan, 1997: 183).

Çalışan Köylü Kadını adlı eserinde Balaban, hasat zamanı buğday toplayan bir köylü kadını resmetmiştir (Resim 3.43). Kadın, elinde biçilmiş buğday demetini taşıırken, arka planda soyutlanmış ve sembolize edilmiş bir buğday tarlası bulunmaktadır.

Sanatçının son derece naif bir tarzda ele aldığı bu çalışmasında figürlerin sembolik yönü ön plandadır. Balaban’a göre, sanat yaşantının izdüşümüdür ve yaşamdan kopuk bir sanat var olamaz. Her konu bir özü temsil eder ve bu öz kendi sanatsal biçimini oluşturur. Sanatçı, boyaları açık-koyu gibi leke kaygısıyla değil, “figürlerin özünde çakmaklaşan ışığı yakmak” için kullanır (Özsezgin, 2010, aktaran Akyürek, 2018).



Resim 3.44: Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 cm × 91,5 cm.

Nurullah Berk’in Ütü Yapan Kadın adlı eserinde, sanatçının hem Doğu hem de Batı sanatından etkilenmiş üslubu öne çıkmaktadır. Bu eserde “inşacı özelliğin yanı sıra Doğu’nun arabesk çizgi düzeniyle Batı’nın bezemeci stili birleşmiştir” (Berk, 1983). İstanbul ve Paris’teki akademik çalışmalarında, özellikle Fernand Leger atölyesinde eğitim alan Berk, burada geometrik düzenlemelerle kübist bir stil geliştirmiştir. Zamanla çalışmalarında yerel konulara daha fazla yönelmiş ve eserlerinde kültürel unsurları modern tekniklerle birleştirmiştir. Kadının giydiği kıyafet de bu yaklaşımı yansıtır; başındaki örtü, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin bir parçasıyken, kıyafetin büyük geometrik formlarla betimlenmesi eserin modern ve soyut bir yorumudur. Ütü Yapan Kadın, bu iki dünyayı bir araya getiren başarılı bir örnek olarak dikkat çeker (Resim 3.44).



Resim 3.45: Hüseyin Bilişik, Köylüler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48 cm × 38 cm, İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Hüseyin Bilişik'in Köylüler adlı eseri, Doğu Anadolu kadınlarının günlük yaşamını ve bu yaşamın zorluklarını gerçekçi bir yaklaşımla ele alarak, kadın figürlerinin toplumsal rollerini vurgulayan bir kompozisyona sahiptir. Eserde, ön plandaki kadın figürü sırtında bir bebek taşımakta ve başı beyaz bir örtüyle örtülüdür. Bu kadının yöresel kıyafetleri ve başörtüsü, onun Anadolu kadını olduğunu işaret ederken, kadının yere serili mavi örtü üzerinde oturması ve yanındaki kulplu kovayla birlikte betimlenmesi, kırsal yaşama dair ipuçları sunar. Arka planda, belini bükmüş bir başka kadın figürü görülmekte, bu da kadınların ağır iş yükü altındaki yaşamlarını yansıtmaktadır. Kadın figürlerinin kıyafetleri ve duruşları, Anadolu'nun geleneksel yaşam tarzını yansıtırken, onların toplumsal sorumluluklarının ağırlığını ve mücadele dolu hayatlarını gözler önüne sermektedir. Sanatçı, eserinde annenin koruyucu ve besleyici rolüne vurgu yaparak, anne ile bebek arasındaki bağı öne çıkarmış, böylece Anadolu kadınının zorluklar karşısındaki direncini ve fedakarlığını başarıyla yansıtmıştır (Önal, 2024: 115). Bilişik'in eserinde, geleneksel ve kültürel değerler ön planda olup, Batı'nın tekniğiyle ulusal ve yerel bir kimlik oluşturma çabası görülmektedir. Kırsal köy yaşamını ve Anadolu insanının sosyal ve ekonomik zorluklarını, özgün sanat diliyle gerçekçi bir yaklaşımla yansıtmıştır (Resim 3.45).



Resim 3.46: Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi Fikret Otyam Anadolu'nun şahmerdanlarını, kilim desenlerini değişime uğratmadan tuvale yansıtırken Anadolu folklorunun, Yörük yaşamının, Yörüklerin tepelik, başlık, hotoz ve nakışlı başörtülerini, gerçekçi bir üslupla resimlerine aktarmıştır (Arıcı, 2006: 83-84). Sanatçının resimleri, özellikle köylü kadın figürleri, çobanlar ve doğa manzaraları gibi halk sanatıyla bağlantılı motifler etrafında şekillenir. Otyam, eserlerinde sıklıkla köylü kadınları geleneksel kıyafetleriyle betimleyerek yaşadıkları bölgenin toplumsal yapısını, inanç sistemlerini ve geleneklerini yansıtır. Sanatçının Güneydoğu Anadolu'ya yaptığı gezilerin izlerini taşıyan eserlerde, bu coğrafyada yaşayan insanların gündelik hayatta kullandıkları eşyalar da sıkça yer bulur. Bu figürler, Otyam'ın halk sanatı ile iç içe olan estetik anlayışını gösterirken, yaşadıkları coğrafyanın kültürel dokusunu da sanatına taşır (Resim 3.46).

Otyam'ın eserlerinde içerik ve biçim birbirini tamamlayan unsurlar olarak dikkat çeker. Kompozisyon, figürlerin yerleşimi, renklerin kullanımı ve nesnelerin formları, eserin içeriğiyle tam bir bütünlük içinde sunulmuştur. Bu açıdan Otyam'ın resimlerinde, yerellik ve evrensellik arasında içerik ve biçim açısından eksiksiz bir uyum sağlandığı söylenebilir (Yılmaz ve Küçükşahin, 2017). Sanatçının halk sanatı ile kurduğu bu derin ilişki, eserlerini hem yerel motifler hem de evrensel bir sanat anlayışıyla şekillendirmiştir.



Resim 3.47: Mustafa Esirkuş, Hamile Köylü Kadın, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64 cm × 50 cm.

Mustafa Esirkuş, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olarak başladığı sanatsal yolculuğunda, Anadolu kültüründen büyük ölçüde etkilenmiş ve bu etkiyi sanatına başarıyla yansıtmıştır. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde uzun yıllar resim öğretmenliği yapması, sanatçının gözlem yeteneğini ve toplumsal gerçeklere olan duyarlılığını geliştirmiştir. Ayrıca, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde restorasyon uzmanı olarak çalışması, sanatına teknik açıdan önemli katkılar sağlamış ve özellikle kompozisyon ile renk kullanımında derin bir yetkinlik kazanmasına yardımcı olmuştur. Esirkuş'un eserlerinde Anadolu'nun kırsal yaşamına dair gözlemlerinin ve deneyimlerinin izleri görülmektedir; hayatın zorlukları, insanların gündelik mücadeleleri ve bu mücadelelerin içindeki estetik unsurlar, sanatçının tuvaline başarılı bir şekilde aktarılmıştır (Resim 3.47). Anadolu kadınının giysileri, duruşları ve yüzlerindeki ifadeler, sanatçının gerçekçilikle harmanladığı özgün yorumlarıyla dikkat çekmektedir. Esirkuş, yerel motifler ve figürler aracılığıyla toplumun kültürel dokusunu sanatıyla belgelemiş ve bu sayede Çağdaş Türk Resmi içinde önemli bir yere sahip olmuştur (Önal, 2024: 55).



Resim 3.48: Mehmet Başbuğ, İstiklal Savaşı'nda Seferberlik, 2008, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 cm × 200 cm, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Mehmet Başbuğ'un “İstiklal Savaşı'nda Seferberlik” adlı eseri, Kurtuluş Savaşı'nın ruhunu ve Türk halkının milli mücadele dönemindeki birlik ve dayanışmasını yansıtmaktadır. Eserin ön planında, yorgun ve düşünceli bir kadın figürü merkeze yerleştirilmiştir. Kadının bağdaş kurarak oturması, avuçlarını çenesine desteklemesi, yorgunluk ve bekleyiş hissini güçlendirirken, arka planda savaş malzemesi taşıyan at arabaları ve asker figürleri, dönemin zor koşullarını ve halkın cepheye verdiği desteği simgelemektedir. Kompozisyonun genelinde kırmızı, siyah, beyaz ve kahverengi tonların baskın olması, eserdeki dramatik atmosferi desteklemekte ve özellikle kırmızı ve beyazın vurgusu, Türk bayrağına yapılan sembolik bir göndermeyi içermektedir.

Eserdeki figürler, Anadolu kadını ve erkeğinin, savaşın zorluklarına karşı sergiledikleri direnç ve kararlılığı ifade ederken, sessizlik içindeki bu bekleyişleri bir yandan çaresizlik, bir yandan da umut dolu bir duruşu temsil eder. Kadının beden dili ve yüz ifadesi, savaşın ağır yükünü taşıyan halkın çaresizliğini, ancak mücadeleden vazgeçmeyen direncini yansıtmaktadır. Sanatçı, bu eserinde milli mücadele döneminin ruhunu ve Türk halkının bağımsızlık mücadelesindeki dayanışmasını başarıyla ortaya koymuştur.



Resim 3.49: Mustafa Ayaz, İsimsiz, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Türk resim sanatında yarı-soyut ve figüratif anlatım dili, biçim-yüzey ilişkisi bağlamında sanatsal formların yeniden inşa edilmesine olanak tanımıştır. Bu bağlamda, çağdaş Türk resim sanatının önemli isimlerinden biri olan Mustafa Ayaz, kendine özgü üslubu, sembolik figürleri ve soyut arka plan kullanımıyla dikkat çeker. Ayaz'ın eserlerinde yer alan insan figürü, kompozisyonun merkezinde yer alırken, soyut çizgiler, formlar ve renk katmanları, izleyiciyi çoklu anlam katmanlarını keşfetmeye davet eder.

Mustafa Ayaz, çağdaş Türk resim sanatında yarı-soyut dili ve kendine özgü üslubuyla dikkat çeken bir sanatçıdır. Eserinde, sandalyede oturan ve ateş kırmızısı bir elbise giyen genç bir kadının, sırtında bir kadın taşıyan horoza bakışları yönelmiştir. Arka plan soyut çizgiler ve renklerle doluyken, sağ alt köşede bacaklarını açmış, yüzü çiçek desenleriyle gizlenmiş bir figür göze çarpar. Kadının, bu figürün kucağına oturmuş gibi bir konumda resmedilmesi, kompozisyona derinlik katar. Figürün sol bacağına defalarca tekrarlanmış Ayaz imzası eklenmiş olup, resmin üst kısmında horozun üzerine binmiş bir kadın figürüyle birlikte, bu kompozisyon Ayaz'ın kucağında bir modeli temsil eder. Ayaz'ın soyut ve sembolik anlatımı, izleyiciyi farklı katmanları keşfetmeye yönlendirir (Eke ve Yücel, 2023: 663).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ÇALIŞMALARIN OLUŞUMU VE ÇÖZÜMLEMELERİ

4.1. Çalışmaların Oluşumunu Belirleyen Düşünsel ve Duygusal Alt Yapı



Resim 4.1: Saha Çekimleri, Röportaj Anı, 2019, Fotoğraf.

Sanatsal kimliğimin ve bu tez çalışmasının temelini oluşturan süreç, çocukluğumda karşılaştığım kültürel ve görsel deneyimlerle başlamıştır. Anadolu'nun kırsal kesimlerinde geçen çocukluk yıllarım, geleneksel kadın sanatları ve gündelik yaşamın görsel zenginliğiyle iç içe geçmiştir. Bu deneyimler, kadınların el emeğiyle ortaya koydukları motifler, renkler ve desenler aracılığıyla sanata dair ilk izlenimlerimi şekillendirerek sanatsal perspektifimin temellerini oluşturmuştur. Kadınların sabırla işledikleri her bir ilmek, yaşamlarına dair sözsüz fakat derin anlatıların birer taşıyıcısı olarak, onların hikâyelerini sessiz bir dilde aktarmıştır.

Tansuğ'un ifade ettiği gibi, her medeniyetin sanatı, o toplumun geleneklerinden, kültürel kodlarından ve çevresel etkenlerinden beslenir; sanat yalnızca biçimle sınırlı kalmaz, onu şekillendiren sosyal ve kültürel faktörler de son derece önemlidir (Tansuğ, 1990: 36-37). Benim sanatsal sürecimde de bu ilke büyük bir yer tutmaktadır. Çocukluğumdan itibaren dikkatimi çeken Anadolu kadınlarının geleneksel giysilerindeki canlı renkler ve desenler, sadece birer estetik öge olarak değil, onların yaşamlarının ve kültürel kimliklerinin bir yansıması olarak beni derinden etkilemiştir. Bu giysiler, kadınların kendilerini ifade ettikleri birer tuval gibiydi ve zamanla sanatsal yolculuğumun temel esin kaynaklarından biri haline geldi. Sanatsal üretim sürecim, sadece estetik bir arayış değil, çocukluk anılarımda yer eden kültürel imgelerin sanatsal bir formda yeniden yorumlanmasıdır. Kültür, bireyin toplum tarafından kazandırılan somut ve soyut değerler sonucunda şekillenen bir yaşam biçimidir (Demirel, 2019: 8-9). Bellek ise, insanın varoluşunu zaman ve mekan bağlamında algılamasına ve bunu sürdürmesine olanak tanıyan temel zihinsel işlevlerden biridir (Avcıoğlu ve Akın, 2017, akt. Silav, 2019). Bu süreç, geçmişte yaşanan olayların somut olmasa da imgeleri ve anıları aracılığıyla günümüze taşınmasını sağlar. Kültürel bellek de bu bağlamda, hem bireysel hem de toplumsal hafızanın birikimi olarak çalışmalarımı derinden etkileyen önemli bir kaynaktır. Bu bellek, geçmişin imgeleri ve sembollerini sanatsal üretimlerimde yeniden yorumlamama olanak tanımıştır.

Kültürel bellek, hem bireysel hem de toplumsal hafızanın birikimi olarak çalışmalarımı derinden etkilemiştir. Resimlerimde, bu belleği yeniden işleyerek günümüz estetiğiyle bir araya getiriyor ve bir ifade biçimi oluşturmaya çalışıyorum.

Sembolik anlamlar taşıyan bir sanat yapıtı, büyük ölçüde sanatçının bilinçaltı ve bilinçdışı süreçleriyle şekillenir. Rollo May'ın ifade ettiği gibi, “yaratma cesareti,” sanatçının bilinçdışındaki imgelerin ve içgüdülerin dışı vurulmasıyla anlam kazanır (May, 1987: 21). Çizmiş olduğum resimlerde, yüzeyde sade bir kadın portresi gibi görünebilir; ancak giysilerin desenleri, renklerin anlamları ve kadının bakışındaki derinlik, bilinçdışında yer alan imgelerin ve içgüdülerin birer dışavurumudur.

Bu bağlamda çizmiş olduğum kadınlar, bilinçaltımda sadece bir figür değil, aynı zamanda beni ve değerlerimi şekillendiren toplumsal ve kültürel süreçlerin sanatsal bir formda dışavurumudur.

Resimlerimin duygusal temeli, çocukluk dönemimde edindiğim kültürel imgeler ve geleneksel kadın figürlerinden büyük ölçüde etkilenmektedir. Kandinsky'ye göre, her sanatçı hem bireysel hem de döneme özgü olanı ifade etme sorumluluğunu taşır. Bu doğrultuda, sanatsal üretim sürecim, kişisel deneyimlerim ile içinde bulunduğum dönemin toplumsal dinamiklerini eserlerime yansıtmaya gerekliliğiyle şekillenmiştir. Kandinsky'nin vurguladığı gibi, 1- Sanatçı kendine özgü olanı ifade etmelidir; 2- Sanatçı, çağının bir ürünü olarak döneme özgü olanı yansıtmalıdır; 3- Sanatçı, sanata özgü bir üretim gerçekleştirmelidir (Kandinsky, 1993: 62). Bu ilkeler çerçevesinde, geleneksel plastik yaklaşımlardan uzaklaşıp kadın figürlerini aynı kadınların giymiş olduğu kumaşlar üzerine çizerek malzeme ve konu bütünlüğü sağlayarak özgün bir ifade biçimi geliştirmeye çalışıyorum. Bu yöntem, geçmiş ve günümüz arasında ilişki kurarken kültürel belleği sanatsal bir formda yeniden yorumlamama olanak tanımaktadır.

Psikolojik açıdan bakıldığında, bireyin erken yaşlarda karşılaştığı imgeler ve semboller, bilinçdışında derin izler bırakır. Sanat ise bu izlerin ortaya çıkması için bir araç görevi görür. Kültürel belleğin, bireysel kimlik ve estetik anlayış üzerindeki etkisi yadsınamaz. Çocukluk döneminde duysal ve duygusal olarak derin bir etki bırakan imgeler, sanat üretim sürecinde bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yeniden canlanır. Bu durum, sanatı bir tür içsel anlatım ve yeniden anlamlandırma süreci haline getirir.

Kendi sanatsal pratiğime baktığımda, çocukluğumda karşılaştığım bu geleneksel imgelerin ve desenlerin, eserlerimde nasıl yer bulduğunu bugün daha net görebiliyorum.

Anneannemin sabırla ördüğü sıcacık yün çoraplar, o zamanlar “bizi sadece soğuktan koruyan çoraplar” gibiydi. Her ilmeğin bir hikâye taşıdığını anlayamamıştım. Arzu teyzemin başörtüsünün kenarındaki ince oyalar ise bana göre “başörtüsünü süsleyen güzel küçük çiçekler”di. Oyaların sessiz bir iletişim aracı olduğunu şimdi anlıyorum.

Evdeki el örgüsü kilimlere bir şeyler yerken neden bu kadar özen göstermem gerektiğini ise sadece “güzel renklerle desenlerin bozulmaması için” diye düşünürdüm. Aslında o zamanlar, bu kilimlerin çok daha derin anlamlar taşıdığını fark edememişim.

Evin en büyük kadınlarının taktığı geleneksel başlıklar, çocukluğumda benim için sadece “şu rengârenk, güzel şapkalar, acaba nasıl taşıyorlar, ağır değil mi?” gibi basit bir merak unsuruydu. Başlıkların yanlarından sarkan renkli örgüler ise bana sadece “daha güzel görünsün diye eklenen iplikler” gibi gelirdi. Ancak bugün fark ediyorum ki, bu

başlıklar ve örgüler yalnızca estetik bir detay değil, kadının yaşantısını, toplumsal konumunu ve aile içerisindeki saygın yerini simgeleyen derin sembollerdi.

Çocukluğumun o sessiz fakat bir o kadar da renkli dünyasında, imgelerin sembolik anlamlarıyla kurduğum bu derin ilişki, bugünkü sanatsal dilimin temel taşlarını oluşturdu. Psikanalitik yaklaşımlar da, bireyin çocukluk deneyimlerinin ileriki yaşamında meslek ve kimlik seçimlerine nasıl etki ettiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, sanatımın bir yansıması olarak gördüğüm imgeler, çocukluğumda deneyimlediğim kültürel unsurların estetik ve duygusal bir ifadesidir. Bu imgelerin çocukluğumda taşıdığı anlamlar zamanla değişse de, hayatımın en derin köklerinden biri olmaya devam ettiler.

Gezdiğim ilk sergiler, gelinlik çağına gelen genç kızların hazırladığı çeyiz sergileriydi. Bu sergiler, adeta boya tüpünden yeni çıkmış gibi canlı ve saf renklerin uyumu, iplerle işlenen motifler ve desenler “bana adeta birer resim gibi” görünmüş ve beni derinden etkilemişti. Anadolu’nun her bir çeyizliği, danteli ve oyası, bugün de estetik zenginliğiyle ön plana çıkıyor; taşıdıkları sembollerle, kültürel belleği ve mirası güçlü bir şekilde yansıtmaya devam ediyor.

O dönemlerde bu sergiler, kadınların sessizce ifade ettiği kültürel mirasların birer vitrinini sunuyordu.

Bu süreç, yalnızca kişisel bir anlatım değil, aynı zamanda kolektif bir hafızanın estetik ve duygusal bir yansımasıdır. Kolektif bellekte yer eden modeller, sanatçılar için yaratıcılık odağı haline gelir. Çağdaş sanatta kullanılan geçmişe dair imgeler ise aslında yeni gelenekler oluşturmaya devam eder (Tizgöl ve Mete Yazgan, 2024: 271).

4.2 Tez Kapsamında Oluşturulan Resim Uygulamaları ve Çözümlemeleri

Bu tez kapsamında gerçekleştirilen çalışmalar, Anadolu kadınlarının geleneksel giyim biçimlerini sanatsal bir bakış açısıyla ele alarak, kültürel belleği ve toplumsal hafızayı modern bir sanat diliyle yeniden yorumlamıştır. Çalışmalarda, geleneksel giysilerin estetik detayları, dokusal zenginlikleri ve motifsel yapıları, figüratif unsurlarla birleşerek yalnızca geçmişin bir temsilcisi değil, çağdaş bir anlatının aktif bir parçası haline getirilmiştir. Anadolu kadınlarının giysileri, bireysel hikâyeler ve kolektif bir kimliğin taşıyıcısı olarak kompozisyonların merkezinde yer almış ve bu giyim biçimleri sanatsal bir ifade aracı olarak yeniden kurgulanmıştır.

Teknik olarak, eserlerde pazen kumaş gibi geleneksel malzemeler doğrudan bir yüzey olarak kullanılmış; yağlı boya ve akrilik gibi malzemelerle figür ve kumaş arasında organik bir bütünlük sağlanmıştır. Giysi formları, figür ve arka plan arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, her iki unsuru aynı dokusal evrende buluşturmuştur. Bu çalışmalar, Anadolu kadınlarının giyim biçimlerini estetik bir unsur olmanın ötesine taşıyarak, onların kimliklerini, toplumsal rollerini ve kültürel üretkenliklerini yansıtan bir anlatıya dönüştürmüştür. Geleneksel giysilerin bu sanatsal yeniden yorumu, bireysel hikâyeler ile kültürel miras arasında bir köprü kurmuş ve bu unsurları modern sanat pratiği içinde görünür kılmıştır.

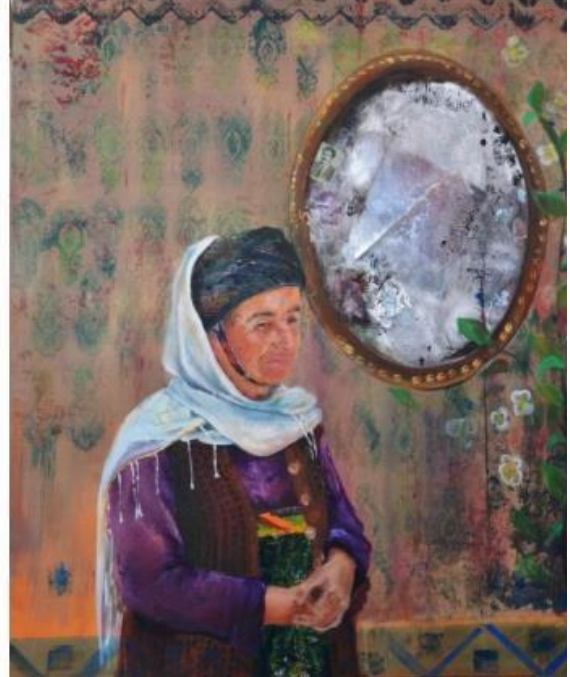
Bu çalışmaların sergileme süreci, eserlerin izleyiciyle kurduğu iletişimde belirleyici bir rol oynamaktadır. Sergileme teknikleri, eserlerin salt bir görsel unsur olarak kalmasının ötesine geçerek izleyiciyi aktif bir katılımcı konumuna taşımayı amaçlamaktadır. Eserlerin mekânsal yerleşimi, ışık kullanımı ve sergi alanının düzenlenmesi gibi unsurlar, izleyicinin eserle doğrudan bir etkileşim kurmasını sağlamakta ve onları kompozisyonun bir parçası haline getirmektedir. Bu etkileşimli anlayış, bazı eserlerin isimlendirilmesinde de önemli bir yere sahiptir. Kimi zaman eserlerin isimleri, Anadolu'nun günlük deyimlerinden ve yaşam kültüründen beslenerek izleyiciye tanıdık bir anlam alanı sunar. Bu isimler, bir Anadolu kadınının içtenlikle sarf ettiği sözlerden ya da hafızalara kazınmış geleneksel söylemlerden ilham alarak, resmin anlatısını derinleştirir. Böylece eserler, yalnızca görsel bir ifade olmaktan çıkıp, izleyiciyi o coğrafyanın kültürel atmosferine ve bu sözlerin taşıdığı duygu dünyasına davet eder. Bu yaklaşım, izleyiciyi sadece bir gözlemci olarak bırakmaz; onları kişisel hatıraları ve kültürel belleğiyle buluşturur.

Bu bağlamda, (Resim 4.2) ve (Resim 4.3) eserleri, bu tezde ele alınan sanatsal pratiğin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. 2019 ve 2020 yılları arasında tamamlanan bu çalışmalar, 70x100 ve 90x120 cm ölçülerinde gerçekleştirilmiş ve yüksek lisans tezimin konusu kapsamında yapılan resimler için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Her iki eser, hem teknik hem de tematik açıdan bir dönüşümün başlangıcını temsil ederken, kumaşın sanatsal bir araç olarak nasıl kullanılabileceğine dair farklı yaklaşımlar içermektedir. Bu çalışmalar, geleneksel Anadolu motiflerinin çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlanmasını sağlayan birer deneysel süreç olarak değerlendirilmiştir. Bu

bağlamda, tez kapsamında yapılan daha sonraki resimlerin kurgulanmasında bu eserlerden edinilen deneyimler temel bir referans oluşturmıştır.



Resim 4.2: Anadolu Kadını, Tuval
Üzerine Yağlı Boya, 70 cm × 100 cm,
2019, Malatya.



Resim 4.3: Anadolu Kadını, Tuval
Üzerine Yağlı Boya, 90 cm × 120 cm,
2019, Malatya.

Her iki eser de, tezde ele alınan sanatsal pratiğin biçimsel ve tematik yönelimlerinin temelini oluşturmuş; bireysel hikâyeleri, kültürel belleği ve geleneksel ile modern arasındaki estetik bağı sanat yoluyla görünür kılma çabasının ilk somut örnekleri olmuştur. Resim 4.2, eserinde kullanılan kırmızı zemin üzerine çiçek desenli kumaş, kompozisyonun fonunda yer alarak, figürle yüzey arasında organik bir bütünlük sağlamıştır. Bu kullanım, görsel hareketlilik ve dinamizm kazandırmıştır. Diğer eserde ise aynı kumaş, kadının etek kısmında kullanılarak figürün giysisinin bir parçası haline gelmiştir. Bu yaklaşım, kumaşı yalnızca bir yüzey olarak değil, figürün anlatısına doğrudan katkı sağlayan bir estetik unsur olarak konumlandırmıştır. Böylece, her iki eser de kumaşın sanatsal bir anlatı aracı olarak kullanımına dair farklı çözümlemeler sunmuş ve tez kapsamında geliştirilen sanatsal üretimin önemli bir zeminini oluşturmuştur.



Resim 4.4: Anadolu Kadını, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2020, Malatya.

Resim 4.4, araştırmacının ilk dönem çalışmalarından biri olup, henüz pazen kumaş kullanılmadan gerçekleştirilen ve motiflerin şablon baskılar aracılığıyla oluşturulduğu bir çalışma olarak dikkat çekmektedir. Arka plan, motiflerin sistematik bir şekilde şablonlarla baskılanmasıyla hazırlanmış ve ardından kadın figürü eklenmiştir. Kadın figürünün tamamlanmasının ardından, kompozisyonun görsel bütünlüğünü sağlamak ve figürü arka plana entegre etmek amacıyla yeniden motif baskıları uygulanmıştır. Bu yöntem, figür ve arka plan arasında dengeli bir geçiş oluşturarak izleyiciye estetik bir bütünlük sunmayı amaçlamaktadır.

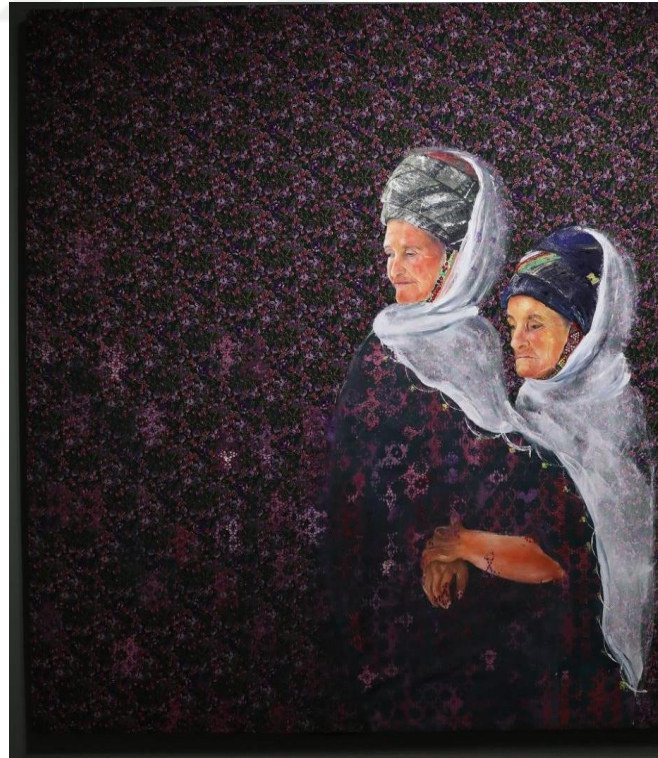
Eserde kullanılan kırmızı ve yeşil tonlar; altın sarısı ve gümüş detaylarla zenginleştirilmiştir. Metalik renkler, arka plandaki motiflerin belirginleşmesine katkı sağlarken, figürün giysileri ile arka plan arasındaki ilişkiyi de güçlendirmiştir. Yağlı boyanın yanı sıra akrilik boya kullanımı, yüzeyde katmanlı bir yapı oluşturarak eserin dokusal değerini artırmıştır.

Kadın figürü, Anadolu kadınının sıcaklığını ve zarafetini yansıtan beyaz başörtüsü, başlığı ve geleneksel giysileriyle betimlenmiştir. Figürün yüzündeki samimi ifade,

izleyiciyle duygusal bir bağ kurarken; giysi detaylarındaki motifler ve renk uyumu, figürün kültürel kimliğini estetik bir dille vurgulamıştır. Giysinin üzerindeki detaylar, şablon baskılarla arka plan motifleriyle birleşmiş ve figür ile zemin arasındaki sınırların yer yer belirsizleşmesini sağlamıştır.

Eserin teknik detayları, araştırmacının bu dönemdeki deneysel yaklaşımını yansıtmaktadır. Motiflerin şablonlarla baskılanması ve ardından figürün eklenmesi, kompozisyonun çok aşamalı bir süreçte düşünüldüğünü göstermektedir. Figürü arka plana entegre etmek ve dengeli bir bütünlük oluşturmak için yeniden motif baskılarının uygulanması, araştırmacının katmanlı bir anlatı oluşturma konusundaki çabasını ortaya koymaktadır.

Bu eser, araştırmacının motifler, figür ve zemin arasındaki ilişkiyi ele alma biçimini ve geleneksel motifleri modern bir estetik anlayışla nasıl yorumladığını gösteren önemli bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Anadolu kadınları serisinin ilk dönem eserlerinden biri olması, araştırmacının sanat anlayışının evrimine dair önemli ipuçları vermekte ve sonraki çalışmalarına bir temel oluşturduğunu göstermektedir.



Resim 4.5: Doğum, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 130 cm × 150 cm, 2020, Malatya.

Resim 4.5, 130x150 cm ölçülerinde, kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş bir kompozisyon olup geleneksel Anadolu kadınlarını konu edinmektedir. Kullanılan malzeme ve teknikler, biçim-yüzey ilişkisi açısından zengin bir görsel repertuar sunmaktadır. Kumaş, eserin temel yüzeyi olarak seçilmiştir ve konu ile doğrudan ilişkili olarak kullanılmıştır. Bu tercih, kumaşın hem sanatsal bir yüzey hem de tematik bir anlatım aracı olarak işlev kazanmasını sağlamakta ve eserin plastik değerini özgün kılmaktadır.

Eserde betimlenen kadın figürleri, Anadolu'nun kültürel mirasını ve geleneksel öğelerini yeniden yorumlayarak güçlü bir temsil oluşturur. Giysilerde kullanılan desenler, kültürel mirasın sanatsal bir çerçevede yeniden kurgulandığını gösterir. Motiflerin iç içe geçmesi ve kumaşın dokusuyla etkileşime girmesi, eserde görsel bir dinamizm yaratır. Bu yapısal düzenleme, izleyiciyi figürlere yakınlaştırmakta ve Anadolu kadınına dair güçlü bir kavrayış sunmaktadır.

Kadın figürleri eserde yalnızca nesne olarak değil, coğrafyanın kültürel belleğini yansıtan birer özne olarak yer alır. Giysi desenleriyle arka plan motiflerinin bütünleşmesi, kumaşı yalnızca bir yüzey olmaktan çıkarıp figürlerin giysilerinin uzantısı haline getirir. Bu kompozisyonel bütünlük, eserin estetik ve sembolik değerini güçlendirmektedir.

Figürlerin başlarındaki örtüler ve başlıklar, Anadolu'da kadının toplumsal konumuna dair geleneksel imgeleri çağrıştırmaktadır. Örtülerdeki ince detaylar ve kullanılan renkler, baskı ve diğer tekniklerle yeniden yorumlanmış olup, figürlerin yüz ifadeleri ve birbirine yaslanmış duruşları, kuşaklar arası kültürel aktarımı ve dayanışmayı simgeler şekilde ele alınmıştır.

Eserde, kumaş, zemin ile kadın figürleri arasında güçlü bir görsel ve dokusal bütünlük sağlanmıştır. Kumaş yüzeyi, figürlerin giysileriyle aynı tonlarda yapılan baskılarla zenginleştirilmiş, böylece figür ile zemin arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmıştır. Bu düzenleme, figür ve zeminin aynı dokusal evrende var olduğu bir algı yaratır; her iki unsur da tek bir kompozisyonel yapı olarak algılanır. Resim yüzeyi, figürlerin giysilerini kendi dokusunun bir parçası olarak kabul ederek plastik bir uyum içinde estetik bir bütünlük sağlar.

Kadın figürlerinin kıyafetleri, arka planda kullanılan kumaşın temel rengi ile uyumlu hale getirilmiştir. Bu uyum, figürlerle zemin arasındaki sınırları belirsizleştirerek,

onları aynı dokusal yapıda birleştirir. Figürlerin kıyafetlerinde, arka plandaki motiflerin renklerine yakın tonlarda baskılar kullanılmıştır ve bu baskılar yalnızca figürlerin kıyafetlerinde değil, kumaşın farklı yüzeylerine de yayılmıştır. Bu düzenleme, desenlerin ve dokuların organik bir şekilde iç içe geçerek eserin genelinde bütünsel bir kompozisyon oluşturmasını sağlar.

Kadın figürlerinden yalnızca birinin el kısmı görünmektedir; bu eller, Anadolu kültüründe saygı ve ağırbaşlılığı simgeleyen geleneksel bir duruşu yansıtır. Resmin yüzeyi, figürleri kendi dokusunun bir parçası olarak kabul ederek sanatsal anlatımı güçlendiren estetik bir bütünlük oluşturur.

Araştırmacı, bu esere “Doğum” adını vermiştir. Çünkü bu eser, kumaş üzerine çalıştığı ilk eserlerinden biri olup, araştırmacı için bu tekniği yakalamak zor ve sancılı bir süreç olmuştur. Bu nedenle esere “Doğum” adı verilmiştir. Aynı zamanda eserin teması kadınlar üzerine kuruludur ve kadına atfedilen en önemli özelliklerden biri olan doğum, burada bir çocuk, bir nakşedilmiş motif ya da bu eserde olduğu gibi bir resim şeklinde yorumlanmıştır.



Resim 4.6: Yolun Açık Olsun, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2020, Malatya.

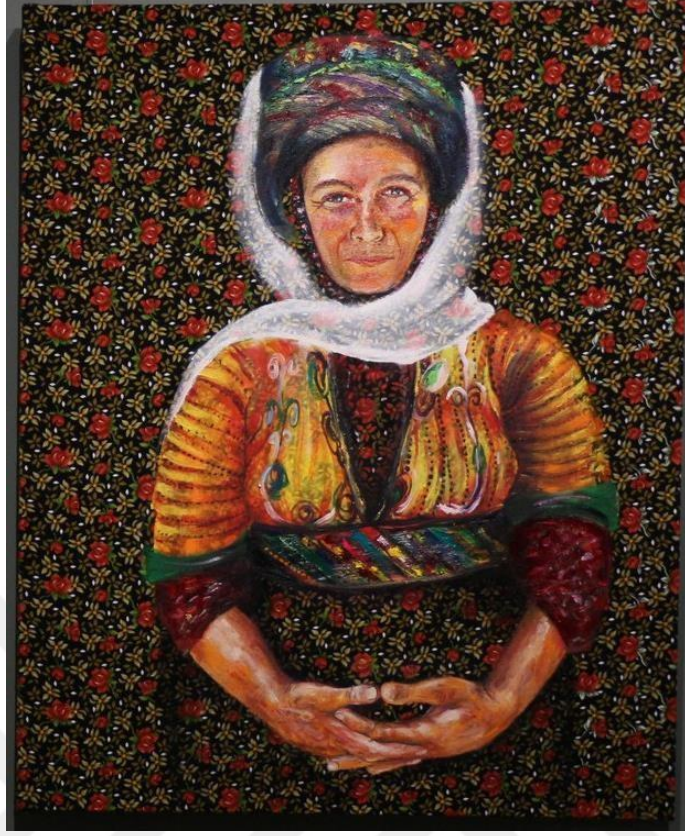
Resim 4.6, 80x100 cm boyutlarında, kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş bir kompozisyon olup figüratif temsiliyet ve kültürel imgeler arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. Kadın figürü ile zemin arasında sağlanan uyum, biçim-yüzey ilişkisini vurgulamakta ve figür ile arka planın aynı dokusal evrende bulunduğu bir bütünlük yaratmaktadır. Kumaş, eserin temel yüzeyi olarak seçilmiş ve eserin konusu ile doğrudan bağlantılı bir anlatım aracı haline getirilmiştir. Bu bağlamda, kumaş yalnızca sanatsal bir yüzey değil, aynı zamanda kültürel bir anlatının taşıyıcısı işlevini görmektedir.

Kadın figürünün giysisinde kullanılan desenler, zemin motifleriyle uyum içinde olup, bu kompozisyonel bütünlük figür ile arka plan arasındaki sınırları yumuşatmaktadır. Figürün giysilerinde, arka plandaki çiçek motifleriyle paralel olarak zengin detaylar kullanılmıştır. Arka plandaki altın yaldızlı kumaşın parlaklığı, figürün yüzündeki sıcak tonlarla dengelenerek kompozisyonun görsel zenginliğini artırmaktadır. Figür ve zemin arasındaki bu plastik uyum, esere hem estetik hem de sembolik bir derinlik kazandırmaktadır.

Figürün başındaki başlık, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını yansıtan önemli bir sembol olarak dikkat çeker. Yoğun işlemelerle bezeli bu başlık, geleneksel el sanatlarının bir yansıması olduğu kadar kadının kimliğini ve sosyal statüsünü ifade eden bir unsurdur. Başlık üzerindeki desenler ve motifler, figürün kişisel hikâyesini ve toplumsal rolünü daha da güçlendirmektedir.

Arka plandaki siyah zemin üzerine altın yaldızla işlenmiş ince çiçek desenleri, figürün giysilerindeki motiflerle harmanlanarak zengin bir görsel repertuar sunar. Bu düzenleme, figür ile zemin arasında organik bir bağlantı kurarak kompozisyonun bütünlüğünü sağlar.

Bu kompozisyon, geleneksel değerlerin günümüz sanatıyla harmanlandığı bir ifade dili sunmakta ve kültürel mirasın sanatsal bir yorumla yeniden inşasına katkı sağlamaktadır.



Resim 4.7: Başım Üstünde Yerin Var, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.7, pazen kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş figüratif bir çalışmadır. Kullanılan malzeme ve teknikler, biçim-yüzey ilişkisi bağlamında zengin bir görsel repertuar sunarken, kompozisyonun tematik ve estetik boyutlarına derinlik kazandırmaktadır.

Eserin temel yüzeyini oluşturan pazen kumaş, geleneksel Anadolu kültürünün dokusal bir anlatıcısı olarak eserin temasıyla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Kumaş üzerindeki çiçek desenleri, figürün giysi motifleriyle uyum içinde işlenmiş; bu düzenleme, zemin ile figür arasında organik bir bağ kurarak görsel bir bütünlük oluşturmuştur. Çiçek desenlerinin simetrik ve ritmik düzeni, kadın figürünü kompozisyonun merkezi ögesi olarak vurgulamış ve izleyicinin odağını figür üzerinde toplamasına olanak sağlamıştır.

Kadın figürü, sakin ve dingin bir yüz ifadesiyle betimlenmiştir. Bu ifade, bireysel bir hikâyeyi anlatmanın ötesinde, Anadolu kadınının tarihsel ve kültürel rolüne dair evrensel bir temsil sunmaktadır. Figürün başörtüsü, başlığı ve giysilerindeki detaylar,

geleneksel Anadolu kadın giysilerinin bir envanteri gibi ele alınmış ve kültürel belleğin modern bir sanat diliyle ifade edilmesini sağlamıştır.

Giysi üzerindeki desenler, pazen kumaşın zemin motifleriyle iç içe geçerek kompozisyonda görsel bir dinamizm yaratmıştır. Eserdeki sıcak renkler, figürün kompozisyonda öne çıkmasını sağlarken, Anadolu kültürüne özgü canlılık hissini de yansıtmaktadır. Kıyafetlerdeki renklerin zeminle kurduğu uyum, eserin plastik değerini artırmış ve izleyiciye bir bütünlük duygusu sunmuştur. Kadın figürünün sade bir duruşla betimlenmiş elleri, Anadolu kadınının sabır, zarafet ve metanetini temsil etmektedir. Bu detay, eserin duygusal boyutuna katkıda bulunarak figüre insani bir derinlik kazandırmıştır.

Eserin adı olan “Başımın Üstünde Yerin Var”, Anadolu kültüründe misafire verilen değer ve kadının toplumdaki kutsal yerini yüceltmek amacıyla seçilmiştir. Bu geleneksel deyim, eserde betimlenen kadın figürünün sadece bir birey değil, aynı zamanda kolektif belleğin bir taşıyıcısı olduğunu vurgulamaktadır. Figürün başındaki örtü, kadının toplumdaki saygınlığını temsil ederken; yüzündeki dingin ifade, Anadolu kadınının sabır ve zarafetini yansıtmaktadır. Örtünün ve başlığın kompozisyondaki konumu, figürü adeta bir taç gibi yücelterek onun toplumsal ve kültürel önemini vurgulamaktadır.

Bu ad, eser ile izleyici arasında bir iletişim başlatmak ve Anadolu kadınının hikayesini izleyiciye daha güçlü bir şekilde aktarmak amacı taşımaktadır. Anadolu Kadınları serisinin diğer eserlerinde olduğu gibi, bu çalışma da ismini, derin bir anlam taşıyan geleneksel bir deyimden almıştır. Bu seçim, izleyicinin eserle daha samimi ve kişisel bir bağ kurmasını sağlama amacı taşımaktadır.

“Başımın Üstünde Yerin Var”, yalnızca görsel bir anlatım değil, aynı zamanda Anadolu kadınının kolektif bellekteki yerini ve toplumsal hafızadaki önemini yansıtan bir kültürel diyalog sunmaktadır. İzleyici, eserle bağ kurarak yalnızca sanatın estetik unsurlarını değil, aynı zamanda kültürel mirası ve geçmişin sessiz anlatılarını da deneyimlemektedir.



Resim 4.8: Yankı, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.8, pazen kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş olup, Anadolu kadınının gündelik hayattaki geleneksel giyimli görünümünü konu almaktadır. Eserde yalnızca figür değil, kullanılan yüzey ve malzeme üzerinden de bir anlatı dili geliştirilmiştir. Çalışma sürecinde, kumaşın dokusal özelliklerinden kaynaklanan teknik zorluklarla karşılaşmış ve bu zorluklar yaratıcı çözümler üretilmesine olanak sağlamıştır. Bu süreç, eserin plastik değerine yeni katmanlar eklemiştir.

Pazen kumaş, eserin temel yüzeyini oluşturarak hem geleneksel Anadolu kültürüne göndermede bulunmuş hem de figür ile zemin arasında dokusal bir bağ kurmuştur. Kumaş üzerindeki motifler, figürün giysileriyle uyum içinde işlenmiş ve kompozisyonda bütünlük sağlanmıştır. Kumaş yüzeyinde meydana gelen teknik sorunlar, yenilikçi bir yol aramaya yöneltmiş ve bu süreçte çimento efekti veren bir malzeme kullanılmıştır. Bu malzeme, yalnızca teknik bir düzeltme aracı değil, aynı zamanda eserin dokusal ve tematik zenginliğini artıran bir unsur haline gelmiştir. Çimento dokusu, yüzeye duvar etkisi kazandırmış ve stencil baskılarla tamamlanarak eserin görsel diline katkı sağlamıştır.

Kadın figürü, eserin merkezinde yer almakta ve yüz ifadesiyle izleyiciyle doğrudan bir bağ kurmaktadır. Figürün yüzündeki sakinlik ve bilgelik, Anadolu kadınının tecrübesini ve zarafetini yansıtmaktadır. Başındaki örtü ve giysisi, Anadolu kadınlarının kimliklerini ifade eden sembolik unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Giysi üzerindeki çiçek motifleri, pazen kumaşın geleneksel dokusuyla birleşerek figür ile zemin arasında güçlü bir görsel bağ oluşturmuştur. Figürün kıyafetindeki motiflerin canlı renkleri, zeminle uyum içinde estetik bir bütünlük yaratmış ve figürü ön plana çıkarmıştır.

Araştırmacı, eserde yalnızca figürle sınırlı kalmamış, pazen kumaşın mavi tonlarını arka plandaki duvara giydirerek eserin sergilenme biçimini de geleneksel ve modern bir estetik anlayışla yeniden kurgulamıştır. Arka planda kullanılan mavi kumaş, eserin zeminindeki yeşil tonların farklı bir versiyonu olarak kompozisyonun bütünlüğünü desteklemiş ve sergileniş biçimine mekânsal bir derinlik katmıştır. Bu yaklaşım, eseri izleyicinin algısında sadece bir tablo değil, bir mekân deneyimi haline getirmiştir.

Resimde kullanılan renkler Anadolu'nun sıcak ve canlı kültürünü yansıtmaktadır. Pazen kumaş üzerindeki zengin desenler, yeşil, pembe ve kırmızı tonlarıyla figürün hareketli bir atmosferde algılanmasını sağlamıştır. Çimento dokusunun gri ve beyaz tonları, bu canlı renklerle kontrast oluşturarak figürün dramatik etkisini artırmıştır. Renklerin dengesi ve kontrastı, izleyicinin dikkatini figüre yoğunlaştırmış ve kompozisyonun plastik değerini güçlendirmiştir.

Araştırmacının karşılaştığı teknik zorluklar, eserin yaratım sürecini derinleştiren bir deneyime dönüşmüştür. Kumaşın dokusal sorunları, alternatif malzemeler ve teknikleri keşfetmeye yönlendirmiştir. Çimento efekti veren malzeme, eserin yüzeyinde duvar etkisi oluşturarak figürün bir odanın içinde yer alıyormuş gibi algılanmasını sağlamıştır. Bu yaklaşım, figürün mekânla ilişkilendirilmesine katkıda bulunmuş ve eserin kompozisyonuna derinlik kazandırmıştır. Ayrıca, stencel baskılar, geleneksel motiflerin stilize edilmiş bir yorumunu sunarak eserin estetik dilini zenginleştirmiştir.

Bu çalışma, hem plastik hem de teknik anlamda geleneksel ve modern unsurların başarılı bir şekilde bir araya getirildiği bir örnektir. Teknik zorluklar, yaratıcı çözümlerle aşılmış ve bu durum, eserin görsel ve ifade olanaklarının zenginlemesine katkı sağlamıştır. Çimento malzemesi, stencel baskılar ve mavi kumaşın mekânsal olarak eserin

sergilenme biçimine entegre edilmesi, eseri yalnızca estetik bir kompozisyon değil, aynı zamanda sanatsal bir deneyim ve dönüşüm sürecinin ürünü haline getirmiştir.



Resim 4.9: Yankı, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.9, pazen kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş olup, Anadolu kadınlarının kültürel mirasını görsel bir anlatımla ele almaktadır. Pazen kumaş, eserin temel yüzeyi olarak seçilmiş ve Anadolu kültürüne dair bir temsil unsuru olarak hem malzeme hem de tematik bir katman oluşturmuştur. Kumaş üzerindeki çiçek motifleri, figürün giysileriyle bütünleşerek dokusal bir uyum sağlamış ve zemin ile figür arasında organik bir bağ kurulmasına olanak tanımıştır. Motiflerin figür üzerine taşması, zemin ve figür arasındaki sınırları belirsizleştirmiş ve kompozisyonun görsel dinamizmini artırmıştır. Bu yaklaşım, eserin hem estetik hem de tematik değerlerini güçlendiren önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

Figür, kompozisyonun merkezinde yer almakta ve giysi detaylarıyla zenginleştirilmiştir. Kadının baş örtüsü ve başlığı, geleneksel Anadolu kadın kimliğini güçlü bir şekilde vurgularken, giysilerindeki canlı motifler ve renkler, kültürel mirasın

estetik bir yansımasını sunmaktadır. Figürün duruşu, Anadolu kadınının zarafetini ve dayanıklılığını temsil ederken, “eli belinde kadın” motifini çağrıştırarak kültürel bir gücü ve üretkenliği yansıtmaktadır. Bu yaklaşım, figürün yalnızca bireysel bir temsilden öte, kültürel belleğin taşıyıcısı olarak ele alınmasını sağlamaktadır.

Eserde kullanılan ve kumaş seçiminde tercih edilen renkler, görsel etkinin temelini oluşturmakta ve figürü öne çıkaran bir denge sağlamaktadır. Pembe, yeşil ve sarı gibi tonların canlılığı, motiflerin ve figürün belirginliğini artırmış, zeminle figür arasında dikkat çekici bir kontrast yaratmıştır. Pempe tonlarının yoğunluğu, eserin dinamik yapısını desteklemiş ve izleyicinin odağını doğrudan figüre yönlendirmiştir. Bu renk kullanımı, hem görsel bir bütünlük oluşturmakta hem de tematik anlamı güçlendirmektedir.

Teknik açıdan, motiflerin figürle birleşmesi, yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda zemin ve figürü aynı dokusal evrende birleştiren bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu yöntem, figürü bireysel bir özne olmaktan çıkararak, motiflerle bütünleşmiş bir kültürel sembol haline getirmektedir. Figürün motiflerle olan bu etkileşimi, geleneksel Anadolu motiflerinin bir parçası olarak figürü yeniden anlamlandırmakta ve kültürel bir hafıza unsuru olarak öne çıkarmaktadır.

Sergileme düzeni, eserin bağlamını güçlendiren ve izleyiciyle daha derin bir etkileşim kurmayı amaçlayan bir estetik yaklaşımla tasarlanmıştır. Sergi mekânında, eserde kullanılan pazen kumaşın farklı bir tonu duvara uygulanmış ve eserin mekânsal algısı güçlendirilmiştir. Kırmızı kumaşın mekânla uyumlu bir şekilde kullanımı, yalnızca eserin görsel etkisini artırmakla kalmamış, aynı zamanda izleyiciyi eserin atmosferine dahil eden bir deneyim sunmuştur. Bu sergileme yöntemi, motiflerin ve figürün bir bütün olarak algılanmasını sağlamış ve eserin tematik yapısını daha belirgin hale getirmiştir.

Bu çalışma, geleneksel motiflerin ve malzemelerin modern bir sanat anlayışıyla yeniden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Figür ve motifler arasındaki iç içe geçmişlik geçmiş ile günümüz arasında estetik bir bağ kurmayı hedefleyen bir sanatsal yaklaşımı temsil etmektedir. Bu eser, yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmamakta, aynı zamanda izleyiciyi kültürel bir anlatının parçası olmaya davet etmektedir.



Resim 4.10: Anadolu'yu Örmek 1, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.10, kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş olup, geleneksel Anadolu kadınına konu edinmektedir. Eserde, örgü yapan kadın figürü, kumaş üzerindeki pembe çiçek motifleriyle bütünleşmiş bir kompozisyon içinde sunulmaktadır. Bu kompozisyon, figürle zemin arasındaki sınırların bilinçli bir şekilde belirsizleştirildiği ve kadın figürünün motiflerle iç içe geçtiği bir görsel yapı ortaya koymaktadır.

Sarı fon üzerine yerleştirilen kumaşın üzerindeki çiçek desenleri, kadın figürüyle arka plan arasında organik bir bağ oluşturarak, figürün kumaşın doğal bir uzantısı gibi algılanmasına olanak tanımaktadır. Bu desenler, kumaşın kendi dokusundan gelen unsurlar olup, kompozisyonda figürle bütünleşmiş bir görsellik sunmaktadır. Desenlerin figürle kıyafet detayları arasında uyumlu bir ilişki kurması, izleyicide bu motiflerin bilinçli bir şekilde figüre dahil edildiği algısını oluşturmaktadır.

Kumaşın doğal dokusundaki desenlerin arka plan ve figürle birleşimi, yüzeyde görsel bir bütünlük sağlamaktadır. Bu bütünleşme, figür ile zemin arasındaki sınırların bulanıklaşmasını sağlayarak, her iki unsuru da aynı dokusal evrenin parçası olarak

algılatmaktadır. Kumaşın bu şekilde değerlendirilmesi, desenlerin yalnızca yüzeysel bir unsur olmaktan öteye geçerek, estetik ve dokusal bir anlatım aracı olarak işlev görmesini mümkün kılmaktadır.

Kadının giysilerindeki bazı bölümlerin çizilmemesi ve bu boşlukların kumaşın doğal desenleriyle tamamlanması, eserin plastik değerine yenilikçi bir boyut kazandırmıştır. Bu yaklaşım, geleneksel motiflerin yalnızca dekoratif bir unsur olmanın ötesine taşınarak, figürün kimliğini ve hikâyesini yansıtan önemli bir anlatı unsuru olarak ele alındığını göstermektedir.

Kadın figürü, oturur pozisyonda ve ellerinde örgü şişleriyle örgü örerken betimlenmiştir. Figürün yüzündeki ifade, hem dinginlik hem de gündelik yaşamın üretkenliğini yansıtmaktadır. Beyaz örtüsü, geleneksel Anadolu kadınının saflığını ve kültürel kimliğini vurgularken, kullanılan kadın başlığı, figürün estetik ve plastik değerini zenginleştiren, aynı zamanda toplumsal bellekteki yerini ve kültürel mirası yansıtan önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Eserde kullanılan sarı fon, kompozisyona canlı bir enerji kazandırmış; figür ile çiçek motiflerinin izleyici tarafından daha net algılanmasını sağlamıştır. Sarı fonun pembe çiçek desenleriyle yarattığı kontrast, esere neşeli ve hareketli bir atmosfer kazandırmıştır. Kadın figüründeki beyaz örtü ve doğal renkler ise bu dinamik kompozisyonda bir denge unsuru olarak öne çıkmaktadır.

Teknik açıdan araştırmacı, kumaşın dokusunu yalnızca bir yüzey olarak kullanmakla kalmamış; aynı zamanda figür ile arka plan arasında güçlü bir anlatı bağı oluşturmuştur. Kadın figürünün kıyafetinde bazı bölümlerin çizilmeyerek kumaş desenlerinin kullanılması, eserde özgün bir dokusal ve estetik bütünlük yaratmıştır.

Örgü yapan kadın, üretkenlik temsili olarak ele almıştır. Örgü örme eylemi, Anadolu kadınlarının gündelik yaşamındaki üretkenliğin ve kültürel hafızanın bir sembolü olarak değerlendirilmiştir.

Bu eser, plastik ve teknik anlamda Anadolu kadınının geleneksel yaşamını modern bir sanat diliyle yeniden yorumlamaktadır. Figürle kumaş desenleri arasındaki ilişki, kültürel bir anlatıyı görselleştirirken, geleneksel motiflerin estetik bir sanat formu olarak değerlendirilmesine olanak tanımaktadır.

Eserin adı olan “Anadolu’yu Örmek”, Anadolu kadınının üretkenliğiyle şekillenen kültürel bir anlatıyı simgelemektedir. Kadının örgü örme eylemi, bireysel emeğin ötesine geçerek Anadolu’nun motif motif işlenen ve renklerle zenginleşen kültürel mirasını temsil etmektedir. Figür, yalnızca gündelik yaşamın bir parçası olarak değil, Anadolu’nun kültürel kimliğini var eden ve yaşatan bir sanatçı gibi ele alınmıştır.



Resim 4.11: Anadolu’yu Örmek 2, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.11, kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş olup, Anadolu kadınının gündelik yaşamını tematik bir sahne üzerinden ele almaktadır. Kadın figürünün örgü örme eylemi içinde betimlenmesi, onun geleneksel üretkenliğini ve kültürel bellekteki yerini estetik bir biçimde görünür kılmaktadır. Arka planın zengin dokusuyla figürün giysisinin bütünleşmesi, eserin hem plastik hem de tematik değerini güçlendirmiştir.

Kumaş, yalnızca bir yüzey malzemesi olarak değil, aynı zamanda figürün kimliğiyle özdeşleşen bir anlatı unsuru olarak kullanılmıştır. Kumaşın mavi fon

üzerindeki pembe çiçek motifleri, figürün giysileriyle organik bir bağ kurmuş ve zemin ile figür arasındaki sınırları bilinçli bir şekilde ortadan kaldırmıştır. Giysinin bazı bölümlerinin bilinçli bir şekilde boyanmamış bırakılması ve bu alanların kumaş motifleriyle doldurulması, figür ile zemin arasında dokusal bir süreklilik sağlayarak eserin plastik değerini zenginleştirmiştir. Bu yaklaşım, geleneksel kumaş desenlerinin figürün bir parçası haline gelmesini sağlarken, figür ve arka plan arasındaki sınırları bulanıklaştırarak görsel bir bütünlük oluşturmuştur. Boyanmamış alanların kumaş motifleriyle tamamlanması, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda figürün kimliğini ve anlatısını güçlendiren bir unsur olarak eserin anlam katmanlarını derinleştirmiştir.

Kadın figürü, kompozisyonun merkezinde yer almakta; yüzündeki dingin ifade, gündelik yaşamın huzurunu ve geleneksel üretim sürecini yansıtmaktadır. Figürün geleneksel kadın başlığı, figürün kimliğini ve tematik bağlamını daha da güçlendiren bir ayrıntı olarak dikkat çekmektedir. Figürün ellerindeki örgü ipi ve şişler, üretkenliğin bir sembolü olarak kompozisyona dinamik bir unsur katmaktadır. Örgüden sarkan iplik, süreklilik ve hareket hissini artıran önemli bir görsel detaydır.

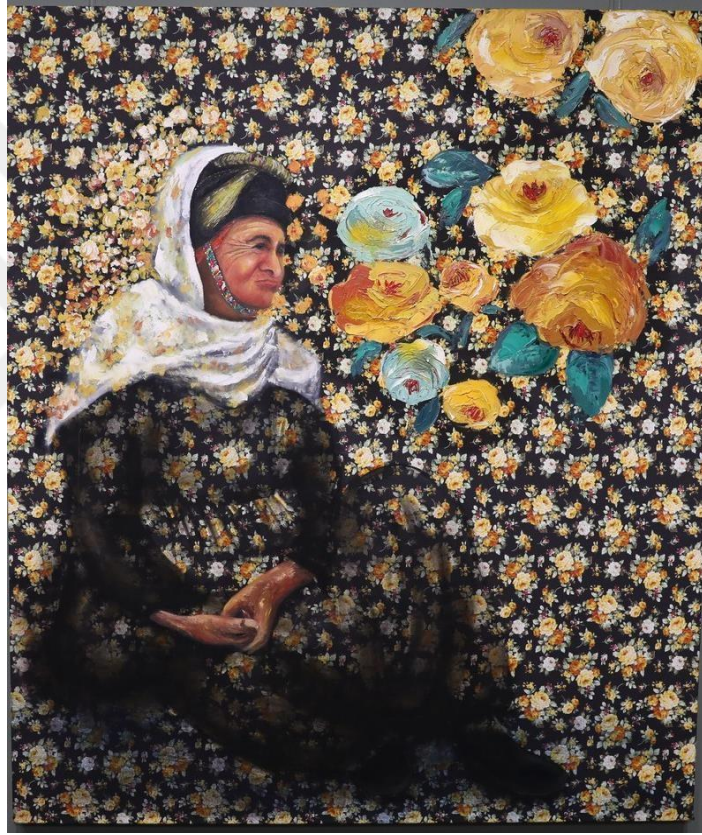
Eserde kullanılan renkler, kompozisyonun görsel uyumunu ve zenginliğini sağlamaktadır. Mavi fon, dinginlik ve sadelik hissi yaratırken, pembe çiçek motifleriyle kontrast oluşturarak kompozisyona canlılık kazandırmıştır. Figürün giysisindeki sıcak tonlar ve beyaz örtü, arka planla uyumlu bir renk dengesi kurarak figürü ön plana çıkarmaktadır.

Eser, plastik ve tematik açıdan Anadolu kadınının kültürel bellekteki yerini modern bir sanat diliyle yeniden yorumlamaktadır. Figürün örgü örme eylemi, yalnızca gündelik bir uğraş değil, aynı zamanda geleneksel üretimin ve kültürel sürekliliğin bir sembolü olarak ele alınmıştır. Bu eser, yalnızca görsel bir kompozisyon değil, aynı zamanda Anadolu kadınının geleneksel yaşamına dair estetik ve kültürel bir yorum olarak değerlendirilebilir.

Eserin adı olan “Anadolu’yu Örmek”, Anadolu kadınının üretkenliği ve yaratıcılığını bir metafor olarak sunmakta ve kültürel bir anlatı oluşturma sürecini temsil etmektedir. Kadının ellerindeki ipler ve örgü eylemi, Anadolu’nun motif motif dokunmuş, renklerle işlenmiş zengin kültürünü sembolize etmektedir. Figür, ördüğü

motifler ve desenlerle Anadolu'nun kültürel haritasını yeniden inşa eden bir anlatıcı olarak tasvir edilmiştir.

Bu bağlamda, “Anadolu’yu Örmek” yalnızca bir başlık değil, aynı zamanda figürün üretkenliğinin sosyal, kültürel ve estetik değerleri nasıl şekillendirdiğine dair güçlü bir yorumdur. Eser, motiflerin, renklerin ve dokuların bir araya gelerek bir hikâye sunduğu bir kompozisyon aracılığıyla izleyiciyi, Anadolu kadınlarının üretim yoluyla kültürü nasıl yaşattığını ve inşa ettiğini düşünmeye davet etmektedir.



Resim 4.12: Bu da Geçer, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 110 cm × 130 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.12, kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş olup, geleneksel Anadolu kadını temasını bağını görselleştiren bir kompozisyon sunmaktadır. Kullanılan teknik ve malzemeler, eserin estetik ve dokusal çeşitliliğini artırmış; sağ tarafta yer alan büyük güller, kumaşın küçük çiçek motifleriyle görsel bir kontrast oluşturarak esere dinamik bir derinlik katmıştır. Güllerin spatula tekniğiyle ve kalın boya tabakalarıyla işlenmesi, esere dokusal bir zenginlik ve plastik vurgular eklemiştir.

Kadın figürü, kompozisyonun sol tarafında yer almakta ve kumaşın doğal desenleriyle bütünleşmektedir. Figür, oturur bir pozisyonda, ellerini kucağında birleştirerek sakin bir duruş sergilemektedir. Bu duruş ve yüzündeki dingin ifade, Anadolu kadınının yaşamındaki sabır ve metaneti yansıtmaktadır. Beyaz başörtüsü ve geleneksel giysileri, figürün kültürel kimliğini vurgularken, arka plandaki motiflerle uyum içinde estetik bir bütünlük sağlamaktadır.

Sağ tarafta yer alan büyük güller, spatula tekniğiyle boyanmış olup, kumaşın desenlerinden daha belirgin bir katman oluşturarak figürle zemin arasında geçiş unsuru işlevi görmüştür. Güllerin kalın boya tabakalarıyla işlenmesi, zeminle figür arasında dokusal bir farklılık yaratmıştır.

Eserde kullanılan ince ve kalın boya tabakaları, kompozisyonda hareketlilik ve çeşitlilik yaratmıştır. Kadın figürünün etrafında kullanılan ince boya izleyicinin figüre odaklanmasını sağlarken; büyük güllerde kullanılan kalın boya ve spatula tekniği, eserin dokusal ve estetik değerini güçlendirmiştir. Bu farklılık, izleyiciye kumaş motiflerinden büyük güllere doğru bir görsel yolculuk sunmaktadır.

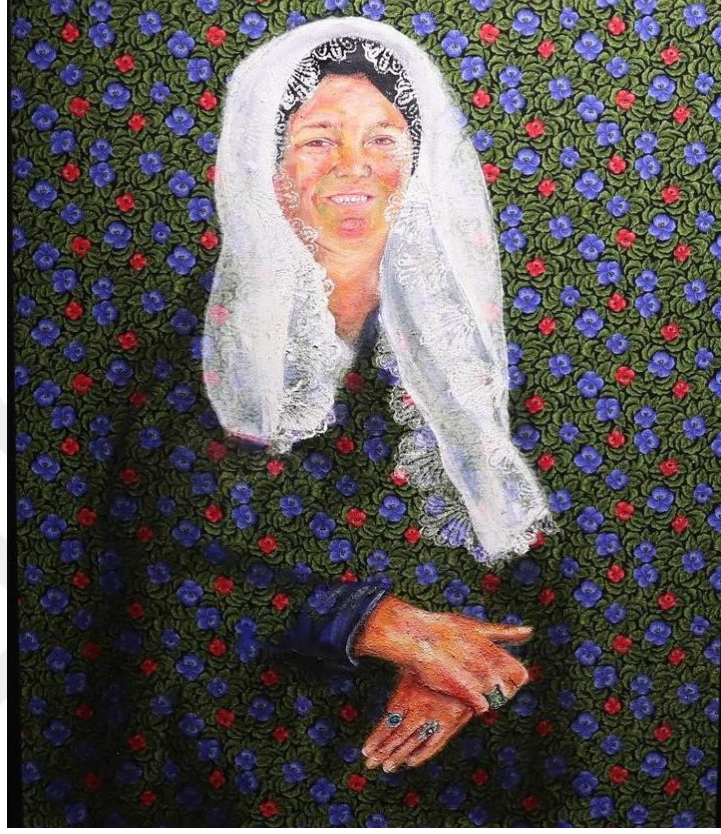
Eserin adı olan “Bu da Geçer”, Anadolu’nun günlük deyimlerinden biri olarak, izleyici ile eser arasında bir iletişim başlatmayı amaçlamaktadır. Araştırmacı, bu ismi kullanarak yalnızca estetik bir bağ kurmayı değil, izleyicinin eserdeki figürle duygusal bir bağ oluşturmasını da hedeflemiştir. Bu deyim, Anadolu kadınının yaşamındaki zorluklara karşı sabrı ve teslimiyeti temsil eden güçlü bir ifade olarak eserin anlamını derinleştirmektedir.

Kadın figürünün sade giyimi ve dingin duruşu, yaşadığı kişisel kaybın izlerini taşımaktadır. Figür, oğlunu kaybetmiş bir annenin yas içindeki haliyle betimlenmiştir. Beyaz başörtüsü ve sade giysiler, yasta olan bir kadının kültürel ifadesini ve içsel dayanıklılığını yansıtmaktadır. Figürün yüzündeki ifade, derin bir teslimiyet ve metanet içinde taşıdığı acıyı dile getirmektedir.

Bu anlatı, eserin adının seçilmesinde de belirleyici olmuştur.

Araştırmacı, bu hikâyeyi eserin dokusal ve tematik yapısına dahil ederek yalnızca bir figürü değil, aynı zamanda bir yaşam hikâyesini ve bu hikâyenin taşıdığı kültürel ve duygusal katmanları sunmaktadır. “Bu da Geçer”, bireysel bir trajediyi ve bu trajedi karşısında sergilenen sabır ve dayanıklılığı güçlü bir metafor olarak yorumlamaktadır. Bu

bağlamda eser, yalnızca görsel bir anlatım değil, aynı zamanda Anadolu kadınının yaşamına dair derin bir kültürel ve duygusal ifade sunmaktadır.



Resim 4.13: Gül, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 110 cm × 130 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.13, pazen kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş olup, Anadolu kadınlarının zarafetini ve içtenliğini yansıtan bir kompozisyon sunmaktadır. Eserin en dikkat çekici özelliği, figürün giysisinin detaylı bir şekilde boyanmamış, yalnızca dış hatlarla çizgisel olarak işlenmiş olmasıdır. Bu yöntem, figür ile pazen kumaş üzerindeki çiçek desenlerini görsel bir bütünlük içinde birleştirmiş ve figürü, kumaşın doğal bir parçası haline getirmiştir. Giysi ve zemin arasındaki sınırların belirsizliği, eserin estetik bütünlüğünü güçlendirmiştir.

Pazen kumaş, eser boyunca yeşil bir zemin üzerinde mavi ve kırmızı çiçek desenleriyle işlenmiş ve geleneksel Anadolu motiflerini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Bu motifler, figürün giysisinin yerini alarak figür ile zemin arasında dokusal ve görsel bir uyum oluşturmuştur. Giysinin boyanmamış ve yalnızca kontur çizgileriyle tanımlanmış

olması, figürün motiflerle organik bir bütünlük içinde algılanmasını sağlamış ve kumaşı, figürün kimliğinin bir parçası haline getirmiştir.

Kadın figürü, dingin ve samimi bir ifadeyle izleyiciyle doğrudan bir bağ kurmaktadır. Beyaz başörtüsü, Anadolu kadınının geleneksel kimliğini ve saflığını simgelerken, dantel detayları figüre zarif bir dokunuş katmıştır. Figürün yüzündeki sıcak gülümseme, Anadolu kadınlarının yaşam sevincini ve zorluklara karşı içsel gücünü yansıtmaktadır. Kadının ellerinin sade bir zarafetle betimlenmesi ve yüzük gibi detaylarla zenginleştirilmesi, figürün bireysel kimliğine dikkat çekmektedir.

Teknik açıdan, pazen kumaşın dokusu yalnızca bir yüzey unsuru olarak değil, figürün kimliğini oluşturan bir anlatı unsuru olarak kullanılmıştır. Giysi detaylarının boyanmamış olması, kumaş motiflerinin figürün giysisini tamamlamasına olanak tanımış ve figür ile zemin arasında bir ayrılmazlık hissi yaratmıştır.

Eserin adı olan “Gül”, yalnızca figürün yüzündeki içten gülümsemeyi betimlemekle kalmaz, aynı zamanda Anadolu kadınının derin duyarlılığını ve karşısındakine verdiği sıcak mesajı taşır. Bu isim, bir davet gibidir; sessiz ama güçlü bir şekilde izleyiciye seslenir: “*Gülümse.*” Anadolu kadınının yüzündeki bu gülümseme, yaşamın zorluklarına inat bir direniş, sevgi dolu bir sabır ve yüreğinin inceliğinden süzülen zarafettir. Bu eser, izleyiciyi sadece bir gözlemci olmaktan çıkarıp, ona bir aynadan bakar gibi kendi iç dünyasını sorgulattır ve der ki: “*Ne olursa olsun, gül.*”



Resim 4.14: Gözün Arkada Kalmasın, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 110 cm × 130 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.14, son dönem çalışmalarından biri olup, kumaş üzerine gerçekleştirilmiş olmasına rağmen kullanılan kimyasal malzemeler, kumaşın doğal dokusunu ve rengini tamamen ortadan kaldırmıştır. Bu durum, kumaşın özgün özelliklerini yitirmesiyle onu adeta bir tuval gibi kullanmaya mecbur bırakmış ve yüzeyin sanatsal bir anlatı için yeniden yorumlanmasına olanak tanımıştır. Bu yaklaşım, malzeme ve teknik konusundaki zorunlu yeniliklerle birlikte, eserin dokusal ve estetik anlamda farklı bir boyut kazanmasını sağlamıştır. Arka planda kullanılan altın rengi, Anadolu kültüründe sıklıkla giysi işlemlerinde tercih edilen bir unsur olarak kültürel bir referans sunmuş ve eserin tematik bağlamını güçlendirmiştir.

Altın zemin, yüzeye zengin bir görsellik ve derinlik kazandırırken; üzerine uygulanan yeşil baskılar, geleneksel Anadolu motiflerini modern bir estetik anlayışla yeniden yorumlamıştır. Bu motiflerin düzenlenişi ve baskıların katmanlı yapısı, kompozisyonda dinamik bir yapı oluşturmuştur. Arka plandaki altın yapraklar ve diğer

dokusal materyaller, yüzeyde ışık oyunları yaratarak izleyicinin dikkatini hem yüzey detaylarına hem de figüre yönlendirmiştir.

Kadın figürü, kompozisyonun merkezinde yer almakta ve figürün yüzü detaylı, gerçekçi bir şekilde işlenmiştir. Figürün yüzündeki samimi ve sakin ifade, eserin duygusal atmosferini güçlendirmiş ve izleyiciyle figür arasında güçlü bir bağ kurulmasını sağlamıştır. Buna karşın, figürün giysisi daha stilize ve sade bir şekilde betimlenmiş; arka planla görsel bir bütünlük sağlanmıştır. Kırmızı motiflerin yeşil zeminle yarattığı güçlü kontrast, figürü kompozisyonun odak noktası haline getirmiştir. Bu karşıtlık, eserin plastik yapısına dinamizm kazandırmış ve figürle zemin arasında dengeli bir ilişki oluşturmuştur.

Eserin adı olan “Gözün Arkada Kalmasın”, Anadolu kültürünün sözlü geleneğinde sıkça kullanılan, teselli ve güven duygusu taşıyan bir ifadedir. Bu deyim, birinin ardından bırakılanlara dair iç huzuru, sorumluluğun devri ve gönül rahatlığını temsil eder. Anadolu kadınının günlük yaşamında, sevdiklerini uğurlarken ya da zorlu koşullar karşısında gösterdiği teslimiyetin ve sabrın bir yansıması olarak öne çıkar.

Sanatsal açıdan ele alındığında, bu eser Anadolu kadınının yaşamla kurduğu güçlü bağın estetik bir yansımasıdır. Figürün yüzünde görülen dingin ifade ve kompozisyonun sakin yapısı, “Gözün Arkada Kalmasın” sözüyle bütünleşerek izleyiciye derin bir anlam aktarır. Bu ifade, yalnızca kültürel bir deyim olmanın ötesinde, eserde figürün sessizce sunduğu bir teselli ve güven duygusunu simgeler. Böylelikle eser, Anadolu insanının yaşam felsefesini görsel bir anlatıya dönüştürerek izleyiciyle buluşturur.



Resim 4.15: Üç Güzeller 1, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.15, kırmızı pazen kumaş üzerine gerçekleştirilen bir portre çalışmasıdır ve kumaşın dokusal yapısı figürle bütünleşecek şekilde tasarlanmıştır. Kumaş üzerindeki mavi çiçek motifleri, figürle uyum içinde çalışılarak kompozisyona canlılık ve görsel bir hareketlilik katmıştır. Portrede benimsenen teknik, kumaşın doğal dokusunu ve desenlerini görünür kılacak minimalist bir yaklaşımla ele alınmış; böylece kumaşın boyanmayan kısımları figürle organik bir bütünlük oluşturmuş ve arka plan ile figür arasında güçlü bir görsel bağ kurulmasına olanak tanımıştır.

Kadın figürünün başlığı, geleneksel Anadolu kadın giyiminden esinlenerek tasarlanmış ve detaylı bir şekilde işlenmiştir. Başlığın stilize desenleri ve kullanılan renk tonlamaları, portreye dinamik bir katkı sağlarken, geleneksel ve modern unsurlar arasında bir denge kurmaktadır. Yeşil ve sarı tonlarının öne çıktığı başlık detayları kompozisyonun genel estetik yapısına modern bir yorum katmıştır.

Eserde kullanılan kırmızı pazen kumaş, çarpıcı bir arka plan oluşturarak figürün ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Kumaşın kasnaktan serbest bırakılarak sarkıtılması,

eserin mekânsal etkisini artıran bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım, kumaşın yalnızca bir yüzey malzemesi olarak değil, aynı zamanda kompozisyonun bir parçası ve figürün anlam çerçevesinde değerlendirilmesini mümkün kılmıştır. Kumaş ve figür arasındaki bu bağ, renklerin ve dokuların uyumuyla desteklenmiş ve izleyiciye zengin bir görsel deneyim sunmuştur.

Tematik olarak eser, Anadolu kadınlarının kültürel mirasını ve geleneksel giyim unsurlarını modern bir sanat diliyle yeniden yorumlamaktadır. Kadının başındaki örtü ve genel duruşu, kültürel bir simge olarak figüre anlam katarken, estetik detaylarla geleneksel bir anlatı modern bir çerçeve içinde yeniden ele alınmıştır.

Eserin adı olan “Üç Güzeller”, Anadolu’nun kültürel mirasını ve bu mirasın taşıyıcısı olan kadın figürlerini yansıtan bir anlam taşımaktadır. İsimlendirme, mitolojik “Üç Güzeller” kavramından hareketle Anadolu’nun üç farklı kadını üzerinden yeniden kurgulanmıştır. Eserde yer alan her bir kadın figürü, bireysel hikâyeleri ve kültürel değerleriyle geleneksel yaşamın izlerini taşımakta, bu yönüyle izleyiciye bir anlatı sunmaktadır.



Resim 4.16: Üç Güzeller 2, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

Bu eser, “Üç Güzeller” serisinin bir parçası olarak, geleneksel pazen kumaş ile kadın figürlerini bir araya getiren özgün bir anlatım sunmaktadır. Çalışma, biçim ve yüzey ilişkisi bağlamında Anadolu kadınlarının kültürel mirasını ele alırken, estetik bir bütünlük oluşturmayı amaçlamaktadır. Kumaşın kırmızı zemin üzerindeki mavi çiçek desenleri, yalnızca kompozisyonun görsel hareketliliğini artırmakla kalmayıp, figür ile yüzey arasındaki organik bağı güçlendirmiştir. Kumaşın kasnaktan aşağıya doğru serbest bırakılarak uzatılması, esere mekânsal bir derinlik kazandırmış ve geleneksel malzemenin sanat nesnesine dönüşümünü desteklemiştir.

Kadın figürü, yüzündeki detaylarla gerçekçi bir anlatım sunarken, başlık ve kumaş dokularındaki stilize unsurlar aracılığıyla geleneksel ile modern arasında bir denge kurmaktadır. Kadının başlığı, geleneksel Anadolu kadın giyiminden esinlenmiş ancak çizgisel detaylar, renk tonlamaları ve estetik yorumlarla yeniden ele alınmıştır. Bu başlık, figürün kültürel bağlamını derinleştirirken, aynı zamanda kompozisyona görsel bir

dinamizm katmıştır. Canlı renklerin ve desenlerin kullanımı, figürün yalnızca bireysel bir hikâye anlatmakla kalmayıp, toplumsal bir temsil sunmasını da sağlamaktadır.

Figür, kumaşla bütünleşerek yalnızca bir portre değil, aynı zamanda bir hikâye taşıyıcısı olarak öne çıkmaktadır. Kumaşın dokusunun korunması ve desenlerin boyanmayarak figürle bütünleşmesi, izleyicinin gözünde figür ve kumaşın ayrılmaz bir parça olarak algılanmasını sağlamıştır. Kadının yüzündeki ifade ise Anadolu kadınlarının dayanıklılığını ve yaşam mücadelesini yansıtan bir görsel dil sunmaktadır.

Eserin adı olan “Üç Güzeller”, Anadolu’nun kültürel belleğinde kadınların simgesel bir temsili olarak öne çıkmaktadır. Çalışma, geleneksel motifleri ve modern sanatsal yaklaşımları bir araya getirerek, geçmişin estetik ve kültürel değerlerini günümüze taşımakta ve izleyiciyi bu görsel anlatıya tanıklık etmeye davet etmektedir.



Resim 4.17: Üç Güzeller 3, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

Bu eser, “Üç Güzeller” serisinin bir parçası olarak, geleneksel pazen kumaş ve kadın figürünü bir araya getiren sanatsal bir anlatı sunmaktadır. Seri, Anadolu kadın figürünü biçim-yüzey ilişkisi bağlamında ele alarak estetik bir bütünlük oluşturmayı amaçlamaktadır. Eserin temelini oluşturan pazen kumaş, kırmızı zemin üzerinde yer alan mavi çiçek desenleriyle dikkat çeker. Bu desenler, yalnızca kompozisyonun görsel hareketliliğini artırmakla kalmamış, aynı zamanda figür ile yüzey arasında organik bir bütünleşme sağlamıştır. Kumaşın karnak içinde gerilerek belirli bir alanı çerçevelemesi, odak noktasını vurgularken, aşağı doğru serbest bırakılan kumaşın hareketi mekânsal bir derinlik ve dinamizm yaratmıştır. Kumaşın uçlarında yer alan püsküller, kompozisyona hareket katmıştır.

Kadın figürü, gerçekçi yüz hatlarıyla dikkat çekerken, Anadolu kadınlarının dayanıklılığını ve yaşamışlıklarını anlatan görsel bir dil sunmaktadır. Figürün başlığı, geleneksel Anadolu kadın giyiminden esinlenmiş, ancak stilize detaylar ve modern tonlamalarla yeniden yorumlanmıştır.

Bu estetik müdahale, figürün geleneksel ile modern arasında bir denge kurmasını sağlamış, kompozisyona kültürel ve sanatsal bir katman eklemiştir.

Biçim-yüzey ilişkisinin titizlikle ele alındığı çalışmada, pazen kumaşın özgün desenlerinin korunması, figürle doğal bir uyum oluşturmuş ve izleyiciye yüzeyin yalnızca bir arka plan değil, eserin ayrılmaz bir parçası olduğu hissini vermiştir.



Resim 4.18: Sabret, Kaskak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.18, geleneksel el sanatı malzemesi olan kaskak pano üzerine yağlı boya tekniğiyle oluşturulmuş figüratif bir portredir. Kadınların kültürel üretiminde sıklıkla kullanılan kaskak, burada geleneksel işlevinin dışında bir sanat yüzeyi olarak değerlendirilmiş ve estetik bir kompozisyonun parçası haline getirilmiştir. Kumaş yüzeyin kaskağa gerilip yağlı boya ile işlenmesi, figür ve arka plan arasında görsel bir bütünlük ve uyum sağlamıştır.

Eserde kullanılan malzeme ve teknikler, figür ile arka plan arasında görsel bir denge sağlamak amacıyla özenle seçilmiştir. Kadının yüzü ayrıntılı bir şekilde işlenerek kompozisyonun odak noktası haline getirilmiş, çevresindeki stilize çiçek motifleri ise arka plan ile figür arasında bir bütünlük oluşturmuştur. Kaskağın fiziksel çerçevesi, eserin hem geleneksel bağlamına göndermede bulunmakta hem de figürü sanatsal bir bütünlük içinde sunmaktadır.

Renk ve desen kullanımında, figürün gerçekçi detayları ile arka planın stilize motifleri arasında dikkat çekici bir kontrast yaratılmıştır. Kadının yüzündeki dingin ifade,

eserin genel atmosferine uyum sağlamış; çevresindeki renk ve desenlerin hareketliliği ise kompozisyona dinamizm katmıştır. Kullanılan yağlı boya tekniği, eserin dokusal derinliğini artırmış ve yüzeyde katmanlı bir yapı sunmuştur.

Eserin adı olan “Sabret”, Anadolu kültüründe sıkça rastlanan ve hayatın zorlukları karşısında bir öğüt niteliği taşıyan güçlü bir ifadedir. Bu isim, yalnızca sabır kavramını yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciye doğrudan bir seslenişte bulunur. Eser, karşıdakine “Sabret” diyerek, yaşamın getirdiği yükler karşısında sakin kalmayı, direnç göstermeyi ve zamanı kabullenmeyi hatırlatır.

Bu doğrudan çağrı, eserin tematik yapısını güçlendirirken, izleyiciyle kurulan iletişimi derinleştirir. Sanatsal açıdan, figürün duruşu, bakışları ve yüz ifadesi bu mesajı destekler nitelikte olup, sabır kavramını bir ana öğüdü gibi görsel bir anlatıya dönüştürmektedir. Anadolu kadınının dilinden, bir annenin sakin ve kararlı sesiyle yankılanan bu ifade, izleyiciye hem bireysel hem de toplumsal bir anlam alanı açar.



Resim 4.19: Buradayım, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.19, geleneksel kasnak pano üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış olup, estetik ve ifade gücü yüksek bir çalışmadır. Kumaşın kasnağa gerilerek kullanılması, geleneksel bir el sanatı malzemesini sanatsal bir yüzeye dönüştürmüş ve figürü odak noktası haline getirmiştir. Kullanılan kompozisyonel öğeler ve teknikler, görsel bir bütünlük oluştururken aynı zamanda eserin tematik bağlamını da derinleştirmiştir.

Kadının gözleri, eserin merkezi ögesi olarak dikkat çekmekte ve gerçekçi bir şekilde işlenmiştir. İfadesindeki derinlik, izleyici ile figür arasında güçlü bir duygusal bağ kurulmasını sağlamaktadır. Gözlerin çevresindeki beyaz başörtüsü, Anadolu kadınlarının geleneksel kimliğini vurgular niteliktedir. Yağlı boya tekniğiyle elde edilen katmanlı dokular, yüzeyde zengin bir ayrıntı seviyesi sunmuş ve kompozisyona görsel bir derinlik kazandırmıştır.

Figürün ağzının çiçeklerle kapatılması, hem plastik hem de ifade gücü açısından dikkat çeken bir detaydır. Çiçeklerin zengin renkleri ve dokusal niteliği, arka planın mavi tonları ile güçlü bir kontrast oluşturarak eserin estetik etkisini artırmıştır.

Eserin adı olan “Buradayım”, kişisel bir anlatıyı kültürel bir bağlama taşıma çabasını yansıtmaktadır. İsim, araştırmacının anneannesinin fiziken yanında olmamasına rağmen, eser aracılığıyla onun varlığını ve hikâyesini izleyiciye hissettirme arzusunu dile getirmektedir. Kadının ağzının çiçeklerle kapatılması, yaşamı boyunca sessizlik içinde karşılaştığı zorluklara ve bu zorluklara rağmen sergilediği metanete bir gönderme niteliği taşımaktadır. Çiçekler, kadının sessizliğini ifade ederken, aynı zamanda onun mücadelelerini onurlandıran bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu eser, geleneksel bir malzeme olan kasnağın modern sanat bağlamında yeniden yorumlanmasına dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. “Buradayım”, yalnızca estetik bir çalışma değil, aynı zamanda Anadolu kadınının kültürel kimliğini ve bireysel hikâyesini görünür kılan bir görsel anlatı olarak değerlendirilebilir.



Resim 4.20: Güçlü Ol, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.20, geleneksel kasnak pano üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirilmiş figüratif bir çalışmadır. Araştırmacının, kadınların kültürel üretim pratiklerinde sıklıkla kullandığı kasnağı bir sanat yüzeyine dönüştürmesi, eseri hem biçim hem de malzeme açısından özgün kılmaktadır. Kumaş yüzeyin, hem geleneksel bağlamı hem de modern bir sanatsal yaklaşımla yorumlanması, eseri dikkat çekici bir noktaya taşımaktadır.

Figürün yüzü ayrıntılı bir biçimde işlenmiş ve kompozisyonun ana odak noktası olarak kurgulanmıştır. Kadının tebessüm eden ifadesi, sıcak ve samimi bir anlatım sunarken; yüzeyde kullanılan yağlı boya dokusu, figürün gerçekçiliğini ve derinliğini artırmıştır. Arka planda yer alan motifler, kumaşın doğal dokusuyla uyumlu bir şekilde düzenlenmiş ve stilize formlarla ele alınmıştır. Çiçek desenleri, kompozisyonun hareketliliğini artırarak figür ile arka plan arasında organik bir bağ kurmuştur.

Plastik açıdan, arka planda kullanılan renklerin doygun ve canlı tonları, figürün yüzünün daha fazla öne çıkmasını sağlamıştır. Bu tonlar, izleyicinin dikkati figür

üzerinde yoğunlaştırmasına yardımcı olmuş; desenlerin ritmik düzeni ise yüzeyde görsel bir hareketlilik yaratmıştır.

Teknik açıdan, yağlı boya malzemenin dokusal avantajları, yüzeyin hem katmanlı hem de canlı bir görünüme kavuşmasını sağlamıştır. Kasnağın çerçeve formu, figürün bir sınır içinde yer almasına rağmen, güçlü bir odak noktası oluşturmasına olanak tanımıştır.

Araştırmacının, geleneksel ve modern teknikleri birleştirme çabası, eserde biçim ve yüzey ilişkilerinde kendini göstermektedir. Motiflerin düzenlenişi ve figürün konumlandırılması, eserin hem estetik hem de kültürel bir bağlamda anlam kazanmasına olanak sağlamıştır. “Güçlü Ol” adlı bu çalışma, teknik detayları ve kompozisyon düzeniyle izleyiciyi figür üzerinden güçlü bir anlatımla buluşturur.

Eserin adı olan “Güçlü Ol”, Anadolu kültüründe sıkça rastlanan, zorluklar karşısında dayanıklılığı ve direnci öğütleyen güçlü bir ifadedir. Bu isim, yalnızca güç ve dirayet kavramlarını yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciye doğrudan bir seslenişte bulunur. Eser, karşıdakine “Güçlü Ol” diyerek, yaşamın getirdiği sınamalar karşısında ayakta kalmayı, mücadele etmeyi ve kararlılığı hatırlatır. Anadolu kadınının dilinden, bir annenin güven veren ve kararlı sesiyle ifade bulan bu söylem, izleyiciye hem bireysel hem de toplumsal düzeyde direnç ve dayanıklılık çağrısında bulunmaktadır. Böylelikle eser, izleyiciyi kendi hayatına dair düşünmeye yönlendirir ve güçlü olmanın kendi içindeki anlamını fark etmesini sağlar.



Resim 4.21: Korkma, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

Resim 4.21, geleneksel kasnak pano üzerine uygulanmış yağlı boya tekniğiyle oluşturulmuş, kullanılan malzemenin sanatsal bir yorumla ele alındığı özgün bir çalışmadır. Araştırmacı, kasnağa gerdiği kumaşın bir kısmını serbest bırakarak sarkıtmış ve bu tercih, eserin görsel etkisini artıran dikkat çekici bir unsur olarak öne çıkmıştır. Kumaşın doğal dokusu ve sarkıtılarak sergilenme biçimi, eserin geleneksel bağlamına vurgu yaparken, aynı zamanda malzemenin estetik bir bütünlük içinde yeniden yorumlanmasını sağlamıştır. Kumaş, hem yüzeyin bir parçası hem de figür ile arka plan arasındaki ilişkinin tamamlayıcısı olarak işlev görmektedir.

Kadının yüzü, detaylı ve etkileyici bir biçimde işlenmiş olup, figürün ifade derinliğini güçlendirmektedir. Gözlerindeki güçlü ifade, izleyici ile doğrudan bir bağ kurarak eserin duygusal boyutunu pekiştirmiştir. Başörtüsü üzerindeki altın sarısı detaylar, Anadolu kadınlarının geleneksel süslemelerine işaret ederek kültürel bir bağ kurarken; figürde hâkim olan mavi tonları, yüzeyde derinlik ve dinginlik hissi yaratmıştır.

Kumaşın bir kısmının kasnakta sarkıtılması, eserin fiziksel sınırlarını genişleterek izleyicinin algısına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu tercih, eserin geleneksel formunun modern bir sanat anlayışıyla yeniden yorumlanmasını simgelemektedir. Kumaş üzerindeki sarkan kumaş, eserin mekânsal etkisini artıran ve fiziksel boyutuna vurgu yapan bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

Eserin adı olan “Korkma”, izleyiciye doğrudan bir seslenişte bulunarak Anadolu kadınının güçlü ve sakin çağrısını yansıtmaktadır. Bu ifade, izleyiciyi kendi içsel korkularıyla yüzleşmeye ve bu zorluklar karşısında cesur olmaya davet eder. Figürün derin ve etkileyici bakışları, bu mesajı güçlendirerek eserin adıyla bütünleşir ve izleyiciye “Korkma” diyerek bir güven ve dayanışma duygusu aşılar.

Bu doğrudan çağrı, eserin görsel anlatımını desteklerken, izleyicinin kendi yaşamına dair bir içsel güç bulmasına aracı olur. “Korkma” ifadesi, hem geçmişteki mücadelelerden bugüne taşınan bir cesaretin sesi olarak, hem de izleyiciye geleceğe dair umut veren bir öğüt niteliğinde yankılanır. Böylelikle eser, izleyiciyle kurduğu bu güçlü iletişimle bir cesaret ve direniş alanı oluşturur.

“Korkma”, geleneksel el sanatları malzemelerinin çağdaş sanatla bir araya getirildiği bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Figürün detaylı işlenişi, kumaşın dokusuyla kurduğu ilişki ve kompozisyonun bütüncül yapısı, eserin estetik ve ifade değerlerini güçlendiren başlıca unsurlar arasında yer almaktadır. Bu eser, hem teknik hem de tematik açıdan zengin bir çalışma olarak izleyiciyi geleneksel ve modern sanat arasında bir yolculuğa davet etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin sanatsal bir forma dönüşüm sürecini estetik ve kültürel boyutlarıyla ele alarak, bu giysilerin modern sanat pratiğinde nasıl yeniden yorumlanabileceğini ortaya koymuştur. Biçim ve yüzey ilişkileri bağlamında yapılan çalışmalarla, geleneksel dokuların sanatsal ifadeye dönüşme sürecine katkı sağlanmış ve bu süreçte kültürel belleğin sanatsal bir dille nasıl yeniden inşa edilebileceği incelenmiştir.

Anadolu'nun zengin kültürel birikimi, özellikle Malatya Öncü Köyü'nde gerçekleştirilen saha çalışmaları ve bu bağlamda üretilen sanatsal eserler üzerinden değerlendirilmiştir. Geleneksel kadın giysilerinin estetik bir obje olmanın ötesinde, tarihsel ve kültürel bir anlatı aracı olduğu vurgulanmıştır. Bu giysilerde yer alan motifler, desenler ve renkler; bireysel hikayelerin yanı sıra toplumsal belleğin de bir parçası olarak değerlendirilmiş ve sanatsal bir dile dönüştürülmüştür.

Sanatsal üretim sürecinde bireysel anıların ve kültürel belleğin etkisi önemli bir yer tutmuştur. Araştırmacının çocukluk anıları, geleneksel desen ve renklerin bilinçaltındaki imgelerle nasıl harmanlandığını göstermiştir. Bu imgeler, sanatsal eserlerde estetik bir dille yeniden hayat bulmuş ve bireysel anlatı ile toplumsal hafızayı bir araya getiren güçlü bir ifade aracı olmuştur.

Sanatsal uygulamalarda pazen kumaş gibi geleneksel malzemeler, yağlı boya ve akrilik teknikleriyle birleştirilerek kullanılmıştır. Pazen kumaş, hem dokusal zenginliği hem de yüzeyde figüratif detayların organik bir şekilde işlenmesine olanak sağlamasıyla dikkat çekmiştir. Bu malzeme, Anadolu kadınlarının kimlik ve toplumsal rollerini yansıtan motiflerin sanatsal bir dile dönüştürülmesinde etkin bir araç olarak kullanılmıştır.

Çalışma, geleneksel giysilerin fiziksel bir obje olmanın ötesinde, toplumsal rollerin, kimliklerin ve bireysel duyguların sanatsal bir anlatıya nasıl dönüştüğünü ortaya koymuştur. Giysilerdeki desen ve semboller, bireysel hikayelerin toplumsal bellekteki yerini görünür kılmak adına önemli bir odak noktası oluşturmuştur.

Bu tez, kültürel bellek ve bireysel yaratıcılık arasındaki etkileşimi inceleyerek, geleneksel giysilerin estetik ve sembolik anlamlarının modern sanatta nasıl yeniden hayat bulduğunu açıklamıştır. Geleneksel malzeme ve motiflerin sanatsal bir ifade diline

dönüştürülmesi, bireysel kimlik ile toplumsal hafıza arasında bir köprü kurmuş ve giyim-kuşamın sanatın temel bir unsuru olarak ele alınmasına katkı sağlamıştır.

Araştırma sonucunda, geleneksel giysilerin sanatsal yorumlanmasının kültürel hafızayı koruma ve gelecek kuşaklara aktarma açısından önemli bir araç olduğu görülmüştür. Disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınan bu çalışma, hem sanat hem de halk bilimi literatürüne özgün bir katkı sunmuş ve gelenekselin modern sanatla nasıl buluşturulabileceğine dair yeni bir perspektif geliştirmiştir.

Sonuç olarak, bu tez, Anadolu'nun geleneksel giyim kültürünün modern sanat pratikleriyle birleştiği bir model sunmuş ve kültürel, estetik ve sanatsal değerlerin nasıl güncel sanatla harmanlanabileceğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda çalışma, gelecekte yapılacak araştırmalar için önemli bir referans kaynağı niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Abalı, N. (2009)İ Geleneksellik ve Modernizm Açısından Kılık Kıyafet, İlke Yayıncılık, İstanbul.
- Akengin, G., M. H., Ulusoy, G., Arık, G. “Geleneksel Türk Kültürünün İzlerini Neşet Günal’ın Resimlerinde Aramak” IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, 2023(14), ss. 204-218.
- Alp, S., “II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Sanatçılar ve Kadın Resimleri” Anadolu Üniversitesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi, 1999, 14-29.
- Altuner, H., “Sürreal Resimde Kadın İmgesi”. EKEV Akademi Dergisi, 2020, 82, ss. 151-172.
- Arıcı, B., “Resim Sanatında Geleneksel Temaların Etkisi” Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 2006/5 (18), ss. 82-91.
- Arslan, N. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt-İbrahim Balaban, 182-183.
- Artun, E. (2009), Adana ve Osmaniye Halk Kültüründe Giyim-Kuşam Geleneği, Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu, 15-17 Aralık 2006, 1-19.
- Artun, E. (2009), Ortak Türk-Mısır halk kültürü ürünlerinin araştırılması üzerine görüşler. In *International Turkey Egypt Relations Symposium and Art Exhibition* (pp. 2-7).
- Artun, E. (2002). Küreselleşmenin geleneksel Türk halk kültürüne etkisi. VI. Milletlerarası Halk Kültürü Kongresi Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri, 6-7.
- Artun, E. (2006a). Adana ve Osmaniye halk kültüründe giyim-kuşam geleneği. Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu’nda sunulmuş bildiri. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_giyim_kusam.pdf
- Artun, E. (2006b). Halk kültürünün gelecek kuşaklara taşınması. Halk Kültürlerini Koruma-Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu’nda sunulmuş bildiri, Kocaeli. <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/49.php>
- Assmann, J. (2015), Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, (Çev.: Ayşe Tekin). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek* (A. Tekin, Çev., 2. basım). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Avcıoğlu, S. S., O. Akın, “Kolektif Bellek ve Kentsel Mekân Algısı Bağlamında İstanbul Tuzla Köy İçi Koruma Bölgesi’nin Mekânsal Değişiminin İrdelenmesi” *İdealkent*, 2017/8 (22), ss. 423-450.
- Barbarosoğlu, F. (2013). *Moda ve Zihniyet*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Başbay, H.C. (1987). “Malatya ‘da Culfacılık ve El Dokumacılığı”, I. Battal Gazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu, (Malatya/22-24 Ekim 1986), İstanbul.
- Bayav, D., “Leonardo Da Vinci’de Sanat, Bilim ve Etkileşimi” *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2009/11 (2), ss. 123-142.
- Baykara, T. (1988), *Türkiye Selçuklularında Bazı Vergilere Dair*, IX. Türk Tarih Kongresi, (21-25 Eylül 1981), TTK Yayınları, Ankara.
- Begiç, N., C. Öz, “Çankırı özel gün ritüellerindeki Elmas Taç geleneği” *Milli Folklor*, 2018/30 (118), ss. 114-129.
- Begiç, H. N., H. H. Ağırmatlı, H. H. (2021), *Şanlıurfa’da Unutulan Bir Gelenek: Kazazlık*, Ufuk Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Berk, N. (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Berk, N., Turani, A. (1981), *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi II*. Tıglat Yayınları, İstanbul.
- Boyacıoğlu, H., (2012) *Malatya Müze ve Halk Eğitim Merkezi’nde bulunan geleneksel giysiler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Ana Bilim Dalı, Konya.
- Burckhardt, Titus, (2005), *İslam Sanatı*, Dil ve Anlam, Çev. Turan Koç, Klasik Yayınları, İstanbul.
- Büyükkol, S., “Türk Resim Sanatında Çoban Teması” *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2021/9 (62), ss. 977-987.
- Canikli, İ. C. (2005) *Ressam Güzin Duran*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul.

- Ceranoğlu, M. (2010) *Konya merkez geleneksel kadın iç giyimlerinin giyim sanat dalı açısından incelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Ana Bilim Dalı, Konya.
- Coşar, İ. (2020). *Türk Resminde Kadın Temalı Portre Yorumlamaları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Coşkun, Z., “Oryantalizm, Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler” Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2019/3, ss. 215-247.
- Cömert, B. (2014), Mitoloji ve İkonografi, De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Crawley, A. E. “Dress” Encyclopedia of Religion and Ethics, V.5, Edinburgh, pp.40-72, 1994.
- Çağdaş, M. (2002), Kadın Giyiminde Kapanma Payı ve Yaka Çizim Teknikleri, Nobel Yayın, Ankara.
- Çeken, B., “Resim Sanatında Halkbilimsel Öğelerden Yararlanma”, Millî Folklor 2004, 64, ss. 94–97.
- Dal, E. (2008), Halil Dikmen. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1, 406.
- Davis, F. (1997), Moda, Kültür ve Kimlik. (Ö. Arıkan, Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Demir, R., Gür, N., “Edward Hopper’ın Kaçış Manevraları: Pencereleler” İnsan Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, 2023/2 (2), ss. 61-81.
- Demirel, İ. N. (2019), Kültür, Uygarlık, Sanat, Müze. İçinde S. Buyurgan (Ed.), Müzede Eğitim (ss. 7-28). Pegem Akademi, Ankara.
- Dickerson, M. (2013), A’dan Z’ye Sanat Tarihi, Say Yayıncılık, İstanbul.
- Duben, İ. (2007). Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Durham, D., “Giysi, Kimlik ve Demokratik Özne: Demokratik Botswana’da Etnik Giysi” (Çev. Pelin Önder Erol). Sosyoloji Dergisi, 2018 19, ss. 121-141.
- Edward, S. (2001), Şarkiyatçılık (B. Ülner, Çev.). Metis Yayınları, İstanbul.

- Eldem, E., “Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm” Dipnot, 2004, ss. 39-67.
- Eftelioğlu, A. (2006). *Hakkari-Van Yöresi Kadın Kıyafetleri*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Bilim Dalı, Van.
- Eke, N. P., N. Yücel, “Mustafa Ayaz’ın Kadın Temalı Eserleri Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme” *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 2023/16 (32), 644-668.
- Erden, A. (1998), *Anadolu Giysi Kültürü*. Dumat Ofset, Ankara.
- Erden, Z. B., Şenol, A. (1999), *Türk Halk Oyunları Giysileri*. Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Erdem G, (1986). 22-24,”Malatya Yöresinde Geleneksel Giyimin Dünyü Bugünü”, Malatya, I. Battalgazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Erkan, D., “Günümüz Moda Tasarımında Gustav Klimt Etkileri” *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2017/6 (39), ss. 3165-3185.
- Eyuboğlu, B. R. (2012), *Resme Başlarken*, (2. Basım). İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Farthing, S. (2014), *Sanatın Tüm Öyküsü* (G. Aldoğan & F. Candil Çulcu, Çev., 2. baskı). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Geçen, F., Karabay, Ö., “Paul Gauguin’in Primitif Resimlerindeki Kadın İmgelerinin Anatomik Açından Ele Alınışı” (Smart Journal) *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 2021/7 (48), ss. 1947-1954.
- Gelbal, C. (2020). *Kırsal kesim insanının ressamı Neşet Günel*.
- Gezer, İ., Özcan, Ş., Tuğrulca, O., Özbudak, K., Aksoğan Korkmaz, A. Kabadayı, S. (2011), *Malatya Vizyon 2023* (Malatya İl Gelişim Raporu), Bilsam Yayınları, Malatya.
- Giray, K. (1998), *Nuri İyem*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. H. (2004), *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Gombrich, E. H. (1997), Sanatın Öyküsü. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gögebakan, G. (2004), Fotoğraflarla Geçmişte Malatya, Malatya Belediyesi, Malatya.
- Gögebakan, Y., “Kültür Varlığı ve Kültür Mirasına Ait Unsurların Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları” Sanat Dergisi, 2016 (26), ss. 91-108.
- Güvendi, N. E., “Cumhuriyet’in Modern ve Mutsuz Kadınları: Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesinin Göstergebilimsel Çözümlemesi” Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2023/25 (100. Yılında Cumhuriyet Özel Sayısı), ss. 114-127.
- Hollander, A. (2016), Fabric Of Vision: Dress and Drapery in Painting, Electronic Edition, Published by Bloomsbury Visual Arts.
- Hubbard, S. (2021). Paula Rego: The Policeman’s Daughter 1987 significant works. Artlyst. <https://artlyst.com/features/paula-rego-the-policemans-daughter-1987-significant-works-suehubbard/>
- İldiroyuk, H. (2009), Anadolu’da gelin başlıkları. İçinde W. E. Weick, A. Wieczarek, G. Franke, & P. Hesse (Eds.), Evet-Fa, Ich Will! (ss. 167-168). Druckverlog Kettler.
- Impelluso, L. (2004), Nature And Its Symbols. Getty Publications.
- İlgen, A., “Eski Türk Topluluklarında Kılık Kıyafet”, Türk Dünyası Araştırmaları, 2021 132, ss. 189-202.
- İndirkaş, Z. (2001), Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri. Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara.
- Kalpak, F. Ç. (2019). *Çağdaş Resim Sanatında Kadın Bedeni Kullanımı Ve Günümüz Resim Sanatına Yansımaları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Sakarya Üniversitesi Resim Ana Bilim Dalı, Sakarya.
- Kandinsky, W. (2015), Sanatta Ruhsallık Üzerine (G. Ekinci, Çev.). Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul.
- Karabaş, P. A., Şener, H. G., “Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimleri” The Journal of Social Sciences, 2020/17 (17), 64-90.
- Karoğlu, A., “Folklorik Unsurların Resme Yansımaları ve Yaşatılması Bağlamında Bazı Düşünceler”, Millî Folklor, 2014 104, ss. 99-109.

- Kırzioğlu, N. G., “Anadolu Geleneksel Kadın Başlıkları” IV. Milletlerarası Türk Halk Kongresi Bildirileri, 1992 5, 133-139.
- Koca, E., Kıvılcımlar, İ. S., “Dress Culture-Related Adaptation Problems Faced. By Turkish Women Living Abroad” Pensee Journal 2017/76 (2), ss. 223-234.
- Koç, F., (1997) *Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk Çocuk Giysileri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Koç, D. C. (2017). *Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günel, Mehmet Pesen ve Nedret Sekban Eserlerinin Ön Ve Arka Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi Ve Sanat Eğitime Katkıları*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Koç, F. (1999). *Kütahya Geleneksel Kadın Giysileri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Koç, F., Koca, E., “Halk Giyim Kuşamının Yok Olmasına İlişkin Nedenler ve Koruma Altına Alınması Gerekliliğinin 5N1K Yöntemi ile Analizi”, Turkish Studies -, (Prof. Dr. Hayati Akyol Armağanı), 2016/11 (2), ss. 755-778.
- Koç, F., Koca, E., “Geleneksel Giyim Öğelerinin Esin Kaynağı Olarak Giysi Tasarımına Katkıları” Vocational Education, 2009/4 (3), ss. 88-103.
- Koç, Ç., Çevik, S., “Tüketicilerin Hazır Giyim Markaları Tercihlerinde Giysi Reklamlardan Etkilenme Durumları” Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2019/7 99, ss. 48-65.
- Koçu, E. R. (1969), *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara.
- Kodal, T., “Vincent Van Gogh’un Kadın Portreleri” Akdeniz Sanat, 2022/16 (30), ss. 275-304.
- Kodaman, L., Özkartal, M., “Picasso’nun “Türk Hamamı” adlı yapıtında J. D. Ingres’den öykünme (pastiş) izleri” Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, 2010 5, ss. 121-137.

- Koraltan, A. (2020). *Halk Oyunlarının Karakteristik Yapısının İncelenmesi (Diyarbakır Örneği)*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Bartın Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Ana Bilim Dalı, Bartın.
- Kurçeren, P. (2019) *Kadın Duygusallığının İki Boyutlu Düzlem Üzerinde Plastik Açından Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İnönü Üniversitesi Resim Ana Sanat Dal, Malatya.
- Labno, J. (2012), *Rönesans Ayrıntıda Sanat* (E. Dastarlı, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- May, R. (1987). *Yaratma Cesareti*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Metin, A., “Kimliğin Toplumsal İnşası ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı” *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2011/2 (1), 74-92.
- Ocvirk, O. G., Stinson R. E., Wigg, Philip R., Bone, Robert O., Cayton, David L. (2013), *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*. Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Oğuz, M. Ö. (2004), *Türk Dünyası Halkbiliminde Yöntem Sorunları*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ölmez, F. N. (1994) *Güdül İlçesinde Kadın Giyimi Üzerinde Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Ev Ekonomisi Anabilim Dalı, Ankara.
- Öndin, N. (2003), *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İnsancıl Yayınları, İstanbul.
- Öndin, N. (2018), *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Özsezgin, K. (1981), *Sanat üzerine yazılar* (Vol. 1). Cumalı Sanat Galerisi, İstanbul.
- Özsezgin, K. (1998), *Türk Resmi*. İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Özsezgin, K., *Radikal Biçimciliğin Yöntemsel Yansımaları*. *Sanat Dünyamız*, 2000 75, ss. 35-37.
- Özsezgin, K. (2010). *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*. Doruk Yayıncılık, İstanbul.

- Silav, M., “Kültür-Bellek Etkileşimi ve Üniversite Müzeleri” *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2019/8 (63), ss. 1487-1493.
- Süslü, Ö. (1989), *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Ankara.
- Şen, E., Gürpınar, F. “Türk resim sanatında kadın imgesi” *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2019 42, 875-891.
- Tansuğ, S. (1990), *Türk Resminde Yeni Dönem*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1991), *Çağdaş Türk Sanatı*. 2. Baskı. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1997), *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Tansuğ, S. (2003), *Resim Sanatının Tarihi*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tezcan, M. (1970), *Kültürel Antropoloji*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Thompson, J. (2014), *Modern Resim Nasıl Okunur, Modern Ustaları Anlamak*. (F. C. Erdoğan, Çev.). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Tiryaki, K. (2019) *İbrahim Çallı, Neş'e Erdok, Turgut Zaim Türk sanatına katkıları ve eserlerinin konu, biçim, içerik açısından incelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Giresun Üniversitesi Resim ve Baskı Sanatları Ana Sanat Dalı, Giresun.
- Tizgöl, K., Mete Yazgan, G., “Günümüz Seramik Pratiklerinde Geçmişin İzini Sürmek” *Sanat Tarihi Dergisi*, 2024/33 (1), ss. 263-289.
- Tosunoğlu, E. D., Boratav, O., “Osmanlı Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlerinde Baş Süslemeleri” *Sanat Dergisi*, 2021 (37), ss. 372-393.
- Tunalı, İ. (1973, 21 Ekim). Tarihsel değişme ve süreklilik. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Turani, A. (1993), *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tükel, U. (1997), *Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*. Engin Akyürek (Ed.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Türkoğlu, S. (2002), *Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim Kuşam, Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım*, İstanbul.

- Uzunkaya, S. (2010) *Rönesans'dan Günümüze Resim Sanatında Bedenin Değişim Süreci* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mustafa Kemal Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı, Hatay.
- Ülker, T., Kazancı, Ş., Yılmaz, N., Doğru, E. (2014), Ressam Şeref Akdik Hayatı-Sanatı-Eserleri, T.C. Gümüşhane Valiliği Yayınları:16, Gümüşhane.
- Ünal, Ş. (1994). Halk Oyunlarının Giyim ve Aksesuarlarında Zaman İçinde Değişim ve El Sanatlarına Yansıması. Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri 18-20 Kasım 1992 İzmir, 449-454.
- Üregil, D., “Mick Davis Filmine Konu Olan Amadeo Modigliani'nin Resimlerindeki Kadın Figürlerinin Psikolojik/Göstergebilimsel Analizi” *Bağcı Sanat Dergisi*, 2024/2 (3), ss. 80-98.
- Yavuz, Z. S. (2017). *İbrahim Balaban'ın Türk Resim Sanatındaki yeri ve resimlerindeki Anadolu betimlemeleri*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, İzmir.
- Yavuz, N., Özer, A., “Çok yönlü Bir Eser İncelemesi Örneği: Sandro Botticelli'nin “İlkbahar Alegorisi”, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 2019/6 (4), ss. 404-419.
- Yetim, F., Köklü, H., Özdemir, M., “Yeniçağa ilçesi ve Dereköy'de Geleneksel Kadın Kıyafetleri ve Süslemeleri” *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2008/2 (17), ss. 159-168.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri* (8. baskı). Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Yıldırım, F., “Düğün Sonrası Gelenekler Bağlamında Ondokuzmayıs/Samsun Yörükleri” *Journal of Turkish Studies*, 2015/10 (8), 2259.
- Yıldız, B., “Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Ready-Made'lerindeki Antitopografi” *Art-Sanat Dergisi*, 2016 (6), ss. 133-146.

Yılmaz, E., Küçükşahin, E., “Fikret Otyam’ın Resimlerinde Halk Sanatının Etkisi: Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Bir Değerlendirme” Art-e Sanat Dergisi, 2017/10 (19), ss. 160-186.

RESİM KAYNAKÇALARI

Resim 2.1: Akbaş, F. (t.y.). Geleneksel kıyafetli kadın, Küre Dağları [Fotoğraf]. Pinterest. <https://pin.it/3xehmJLdU>

Resim 2.2: National Geographic. (t.y.). Farklı etnik kökenlerden insanlar, geleneksel kıyafetleriyle dünyaya bakıyorlar [Fotoğraf]. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.com>

Resim 2.3: Unsplash. (t.y.). Women in traditional dresses walking on street [Fotoğraf]. <https://unsplash.com/photos/zoib4jjvfQ4>

Resim 2.4: National Geographic. (t.y.). Kadın, Türkiye’nin Kapadokya kentindeki evinde geleneksel Türk halısını dokuyor [Fotoğraf]. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.com>

Resim 2.5: Tokat Almus Yöresi, Şehirde Yaşayan Bir Kadın ve Köyde Yaşayan Otantik Giysili Annesi, Fotoğraf. <https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2017/12/19/anadolunun-geleneksel-giysileri>

Resim 2.6: Yeni Akit. (t.y.). Diyarbakır-Bismil’de Türkmen Köyünde İki Kadın, Fotoğraf. Türkler eskiden ne giyerlerdi? İşte il il geleneksel kıyafetler [Fotoğraf galerisi]. Yeni Akit. <https://www.yeniakit.com.tr/foto-galeri/turkler-eskiden-negiyerlerdi-iste-il-il-geleneksel-kiyafetler-74054>

Resim 2.7: Avar kadını (Kafkasya), geleneksel düğün kostümü içinde [Fotoğraf]. (t.y.). Pinterest. <https://www.pinterest.de/pin/731764639425348848/>

Resim 2.8: Kenyalı kabile dansı, Kenya, 2018 [Fotoğraf]. (2018). Unsplash. <https://unsplash.com/photos/Ue5kuMVmIhU>

Resim 2.9: Fikriyat. (2017, 19 Aralık). Otantik Giysileriyle Naldöken Türkmen Kadınlar ve Çocukları, [Fotoğraf]. <https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2017/12/19/anadolunun-geleneksel-giysileri>

- Resim 2.10:** M.Ö. 6. Yüzyıl Ortalarından Kalma Bir Kybele Heykeli, Heykel. Erden, A. (1998). Anadolu giysi kültürü. Dumat Ofset.
- Resim 2.11:** Yozgat Yöresi Kadını, Fotoğraf. Erden, A. (1998). Anadolu giysi kültürü. Dumat Ofset.
- Resim 2.12:** Saha Çekimleri, Röportaj Anı, 2019, Fotoğraf. Araştırmacının kendi çekimi [Fotoğraf].
- Resim 2.13:** Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti, Fotoğraf. Araştırmacının kendi çekimi [Fotoğraf].
- Resim 2.14:** Kızılkaya, N. (t.y.). Malatya Geleneksel Kıyafetli Kadın, 2015, Fotoğraf. Malatya Haber. <https://malatyahaber.com/nezir-kizilkaya/malatyada-geleneksel-giyim>
- Resim 2.15:** Saha Çekimleri, Emiş Teyze, Araştırmacının kendi çekimi [Fotoğraf].
- Resim 2.16:** Nemrut Dağı ve heykelleri [Fotoğraf]. Sanatın Yolculuğu. <https://www.sanatin yolculugu.com/nemrut-dagi-ve-heykelleri/>
- Resim 2.17:** Kofi/köfü/köfi başlık ve farklı başlık örnekleri, Diyarbakır [Fotoğraf]. Mezopotamya ve Ermenistan Misyonu Albümü, Lyon Eyaleti'nin Freus Minör Capucinleri. İzzet Aran Arşivi.
- Resim 2.18:** Doğan, İ. (t.y.). Saha çekimleri - Öncü Köyü. Zıbın kıyafeti [Fotoğraf].
- Resim 2.19:** Saha Çekimleri, Fotoğraf. Araştırmacının kendi çekimi [Fotoğraf].
- Resim 2.20:** Criel, J. M. (t.y.). Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Büyük Başörtüsü [Fotoğraf]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/116952921551593981/>
- Resim 2.21:** Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Üç Etek Kıyafeti, Fotoğraf. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/116952921551593981/>
- Resim 2.22:** Doğan, İ. (t.y.). Saha çekimleri - Öncü Köyü. Zıbın kıyafeti [Fotoğraf].
- Resim 2.23:** Criel, J. M. (t.y.). Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, İç Gömlek [Fotoğraf]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/116952921551593981/>
- Resim 2.24:** Kaçmaz (t.y.). Saha Çekimleri - Öncü Köyü, Zıbın Kıyafeti, 2020, Fotoğraf.
- Resim 2.25:** Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Kuşak, Fotoğraf

Resim 2.26: Saha Criel, J. M. (t.y.). Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, Önlük [Fotoğraf]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/116952921551593981/>

Resim 2.27: Doğan, İ. (t.y.). Saha çekimleri - Öncü Köyü. Zıbın kıyafeti [Fotoğraf].

Resim 2.28: Doğan, İ. (t.y.). Saha çekimleri - Öncü Köyü. Zıbın kıyafeti [Fotoğraf].

Resim 2.29: Criel, J. M. (t.y.). Kavak Kostüm Koleksiyonu - Antwerpen/Belçika, İpek Şalvar [Fotoğraf]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/116952921551593981/>

Resim 3.1: Jan van Eyck. “Arnolfini’nin Evlenmesi”. <https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2012/02/edgar-degas-1834-1917french.html> (Erişim Tarihi: 28.09.2024).

Resim 3.2: Raffaello Sanzio. “Atina Okulu”. <https://images.app.goo.gl/T4D1nBNEKBgsp9ks5> (Erişim Tarihi: 31.10.2024).

Resim 3.3: Johannes Vermeer. “İnci Küpeli Kız (Girl with a Pearl Earring)”. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0nci_K%C3%BCpeli_K%C4%B1z (Erişim Tarihi: 31.10.2024).

Resim 3.4: Pablo Picasso. “Türk Kostümlü Jacqueline”. <https://images.app.goo.gl/K9RVdroFogQfX8Z36> (Erişim Tarihi: 31.10.2024).

Resim 3.5: Vincent van Gogh, Sandalyeye Oturan Kadın

Resim 3.6: Paul Gauguin. “Bretonlu Köylü Kadınlar (Women of Brittany)”. <https://images.app.goo.gl/kTTx393KWxo9bFou8> (Erişim Tarihi: 31.10.2024).

Resim 3.7: Empresyonist ressamların gözünden geleneksel kıyafetli kadınlar. Instagram (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.8: Botticelli, S. “İlkbahar”. <https://images.app.goo.gl/EcfGPBQ5bF3xuBNe6> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.9: Botticelli, S. “Venüs’ün Doğuşu (The Birth of Venus)”. <https://www.britannica.com/topic/Birth-of-Venus> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.10: Leonardo da Vinci. “Ermineli Kadın (Lady with an Ermine)”. https://www.sanatinyolculugu.com/erminli-kadin-lady-withermin/#google_vignette (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.11: Raffaello Sanzio. “Unicornlu Genç Kadın (Young Woman with a Unicorn)”.
<https://images.app.goo.gl/ojFsvmJPCNEvfbnJ7> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.12: Jan Vermeer. “Süt Döken Kadın (The Milkmaid)”.
<https://images.app.goo.gl/kN5K3DRBmydbGRFe7> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.13: Jan Vermeer, Dantel İşleyen Kız

Resim 3.14: Claude Monet. “Japonnerie (Japon Kostümlü Camille Monet)”.
[https://en.wikipedia.org/wiki/La_Japonaise_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Japonaise_(painting)) (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.15: Pierre-Auguste Renoir. “Rapha Master II’nin Portresi (Portrait of Rapha Master II)”.
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pierre-Auguste_Renoir_-_Rapha_Maitre_2.jpg (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.16: Vincent van Gogh. “La Mousmé”.
https://en.wikipedia.org/wiki/La_Mousm%C3%A9 (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.17: James Abbott McNeill Whistler. “Gri ve Siyah Düzenleme: Sanatçının Annesinin Portresi (Arrangement in Grey and Black No. 1: Portrait of the Artist’s Mother)”.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Whistlers_Mother_high_res.jpg (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.18: Paul Gauguin. “Tahitili Kadınlar Plajda (Tahitian Women on the Beach)”.
https://en.wikipedia.org/wiki/Tahitian_Women_on_the_Beach (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.19: Eugène Delacroix. “Cezayirli Kadınlar (Women of Algiers)”.
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/delacroix-eugeneferdinand-victor/eugene-delacroix-cezayirli-kadinlar-4962/> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.20: Henri Matisse. “Kırmızı Madras Başlığı”. (<https://www.arthipo.com/tr-tr/henri-matisse-mor-paltolu-kadin-1937.html> Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.21: Gustav Klimt. “Adele Bloch-Bauer I (Portrait of Adele Bloch-Bauer I)”.
<https://www.overstockart.com/painting/klimt-portrait-of-adele-blochbauer-1-1907> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.22: Amedeo Modigliani. “Jeanne Hebuterne’in Portresi (Portrait of Jeanne Hebuterne)”.

Resim 3.23: Amedeo Modigliani. “Sarı Süveteriyle Jeanne Hebuterne (Jeanne Hebuterne in Yellow Sweater)”.

Resim 3.24: Amedeo Modigliani. “Beatrice Hastings”.

Resim 3.25: Fernand Lger. “ Kadın (Three Women)”.
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-l/leger-fernand/fernand-leger-uc-kadin/> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.26: Salvador Dalı. “Lligat Limanı Madonna (The Madonna of Port Lligat)”.
<https://www.dalipaintings.com/the-madonna-of-port-lligat.jsp> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.27: Frida Kahlo. “İki Frida (The Two Fridas)”.
<https://images.app.goo.gl/eEQ6KSR9CtAABmqUA> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.28: Yeşil Elbiseli Kadın Bayan Vicdan Moral’in Portresi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/ibrahim-calli-yesilelbiseli-kadin-bayan-vicdan-moralinin-portresi/> (Erişim Tarihi: 31.10.2024).

Resim 3.29: Mihri Müşfik. “İhtiyar Kadın”. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
<https://images.app.goo.gl/Ppm54BV2kqhW7YTq6> (Erişim Tarihi: 31.10.2024).

Resim 3.30: Halil Paşa. “Eldivenli Kadın”. Özel Koleksiyon.
<https://www.leblebitozu.com/bilmeniz-gereken-15-asker-ressam/> (Erişim Tarihi: 31.10.2024).

Resim 3.31: Cumhurbaşkanı Atatürk Halk Evi Açılışında.

Resim 3.32: şeref Akdik. “Okuma Yazma Kursu / Millet Mektebi”.
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10158634551452597&id=72026462596&set=a.351315562596&locale=ka_GE (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.33: İbrahim allı. “Hatay’ın Anavatan’a Hasreti”.
<https://twitter.com/wannartcom/status/1635007758021050369> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.34: Malik Aksel. “Halı Dokuyanlar”. (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.35: Bedri Rahmi Eyüboğlu. “Köylü Kadınlar”.
<https://images.app.goo.gl/EoGm5o1i1zt3Frv56> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.36: Turgut Zaim. “Yörükler Köyü”. https://tr.wikipedia.org/wiki/Turgut_Zaim
(Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.37: Nedim Günsür. “Köylü Ailesi”.
<https://images.app.goo.gl/dWWRuFR1x2xVuaRA9> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.38: Neşet Günel. “Duvar Dibi V”. <https://nesetgunal.org/tr/girdiler/duvardibi-bybe/> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.39: Turgut Atalay. “Yoğurtçu Kızlar”.
<https://m.facebook.com/TurkiyeCumhuriyetMerkezBankasi/photos/tcmb-sanatkoleksiyonundan-turgut-atalay-yo%C4%9Furt%C3%A7u-k%C4%B1zlar/736171119887733/> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.40: Güzin Duran. “Yazmacı”.

Resim 3.41: Nuri İyem. “Köylü Kadın”. <http://www.nuriiyem.com/tr/eserleri/> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.42: Halil Dikmen. “Yörükler”. İzmir Resim ve Heykel Müzesi.
<https://images.app.goo.gl/9yTWhKsRgEKguj4R7> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.43: İbrahim Balaban. “Hasat Zamanı”.
<https://images.app.goo.gl/NChNX4rx5HWghEw16> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.44: Nurullah Berk. “Ütü Yapan Kadın”.
<https://images.app.goo.gl/SSH8pLAhVc8QJwiY8> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.45: Hüseyin Bilişik. “Köylüler”. İzmir Resim ve Heykel Müzesi.
<https://images.app.goo.gl/Wcn2ohmtrt4nMxVj9> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).

Resim 3.46: Fikret Otyam. “Otyam’ın Fırçasından”.

Resim 3.47: Mustafa Esirkuş, Hamile Köylü Kadın.

Resim 3.48: Mehmet Başbuğ. “İstiklal Savaşı’nda Seferberlik”. T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1399107> (Erişim Tarihi: 12.10.2024)

Resim 3.49: Mustafa Ayaz. “İsimsiz”. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3050923> (Erişim Tarihi: 12.10.2024).



EK: Katılımcı Bilgileri

Katılımcı Kodu	Adı Soyadı	Tarih
Katılımcı 1	Nuriye Pala	7 Mayıs 2022
Katılımcı 2	Emiş Aktürk	20 Mayıs 2021
Katılımcı 3	Ahşan Aktürk	7 Mayıs 2022
Katılımcı 4	Zeynep Pala	20 Mayıs 2021
Katılımcı 5	Nuriye Uman	7 Mayıs 2022
Katılımcı 6	Emiş Demir	20 Mayıs 2021
Katılımcı 7	Kezban Aktürk	7 Mayıs 2022
Katılımcı 8	Remziye Doğan	14 Nisan 2024
Katılımcı 9	Zayde Kocaman	14 Nisan 2024