



DÜZ DOKUMALARDA SÜSLEME SANATININ GÜNCEL SANATTAKİ YERİ

**2024
YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM**

Tuba KIRMACI

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Anıl ERTOK**

**DÜZ DOKUMALARDA SÜSLEME SANATININ GÜNCEL SANATTAKİ
YERİ**

Tuba KIRMACI

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Anıl ERTOK**

**T.C.
Karabük Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Resim Anabilim Dalında
Yüksek Lisans Tezi
Olarak Hazırlanmıştır**

**KARABÜK
Haziran 2024**

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	5
DOĞRULUK BEYANI	6
ÖNSÖZ	7
ÖZ.....	9
ABSTRACT.....	12
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	14
ARCHIVE RECORD INFORMATION	15
KISALTMALAR	16
ARAŞTIRMANIN KONUSU	17
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	18
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	18
ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM	19
EVREN VE ÖRNEKLEM	20
KAPSAM VE SINIRLILIKLAR / KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER	21
GİRİŞ.....	21
1. BÖLÜM: SANAT VE ZANAAT İLİŞKİSİNİN GÜNCEL SANATTAKİ YERİ	23
1.1. Sanat	23
1.2. Zanaat	26
1.3. Sanat ve Zanaat Arasındaki İlişki.....	27
1.4. Güncel Sanat	28
1.5. Dünyada Güncel Sanatın Gelişimi	31
1.5.1. Kavramsal Sanat.....	35

1.5.2. Fluxus Sanatı	40
1.5.3. Arte Povera (Yoksul Sanatı)	44
1.5.4. Performans Sanatı (Gösteri Sanatı)	48
1.5.5. Feminist Sanat.....	53
1.5.6. Enstalasyon (Yerleştirme) Sanatı	60
1.5.7. Heykel Sanatı.....	64
1.5.8. Mekân Sanatı.....	70
1.5.9. Arazi Sanatı (Land Art)	74
1.5.10. Minimalizm.....	80
1.5.11. Dijital Sanat.....	85
1.5.12. Video Sanatı.....	89
1.5.13. Işık Sanatı	93
1.5.14. Yeni Media.....	99
1.5.15. Sokak Sanatı.....	104
1.6. Türkiye’de Güncel Sanatın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi.....	111
2. BÖLÜM: TÜRK DÜZ DOKUMALARI.....	123
2.1. Düz Dokumalar.....	123
2.2. Türk Düz Dokuma Yaygılarının Tarihçesi	124
2.3. Türk Düz Dokumalarının Teknik Özellikleri ve Çeşitleri.....	128
2.3.1. Bez ayağı Dokuma.....	129
2.3.2. Düz Atkı Yüzlü Dokumalar	130
2.3.3. Kilim Dokuma	131
2.3.3.1. İlikli Kilimler	133
2.3.3.2. İliksiz Kilimler	135
2.3.3.3. Eğri Atkılı Kilimler	135
2.3.3.4. Normal Atkı Üstüne İlave Atkı Atılmasıyla Dokunan Kilimler.....	136
2.3.3.5. Kilimlerdeki Kompozisyonun Özellikleri.....	136
2.3.4. Cicim Dokuma.....	136
2.3.4.1. Seyrek Motifli Cicim	137
2.3.4.2. Sık Motifli Cicim.....	137
2.3.4.3. Atkı Yüzleri Olan Sık Motifli Cicim	138
2.3.5. Sumak Dokuma.....	138
2.3.5.1. Düz Sumak Dokuması.....	139

2.3.5.2. Atkısız Düz Sumak Dokuması.....	140
2.3.5.3. Balıksırtı Sumak Dokuması.....	141
2.3.6. Zilli Dokuma.....	141
2.3.6.1. Düz Zili	142
2.3.6.2. Çapraz Zili	144
2.3.6.3. Seyrek Zili	144
2.3.6.4. Damalı Zili.....	144
2.3.6.5. Konturlu Zili	144
3. BÖLÜM: GÜNCEL SANATTA DÜZ DOKUMA KULLANAN SANATÇILAR VE ESERLERİ	146
3.1. Dünya’da Güncel Sanat İçinde Dokuma Kullanan Sanatçılar ve Eserleri 146	
3.1.1. Jagoda Buić.....	146
3.1.2. Jacqueline Surdell.....	148
3.1.3. Natalie Sullivan	153
3.1.4. Joana Schneider	155
3.1.5. Elena Herzog	158
3.1.6. Robert Four	161
3.1.7. Faig Ahmed.....	162
3.2. Türkiye’de Güncel Sanat İçinde Düz Dokuma Kullanan Sanatçılar ve Eserleri	165
3.2.1. Aydın Uğurlu.....	165
3.2.2. Bedri Rahmi Eyüboğlu	166
3.2.3. Belkıs Balpınar	168
3.2.4. Fırat Neziroğlu	171
3.2.5. Devrim Erbil.....	173
3.2.6. Suhandan Özay	176
3.2.7. Zekai Ormancı	179
3.2.8. Özdemir Altan	181
3.2.9. Filiz Otyam	183
3.2.10. Ramazan Can	185
3.2.11. Ayla Salman Görüney	188
4. BÖLÜM: DİSİPLİNLER ARASI ÖZGÜN ÇALIŞMALAR	190
4.1. Sanatsal Çalışmalar ve Yorumları.....	190

SONUÇ	201
KAYNAKÇA.....	203
RESİM LİSTESİ.....	215
ÖZGEÇMİŞ	221



TEZ ONAY SAYFASI

Tuba KIRMACI tarafından hazırlanan “DÜZ DOKUMALARDA SÜSLEME SANATININ GÜNCEL SANATTAKİ YERİ” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Anıl ERTOK

.....

Tez Danışmanı, Resim Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Resim Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 26/06/2024

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Prof. Dr. Anıl ERTOK (KBÜ)

.....

Üye : Doç. Dr. Ferhunde KÜÇÜKŞEN ÖNER (BARÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza KANAÇ (KBÜ)

.....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Doç. Dr. Zeynep ÖZCAN

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Tuba KIRMACI

İmza :

ÖNSÖZ

İlk insanlar, tarihin başlangıcından beri bir şeylere sığınma ve korunma içgüdüsü hissetmişlerdir. İnsanlar bu içgüdü ile hayatta kalma mücadelesi içinde kendilerini savunabilme gayesine girmiş ve bu çaba insanların olduğu kadar tüm canlıların da mevcudiyetinde bulunan hak sahipliği veya özündeki ihtiyaç olmuştur. Dünyanın birçok yerinde kişilerin korunma, savunma ihtiyacı hayatta kalabilmelerinin kalkını konumundadır. Çocuk, yetişkin, hayvan hatta kimi zaman bitkilerde dahi mevcut olan bu durum canlıya özgü hayatını idame ettirmenin getirdiği bir gereksinimdir. Toplamları bir arada tutan, dış etkenlerden korunma amacı milletlerarasında bulunan sınırlardaki gibi güvende olmak amaçlı belirlenen hudut olarak çizilmiştir. Tarihten bu yana izini sürebileceğimiz bu kavram, sanatı ve sanatçıyı korunma içgüdüsü, güvende hissetme duygusuna karşı, sonrasında aksesuar olarak sanatçının ve zanaatkârın eserlerine yansıtımlarıyla da devamlılığının sürdürülmesi sağlamıştır. Korunma gibi birçok duygu temelli tasarımda bugün güncel sanatta da çok farklı sanatçının ortaya koyduğu eserlerle gün yüzüne çıkarılmıştır. Yoğunlukla bu eserler mitolojiler, efsaneler, savaşlar, duygu durumları, insanların istekleri ve arzuları, doğal afetler, salgınlarla bir bütün olarak oluşturulmuştur. Duygu durumlarının sanatta ifade aracı olarak da kullanılmış olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı ve zanaatkârın güncel duygularıyla da birleşerek harmanlanıp sanatçının kullanmış olduğu malzemeye yönelik aktarımı yapılmıştır. Güncel sanata kavramsal açıdan bakılınca da düşüncenin, fikirlerin öneminin öncelikli olarak Marcel Duchamp ile başlamış olduğu söylenebilir. Daha sonra farklı sanatçılarla ve akımlarla devamlılığı sağlanmıştır. Yapılan eserler de akımın başlamasıyla beraber kendinden sonra gelen akımlara da öncülük etmiştir. Birbirini takip eden bu hareketler, sanatçılar tarafından eserlerde kullanılmış olup fikir sanatını güncel malzemeler üzerinde hayal güçlerinin özgürlüğünde kanatlanıp esere istediği formu verip yeniden yaşam belirtisi oluşumu sağlayarak çalışmayı istediği renkte ve biçimde tamamlamıştır. Özellikle güncel sanatta dokuma imgesini kullanan en iyi eserler Anadolu'da görülmektedir. “Dokuma imgesi neden dokunmuş, nasıl dokunmuş, geçmişten ne kadar etkilenmiş, dayandığı efsaneler ve günümüze etkisi neler olmuştur?” Sorularına cevap aranırken konunun çok geniş kapsamlı olmasından dolayı çalışma alanı güncel sanat ve bazı

güncel sanatçılar olarak sınırlandırılmıştır. Konu kapsamında internet, makale, tez, kitap ve literatür taraması yapılmıştır. Birebir olmamasına karşın güncel sanatta dokuma / Anadolu'daki geleneksel dokumalar konusu ile ilişkili olabilecek çeşitli makale, web, tez, kitap ve internet literatür taramalarına ulaşılmıştır. Türkiye'de güncel sanatta akımlar / dokuma imgesi ile ilgili kapsamlı bir çalışma yapılmadığı saptanmıştır. Yapılmış olan çalışmalarda yüzeysel biçimde ve güncel sanatta dokumacılığın farklı bölümlerinin ele alındığı fark edilmiştir.

Tez çalışmam süresince uzun ve meşakkatli bir yola girmiş olmanın beraberinde getirdiği zorlukları aşabilmemde gerek engin bilgi ve tecrübeleriyle gerekse pozitif enerjisi ve daima güler yüzüyle desteğini üzerimden eksik etmeyen, bana sınırlar çizmeyen, emin adımlarla ilerlememi sağlayan, her daim yoluma ışık olan, hastane sürecimizde dahi yalnız bırakmayan, çok değerli danışman hocam Prof. Dr. Anıl ERTOK hocama ne kadar teşekkür etsem azdır.

Yine bu sürece adım atarken bana karşı göstermiş olduğu yakınlığı, desteği ve paha biçilmez değeri için Prof. Dr. Şehnaz CEYLAN hocama, yine tez sürecim boyunca bana uzaktan desteğini hissettiren Dr. Öğretim Üyesi Nur Gözde TAYFUR hocama, tez sürecimin başından sonuna her daim yoluma çıkan rampaları aşabilmem için ara sıra parazit yapan motivasyon kaybımı engelleyerek her bakımdan hayatımı kolaylaştırmaya çalışan yol arkadaşım Prof. Dr. Volkan KIRMACI' ya, tez süresince her ne kadar ilgi alakamdan ve sevgimden mahrum bırakmamaya çalıştığım yaşam kaynağım olan evlatlarımdan büyük oğlum Mehmet Ayazıma, küçük oğlum Yusuf Tuğkanıma, bugünlere gelmemi sağlayan tüm fedakârlıklarını hâlâ esirgemeyen, özveriyle büyüten ve her daim üzerimden desteklerini eksik etmeyen annem Mahire ÇAKANYILDIRIM'a, babam Alaattin ÇAKANYILDIRIM'a, varlıklarıyla hayatıma anlam katan abilerime ve ablama sonsuz saygılarımı sunarak teşekkürlerimi borç bilirim.

Tezimi bitirmeme ramak kala küçük oğlum Yusuf Tuğkan'a lösemi teşhisi konulması sebebiyle yaşadığım tarifi mümkün olmayan derin üzüntüyle tezimi tamamlamaktayım. Bu aşamada tezimi bitirmeme destek sağlayan herkese sonsuz saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

ÖZ

“Dokuma” imgesi, insanların yaşamış oldukları çevreyi tanımlaması, bulunduğu yere özgü motiflerle desen kurması, oluşan değişik duygularını kontrol etmesi ve başlangıçta yaşanan koşullar sebebi ile zaruri ihtiyaçlardan türeyerek oluşumunun sağlanması ve kullanım alanına girmesi gizemli bir yolculuğun başlangıcı olmuştur. Arkeologların, insanlık tarihi ve tarih öncesi hakkında bilgi toplamak için eski uygarlıkların gerisinde bıraktıkları mimari yapıları, eşyaları, kemik vb. kalıntıları incelemeleri dokumacılıkla da ilgili gelişmelerde öncü olmalarına katkı sağlamıştır. Aletleri, mağara resimlerini, bina kalıntılarını kazılarla gün ışığına çıkartıp, inceleyerek bilime olduğu kadar dokumacılık alanının tarihsel gelişimine de katkı sağlamıştır. Dokumacılık, Altaylar’da beşinci Pazırık kurganında Arkeolog Sergei Rudenko tarafından buzullar içinden Asya Hunları bölgesinden çıkarılmıştır. Dolayısıyla dünyada bilinen ilk halılar Orta Asya’daki Türkler tarafından dokunmuştur. Bu halıların günümüze kadar ulaşabilmiş en eski örneği M.Ö. 6-5. yüzyıllarda yapılmıştır ve hâlen Leningrad Müzesinde sergilenmektedir. Bu halının ismi “Pazırık Halısı” olarak bilinmektedir. Dokumacılık günümüze gelinceye kadar kimi zaman modern olana ilginin artması sebebiyle pasif duruma düşmüş kimi zaman da Anadolu’da eskilere duyulan özlem ile beslenen duygular sayesinde yeniden alev almıştır. Bunların neticesinde 1980’li yıllarda Türkiye’nin sanat camiasına bakılınca “modernlik”, “modernleşme” ve “modernizm” gibi nosyonlar tartışılmamıştır. Derslerde, kitaplarda, izlenimcilikten önceki sanat anlayışlarına “geleneksel”, daha sonra ortaya çıkan sanat anlayışlarına da “modern (çağdaş)” denilmektedir. Hemen hemen çoğu kişi geleneksel olana karşı durmuş, modern sanattan yana hakkını kullanmıştır. Fakat hiç kimse modernizm ve modernlik arasında bir anlam kargaşası olduğunun farkında bile olmamıştır. “Postmodern” ve “güncel” kavramı henüz dillere düşmeden bu nosyonların Türkiye’de sanat literatürüne girebilmesi için 1990’ların beklenmesi gerekmiştir. “Güncel” kelimesi sanatsal bir ad olarak 1990 yıllarından sonra kullanılmış olup kendilerini “güncel sanatçı” diye adlandıran bir grup sanatçı var olmuştur. 80’li yılların sonlarına doğru modernizm ve postmodernizm tartışmaları baş gösterdikten sonra modern sanat ile çağdaş sanatın aslında değişik anlamlar ifade ettiği iddiaları ortaya atılmıştır. Gerçek anlamda anlam

karmaşasının tam olarak burada başlamış olmasının nedenlerinden biri de çeviri sorununun ortaya çıkmış olmasıdır. Grubun öncüsü Vasıf Kortun’a sorulduğunda çağdaş kelimesinin devletçilik, elitizm ve zoraki laiklik koktuğunu ve İngilizcedeki “actual” ve “contemporary” nosyonlarına karşılık bulamadığını, bu sebeple “güncel” sözcüğünden yana seçim yapıldığını dile getirmiştir. Bunun sonucunda “contemporary” sözcüğüne iki değişik Türkçe karşılık önerildiğinden kargaşaya yol açması kaçınılmaz olmuştur. Dokumacılığın resim, video, art, performans ve enstalasyon gibi sanatlara dönüşmesi, geleneksel kumaş dokumanın ötesine geçmiş ve sanattaki ifade biçimine dönüşmesini sağlamıştır. Bu süreçteki değişim ve yeniden oluşum, sanatçıların geleneksel dokuma tekniklerini kullanmalarıyla beraber bunları sunma, teşhir etme, gösterim yahut etkileşimi yükseltecek performanslarla birleştirmeleri ile sağlanmıştır. Tapestry dokumaları (dokuma resim), 1920’li yıllara kadar Avrupa’da resim yoluyla anlatımı temsil eden oluşum, Bauhaus dokuma atölyelerinde renkler, materyaller ve dokular üstünde deneysel eserlerin yapıldığı çağdaş örneklemelerle gelişmiş ve yeni bir çığır açmıştır. Jean Lurcat’ın eserleri üç boyutlu lif sanatını da geliştirmekle kalmamış, geleneksel tekniklerle, değişik malzemelerle yeniden yorumlanarak kavramsal çalışmalara dönüşerek güncel hâliyle filizlenmeye başlamıştır. Günümüz teknolojisi ve yeniden doğan malzeme çeşitliliği dokumacılık sektörüne tutam tutam modernliği işlemiş ve her geçen günde güncelle ayak uydurma sevdası peşinde giderken kendi oluşumunu yeni baştan bir üslupla oluşturmuştur. İnsanlara yeni oluşumu ile yeniden göz doldurarak hitap etmiştir. Önce dış etkenlerden korunma amaçlı üretilen dokumacılık, sonraları sıcak zemin arayışı, duvar aksesuarı, kumaş çeşitliliğinden günümüze kadar gelen süreçte, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak hayatımızda önemli bir yer tutmaktadır. Gerek Türklerdeki gerekse doğu ülkelerindeki ev dekorasyonlarının başlıca unsuru dokumalar olmuştur. Günümüzde modern teknolojinin imkânlarını kullanan güncel dokumacılık sektörü, kendisini sürekli yenilemektedir. Her yıl yeni modellerin, imgelerin, resimlerin, Anadolu diliyle dokunan dokumacılık, Anadolu dilinde üretilen giysilere hatta duvar yaygısı olan Tapestry’e kadar sıçramıştır. Anadolu sadece kumaşıyla değil dokumacılığıyla da çok özeldir. Dolayısıyla kalitelerin ortaya çıktığı dokuma sektörü üretkenliğin sınırlarını zorlamaya devam etmektedir. Gelenek, toplumların köklerine bağlılığını ve kültürel zenginliğini sürdürmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Sanat ve zanaat, bu gelenekleri yaşatmanın ve gelecek nesillere

aktarmanın önemli bir aracıdır ve biri diğerinden önde ya da geride değildir. Sanat ve zanaat, yan yana yürüyen, el ele tutuşan iki dost gibidirler.

Anahtar Kelimeler: Güncel Sanat, Dokuma, Geleneksel El Sanatları, Akımlar, Süsleme.



ABSTRACT

The image of "weaving" has been the beginning of a mysterious journey in which people define the environment they live in, create patterns using motifs unique to the place they live in, control the different emotions that arise, and derive its formation and utilization based on the fundamental requirements arising from the initial circumstances. Archaeologists examine architectural structures, objects, bones, etc. left behind by ancient civilizations to collect information about human history and prehistory. This work has contributed to them being pioneers in the advancements related to weaving. By unearthing and examining tools, cave paintings, and building ruins through excavations, archaeology has been influential in the historical development of the field of weaving as well as in science. Weaving was discovered in the region of the Asian Huns, preserved in the glaciers, by archaeologist Sergei Rudenko at the fifth Pazyryk kurgan in the Altai Mountains. Therefore, the first carpets known in the world were woven by the Turks in Central Asia. The oldest surviving example of these carpets dates back to 6-5 BC. It was built centuries ago and is still exhibited in the Leningrad Museum. The name of this carpet is known as Pazyryk Carpet. Until today, weaving has sometimes fallen into a passive state due to the increasing interest in the modern, and sometimes the feelings of nostalgia for the old times in Anatolia have reignited. As a result of these, today's technology and reborn material diversity have been introduced into the weaving industry with a pinch of modernity. This industry now embraces the challenge of staying current by continuously introducing new styles, materials, colors, textures, and forms to today's wall mat accessories. By reinventing itself and showcasing its new identity, the weaving industry remains visible and relevant to people. He addressed the issue by completing the form. Weaving, initially developed for protection from external elements, evolved to provide warmth underfoot and eventually became decorative wall accessories. Economically, socially, and culturally, weaving holds significant importance in our lives. The main element of home decoration in both Turks and Eastern countries has been textiles. Today, the current weaving industry, which uses the possibilities of modern technology, is constantly renewing itself. Every year, new models, abstractions, paintings, weaving woven in the Anatolian language have spread

to the clothing produced in Anatolia. Anatolia is very special not only for its fabric but also for its weaving. Therefore, the weaving sector, where quality emerges, continues to push the limits of productivity. Tradition plays an important key role in maintaining societies' commitment to their roots and cultural richness. Arts and Crafts are important for preserving traditions and passing them on to future generations. Neither one is superior to the other. Arts and Crafts; They are like two friends walking side by side and holding hands.

Keywords: Contemporary Art, Weaving, Traditional Handicrafts, Movements, Ornament.



ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	Düz Dokumalarda Süsleme Sanatının Güncel Sanattaki Yeri
Tezin Yazarı	Tuba KIRMACI
Tezin Danışmanı	Prof. Dr. Anıl ERTOK
Tezin Derecesi	(Yüksek Lisans)
Tezin Tarihi	26/06/2024
Tezin Alanı	Resim Anabilim Dalı
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	221
Anahtar Kelimeler	Güncel Sanat, Dokuma, Akımlar, El sanatları, Çağdaş Sanat, Modern sanat

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	The Place of Decorative Art in Plain Weaves in Contemporary Art
Author of the Thesis	Tuba KIRMACI
Advisor of the Thesis	Prof. Dr. Anıl ERTOK
Status of the Thesis	(Master's Degree)
Date of the Thesis	26/06/2024
Field of the Thesis	Department of Painting
Place of the Thesis	UNIKA/IGP
Total Page Number	221
Keywords	Contemporary Art, Weaving, Traditional Handicrafts, Movements.

KISALTMALAR

M.Ö. : Milattan Önce

YY : Yüzyıl

Vb. : Ve benzeri

TDK : Türk Dil Kurumu

TBMM : Türkiye Büyük Millet Meclisi

UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

(Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu)

Vs. : Vesaire

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

WEB : World Wide Web (Dünya Çapında Ağ)

LED : Light-Emitting Diode (Işık Yayan Diyot)

CIA : Central Intelligence Agency

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Türkiye’de güncel sanatta düz dokuma yaygıllarının birbirlerinin üzerindeki etkisi ile ilgili eserlerin analizleri yapılırken güncel sanatlara kadar olan süreçte insanların toplumsal yaşamlarında yer alan biçimler, vermiş oldukları mücadeleleri de göz önünde bulundurmaktadır. Bunlar düşünüldüğünde ise sanatçıların geçmişimizden gelen dokumacılığı güncel sanatla harmanlayarak sunmasının öneminin farklı bakış açılarıyla değerlendirildiği gözlenmektedir. Yapılan eserlerin geçmiş dönemlere ışık tutması bizlere o dönemlerdeki olağan koşullara rağmen yapılmış olan dokumalara ve buna dair eserlere yönelik fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Bir diğer tabir güncel sanatın geçmişten günümüze kadar çağdaş ve modernitenin ileri gelen konularına yönelik çıkan akımların birbirini takip eden oluşumları ile toplumsal veya sanatsal konulara değinerek süregelmiştir. Her bir akım sanatsal açıdan bir başka dönemde etkisini sürdürmüş bugünüme kadar gelmesini sağlayan sanatçılarımız görüşleriyle ilgili eserlerinde bu düşüncelerini vurgulayıcı nitelikte savunmalarını destekler biçimde yapmışlardır. Dolayısıyla güncel sanat ve dokumacılık değişimleri ve işlenişleri hakkında da geçmişten günümüze kadar olan süreç hakkında bizlere yol göstermektedir. Bununla yetinmeyen sanatçılarımız eserlerinde o dönemdeki şartları, imgeleri, objeleri, tuvaleri, dokuma tezgâhları, malzemeleri, teknolojik desen tasarımları, dijital çalışmaları, kolajları, modern düşünüş biçimleri ve buna uygunluk gösteren çalışmaları, bu çalışmaların her birini şimdilerde de günümüz kimyasına uygun şartlarda harmanlanarak konumlandırılmış ve sanatsal yapıta dönüştürülerek eserleri üretilmeye devam etmiştir. Düz dokumacılık ve güncel sanatın ayrı ayrı biçimlerde toplumsal önemini sürdürmesi sanatçılarımızda da aynı etkiyi yaratması iki farklı disiplinin etkileşimi ile oluşan yeni bir bakış açısı ve bu açıda göze çarpan eksikleri vurgulamak yahut gidermek bu eserlerin birer parçası olmuştur. Yine günümüzdeki sanatsallığa ve geçmişteki sanatsal ifade biçiminin şimdiki koşullarda sanatçılar arasında yaratmış olduğu farklı etkileri, benzerlikleri ve birbirinden ayıran özellikleri dikkatleri üzerine toplamıştır. Toplumsal inançların geçmiş ve günümüz arasındaki bağın sanatsal ifadedeki yorumlanması ve yine toplumlar üstünde bıraktığı etkinin nasıl olduğuna ilişkin ifade edilmiştir. “Bu bağ ve etki günlük hayata nasıl geçirilmiş ve yansıtılmıştır?” Bu sorulara cevap aramak araştırmanın konusunun belirlenmesinde ana sebepleri oluşturmaktadır. Güncel sanatta düz dokumacılık kavramının psikolojik, sosyolojik tanımları, sanat tarihlerinde, kronolojik hâliyle ilgisi olan dönemlerdeki yeri güncel

sanattaki anlamıyla kıyaslanarak analiz edilmiştir. İlgili konuda verilen çalışmaların analizinin yanı sıra kompozisyon ve tekniksel açılardan değerlendirilmesi yapılmıştır.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Geçmiş tarihlere yönelik “güncel sanatta düz dokuma yaygıları” imgelerinin üstüne çalışmalar yapan sanatkârların tespitleri yapılacaktır. Konuyla alakalı yapıtların analizlerinin yapılarak incelenmesi öncelikli amaçtır. O sürecin sosyo-ekonomik ve inanç düzeniyle değerlendirilmeye alınması ve şimdiki “güncel sanatta düz dokuma yaygıları” imgelerini taşıyan eserlerle kıyaslayabilmek olmuştur. Güncel sanatlarda 1960’lardan itibaren süregelen akımların birbirlerini takip etmesi birbirinin hareketine karşılık oluşum sağlayıp yeni bir akımın öncüsü niteliğinde toplumsal sorunları yahut sanatsal ivmeleri baz alarak günümüze kadar süregelmiştir. Sanatkârların yapıtlarının, tekniksel, sosyolojik ve kompozisyon olarak analizlerinin gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir. Geleneksel ile güncel dokuma etkileşimli çalışmaların değerlendirilerek ve konunun toplum üzerindeki düzene ve etkisine yönelik olarak çalışma, kaynak veya herhangi bir inceleme olmaması konunun özgünlüğünü oluşturmaktadır. Hâliyle çok geniş bir literatür taraması yapıp, konuyla alakalı parçalar hâlinde bulunan pek çok kaynak bir araya getirilerek derlenecektir. Böylece sanat tarihindeki “güncel sanatta düz dokuma” ile ilgili temalardaki çalışmaların analizi üstüne geniş bir çalışma ortaya çıkarılacaktır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Literatür taraması, çoklu veri toplama tekniği, içerik analiziyle ulaşılan bilgiler bir araya getirilerek, konuya dair yeni bir bakış açısı ortaya koyup yorumlanması açısından kullanıldı. Verilere ulaşılması ve verilerin analizi açısından konu ile doğrudan ve dolaylı olarak ilintili kaynakların taranması yapıldı. Taranan kaynakların okunması ve değerlendirilmesi için belge analizi tekniğine başvuruldu. Bu nedenle verilerin analizi için içerik analizi tekniği konu için yeterli bir yöntem olarak görüldü. “Güncel sanatta düz dokuma” içerikli şimdiki zamana en yakın ve değişik türden materyaller içeren eserler incelendi. Bu nosyonun yapıtlar üstündeki etkileri ve pek çok açıdan etkilerini içeren sanat sosyolojisi ve sanat psikolojisi taramaları yapıldı. Kişisel ve özgün eserlerin

“disiplinler arası” imgelerini taşıyan çalışmalarına da yer vererek ulaşmak istenen tez çalışması desteklendi.

ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM

İlk insanlardan günümüze kadar olan süreçte dokumacılık kavramı yaşamın döngüsü içerisinde bir ihtiyaç olmuştur. Sanatkârların yapıtlarında yaşamış oldukları dönem özelliklerine ve koşullarına, iç dünyalarında yaşadıklarına göre şekillenen motiflerine, desenlerine ve akımlara yönelik yapılan çalışmalara yüklemiş oldukları anlamlar neticesinde toplumsal yaşanan konuları kimi zaman gözler önüne sermektedir. Zaman içerisinde bu kavramların insanların üstündeki etkileri sonucunda ortaya çıkan birçok sanat eseri bulunmaktadır. Sanatkârların eserlerinde yaşamış oldukları dönem özelliklerine ve iç dünyalarında yaşadıklarına göre şekillenen “güncel sanatta düz dokuma” kavramı içeren bu eserler, dönemin başta inanç sistemi, hava şartlarına ve olası tehlikelere karşı korunma içgüdüğü olmak üzere, toplumun sosyo-ekonomik, siyasal, toplumsal durumunu da gözler önüne sermiştir. “Güncel sanatta düz dokuma” kavramı temalı eserler birçok dönemde karşımıza çıkmaktadır. Çünkü dokumacılık ve güncel sanat yaşamsal bir ihtiyaç, hayatta kalma savaşının ta kendisidir de diyebiliriz. Konuya açıklık getirmek amaçlı incelenen dönemlerde başta psikolojik ve sosyolojik açıdan kavramın etkisi açıklanmıştır. Ardından antik dönem toplumlarında bilinmezlik, animizim ve duygularla harekete vurgu yapılmıştır. Resim sanatında dokumaya dair ilk buluntular mağaralardaki resimler, dokumaya dair ilk buluntular ise buzullar arasından çıkartılan birçok halı ile olmuştur. Dokumaya önceleri korunma amaçlı yer verilen bu dönemlerde bazı imgeler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha sonraları ise güncelleşerek zaman içerisindeki değişimiyle beraber sanatsal olarak önem kazanmış ve bu durum gün geçtikçe güncelleşerek karşımızdaki yerini tekrar almıştır. Tam da bu noktada resim sanatına ışık tutacak bilgiler karşımıza çıkmaktadır. Portre düz dokumaları, ilikli soyut dokumalar, ilikli somut dokumalar, güncel malzemelerle duvar dokuma yaygıları, bu imgelerde çalışma içinde yer alanlardan bazılarıdır. Orta Asya’da dokumacılığın yaygınlaşması ile bir zaman sonra geleneksel olana açılan savaş ile sanatçıların da eserlerini etkilemiş ve yapılan bu çalışmalarda, “geleneksel olan dokumayı klişe bulan ve hatta modası geçmiş bir imge olarak değerlendirenler çıkmıştır. Sanatçılar günümüz standartlarına, teknolojisine, modernliğine uygun malzemelerle

eserlerindeki güncellikle yeniye duyulan arzuyu tamamlamaya ve döneme ayak uydurmaya çalışan yapıtlar yapılmasına özen göstermişlerdir. Dönem ressamalarının eserlerine bakarak da bu bilgilere ulaşabiliriz. Toplum çağdaş olanı daha çok benimsemiş, gelenekçi baskısını üstünden atarak modası geçene karşı durup günümüz şartları ile değişime uğratarak yeniden karşımıza çıkarmıştır. Sanat ve sanatçı rahat bir nefes almak için Rönesans Dönemi’ni beklemiş ve istediği hedefe bir nebze de olsa ulaşmıştır. Daha özgürce eserlerini ortaya koyabilen sanatçı, hiçbir baskı altında kalmadan dinsel, mitolojik konulu eserlerde içeren dışavurumu her bakımdan üretip yansıtabilme şansı yakalamıştır. 16. ve 19. yüzyıllar arasında ise neredeyse tüm Avrupa’yı etkisi altına alan Rönesans üslubunun temel ilkeleri için “Maniherizm” olarak adlandırılan bozulma dönemi başlamıştır. Bu değişim, sanatın diğer alanlarında heykel ve mimaride de görülmektedir. 20. yüzyıl öncesinde fikir ve düşünce sistemi açısından baskı altında olan insanlar, modernizmin etkisiyle ulaştıkları bu rahatlama sonucunda tanrının varlığının sorgulanmasına kadar giden bir durum içerisine düşmüşlerdir. Kilise baskısı içinde sıkışıp kalan bir toplum için modern zamanlar, gevşeme, refaha erme olarak da tanımlanabilir. Özgürlüğüne kavuşan toplum, ufkunu genişleterek yeniden olmak istediği yere ulaşma hayalleriyle harekete geçmiştir. İnsanın dünyaya gelişiyile başlayan “korunma iç güdüsü/duygularını ifade etme biçimi” kavramı ve resim sanatına yansıyan tarafı heykelde, edebiyatta, dijital çizimlerde, sinema ve televizyonda kendini göstererek güncelimize kadar aktarılmıştır. Bu aktarımın nedeni ise hayatta kalma arzusu, konunun tüm insanlar tarafından bilinirliği ya da dikkat çekiciliği olabilir mi?

EVREN VE ÖRNEKLEM

Yapılan araştırmalarda konuyla ilgili yazılmış olan tüm verilere ulaşmaya çalışılmıştır. Araştırması yapılan tezin geçmişten günümüze düz dokuma sanatının plastik sanatlarda kullanımına yoğunluk gösterilmiştir. Böylece çalışma örnekleme olması açısından ilk başta 17.yüzyıldan başlanarak günümüze kadar olan süreç araştırılarak o dönemlerden bugüne kadar yer alan sanatçılar ve eserleri bulunarak değerlendirilmiş bununla da kalmayıp hem güncel hem de güncelin içerisinde dokumacılığın günümüz şartlarındaki Türk ve yabancı sanatçıların eserlerine yönelik araştırmalar ile tamamlanmıştır. Bu bağlamda dünyada ve Türkiye’de bu güncel dokuma

sanatçıların eserleriyle birlikte sanatçıların yine araştırmalar sonrasında ulaşarak araştırmanın içerisinde konu ile ilgili mevcut yerlerine konumlandırılmıştır.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR / KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Araştırma konusunun kapsam alanı geniş bir yelpazeye sahiptir. Güncel dokuma, her dönemde ve toplulukta kendisine dair bir yer edinip hikâyelerde, efsanelerde ve gerçek hayatta olduğu gibi pek çok alanda da karşımıza çıkmaktadır. Kapsam olarak inanç, resim, heykel, edebiyat, tiyatro ve sinema gibi pek çok alanda kendisine yer bulmuştur. Bütün gelmiş ve geçmiş medeniyetlerde konuyla alakalı kaynaklara ulaşılması mümkündür. Konuyla ilgili en büyük karşılaşılan güçlük, güncel sanatta düz dokumanın arkeolojik kazılarda deformasyonlara uğramış olması sebebiyle sadece 5. kurganda Noin-Ula'da buzullar arasından fazla zarar görmeden çıkartılan dokumalara yeteri kadar ulaşamamış olması ve bunların şimdiki güncel sanata yeteri kadar taşınamayıp ifade edilemeyişleri olmuştur. Ama buna yönelik güncel sanatın geçmişine bakıldığında ise akımların ve bu hareketlerin sanatçılarına yönelik eserlere ulaşabilmek sanatsal eserlerin günümüze kadar taşınabilmesindeki korunma yöntemleri daha gelişmiştir.

GİRİŞ

Kültürel değerlerimizden miras gelen geleneksel dokumacılık geçmişten bugüne dek devamlılığını sürdürmüştür. Dokumacılık iplik ya da liflerin belirli bir sıra düzen içerisinde bir araya getirilmesiyle kumaş ya da tekstil ürünlerinin oluşma evresidir. İnsanlar geçmiş tarihlerden sonra bu teknik ve yöntemle giyim malzemeleri, korunma malzemeleri ve farklı tekstil ürünleri biçiminde üretim sağlamışlardır. Dokuma tekniği genel olarak dokuma tezgâhlarında yapılmaktadır. Atkı ve çözgü olarak bilinen iki farklı iplik türü kullanılarak iplikler bir alttan ve bir üstten birbirlerine geçirilerek dokumalar veya kumaşlar oluşturulmaktadır. Dokumalar, el dokumacılığından endüstriyel makinelerle dokunan büyük ölçekli üretilere kadar geniş bir yelpazede uygulanıp üretime geçirilmektedir. İpler, dokumacılıkta ana malzeme olarak çok eski dönemlerden liflerin birleştirilerek bükülüp yapılmasıyla oluşturulmuştur. Çalışmanın birinci bölümünde güncel sanat akımları ve dokumanın güncel sanattaki akımlardan doğup, filizlenip, gelişim göstermesinden dünyada ve Türkiye'de günümüze kadar geldiği

evreleri verilmiştir. Sanat ve zanaatın birbirleriyle uyumlu dansı sahnede yan yan geldiklerindeki biçimi, formu anlatılmıştır. İkinci bölümünde ise dokumanın geçmişte ne şartlar altında günümüze kadar taşındığı, o zamanlarda hangi amaçlar doğrultusunda kullanıldığı ve yine insanın tabiatı gereği korunma içgüdüsüyle de bulduğu bir zanaat dalı oluşunun aşamalarına, çeşitliliğine inilerek köklerinden söz edilmiştir. Üçüncü bölümde de dünyada ve Türkiye’de güncel sanatta düz dokuma kullanan sanatçılar ve yaptıkları eserlere değinilmiştir. Dördüncü bölümde de disiplinler arası özgün eserlerle çalışma pekiştirilerek desteklenmiştir. Güncel malzemelerin sınırsız imkânları dahilinde güncel dokumalara değinilmiştir.



1. BÖLÜM: SANAT VE ZANAAT İLİŞKİSİNİN GÜNCEL SANATTAKİ YERİ

1.1. Sanat

“Sanat” kelimesini büyük çerçeveden ele aldığımızda çoğunlukla “görsel sanatlar” ifade biçimiyle kullanılmaktadır. Kelimenin şimdilerdeki dilimize yansıyan ifade biçimi, Batı’nın kültürel etkisini barındırsa da İngilizce ifadesindeki “art” kelimesine benzer konumda yer alıyor olsa bile insanlar arasında biraz daha geniş anlamıyla tasvir edilerek kullanılmıştır. “Art” kelimesi İngilizcede yapay (artificial = yapay), Almancada ise “kunst” (künstlich = yapay), dilimizde Arapça kökenli “sanat” (‘suni’ = yapay) sözcükleri kendi arasında yapaylığa dair bir ifade barındırmaktadır. İlk toplumlarda, sanat alışılmışın dışında bir ifadeyle yani büyüyle beraber olduğu düşünülmektedir. Mağaradaki duvarlara avlanmayı istedikleri hayvan resimleri insanlar tarafından çizilmiştir. Bu durum, resimlerin ve heykellerin büyüsel amaçlar doğrultusunda yapıldığını düşündürmektedir. 1945’li yıllarda gazetelerin 8 sayfayla çıkmasına rağmen, daha da fazla biçimde edebiyata, makalelere ve şiirlere, resimlere, sinemalara, tiyatrolara yer vermişlerdir. Hollywoodlu sanatkârlarla yapılmış olan röportajlara yine bu gazetelerde yer verilirken tiyatro ve oyun tanıtımları da ağırlıklı olarak yer almıştır. Vatan gazetesi ilk kez 1953 ile 1956 yıllarında "sanat yaprağı" isimli sanat eki yayınlamıştır. Şakir Eczacıbaşı bu yıllarda sanatın sanat eserlerinden ibaret olmadığını, sanatçının yaşamına ve sanatın korunmasına önem vererek beşerî toplulukları sanattan anlayan veya anlam çıkaramayanlar olarak ayırtırmaya karşı durmuştur.

Türkçedeki Arapça kökenli “sanat”, Rönesans Dönemi’nde çok anlamlı hâlden uzaklaşmaya başlamış olmakla beraber, yakın bir sürece kadar zanaat ve sanat kelimeleri ile sürekli bir değişim döngüsü içerisinde kullanım amacına hizmet etmiştir. Ayrıca Sanayi Devrimi’nden sonra sanat ve tasarım arasında da ayrımcılık meydana gelmiştir. 1950’li ve 1960’lı yıllarda popüler kültür ve sanat kavramlarının aralarında çekişme kapasitesi yüksek ve kesin dille oluşan bir çizgi oluşmuştur (Sanal-1).

Bu çizginin çekilmesi sonucu tarih boyunca sanatın ne demek olduğu ile ilgili hatta ayırtırılmasına kadar pek çok farklı fikirlere kadar ortaya atılması devam etmiştir. Sanat, hayal gücünün ve yaratıcılığının farklı tekniklerle dışa vurumu olmaya devam etmiştir (Sanal-2).

İnsanın yaratıcılığı, güzellik kavramına karşılık hissedilen coşkuyu ve beğeniye çoğaltmak amacıyla kullanılan bir kavram olmuştur. Bu bağlamda sanat insanoğlundaki güzel olandan hoşlanmak, ondan estetik bir haz almak ve hissetmiş olduğu bu duygu yoğunluğu ile yeni oluşumlar sağlamıştır. Güzel olanı daha m kemmел gözlemleyen, anlayabilen, bunu kendisinin bakış açısından hissettiği duygulara göre şekil verebilen ve bu yönde kendisini tanımlayan nadir kişiler de zanaatkâr ya da sanatçı diye adlandırılabilir. Dolayısıyla bu ender insanların hepsi birer birer gerçekleri olağan şeklinde değil de kendi hayal âleminde var ettikleri şekliyle betimleyerek doğadaki eşsiz güzellikleri kendi duyma ifadelerine göre anlatmışlardır. Çoğu kişinin fark edemediği güzel olanı görerek ve göstererek ifade edebilen nadir insanlardan olmuşlardır.

Başka bir deyişle sanat, “Herhangi bir hissi özünde yaşatan kişinin, bu hissi bile isteye başka başka kişilere devretme hadisesidir”. Bernard Shaw’ın şu söylemiyle fazlaca kolay türden olan gerçekliktir: “Sanata gerçek anlamda alışık kişi, kendisini sadece sanatkârın sedasında bulmuştur”. Çok kapsamlı ve çokça yayılmış olan sanat ifadesi, sanatın ekonomik bakımdan doğuracağı bir faydasını değil de kişilere hissettirdiği zevki hedefleyen hususi etkinlik olmasını müdafaa etmiştir. Zevk kimi dönem kişinin nefsinin yücelterek yükseklere çıkarmıştır. Sanat, insanlarda en dip varoluş şuuruyla en büyük hisleri, en soylu fikirleri uyandırıp daha elverişli ve şuurulu gelişen hayatın anlatım biçimini olmuştur (Sanal-3).

Bu durumda insanın kendi tecrübesi k inatla beraber bağlantılı şekilde bir sanatsal yöntem sunmayı hedeflemektedir. Sanatın hasılatı, unutulmayan ve kaybolmayan bir ürün hâlini almıştır. Hâliyle kişilerin hislerinin transferleri için en dokunaklı yol olduğu düşünülmektedir. Başka deyişle sanatın tarifi yapılırken, niteliklerinden güzel, estetik, duysal hislere hitap ederek dokunaklı çalışmaların üretimi kişilere daima umut etmeyi vadetmiştir. Sanatçı yaptığı sanat çalışmasında, yaşamın merkezini kaplayan fakat sözcüklere aktarması güç olan duygularla farkındalık kazanmamızın yanı sıra i  dünyamızı keşfetmemize de olanak tanımıştır. Bu durumda değişik medeniyetlerle alakalı düşüncelerimizi artırmakla beraber cihanın gürültüsüne kulak vermek, dokunaklı ve büyüleyici bir yol olmuştur. Hassasiyet ve yenileşim olan sanat, kendisinin değerini koruyup toplulukların güzel duyu, yumuşaklık ve iyileşme nosyonlarına da kıymet vermişlerdir (Sanal-4).

"Sanat, Bernard Shaw'ın söylemiyle oldukça kolay bir gerçekliktir": "Sanata hakikaten alışık kişi, kendisini sadece zanaatkârın gürültüsünde bulmuştur." Geniş çaplı bir sanatı tarif edip açıklamak için kullanılan ifadelerden birisi de sanatın maddesel yararı için değil de kişilere zevk aldirmayı hedefleyen mahsustan yapılan bir etkinlik olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla kişinin şahsiyeti için yaşadığı hayatın stabil düzeninden, kâinata yaşadığı düzenine aktarması olarak düşünülmüştür. Böylelikle kişi yalnızca fikirlerine ve imanına iştirak etmeyi sağlamış gibi değil de birbirinin tıpkısı olan bir dönemde hislerdeki tarafının benzerliğiyle kesiştikleri nokta olarak kabul görmüştür (Sanal-5).

Oluşan hissi uyarmak, o sezginin başta yaşanması ve sonda o hareketi, çizgiyi, rengi, sesi veya sözcüklerle anlatma yolu tekrardan canlandırılarak tıpkısı olan hissi öbürlerinin de varlığını sürdürmesi amaçlı bir aktarım sağlanmıştır. Sanat faaliyetinin de tam olarak bu noktada olduğu düşünülmektedir. Konuşmak eylemi görevini gören aynı zamanda iletişim mutavassıt olan sanatın ilerlemeci bir tutum sergilemiş olması demek oluyor ki insanların harika olana doğru yürümesi için köprü görevini üstlenmiştir (Sanal-5).

Görevini benimsemiş olan sanat, kişilerin birleştirici olma niteliğine sahip olmuştur. Çoğu sanat, sanatçısının başkalarına devrettiği hislerinin, benzer nitelikte etki hisseden insanların kalpleriyle bir araya gelmesini sağlamıştır. Hissi ne denli iyiye, sanat da o denli kıymetli olmuştur. Kişilerin gelişim nedenlerinden biri organımızdan diğeri sanattan geçmektedir. Sanatın, şiddeti bir tarafa bıraktırmayı sağlaması gerekmektedir. Bunu başarabilen sanat, gerçek sanat olma yolunda ilerlemiştir. İnsanlığın hayat gayesi, yine insanlığın kardeş gibi birlik olması ve onların böyle bir görüşe yönlendirilmesi gerekmektedir (Sanal-5).

Bu durumda daha önce sanatı lezzet amaçlı muhakeme etmekten vazgeçerek insanın yaşamsal gereksinimlerinden biri olan birlik olma görüşüne yönlendirmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sanatı, kişinin kişiyle aralarındaki iletişim vasıtalarından birisi olarak görmekten ötürü sorun yaşanmıştır. Sözcüklerle, bir kişi diğeri fikirlerini ifade ederken sanat aracılığıyla hislerini de aktarmıştır (Sanal-5).

1.2. Zanaat

Zanaat kelimesi Türkçeye Arapçadan geçmiştir. İnsanların maddeye dayanan gereksinimlerini karşılamak amaçlı yapılan, deneyimle birlikte öğrenim yapılan nesne üzerinde becerinin ve el ustalığının olduğu iş anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu). Toplumsal yaşam içinde insanın el emeği gerektiren ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkmış olan bir kavramdır. Bu nedenle var olan ihtiyaçları karşılayan belirli bir zanaat işi ile uğraşan bir zanaatı kendine meslek edinmiş emekçiye zanaatkâr denilmektedir (TDK). Malzemeyle günlük yaşam ihtiyaçlarını idam ettirmeye yönelik, bünyesinde faydacı işlevsellik barındıran, kendine ait kuralları ritüelleri, araçları olan üretim biçimine zanaat denilmektedir (Vize, 2021).

Veblen'in de söylediği gibi insanın kendisine yaradılışında sunulmuş olup meraklanma hissi gibi duygularının bir ürünü olması, durmaksızın mesai ayırarak bir nesne yapmaya çalışmak bazı deneyimleri beraberinde getirmektedir. Bu duruma örnek yaşadığımız kültürel değerlerinde tesiri ve deneyimi olması, nitelendirdiğimiz bu maddeleri beraberinde getirmeyi hedefler nitelikte olmuştur. Yaşanılan zaman içerisinde ve edinilmiş kazanımlar doğrultusunda da depolanan bilgi ile birtakım ürünleri arkasından getirdiğini söylemektedir. Şöyle ki Malinowski'nin de gereksinim kuramları doğrultusunda kültürel oluşmalarını, şahsın yaşam bilimselliği kişinin gereksinimlerinden kaynaklanarak doğup oluşan yine gereksinimlerini gidermeye elverişli bir vakıa şeklinde görmektedir. Böylece tıpatıp zanaatlar da kişilerin bazı gereksinimlerinin giderilmesi neticesinde meydana gelen objeleri kapsamıştır (Güneş, 2022).

Zanaat bambaşka bir çerçeveden değerlendirildiğinde, geçmişteki geleneklerin üretimlerindeki bütün kültürel, sosyal ve ekonomik yönlerini takip eden, kültürel hazine amacını taşımaktadır. Unesco, 17.10.2013 tarihi kapsamında Paris'te onay gören MIS/2003/CLT/CH/14 sayısındaki Somut Nitelikte Olmayan Kültür Hazinesinin Korunulması Sözleşmesi'ni kabul etmiş ve onaylamıştır. Bu sözleşmeyi yerel, ulusal ve milletlerarası hizasında hassasiyeti fazlalaştırmak, milletlerarası iş birliği ve yardımlaşmayı sağlamasıyla beraber onay almıştır. Sözleşme, 19.01.2006 tarihli TBMM celsesinde tasdik olmuş, onay görmüş ve ülkemiz de bu durumda tarafını seçmiştir. Soyut olan Kültürel Hazinesinin Korunması Sözleşmesi'nin tasdik edilmesinin uygun görülmesi hâlinde kanun olarak 21.01.2016 tarihli 26056 numaralı Resmî Gazete'de ilan

edilerek faaliyete sokulmuştur. Yayında yer alan kanunla geleneksel el sanatları, gelenekleri (zanaat) soyut olan kültürel hazine kapsamındaki alanların içerisinde yer almaktadır (Seymen, 2018).

Zanaatkârlık bir diğer deyişle kişilerin yaşamını devam ettirebilmeleri sonucunda meslek edinmesi ve kişilerin kendi sorumlulukları olan işlerine gereken ilgiyi göstererek bunu en mükemmel hâliyle teşhir etmesi şeklinde ifade edilmektedir. Toplumda bir hayli zanaatkârların mevcut yerleşkelerinde deneyim sahibi ve her şahsın sahip olmadığı yeteneği içlerinde barındırmaları sebebiyle değer görmektedirler. Zanaatkârlığın kurumsal duruma gelmeye başlamasıyla Orta Çağ zamanında harekete geçmiş ve zanaatkârlar en şaşıla zamanlarına bu süreçte devam etmişlerdir. Fakat Sanayi Devrimi'nin işe girişiyle üretim şeklinin atölyeden dışarı taşmış ve oldukça büyük olan fabrika işletmelerine geçerek devamlılığını sürdürmesi ortaya çıkan farklılıklar toplum içerisinde yer alan mevcut yerinin değişikliğine sebep olmaktadır. Zanaatkârlık sanayi toplumunun değişkenlik göstermesi sebebiyle beraberinde azalmaların olduğunun da göstergesi olmuştur. Yalnız zanaatkârlık bir nevi hayat biçimi olması sebebiyle izlerini yok etmek pek fazla muhtemel olmamıştır. Zanaatkârlık stabil şekilde ilerleyen, kendisinin tercihleri eğrisinde işini iyi bir şekilde icra etmek duygusuyla harmanlanmış olduğunu göstermektedir. Ayrıca zanaatkârlık küçüklük zamanlarında oluşturulan bilgi birikimine ve deneyimlerine de dayanmaktadır. Dolayısıyla zanaatkârlık elle bir obje üretmenin dışında toplumla ilişkili bir gerçeklik olarak hayatımızda yer almıştır (Seymen, 2018).

Bir başka deyişle zanaat, zanaatkârların, el becerilerinin olması sebebiyle yıllarca birçok toplulukta saygı duyulan statü biçimine hâkim olmuştur. Sanayi Devrimi sürecinde bir kısım zanaatın tüketilerek son bulduğu, sanayi istihsalinin de bunun yerini almış olduğu gözlenmektedir. Ötekilerse biçimini farklılaştırarak zaman içerisinde de farklı şartlara ayak uydurmak durumunda kalmıştır (Sanal-1).

1.3. Sanat ve Zanaat Arasındaki İlişki

Sanat; güzel duyuyu, maharet ve kabiliyeti imgesel yaratıcılığıyla karıştırıp meydana bir çalışma çıkarmak amaçlı gayret göstermek ve bu gayreti nağmeye, tuvallere, taşlara, kâğıtlara vb. malzemelere yansıtıp neticede ise çalışmayı meydana getirmiş olmaktadır. Zanaat da sözcük hâliyle benzer anlamına gelmesiyle beraber

dilimizce değişik bir kelime üretilmediğinden, başka deyişle el ustalığıyla var olan bir şeyin inşasını yapmak yahut onarmak amaçlı kullanılmıştır. Zanaat eğitimi olması kadar üstat/şakirt ilişkisiyle de öğrenilmektedir. Sanatın kendisini anımsatan güzel duyu unsurları velev ki sanatın kendisinde bulunduğu şekilde hususi şekilde beceri, farklı duyguları, farklı tatları, zevkler veya değişik ufkun derinliklerinin meydana çıkarılması gerekmemektedir (Sanal-1).

1.4. Güncel Sanat

Güncel sanat sözcüğünü kavram anlamıyla tam olarak ifade etmek için öncelikle modern sanat, çağdaş sanat ve postmodernizm terimlerini yorumlamak, nerede ortak paydaları olduğunu bilmek ve hangi noktada ayrıldıklarını analiz ederek telaffuz etmek önemlidir. Çağcıl muasır kelimesinin veya yeni kelimelerinin sözcük anlamına bakıldığında hepsinin de ortak noktada birleştiği görülmüştür. Böyle ifadeler bir maddenin güncel, modern, çağdaşlık içerisinde yaşanan döneme elverişli veya bugünün mevzusu olacak şekilde açıklama yapmak amaçlı kullanılmaktadır. Ancak bu sözcükler, sanat kapsamında kullanılan bir ifade biçimi olmakla beraber sözü edilen sanatın ne şekilde yapıldığını karakterize eden ön adıyla düşünüldüğünde farklı bakış açısı ortaya çıkmıştır. Bunun sebebi ise bahsi geçen sözcüklerin, sanat tarihinde belli bir dönemin sürecine veya belli bir sanat eğilimi durumuna da vurgu yapmaktadır. Bu konuya yönelik küratörler, sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçilerinin, süreç içinde düşünce farklılıkları sebebiyle yolları ayrılmıştır (Uzun, 2021).

Güncelin sözlük anlamı Türk Dil Kurumunca “bugünün mevzusu, şu an ki, bugün olan, güncel” ifadelerini taşımakla kalmamış şu an yapılmakta olan sanat olarak tanımlanmıştır. Çağdaş kelimesine bakıldığı zaman ise yine Türk Dil Kurumuna göre iki farklı anlamlarda karşılık bulmuştur. Bunlar: “aynısı olan muasır dönemde yaşam süren, modern, çağdaş, modern” veya “bulunduğu devrin görüşüne, o günkü koşullarına münasip görülen” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlara istinaden modern sözcüğüne bakıldığında ise yine az önceki bahsedilen resmi kurum iki değişik anlamı taşıdığını beyan etmiştir: “muasır” veya “modern” TDK’nin bu sözcüğe yüklemiş olduğu ifadelerin ortak paydaları ise hepsinin de mevcut konumunda bulunduğu zamana gönderme yapmış olmaları olmuştur. Fakat bu üç sözcüğün sanat alanında yüklendikleri ifadelerde birbirinden farklılıklar olduğu gözlemlenmektedir (Erden, 2011).

Bu sözcüklerden modern art kavramı için geçmiş asrın akıbeti dörtte birlik çeyreğine doğru dilimize “Muasır Art” sözcükleri ile yer alıp girmiştir. Bugün ise contemporary art, çağdaş sanat şeklinde değişime uğrayarak çevrilmiştir. Türkiye’deki çağcıl art veya asri art’ın birbirinden ayrışmasının meydana atılması Batı’daki, muasır sanat veya modern sanat sözcüklerini birbirinden ayırıştırarak ayrımların birbirlerinin akışından öteye geçemediği görülmüştür. Fakat, 1980’lerdeki bakış açısının aksine, muasır art veya asri art nosyonlarının anlamdaş kullanılma biçiminden vazgeçilmiştir. Muasır sanatı, contemporary art; modern sanatı da muasır art şeklinde Türkçeye çevirerek bu şekilde tercüme eğilimine girilmiştir.

Çağdaş sözcüğünün yerine de “muasır” kullanılmaktadır. Yeni veya muasır sözcüklerinin her ikisinin de İngilizce ’de yer alan anlamlarıyla “contemporary”, Türkçede “modern” sözcüğüne karşılık gelen ifadeler olduğu kabul edilmiştir. “Muasır” sözcüğünün TDK’ye uygun bulunan ifadesine eşdeğer kelime anlamı eksik kalmak şeklinde belirtilmiştir. Bu kelime için zaman içerisinde gönderme yaparken diğer bir taraftan “yeni ve geçmişten farklı” ifade biçimine geldiği açıklanmıştır. TDK’deki gibi harfiyen İngilizcede de böyle sözcüklerin kelime manasıyla, sanat sınırları içindeki bedellerinin birbirleriyle net şekilde örtüşmeyip farklı kaldıkları gözlemlenmiştir (Erden, 2011).

Ülkemizde “güncel sanat” sözcüğü de contemporary art’a eşdeğer açıklıkta bir karşılık olarak görülmüştür. Böylelikle karşımızda contemporary art’ın Türkçe eşdeğer karşılıklı bir mana şeklinde teklif edilmiş iki nosyonu oluşmuştur: “Muasır Art” ve “Aktüel Art”. Bu ikili ifadenin de kendisine has mevcut tarafları olmuştur. Örnek olarak Vasıf Kortun’ın “muasır” nosyonunun devletçi, seçkinci veya zorla dünyevilik kokması, üstelik İngilizcedeki modern nosyonunu yerini tutmadığını dolayısıyla “yeniyi yeğlediğini” ifade etmiştir. “Art’ın Muasır mı, Aktüel mi?” isimli yazısında sergi düzenleyicisi veya sanatkar aktüel art ifadesi hakkında bazı düşüncelere müsaade edilmiştir.

Sergi düzenleyicisi Ali Akay’ın düşüncelerine göre muasır art, 2. Dünya Savaşı’nın ardından 1960’lı yıllarda pop sanat sürecinde faydalanılmaya başlanan bir ifade tarzı olmuştur. Aktüel sanatı da “actuel art” ifadesi şeklinde kullanılmaya başlanmış ve şu an ki zaman içerisinde kullanılan malzemelerle yeni bir estetik rejime gönderme yapmıştır.

Sergi düzenleyicisi Levent Çalıkoğlu'nun düşüncesi şöyle ki: Güncel art, şimdiki, şu an, bulunduğu döneme dokunulan, bulunduğu döneme aksi cevap verenler, bulunduğu dönemin toplumsal- siyasal sorunlarını açıkça bir ifade ile anlatmışlardır. Buna istinaden itaatkârlık mevcut durumda aşıkâr kılınan ve tepkiye ilişkin olan durumdan güç alma gibi birçok türden seçeneği, anlatım şekli olan güncel sanat, sanatsal yönden işlevinin görüldüğünü belirtmektedir (Gür, 2010).

Öte taraftan sanatın güncel hâliyle isimlendirilmesinin zemininde Dadaizm'den, pop art, fikir art veya post modern art gibi sanat alanlarını kendisine idol seçmiş ve bu sanatlardan etkilenecek adını tarihe geçirmiştir. Farklı bir bakış açısıyla güncel sanata referanslık etmiş çoğulcu bir yapı söz konusu olmasından bahsedilmektedir. 1920 ile 1970 yılları arasındaki süreçte çağcıl veya postmodern hareketlerinin bağımsız ve denek tarzları temasında erişemedikleri derecelere erişmiş veya irdelemekten çok bütün sanata karşı anlayışını disiplinlerarasılık ile bir kümede barış çerçevesinde topladıktan sonra sunan bir yapı türü olmuştur. Aktüel art çalışmalarının üretim aşamalarında aşırı kalabalık bir yelpazede veya kıdem sırası olmaksızın materyal ile teknikleri öte tarafa dursun politik, sosyal, ekonomik, gibi çoğulcu yapıları konu olarak ele almaktadır. Güncel sanat ve diğer sanatları birbirinden ayıran ve farklı kılan en temel özellik limitlerinin olmayışı olmuştur. Gerçek amacını kaybeden malzemelerin sanat çalışmalarında kavramsal içeriğinden ötürü estetik yargısı yoktur ve kısıtlamaları da bağlayıcılık taşımamaktadır. Hâliyle güncel sanat kelimesinin sanatla beraber kullanılıyor olması kronolojik olarak netliğe ulaşıldığı anlamına gelmemektedir. Yine bu kelimenin kullanımı ile ilgili farklı kaynaklardan bazı insanlar 1940-1965 yıllarından sonralarını başlama noktası diye baz alırken farklı kaynakçalardaysa 1990 yılı ile sonrası ele alınmıştır. Kelimenin belirsizlikleri âdeta kendisine yapışmış gibi devam etmiştir. Dolayısıyla “güncel sanat”, dönemsel bir değişikliğin netleştirilmesi adına kullanılmaya başlamıştır (Erdoğan, 2017).

Günümüze bakıldığında ise güncel sanatın kendi konumunu artık kısmen de olsa oturtmuş olduğu görülmektedir. Fakat güncel, çağdaş ve modern sözcüklerinin anlam karşılığı İngilizce ve Türkçe olarak her ne kadar ortak noktada buluşamamış olsa da karışıklıkların yarattığı gerginliğin izleri sürülmeye devam etmiştir. Buna istinaden anlam kargaşasından tam bir sonuç alınamasa da ülkeler arasında ve insanların bakış açılarına göre yer değiştirmekte ve tartışmaya açık bir konu olarak gün yüzünde kendi izlerini sürmektedir. Akabinde bugün için güncel sanat adına konuşup net cümleler

kuracak olursak eğer kendi sınırlarını çizmiş ama isim karışıklığı konusuna net bir çizgi çekilememiştir. Tekniksel kavramsal ve malzemeden yana zenginliği derya deniz olan güncel sanat birçok kişi tarafından kabul görmekle kalmamış birçok sanatçının çalışmalarına yansıtılmış olmaları da gözlemlenmektedir.

O hâlde güncel sanat için 1980 yıllarına kadar “postmodern” kavramı kullanılırken şimdilerde “güncel/çağdaş” söylenmesinin de birtakım nedenleri olmuştur. Bu nedenler için sanata dair bazı değişimlerin bunu takip eden dönüşümlere uğradığını rahatlıkla söylenebilmektedir. Bu kavramlardaki kargaşalar “contemporary art”ın dilimizdeki karşılığı olan “çağdaş sanat”ı ifade ettiği hâlde, dönemsel farklılıkları netleştirmesi adına “güncel sanat”ın kullanılmaya başlamasından kaynaklanmıştır (Tabak, 2015).

1.5. Dünyada Güncel Sanatın Gelişimi

Güncel sanat 20. yüzyılda geleneksel estetik olarak görülen tüm değerlerin, klasik olarak görülüp değerlendirildiği dönem olarak bilinmiştir. 20.yüzyıla girilmesiyle beraber bu anlayışın tepetaklak edildiği hatta yok sayıldığı bir süreç başlamıştır. Geleneksele tezat olmakla beraber kırılmanın tam olarak yaşandığı noktanın asıl belirleyicisi olarak görülen dizi çoğaltma materyali mevcut bulunan mahsulü sanatsallık barındıran ortama taşınmasıyla beraber alışılmışın dışında olan anlayış tarzının meydana gelmesine ortam sunmuştur. Sanatta tuvale ya da başka bir malzemeye mecburi gereksinimi ortalıkta kaldırılıp sanata bağlı bazı kurumlarla belli başlı birtakım kuralların bağımlılığı yıkılmak istenmiştir. Malzemede (tuval vb.) tekrara düşülmeden veya kurum bağımlılığı olmadan sanatın yapılabilmesi, sanatını yaşama geçirecek, sanatkâr düşüncelerini veya izleyicilerini “yanında başkaları olmayarak” mühim kılınması hedeflenmektedir. Foucault’ın da söylemiş olduğuna göre “Batılı resimde 15.yüzyıldan 21. yüzyıla değin olan sürede, iki prensibin hâkim olduğu düşünülmektedir. İlki, naylonu diriltmesiyle dille alakalı gönderme aralarında ayrılma durumu oluştuğunu öne sürmüş olduğu prensibidir. Birinciden sonra gelen prensip ise benzeyiş olgusuyla neşelendirici ilişki bağı hakkındaki öne doğru-sürme ortasındaki denkliliğini meydana koyuyor.” Uygulayım bilimi veya endüstrileşmenin meydana çıkarmış olduğu toplumsal, medeni değişimlerin kişinin şekil veya güzel duyu algısı açısından dönüşümüne neden olmaktadır. Böylelikle kompozisyon renk biçim algısı 20.

yüzyıl ortalarında değişkenliğe tutulmuş sanatkâr eserlerini farklı türde obje, vakıa, lisan veya fikre hudut tanımadan faydalanmalara adım atılmıştır. Standart manada görüneni nakşetmek anlayışı yanında, toplulukta kendine tesiri olan birtakım gelişmeleri kendisinin kazancı veya lisanıyla açıklamaya başlayarak kabiliyetine dolayısıyla el sanatlarına dayalı olan algıyı da yerle bir etmektedir. Böylece sanat bir temadan kurtulmuş yeni bir dolaşım sistemi içerisine girmiş ve sonrasında da çeşitlenmelerin, sonu gelmeyen yinelemelerin dizileri şekline bürünmüştür. Dadacı Marcel Duchamp'ın yaşamdan basit olan nesneyi alarak bunun yerine baktığı açıyı ve başlığını altlarında işlevselliğinden soyutlayarak yerleştirmesini o objeden güncel biçimde bir fikir oluşturmasıyla, art' ın önem hükümlerini uygun bulunduğu yerden silkelemiş olması tam da bu noktada kullanılan nesne ile değişimin kendisi olmuştur. Bu süreçte öncelikle hazır-yapıt kavramı ortaya atılmıştır. Sanatçı Duchamp, nesnenin bir araç olduğunu önemli noktanın fikir olduğunu beyan etmiştir. Düşüncenin ön planda olması gerektiğini savunan sanatçının eserlerini üretirken felsefeden, bilimden ve teknolojiden faydalanması sanatçının düşünce yapısının dolayısıyla şahsının ön planda tutulması için yeterli gerekçe olarak görülmüştür. Dada akımının önde gelenleri Richard Hülsenbeck, Raul Hausmann, Tristan Tzara, Hannah Höch, George Grosz gibi isimlerdir. Duchamp'a göre sanatkârın eserini eliyle yapmış olmasının hiçbir ehemmiyeti olmadığını aksine sanatkârın kullanacağı nesneyi seçmiş olmasının yeterli olduğunu düşünmüştür (Gümgüm, 2016).

Sanatçı Duchamp' ın öncülüğünde ortaya atılan ve geleneksel malzeme yerine fikirlere, mantığa ve nesneye önem verilmiştir ve bu önem vermeyle kavramsal sanatın tanımlanması, çözümlenmesi amaçlı izlenen yolda fikirler sanatı olarak da bilinen bu sanat anlayışı yaygınlaşmaya başlamıştır.

Dolayısıyla fikir art terimini, 1960'lı yılların ortalarında kendilerine alışılmışın dışında bir sanatsal yapıt olarak gösteren düşünce sanatından, diğer sanatçılarda faydalanmaya başlamıştır. Sanatın kuramcı yönünü çözümlemesi, yeni baştan tanımlanmasını hedefleyen fikir art, mantıken felsefeyle de yakinen ilişkili hareket etmiştir. Sanatçı, o güne değin sanatlarda kullanılan geleneksel malzemeler ile biçimlerinin dışarısında düşünmeye başlamış ve bu düşüncesini de elverişli malzemelerin aracılığı ile anlatarak aktarmaya çalışmıştır. Kavramların mühim oldukları estetik olgularına mesafeli duran kavramların üretimsel olan fikir sanatı düşünsel olan bir sanatın üstüne düşünme eylemi olmuştur. Sanatların ne olduğunun eleştirel bir bakış

açısıyla sorgulanması, geleneksel yerleştirilmiş yöntemlerle yapılamayacağı benimsenmiştir. Bu da kavramsal sanatın biçimsel sanatlara tamamıyla karşıt durması gerektiğini peşinden sürüklemiştir. “Fikirler sanatı” olarak da tanımlanan kavramsal sanatı Kosuth ise “tanımlaması zorunlu olmadığı için memnunum, artık yalnızca sanatlar var ve öyle adlandırabiliyorum” diyerek tanımlar. Sanatın anlamı ve tanımları üstüne başlayan tartışmaların Marcel Duchamp’ ın “Pisuarı” ile başlamış olduğu bilinmekte ve kabul görmektedir (Koca, 2017).

Duchamp, üretilen çalışmalarda estetik olması yönünde bir şart olursa bunun sanatçıyı kısıtlayacağını, sanatçının görüşünü rahatlıkla yapıtlarında dile getiremeyeceğinin altını çizmiştir. Yapıtların estetik olma kaygılarından uzak üretilmesi gerektiğini düşünmektedir. Duchamp’ın estetik yargıyı eleştirme nedeni, esasında sadece üretilen yapıtlara yeni beğeniler kazandırmak ve bu durumu aklın hizmetine sunmak olarak görmüştür.

Eleştirel açıdan bireyin kendisi, çevresi ve yaşamı devamlı sorgulayarak, devrin durmaksızın değişimi altlarında kalmayan, zihnini kullanabilen, bu gaye ile geleneksel sanatın hudutlarını aşarak sanatların açılımlarını yenileme süreci, kavramsal sanatın yolunu belirleyen değerler olduğunu düşünmüştür. Aslında kavramsal lığın sanatlardaki önemi, düşüncenin yapıtlara olan üstünlüğü inancı Marcel Duchamp’ın bu görüşü ve yine sanatçı Duchamp’ın inancı ile var olmuştur.

Düşüncenin önemini anlayan sanatçılar yalnızca sanat içerikli üretimlerle yetinmekle kalmayan, birebir zaman diliminde düşüncelerinde yaptığını yazıp, yaşayıp, özünü vücudunu kullanıp, sahayı, sokağın duvarlarında, bulunan ready-made (satılmak için üretilmiş amade yapımın sanatsal özellik taşıyan mahsulü) mahsullerinin üstüne herhangi bir nesneyi yapmak aktüel sanatı/fikir sanatı gerçekleştirmeye olanak tanımaktadır. Güncel Art’ta aslında sanatçı güncel nesneler yapmanın zevkinden ziyade, neleri yaparım? sorusunun hudutlarını aşmaya çalışmayı talep etmesi değişik kişilerin, ortaklaşa ayarladığı randevu noktası olmuştur. Tercih yapılan güzergâhlar değişiklik göstermiş olsa da ortaya çıkma atakları birbirine benzer olmuştur (Bulut, 2018).

1960’lı ve 1970’li yıllarda sanatın üstlenmiş olduğu iki olgu vardır: Batı toplumlarının, kendilerini ve içinde bulundukları dünyanın değerlerini sorgulaması ve geçmiş sanatın kabul edilmiş yapısı ile sınırlamalarının büyük oranda farkında olması olmuştur. Böylece 60’ların ve 70’lerin sanat anlayışı sürekli bu iki yapı içinde kalmıştır.

Çağdaşlaşma, dünyanın değişim sürecinin bir ürünü olmuştur. Sanat dünyasını gerçek dünyadan bağımsız düşünmek mümkün olmamıştır. Sanat tarihine bakıldığında sanata önemli ivmeleri kazandıran değişikliklerin, teknolojik gelişmeler, savaşlar ve siyasi oluşumlar gibi toplumları doğrudan etkileyen olaylar doğrultusunda olduğu görülmektedir. Sanat hiçbir zaman toplumdan bağımsız düşünülmemiştir. Toplumun sosyo-ekonomik, siyasi, dini, kültürel, etnik bütün özelliklerinin, sanat eserlerine yansıtacağı bir gerçeklik abidesi olarak görülmektedir. Toplumun ekonomi, din, politika gibi kurumlarının sanat üzerindeki etkisi, sanatın toplumun özellikleriyle beraber bu kurumların ilgilerini de taşıdığı ve yansıttığı görülmektedir. Toplumların sanat anlayışını oluşturan sosyolojik kitle, toplumun beğenilerini belirlerken farklı kültürlerde ve çağlarda değişik ağırlıkta rol de oynamaktadır. Sanat sosyal bir olgu olmakla beraber toplumun kültür seviyesi ve yapısı gibi sanat değerlerini yansıtmıştır. Bir toplumun sanata ve sanatçıya verdiği değeri, sanatı ve sanatçıyı algılama kriterlerini incelemek için de o toplumun sosyolojik yapısını incelemek gerekmektedir. Millet benliği, anlayışı, gelenekleri ve hayat tarzı gibi çok geniş bir tabandan beslenen sanat, toplumun sosyolojik yapısı ile şekillenmektedir. Etnik hafıza veya inançlar sanatın formlarını inşa etmektedir. Dünyanın geçirdiği süreç, her olguda olduğu gibi sanatın da geçirdiği sürecin birer parçası olmuştur (Yorulmaz, 2022).

21.yüzyıla gelindiğinde aktüel art yapılırken malzeme olarak oldukça değişik nesnelerin kullanımı, izleyiciler üstünde şaşırtacak bir tesir oluştururken tıpkısı olan çeşitli malzemenin var oluşu geçmiş zamandaki sanatın düşünülüp kullanılması neredeyse imkânsız olmuştur. “Fikirsiz sanatın kullanışlı hâliyle anımsanan (land sanat, beden (gösteri) art’ı, fakir art, kayıt (video) art’ı vs.) etkinliklerin, genel olarak düşünce biçimini sanatsal eserin ön tarafına koyulması, tabiat ile değişik materyaller ile etkileşim içinde olarak, anı yakalayarak var olan sürecin içine çekmeye çalışırlar.” Sırp sanatkar Marina Abramoviç, zihin ve beden sanatının hudutlarını zorlayacak saatler süren performansları ile sandalyenin üstünde hiç hareket etmeden oturmuştur ve yalnızca karşısındaki kişinin gözlerine bakıp acıyı çekme görüntüsü oluşturmıştır. Dinç şekilde sergilediği performansları genel olarak değerli eserlerin bulunduğu galeri giriş kısmında veya içinde masanın iki baş tarafında durmuş olan iskemleyle gerçekleştirmektedir. Birisine kendi, ötekine sevdiği Ulay birbirinin gözleri içerisine bakarak sabitçe oturmuşlardır. İzleyenlerde bodur bir zaman diliminde sanatçı Marina Abramovic’in karşısında yer alan iskemleye oturarak Abramovic’in gözleri içine bakmıştır.

Abramovic, 1960'lı yıllarda meydana gelen body sanatının mühim temsilcilerinden olmuştur. Yapılanların anlaşılabilmesi uzun bir zaman dilimi alırken, bedenini de kendisine malzeme olarak kullanılması başlı başına izleyiciler üzerinde şaşırtıcı bir etki yaratmıştır (Bulut, 2018).

Sonuç itibariyle fikir sanatının ön plana çıkarılması istenen fikir veya düşünceler olmasından, sanatsallık içeren istihsal biçimi olmasından ziyade şekilsel metnin olması kendisini birçok yönden şekil ve materyalde göstermektedir. 1960'lı yıllar sonrasında bilhassa başarım, Land art, yoksul sanat girişimleri bir hayli yaygınlaşmıştır. Birçok türden materyalin, kavramsal sanatların materyali olması vs. videolarda geniş bir biçimde kullanılmaktadır. 1960'lı ve 1970'li yıllara hâkim olan hareket gibi görünmüş olsa da tesiri çok güçlü bir şekilde sürmektedir (Koca, 2017).

1.5.1. Kavramsal Sanat

Fikir art'ın ifade edilişi tanımlanması üstüne tartışma konusu yapılması ve bunun devamlılığında M. Duchamp'ın "Pisuar" adlı çalışmasıyla başlaması herkes tarafından gözlemlenmektedir. Duchamp, fikrin yapıtlara dönüştürülmesinin önünü açmakla kalmamış sanatla hayat arasında bulunan çizgiselliğin kaldırılmasını sağlamıştır. Böyle bir sebeple yola çıkan düşünce sanatkârlarının da sürdürmüş oldukları konuyu baz alma düşüncesine yönelim sağlanmıştır. Mehmet Ergüven 'in de söylediği gibi Duchamp'ın sanatını anlatırken "(onun) Avant Garde'ın kendi içinde sınıflandırılmasını sağlayan düsturun, sanatsallıkla hayat arasında oluşan sınırı belirleyen çizginin feshi olmuştur şüphesiz." demiştir.



Resim 1: Marcel Duchamp, “Çeşme”

Düşünce sanatının başlangıç noktası sanatçı Marcel Duchamp’a, devamlılığı da bugüne değin uzanmaktadır. Postmodern sanatın anlayış biçimi sanatın hayatın kendi içlerine dahil etmesi, seçkin sanat anlayışı şeklinin yıkıma uğratılması, yine sanatın kendisine paralel bir sanatın yapılmaya çalışılması, çoğunlukla sanatsal yapının yalnızca bir sanatsal yapının içlerinde birleştiriliyor olması ve değişik sanatsal çeşitlerinin meydana gelmesi, düşünce sanatı anlayışlarının doğmasına olanak tanımıştır (Sanal-6).

Dolayısıyla kavramsal sanatçılar, 1960’larda kavramsal sanatta teknolojik başarıların görsel güzelliğin artık önemli olmadığını iddia etmiş ve modern sanatta fikirlerin geleneksel becerilerden ve görsel ihtişamdan daha geçerli olduğuna inanarak fikirleri daha çok önemsemişlerdir (Hodge, 2021; Farthing, 2013).

Birçok lisanı ve birçok da yönü bulunan bu sanat süreci, kavramsalın düşsel olan tutumda algılanışını da kendisiyle birlikte getirmiştir (Koca, 2017).

Kavramsal sanat yaklaşık olarak 50 yıl önce ortaya çıkmış olan dadadan türeyen kavramlar için ciddi olabilir, şoke edici de tuhaf da olabilir, gülünç de olabilirliğini savunmuştur. Kavramsal sanatçılar genellikle arte povera, performans art’ı, dijital kayıt yapılan (video) art’ı veya land art vb. başka art akımlarına da dahil olmuşlardır. Alışlagelmiş malzemeleri, yaklaşımları, göz ardı ederek koleksiyonu yapılan sanat fikrini ortadan kaldırmak için kalıcılığı olmayan üretimler gerçekleştirmişlerdir (Farthing, 2013).

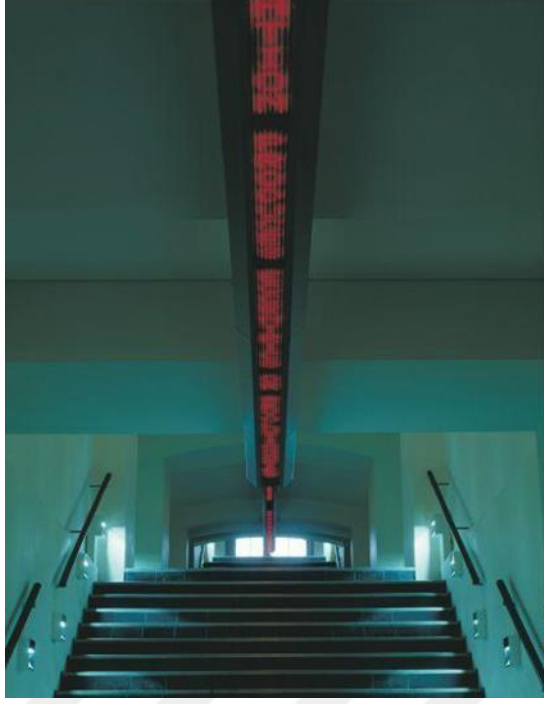
Kavramsal sanat denilince çoğunlukla kavramsal sanat eserini toplumun kendisi yorumlamış olup izleyicisini de bu bağlamda işin içine katmıştır. Kavramsal sanat yerleşik sanatsal gelenekleri hiçe sayarak 1960'larda Amerika'da ve Avrupa'da ortaya çıkmakla beraber hâlâ da devam etmektedir. Çok çeşitli sanat türlerini kapsamış olup hiçbir zaman birlikte çalışan tek bir akım olmamıştır. Kavramsal sanatta ortaya çıkan işlerde aranan her zaman "güzel duyu zevki" veya "hoş" olanın yerine kendisini nosyonun mühim bulunduğu düşünüş biçimine bırakmıştır (Koca, 2017).

Kavramsal lığın önemsendiği, güzel duyu gerçekliğinden uzakta bulunan kavramsal sanat, istihsal olup düşünce art'ın yani düşünmenin olduğu sanatsallığın üzerine düşünsel eylem niteliğinde olmuştur.

Kavramsal sanata örnek olarak Norbert Lynton'ın ayrıntılı kavramsal sanat düşüncesinde olduğu gibi bir yandan estetik dışlanırken diğer yandan sanatsal şekilde haz duyma nesnesi olmamaktadır ve alışılmış anlamındaki sanatın kendini bariz kılan kopuşun yaşadığını simgelemiştir.

Böyle bir durumda düşünce sanatının anlayış biçimine göre sanat eserinin yalnızca güzel duyu kaygılarıyla üretilmemesi gerektiği düşünülmüştür (Lynton, 2015).

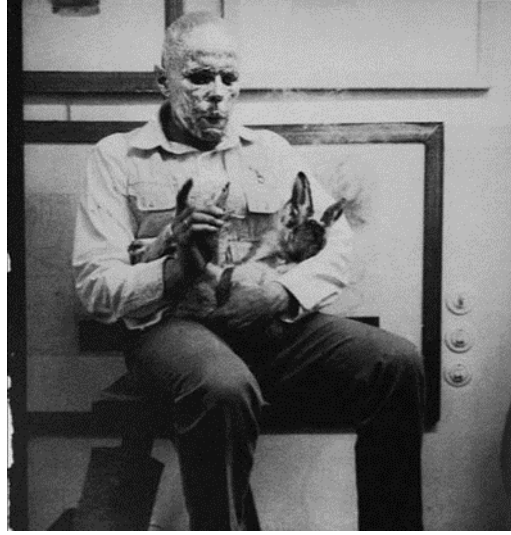
İzleyiciyi düşündürmekle beraber herhangi boyutta yine izleyenin aklı karıştırmalıdır. Böyle bir sebeple çok çeşitli malzeme, düşünce sanatlarının malzemesi olabilmektedir. Düşünce sanatının çalışmalarını tüm bireyler kendi çerçevesinden yorumlayabilmektedir. Şöyle ki düşünce sanatının eserlerinde yalnız bir tane doğrunun değil de izleyicisinin de doğrularının ve çıkarımlarının da göz önünde bulundurulması gerektiğini düşünmüştür (Sanal-6).



Resim 2: Jenny Holzer, “(Ceiling Snake) Tavan Yılanı”

Dolayısıyla birçok sanat eseri de toplumu yorumlamış ve seyirciyi işin içine dahil etmiştir. Örneğin feminist sanatçı Jenny Holzer in “Tavan Yılanı” (Ceiling Snake) eseri, birçok farklı malzemelerin bir arada kullanıldığı büyük ölçekli bir enstalasyon örneği olmuştur. Tavana yapıştırılmış bir LED şerit üzerinde hareket eden, yılanı benzer, uzun bir neon işaretinden oluşturulmuştur. Üzerine iliştirilmiş Almanca ve İngilizce metin parçaları; güç, baskı ve korku gibi nosyonları incelemektedir. Binaların ve galerilerin üzerine genellikle çelişkili, tek mısralık cümleler yazan sanatçı, eserleriyle dilin anlamını sürekli olarak sorgulamaktan vazgeçmemiştir (Hodge, 2021; Farthing, 2013).

Bu bağlamda feminist sanatçı Jenny Holzer’in çalışmasında da görüldüğü üzere bir enstalasyon konseptinin ne kadar ileri taşınabileceği gösterilmiştir.



Resim 3: Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır”

Kavramsal sanat 1960’lı yılların ikinci yarısında gerek siyasi gerekse medeniyetleri statükoya meydan okumalara başlamıştır. Buna örnek Joseph Beuys (1921-86) otoriteyi görünür kılmaya ve onunla mücadele vermeye çalışmıştır. “Ölü Tavşana Resimleri Açıklamak” isimli verim, kolları arasında ölmüş bir tavşanın sanatsal çalışmalarının yer aldığı galerisinde üçer saatlik süre devamınca sürekli durmadan dolaşmaktadır. Sanatçı Joseph Beuys da kavramsal sanatta kavramı vermek adına suretini altınlar ve ballar ile kaplayarak şahsını bayağıca şaman figürü biçimine dönüştürmeye çalışmıştır.

Başarım süresince sözde kolları arasında ölmüş hayvanın kendisine resimleriyle ilgili bilgilendiriyormuş gibi ağzını sessiz sedasız oynatması ve izleyenlerine sanatın entelektüelliğinin kabul gördüğü kadarını ruhsallık boyutunda algılaması gerektiğini vurgulayarak anlatmak istemiştir.

Joseph Beuys için bu kavram galerinin dışına çıkıp okul dersliklerine kadar girmesi gereken bir mevzu olmuştur. Sanatçı, Kunstakademie Düsseldorf’ta öğretmenlik yaparken diğer bir taraftan dersliklerde gerçekleştirilen tartışmaların sanatsal üretim kadar önemli olduğu inancını savunmaktan vazgeçmemiştir (Farthing, 2013).

Kavramsal sanat denilince akla ilk gelen modern sanatta yeri olmayan geleneksel sanatlardan, tuvalden, boyadan, fırçadan koparak malzeme bakımından her türlü materyalin kullanılabileceği düşüncesiyle malzemede sınır tanımamıştır. Modern sanatta görsel güzellik, estetik gibi değerlerin önemsenmediği bunun aksine estetikten

çok düşüncenin, fikrin önemine değer vermişlerdir. Hatta bununla kalmayıp eserin içine izleyicisini çekmek isteyerek izleyicisinin de fikirlerinde sınır tanımadan kendi açısından değerlendirmesine olanak tanımıştır.

1.5.2. Fluxus Sanatı

Amerikalı sanatçı Goerge Maciunas, 1960'ta New York'ta "fluxus" adını verdiği uluslararası bir sanat akımı kurmuştur. Fluxus, 1960'lı yılların kargaşa âleminde meydana gelen veya bugüne değin uzanmış sanatsal bir hareket olmuştur. Fluxus'un ön hareketleri Amerika'da başlamış olup bu hareketin öncüsü de Litvanya-Amerikalı sanatçı George Maciunas'tır (Cançat, 2022).

Fransa ve Amerika başta olmak üzere 1900'lerin ilk yıllarında çoğu ülkelerde "avangart" yenilikçi diye tanımı yapılan, öncü bir sanat akımı olarak meydana çıkmıştır. Öncü (yenilikçi) sözcüğü, yeniden doğuş sürecinde kullanılmış olan er diye adlandırılan terim olmakla beraber, önlerden yürüyen, öncü kelime manasını taşıyan avangart, 1900'lü yılların başında yer alan sanatkârlardan dolayı "deney ve yenilik" sanatın anlatılma şekline dönüşmüştür. "Dünya bundan böyle değişiyor ve sanatın da bunlara uyumları önemli ve o ahengini sağlaması gerekmektedir." fikriyle yola çıkan yenilikçi sanat akımının devamı çoğu sanatın anlayış biçimini meydana çıkarmıştır. Pop art, op art gibi fluxus sanat hareketi de böyle öncü ortamların 1960'lı yıllardaki sureti olmuş ve bu yıllarda parladığı bir döneme girmiştir.

1960'larda fluxus sanatı; performans, resim, heykel, şiir, deneysel müzik, hatta posta sanatı (postayla gönderilen sanat) uygulayan uluslararası sanatçılardan kurulu gevşek bir konfederasyon olmayı da başarmıştır. Tam anlamıyla kapsayıcı olmasa da siyasal bir üslup tarzı benimsenmekle kalmamış hatta kullanılmıştır. Bu durumda fluxus performansı sanatın siyasal alandaki sorumluluğunu vurgulama amacıyla kullanılmıştır. Dolayısıyla eserlerini hususi olarak sanatın ve yaşamın arasında bulunan ince çizgideki ayrışmalarıyla bulanıklaştırılmış Allan Kaprow'un Happening'leri ile benzerlik taşımaktadır. Fluxus'un hareketi bu biçimde yapma sebebi ise sanatın güzel duyu fikir objesinden siyasi eylemlere dönüştürmekten geçmektedir. Fluxus çalışmaları çoğu zaman kısa ve öz olma yolunda ilerleyerek baş göstermiştir (Şendil, 2015).



Resim 4: Michelangelo Pistoletto, “Paçavraların Venüs’ü”

Fluxus’un öncüsü olan George Maciunas’ın da fluxus çalışmalarında yer verdiği temaları, kaleme aldığı Fluxus manifestosunda da bilindiği üzere her şeyiyle özetlemiştir. Fluxus’un yine parladığı o dönemde fütürizme ve dadaya benzer şekilde âdeta isyankâr olmakla kalmamış, seçkinciliğin sanat dünyasındaki gücüne ve sanatın değerinin bilinmesinin özel bir bilgi birikimi gerektirmesi nosyonuna da karşı çıkmıştır. Tek bir stil birleştiriciliği yerine, fluxus sanatçıları benzer yaklaşımlara ve görüşlere sahip olmuşlardır. Büyük çoğunluğu kasıtlı şekilde alaycı olmuş ve sanatın kitleler için ulaşılır duruma gelmelerini istemekle, yaşamın ve sanatın tam olarak bütünleşmesini amaçlamışlardır (Şendil, 2015).

Bunu amaçlarken alışılmış sanata aykırı yaşam süren bir sanat dalı sunmuşlardır. Aslen böyle bir sanat alışılmış dışında bir sanatın (antipatik-sanat) oluşumundan başka bir şey olmamıştır. Fluxus hareketi, böyle bir yönü olmasıyla yani Dadaizm’le ilişkilendirilmiştir. “Söylemek istenilen her sözcüğü söyleyemediğimiz zaman ölmekteyiz. Geçen haftalarda kaçar kez öldüğünü hatırlayıp liste yaparak yaz. Yaşamayı için ölmesi mi gerekli?” Yoko Ono bu sözleriyle esasında nefesini vermesi için nefesini alması ne çapta gerekiyorsa sanatın günlük serüveni de hayatın içinde o denli mühim olduğunu vurgulanmak istemiştir. Sanatın kendisinden daha çok hayatın farklılaşmasını amaçlayan fluxus hareketinde sabit kalmaya karşın bir tutum sergilenmektedir. Geçicilik ön planda olup yaşamda yerinde saymanın mümkün olmadığı savunulmuştur (Sanal-7).

George Maciunas'ın da söylediği gibi fluxus akımının hedefi "sanatın içinde devrim niteliği taşıyan bir kabarma, alçalma oluşumu sağlamaya çalışmak, yaşamı süren sanatın ve karşı sanatın (antipatik-sanat) yayılması" olmuştur. Böyle bir pencereden fluxus ve dada ile yakinen birbiri ile ilişkili olmuştur (Sanal-8).



Resim 5: Nam June Paik, “İnternet Sakini”

Fluxus akımı sanatçılara, tasarımcılara, şairlere ve müzisyenlere cezbedici gelmiş olmakla beraber, eserler genellikle disiplinler arası, bazen nükteli, kısmen absürt ve sıradan dünyaya ayak uyduracak şekilde dayatılmıştır. Beklenmedik ve ucuz malzemeler kullanılmış olup “Etkinlikler” olarak adlandırılan performanslar, çoğunlukla müzikal bestelerden türetilen önemli bir unsur olmayı başarmıştır. Fluxusun en önemli faaliyetlerinin merkezleri New York, Almanya ve Japonya olmuştur. Bu akım, sanatın ne olabileceğine yönelik tanımları geliştirmekle kalmamış ve önemli bir rolü de sergilemekten kaçınmamıştır. Fluxus sanatçıları, bitmiş ürünlerdense yaratım sürecinin daha önemli olduğunu düşünmüşlerdir. Video sanatının öncüsü Nam June Paik, çeşitli fluxus sanatçılarıyla iş birliği yapmıştır. “TV Çello” eserinde iş birliği yaptığı viyoloncelci Charlotte Moorman bu sanatçılardan biri olmuştur. Televizyonları üst üste koyarak meydana çıkardığı eser, müzik enstrümanının şeklini almıştır (Hodge, 2021).



Resim 6: Nam June Paik, “TV Cello”

Bu bağlamda sanatın yaratım sürecinde aptal kutusunun camekânları, şişeleri, konserve kutularını, kaseleri, plakları vs. birçok hâlihazırda obje asamblajlardan uygulamışlardır. Onlar için yalnızca bir sanat hareketi olmasından daha fazlası hatta bir devrim niteliğinde olmuştur. Birinci sırada fluxus sanat şenliği 1962 eylülünde yapılmıştır. La Mante Young ve Drip Music. George Brecht, George Maciunas, Dick Higgins, Yoko Ono, Nam June Paik, La Monte Young, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Daniel Spoerri, John Cage fluxus sanatının festivalde öne çıkan isimlerinden olmuşlardır (SanaL-9).

Fluxus hareketinin öncüsü Litvanya-ABDli sanatkar George Maciunas olup ilk hareketlerini de yine ABD’de yapmıştır. 1900’lerin ilk yıllarında birçok ülkede özellikle Fransa ve Amerika’da “avangart” olarak tanımlanan, yenilikçi bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Fluxus bu yenilikçi ortamın 1960’lı yıllarda parladığı bir döneme girmiştir. Bu sanatın çalışmaları çoğu zaman kısa ve öz olma yolunda ilerlemiştir ve en önemli faaliyetlerin merkezleri de New York, Almanya, Japonya olmuştur. Fluxus için bitmiş eserden ziyade yapım yaratım süreci daha önemlidir.

1.5.3. Arte Povera (Yoksul Sanatı)

Arte povera, sanatçıların beklenmedik ve gündelik malzemeleri kullandığı, radikal bir İtalyan sanat akımıdır. Kısmen 1960'lar ve 1970'ler boyunca İtalya'daki siyasi çalkantılara tepki olarak doğmuş ve bir kısım geleneksel sanat galerisi ve sergi sistemine de karşı çıkmıştır. Akım, Torino, Milano, Cenova ve Roma'daki genç sanatçılar tarafından geliştirilmiştir (Hodge, 2021).

Yine bu hareketin öncü sanatçıları uygulamabilmeyi yenilikçiliğe ters dururken yoksul sanat akımı, ABD minimalist vb. modernizm sanatın gayelerini reddetmiştir. Bu durum modernitenin toplum üstündeki etkisinin açık şekilde görüntülenmesini hedeflemiştir. Eski efsanelerinin gücünü allar, paçavralar, toprak, plastik sebzeler, bal mumu ince dallar veya taş vs. gündelik materyaller ile kullanım sağlayan yoksul sanatı sanatkarları, çağcıl sanatın varlığını reddetmiş ve bireyselleşmiş olmanın, duygularla ifade edilmesinin eksik bir yolda ilerlemek olmasını düşünüp savunmuşlardır. Ayrıca çağcıl sanatın, anlaşılabilir resimlerin geleneklerimiz tarafınca sınırlandırılma getirilmiş olmasını görmüşlerdir. İtalya'daki sanatkarlar, günlük objelerin ve materyallerin penceresinin sıradan hayatla oldukça ilgili olmasını ve sanatkarlık için anlamının büyük olmasını savunmuşlardır (Sanal-10).

Bu sanatçıların, yağlı boyaların ve tuvalerin konumunu alan ve ellerine geçmekte olan tüm objeleri kullanabilmesi, 1950'li yıllarda Avrupa'nın hâkimiyetini kazanan temel sanat akımlarına karşılık bir tepki olarak doğuşunu sağlamıştır (Sanal-11).



Resim 7: Marisa Merz, “İsimsiz”

Dolayısıyla gündelik yaşamın içinden gelen, pahalı olmayan geleneksel sanatta kullanılan boyalar, tuvaler ya da bronz ve mermer gibi malzemeler ile kasıtlı olarak zıtlık oluşturulan çok çeşitli malzemeler kullanma eğilimine girmişlerdir. İtalyan sanat eleştirmeni ve küratör, Germano Celant “arte povera” terimini ilk olarak 1967’de Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Mario Merz, Marisa Merz ve Jannis Kounellis gibi sanatçıların eserleri tanımlanmak için kullanmıştır. Sanatçılar alışlagelmiş sınırlardan ve beklentilerden uzak duran eserleri asambrajlar, enstalasyonlar, performanslar ve diğer geniş yorumlamalarla kullanarak çeşitlilik göstermişlerdir. Bu sanat akımı aslında 1972’de sona ermiş olsa da etkileri daha sonraki kavramsal sanat akımlarıyla süregelmiştir (Hodge, 2021).

Bu sanat akımını görsel açıdan tek sesli veya uyumu olan telaffuzun ötekileştirme ihtimalini göğe çıkartan İtalyalı eleştirmen Germano Celant sanatsal ilişkilerle yerleşik olan çokça ifade taşıyabilen bir anlam yüklemişlerdir. 1967 yılında Arte povera yoksul art şeklinde ifade edilmiştir. Sanatkâr-simya ile ilgilenenler sanatsallık amaçlı alışılmamış olan, üstelik alçak gönüllü malzemeleri kullanarak öznel ve hiyerarşinin dışında bir sanatsal pratiklere, beklenmedik biçimlere veya gelip geçiciliği yüksek olayların hepsine yüksekçe değeri olduğunu düşünerek “Yaşayanları büyülü yollar düzene sokar.” şeklinde tanımlamıştır. Sözü edilen sihir aynı zamanda günümüzün sanatıyla geçmişin sanatı, tarih ve modernite, doğa ve kültür arasındaki doğurgan kesişmelerde de yer almıştır. Arte poveranın kullandığı yeni radikal araçları Celant şöyle tanıtmıştı: “Hayvanlar, bitkiler ve mineraller ansızın sanat dünyasını sardı.” Buna örnek olarak arte povera akımının gündeme oturmasında çok büyük etkisi olan en sansasyonel eserler arasında yer alan Jannis Kounellis’in yaptığı gibi 1969’da Roma’da Galleria L’attico’da galerisinin açılışını yapmak ve mekâna dikkat çekmek amaçlı gerçekleştirdiği galerinin duvarlarına 12 atı iple bağlaması sonucu “12 At” başlıklı enstalasyonunu oluşturması, dönemin tüm dikkatlerini üzerine çekme konusunda başarılı olmuştur. Galeriye bağlanan yaşayan atların samanını yiyerek, suyunu içerek dışkısını yapmışlar ve böylece bir sanatsal mekânın daha yaşayan olmasının bütün şartlarıyla izlenmesine olanak tanınmıştır. Her şeyden önce yer değiştirmeyen ve canlı olmayan sanatsal bir objeye bakmakta olan izleyenler kendisinde olduğu şekilde yaşayan mevcudiyeti seyredirken günlük hayatta rastlaması pek de olası olmadığı düşünülen bu seyretme hâlini beklenmeyen bir beğeni alma hali olarak düşünülmüştür. İzlendiğinden haberdar olmayan atların hâliyle kendi iç dünyalarındaki doğal hâllerini

gören seyirciler, doğadaki güçlü yönler ile sanat evi olan mekânda karşılaşmış olmanın şaşırtıcılığını yaşamışlardır. Yaşayan hayvanı sanat mekânında yani galeride sergilemiş, yalnız ve biricik olgusu taşıyan sanatsal eserlerden rol çalmış olması bundan böyle ne o ne de odur. “Canlı atlar ne kırsalda ne de harada olmuşlardır. Tıpatıp Mona Lisa’nın tablosunda yer aldığı şekilde seyredilmek ve izlenmek amaçlı orada yer almışlar ve Mona Lisa’nın sergiye konulması bulunduğu sanat galerisi havasıyla denk bir mekânda yer almışlardır.” (Türk, 2021).



Resim 8: Jannis Kounellis, “12 At”

Yunanistan doğumlu İtalyan sanatçı Jannis Kounellis, üç gün sürecek bir enstalasyon için “12 At” enstalasyonu ile sanatta binicilik geleneklerine ve sanat eserlerinin kalıcılık değerine yeni bir bakış ve yeni bir görüş getirmiştir. Bu görüşle yola çıkan Germano Celant 1967’li yıllarda başlangıç itibariyle yoksul sanat sergisini tertipleyen İtalyalı sanatsal eleştirmenlik yapan kişi olarak kendisinin de bu görüşte olduğu bilinmektedir.

Böyle bir yerleştirmeye özdeş zaman dilimi olan 2015’li yıllarda Gavin Brown aracılığıyla New York kentinde gerçekleştirilerek tekrarlanmıştır (Sanal-12).

Yoksul sanat sanatkarlarının maddi dayanağı olan alıp verilebilen meta olmasına karşın bir tepkimenin tepe noktalarda temsil edilen böylesi bir eylem, farklı sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. Givonni Anselmo, Alighieri Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto,

Gilberto Zorio gibi sanatçılar arte povera hareketinin öncü sanat isimlerinden olmuştur (Şendil, 2015).

Yoksul sanatın adını Germano Celant'ının düşünce görüşü bakımından yoksul sanatını tayin eden özelliklerin tarihi an veya onlara tepkisini gösterebilen ilişki içerisinde olmuştur. Böyle bir işaretin günlük gerçekliklerinin ve tarihinin kavranması bakımından kırılmanın çoğul hâlini yaratmıştır. Yoksul sanatının belirli bir düzenden ziyade belli bir gerilim olduğunu ileri sürmüştür. Yoksul sanatının yakinen bilinen geçmişinin "alıntı yapılabilir" şekillerini belirten, eserin yüzeyselliğinde veya dışarısında kalması zorlanan aşırılık olmamış, buna karşılık olarak bir "eritme muamelesi" yerini almıştır. Aşına olunduğu üzere yoksul sanat "iri ölçüde ideolojilerin" ve bu nosyonlara tabi olan düşlerin aktif olan 60'lı yıllarda doğmasıyla kalmamış bu söyleme karşılık kurulan düşlerin aralarında akıl yürüterek doğrulara ulaşacak bir konum alabilmiştir. Bu durumda İtalyanların muasır kültürlerinin milletlerarası kabulünü görmesi de pek söylenmemiştir. Celant, İtalyanlarla yoksul sanat vasıtasıyla aktif birer bağlantı kurmuş veya böyle bir hareketi yirminci yüzyılın sanat tarihleri arasına geçirmiştir. Arte povera, Amerika destekli minimalizm sanatı, fikir sanatı veya New Amsterdam hâkimiyetlerine dayanıklı bir reaksiyon oluşturmuş ve Avrupa'da böyle bir hâkimiyet karşılığındaki konuşmacılığını da üstlenmeyi başarmıştır (Sanal-13).

Arte povera, sanatçıların gündelik malzemeleri kullanarak yapmış oldukları bir İtalyan sanat akımıdır. 1960'lar ve 1970'ler boyunca İtalya'daki siyasi çalkantılara tepki olarak geleneksel sanat galerisi ve sergi sistemine karşı çıkmıştır. Torino, Milano, Cenova ve Roma'daki genç sanatçılar tarafından geliştirilmiştir. Arte povera sanatçıları, çağcıl sanatı reddedip bunun yerine bireye özgü olmanın veya hislerini ifade etmenin eksik bir yöntem oluşunu öne sürmüşlerdir. Günlük hayatın içindeki malzemeleri önemsemişlerdir. Sanatçılar eserlerini asambrajlar, enstalasyonlar, performanslar ve diğer geniş yorumlamalarla çeşitlilik göstererek yapmışlardır. Bu sanat akımı aslında 1972'de sona ermiş olsa da etkileri daha sonraki kavramsal sanat akımlarıyla süregelmiştir.

1.5.4. Performans Sanatı (Gösteri Sanatı)

Gösteri sanatı, 1960'lı yılların sonuna giderken birinci adımını atmasından sonra, seyredenlerin karşısında yaşayan biri olmasıyla gerçekleşen bir sanatsal hareket olmuştur. Birçok kişi, başarımlarını (performansın yani gösterim) sanatlarını lüzumsuz, kaygılı ya da yalnızca tuhaf bulmuşlardır. Buna rağmen performans sanatının, en derin sezgilerimize dokunmuş yemekler, barınmalar, üremeler ve kişinin etkilemesi fiziksellik ve psikoloji açısından gereksinimlerimize birey olarak yaşadığımız korkulara ve bireyin kendi içerisindeki olumlu olumsuz farkındalığı kazanmış olması, yaşamda yaşanılacak olan hayat ve mevcut durumda yaşanan evren kaygılarına kapsamlı şekilde değinilmiştir. Bu durumda rahatsızlık verici ya da mevcut olan huzuru bozmaya niyetli olması dahi bizlerin sıkça o mevcut konu hakkındaki meselede muhakeme etmeye zorlamış, eş zamanlı süreçte yaşamın saçma sapan davranışlarına ve kişinin garipliklerine dikkatleri çekmeyi başararak bizleri güldürmüştür.

Bir diğer adı “gösterim” olan “performans sanatı” teriminin sadece 1970'li yıllarda yaygınlaşmıştır. Görsel sanatta gösterim tarihi de 1910'lu yılların fütürist ve dada hareketlerine kadar uzanmıştır ve yine bu sanatın, yirminci yüzyıl devamınca sanatsal icralarda bulunmanın gelenekselci olmama yolunda olduğu görülmüştür. Yaşayan, bedensel hareketin ve süreksizliklerin, sanatkarlara resimlerin ve heykellerin yerinden oynamayan daimiliğine çeşitlilikler sunmuşlardır (Sanal-14).

1.Dünya Savaşı sırasında meydana gelen dadaizm, mantık çerçevesi dışında veya sanatsal eserlerin çeşitli şekillerde nizamının kabul edilmemesi ana fikir olması benimsenmiştir. Dadaist sanatkarların önde gelen ismi Marcel Duchamp “Fountain” isimli çalışmasını yapmış olduğu zamanlarda, sanat eserlerine fazlaca yoğun bir güncellik katılmasını sağlamıştır. “Readymade” adı verilen bu çalışmanın, herhangi bir nesne veya nesneleri alarak düzenlemesi, üstüne yazılar yazması veya imzalaması nedeniyle sergilenebilecek duruma getirilebilmesi veya sonuç olarak bir sanatsal çalışmaya dönüştürülmesiyle ortaya çıkmaktadır. Duchamp, hazırda bulunan nesnenin konumunu ve aldığı duruşu değiştirerek sanatsal bir eylem yapılabileceği konusunda kendisini ispatlamıştır. Buna pisuarını dahil ederek ile kavram yani fikir sanatının birinci sırasındaki hamleleri için atılım sağlamıştır. Böylelikle sanatkar gelişigüzel seçmiş olduğu objeye güncel birer yerle beraber bunların sonucu itibarıyla de güncel bir şekil kazandırmayı amaçlamış ve bu hedefine de ulaşmıştır (Martinez ve Demiral, 2014).



Resim 9: Yves Klein, “Antropometri”

Boyalar, fırçalar, tuvaler, ahşaplar, metaller vs. şeklinde aklımıza getirebileceğimiz çeşitli plastik sanat malzemelerini kenara koyup böyle bir sanatsal hareketle, resimlerin ve heykellerin ilerisinde “sanatın ne şekilde olacağı” kaygısı başlamıştır. Klasik sanatın penceresi içinde azıcık çılgınlık veya aşırıya kaçan düşsel bir yaklaşma biçimi gibi görünen bu fikir, 20. yüzyıl başında dadaist ve fütürist hareketlerin temel taşlarının atılması sebebiyle meydana gelmiştir. Böylece performans sanatı kökleri dadaizmin anarşizm performansına, 1920’lerde ve 1930’larda sürrealist teşhirleri ve fütürist gösterilerin yapıldığı döneme değin uzanmaktadır (Martinez ve Demiral 2014).

Böylece bu yönde performansın sanatsallıklarının “action painting” diye isimlendirilen yaşayan eylemlerin gerçekleştirilmiş olduğu sanatsallık taşıyan eylem resimleriyle de bağları bulunmuştur. Böyle bağların çokça mühim görülen örnekleri 20. yüzyıl mühim sanatkarlarından Jackson Pollock’ta görülmektedir. Sanatkâr fırçaların kullanım biçimi vs. şeklinde alışılmış tatbikleri kenarlara bırakıp yerlere sermiş olduğu, çok büyük ebatlardaki tuvalerin bezleri üstünde aktif davranışla boyayı serpiştirerek, damlatıp dökerek fırlatması sebebiyle sonralarda fiil resmi ismi verilen resimler oluşturmuştur. Pollock’ un alışlagelmişin dışında yer alan ayine dönüşen bu tarz resimlerin tarzları, tepkiler toplayarak yalnızca değişik yaklaşımlarda performanslar sanatsallık açısından mühim olan adımların girişimi olarak değerlendirilmiştir (Martinez ve Demiral 2014).



Resim 10: Jackson Pollock, “Soyut Dışavurumcu Ressamın Performansı”

1960’lı yıllarda hızla yayılan performansların sanatsal kökenleri 20. yüzyılın başlangıcındaki dada hareketine 1920’li ve 1930’lu yıllarda gerçeküstü veya gelecekçi manifestolarına ve performansına dayanmakla kalmamış 1960’lı yılların nihayetinde meydana gelmiş ve bugünün sanatını epey etkileyerek bir sanat yaklaşımı olmuştur. Performans sanatçıların birbirleri içinde yapılaşmış olması da kurumsallaşmanın veya şekilciliğe ters duran ve şahsından daha önce sanatsal anlayışları sorgulayarak sanat çizgilerinin meydandan kaldırılması amacını gütmekte olan sanatçılar, sanatın içinde seçeneği bol malzemelerle yöntemler geliştirerek ilerletmeyi hedef bilmiştir (Öngenç, 2022).

Bu hedef doğrultusunda 20. yüzyılın ikinci yarısında, sanat ‘’neyin kabul edilebilir olduğu’’ konusundaki sınırlarını zorlarken sanatçı performansları daha yaygın hâle gelmiştir. Birçok farklı formları olan performans sanatı, ilk olarak fütüristlerin yüksek sesle manifestolarını okumalarıyla, sonra dadanın absürt sunumlarıyla ve daha sonra gerçeküstücülerin tuhaf sahne prodüksiyonlarıyla ortaya çıkmıştır. 1957’ de Amerika’da yeni dadaist Allan Kaprow, kendisinin canlı sanat performanslarını ‘’happening’’ler (oluşum) diye tanımlamış olup bunu daha sonra tüm dünyada farklı sanatçılar tarafından devam ettirilen bir tür hâline getirmiştir. İlk başlardaki bu sunumlar

özellikle bedene odaklanmış olup bu yüzden beden ya da performans sanatı diye de adlandırılmıştır. Bedenlerini araç olarak kullanan sanatçıların eylemleri, sanat eserinin kendisi hâline getirmekle beraber, bu performanslar ya izleyiciler tarafından izlenmiş ya da fotoğraf, film ve video olarak kaydedilmiştir (Hodge, 2021).

Böylelikle sanatçıların bedenlerini kullanarak, bütün yönüyle sergiledikleri sanatları, malzeme bütünlüğüne dönüştürülmüştür. Böyle bir açıdan bakılınca fikir sanatında da boyaların yerini kavramların ve dilin kullanılıyor olmasıyla beraber, performans sanatı da malzemeler yerine bedenin kendisini seçmiştir. Böyle bir pencereden bakılınca beden, kendisini gerçekleştirmekte olan bir metnin gündem olmuş, gösterim sahnelerindeki kullanımların dışarısına çıkmaya olanak tanımıştır. Gösteri görüntüsünde genel olarak başkalarının yazmış oldukları metinlerin, sahnelenmekte olan oyuncuların konumunu, yapıtların mevsusunu, anlamlarını, görüşlerini ve deneyimlerini, kendince bedenlerine nakil yapan sanatkârlar üstlenmiştir (Gür, 2010).

Performansın bu süreçte farklı hareketler, etkinlikler, ritüeller ya da tekrarlayan işlerden oluşan, genellikle eğlence formlarını andıran, rahatsız edici, tuhaf ya da kışkırtıcı olabildiği zamanlar da olmuştur. Performans sanatı, Kaprow'un ilk "happening"lerinden itibaren çok sayıda sanatçı tarafından, çok farklı fikirleri ifade etmek, çoğunlukla toplumun ya da görsel sanatın farklı yönlerine meydan okumak ya da bunları eleştirmek için de kullanılmıştır. Bu bağlamda performans sanatı 1960'lı ve 1970'li yıllarda ortaya çıkmakla beraber sürekli olarak kendinden önceki sanat akımlarını da sorgulamaktan vazgeçmemiştir. Böyle bir hususta performans sanatları ve sanatkârları geleneksel ve gelenekçi yaklaşımlara karşıt durmuşlardır. Performansların sanatçısı olan Marina Abramovic'in bu sanata örnekleriyle adım atan sanatçılardan olmuştur (Bodur, 2022; Hodge, 2021).



Resim 11: Marina Abramoviç, “Ritim”

Sırp olan bu sanatçı Abramovic’in de ayrıntılı çalışmasını süreli eseri dizem (yani ritim) 0, temelinde sanatçıları ve seyircileri aralarındaki etkileşimin gücüyle olmuştur. Abramovic’in, dizem (ritim) 0 performansı objelerin özünü bedeni üstünde kullanmalarına olanak tanımıştır. İzleyenlere 72 değişik obje sunmaktadır. Üstelik Marina Abramovic’in izleyenlere sınırı olmayan yetkiler vermesi şahsına yapılabilecek birçok unsurun kabulü anlamına gelmiştir. Performansın son bulması için konulan nokta da izleyenler arasından birinin silahını Marina Abramovic’in kafatasına dayamasından kaynaklı olmuştur (Sanal-15; Sanal-16).

Bildiğimiz adıyla performans sanatının 1960’lı yıllarda doğmasıyla sonraları yaygınlaşarak 70’li yıllarda düşünceleri bir adım öne çıkartan fikir sanatıyla bağlantı hâlinde devamlılığı sağlanmıştır. İzleyenlerin karşısında canlı olarak sergilenen bir sanat hareketi olmuştur. Boyalar, fırçalar, tuvaler, ahşaplar, metaller vs. akıllara getirilebilecek envaitürlü plastik sanat malzemesini rafa kaldırılan bir sanat türü olmuştur. Jackson Pollock’un fırçalar kullanması ve bu durumun alışılmış tatbikatlarını kıyıya bırakıp, yerlere sermiş olduğu muazzam büyüklüklerdeki tuvalin bezinin üstünde çeşitli davranışlarını sergileyerek boyasını dökmesi, damlatması, fırlatması biçimiyle oluşturduğu farklı tarzdaki eserleri ilk başlarda tepki toplamış olsa da bu farklı yaklaşım performans sanatı için önemli bir adım olarak kendini göstermiştir.

1.5.5. Feminist Sanat

Başlangıç itibariyle kadın hareketi 18. yüzyılda İngiltere’de meydana gelmiştir. Feminist çatıları altlarında 18. yüzyıldan sonra aydınlatılma evresinden sonra kadınların siyasi, toplumsallık, hukuksal, sosyallık, yönetim vb. çoğu alanın içinde varlığını sürdüren demokrasiye karşı olan tavırlara aykırı topluluk içinde bulunan rollerindeki savaşlarının devamlılığını sağlamaya çabalamaya devam etmişlerdir. Bu durumda erkeklerle, kadınlarla eş değer haklar, birbirine denk statüler, özgürlüklerini, mevcut hak ve hürriyetlerini savunan mücadeleci kadın hareketi kavramlarının gelişimi veya seslerini duyurmaları bilhassa 19. yüzyıl ortasından sonra yaşanmaya başlanmıştır. Kadın hareketi, patriarkal (erkeğin otoritesi) yapılanmanın ve cinsiyetler arası ayrımcılığa karşı duran bir düşüncenin karşısında yer almıştır. Böylelikle kadınların resmiyetteki haklarına kavuşması ve bunu sağlamak amaçlı savaş vermesi olarak gözükken bir tavır olmasıyla bugüne ulaşma yolunda ilerlemeyi başarmıştır (Güngör, 2018).

Bu bağlamda feminist hareketi, 1960’lı yılların sonları ve 1970’li yılların kadın yanlıları hareketleriyle bağlantılı şekilde sanatsal bir kategori olmuştur. Kadınların hayatları süresince deneyimleme şansı yakaladıkları feminist sanatın toplumsal veya siyasi açıdan farklı özellikleri her daim vurgulanmıştır. Böylece sanatın kavramından ümitlenen avantaj, denkliğe ya da özgürlüğüne doğru yolun açılması ümidiyle evrene müspet veya hoşgörölü bir farklılık getirmeye çalışmak olmuştur (Sanal-17).

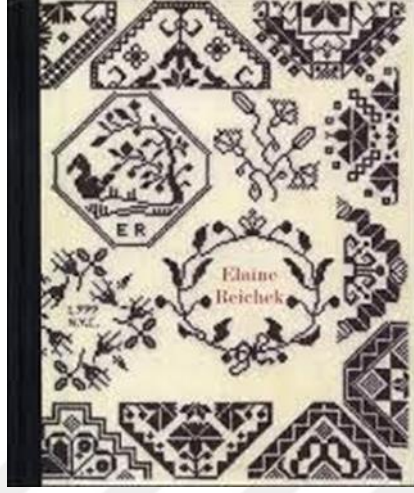
Bu çalışmaların akabinde bazı kadın sanatçılar 1960’ların sonundan itibaren özellikle kadınların yaşamlarına ve deneyimlerine odaklanmışlardır. Erkek egemen sanat dünyasında kadın sanatçıları daha fazla ön planda görünür duruma getirmeye çabalayan feminist sanat düşüncesi, sanat tarihçisi Linda Nochlin’in de “Nedense Hiç Büyük Kadın Sanatkâr Yoktur” başlıklı 1971 tarihli yazısında bu durumun gündeme çıkışını pekiştirmiştir. Kadın sanatçıların erkek meslektaşlarıyla aynı statüye sahip olmasını engelleyen faktörleri sorgulayan bu metin, birçok düşünceyi tetiklemiş, cinsiyetler arasındaki farklılıkları ve toplumda kadınlar üzerindeki baskıyı gözlemlemiştir. Feminist sanatçılar sanatta kadın çıplaklığını, sanatta ve toplumda her yere hükmeden eşitsizliği incelemekle kalmamış eşitsizlikle mücadele etme, değişim sürecine sokma ve kadın sanatçıları daha fazla görünür kılarak ön plana çıkarma umuduyla yol almışlardır. İzleyicilerin kültürel adaletsizlikleri sorgulamasına teşvik

ederek kadın bakış açısını irdelemeye yönlendirmişlerdir. Feminist sanat, resim ve heykel gibi erkeklerin egemen olduğu sanat formlarıyla tezat oluşturmak için çoğunlukla tarihsel olarak kadınlarla bağdaştırılan tekstil ürünleri gibi malzemelerle ya da performans ve video gibi erkeklerin daha az kullandığı tekniklerle yapılmıştır (Hodge, 2021).

Ahu Antmen'in de söylemiş olduğu üzere 1960'lı yıllarından sonra Amerika'da gruplaşan bir feminizm yanlısı sanatkâr, sanatın tarihçesini veya sanatın eleştirmenleri, kadınların sanatın içinde, sanatın tarihi sürecinde, sanatın kurumları ve müzeleri gibi yerlerde yeteri kadar dosdoğru şekilde simgelenmesine, ayrıca genel olarak dışlanıyor olmasına karşılık bir çabalama başlatmışlar. Böyle bir çabalamanın bilinciyle ve yanında yer alan tüm sanatkârların eserlerini, kadın sanatı başlıkları altlarında toplayabilmek olası olmuştur. Sanatçı Antmen bunun devamında ayrıyeten Nochlin'in sözünü ettiği makalesinde kadının sanat çalışmalarına da mühim boyutta yönlendirilmesini ileriye sürmektedir. Nochlin'in yine bu makalesinde sanatın tarihi içinde kadının yeri olmayışının kadınların yararlı sanatkâr olmadıkları anlamını taşımadığına, kadının söylenilenin tersine-sanat yaratisı içinde elverişsizce olmadığına sorgulanması, kadınların sanatsal bağlamında ve içerik vaziyetine getirilmesinde büyükçe rolleri oynamasının altı çizilerek anlatmak istediği nokta olduğunu vurgulamıştır (Sanal-18).

Kadınların üretimlerinin güçlerinin olanak eşitlikleri içinde bir hakkı aramaya çalışma mücadelesi biçiminde görenler kadının sanatı ve sanatkârları, feminist eserlerini duyurmaya çalışmak ve feminist emeklerinin değerlerini gösterebilmek amaçlı görselleri yazılmış, fiili hareketleriyle sesini duyurmak ve sessiz kalmış olan feministlerin sesleri olmak istemeye çabalamışlardır. Böylece şu ana değin üretimde ve düşüncelerde sanatkâr, düşünen ve eleştirebilen çoğu feministin çalışmalarını sergilemeye ve çoğu alanlarda kadınların da ürettiklerini, yaratıcı olduklarını gösterebilme mücadelesine girmiştir. Her birinin düşünen olduğu Weil ve Murdoche, çalışmalarında öncelerdeki paradigmanın erkeklerin egemenlik içerisinde olmasını ve bu sebeple erkeklerin aklını kadınların ötekileştirilmesinden erkek egemenliğinin fazla yoğun biçime getirildiğini belirtmişlerdir. Kadınlarımıza müteveccih güzellikte, çirkinlikte, aptallıkta, yücelikte, kıskançlıkta vs. birçok klişeleşmiş kalıplandırmanın dışarılarda, kadınların üretkenlikteki güçlerinin çoğu şeylerden bağımsız olduklarını göstermeye çalışmak, ana hedefleri kadınların ahlak, din, mit geleneklerinden gelmekte

olan ön yargılarına, cesaret ile ters duruşu da hareketlerinin âdeta itekleyici güçleri veya motivasyonları olmaktadır (Sanal-19).



Resim 12: Elaine Reichek, “Kumaş Destekli Resimli Pano”

Feminist sanatçıların kadının üretken gücünün yanı sıra gözlemlenmekte olan bir başka müşterek özellikleriyse zanaatın kategorilerinde değerlendirilmekte olan değişik malzemelerin olması gerektiğine yönelerek feminist sanatkarların meydana çıkmış olmasıdır. Patriarkal düzenleri simgeleyen dahilik ürünleri olmasını varsayan görsel sanatların kategorilerini eleştirmesi gayesiyle, yüksek sanata ait malzemenin dışarılarına çıkması tarihi süreç diliminde kadınları birbiriyle özdeşleştirmek zanaatın tekniklerini (el sanatı, dikiş, nakış, goblen... vb.) eserlerinde kullanılmasına olanak tanımıştır. Tarihi namına zanaatın feminist bir uğraşısı adına görülürken “anıtsal sanatlar” adıyla isimlendirilen resimlerin, heykelin ve mimarinin erkek egemenliği içinde bir düzlük namına kabulü onaylanmıştır. Kadın sanatkarların zanaatlarının karalanmış olmasının ana nedenlerinin, zanaatların kadını çağrıştırıyor olması gerektiğini öne sürerek ve şuurlu olmak adına zanaatın tekniksel yönlerine yönelmişlerdir. İğneler, iplikler, goblenler vs. zanaatın kategorilerinde onaylanan tekniklerinin ve materyallerinin sanatların sahasına eklenmeye çalışılması, tüzüğünün değişime uğrama süresinde kadın ideolojilerinin sanatsal etkileri sebebiyle daha önceleri başlıyor olmaları da kadın sanatkarların kimilerinin bu malzemeleri üretme süreçlerinde tercih edilmesi geçmişteki feminist deneyimlerini keşfetmesi, müzekker sanatın tarihini konusunun sorgulanmasına, müteveccih bir yaklaşım olma yolunda ilerlemiştir. Eserlerini bu

malzemeleri kullanarak yapan sanatkârlar Judy Chicago, Louise Bourgeois, Tracy Emin, Elanie Reichek, Ghada Amar, Orly Cagan, Elisa Bennett... bu şekilde sıralanabilmektedir (Batu, 2019).



Resim 13: Miriam Schapiro, “İçek Buketlerim Tutsaklar İçindir”

Başlangıçta bu hareketi oluşturan ilk kuşak feminist sanatçılarından, Judy Chicago ve Miriam Schapiro hem iki önder hem de feminist sanatın eğitimcileri olmuşlardır. Bu iki feminist sanatçı özel olarak 1960’lar ve 1980’ler evresinde aşırı bir istihsal dönemine girmekle beraber bu istihsellerinde net şekilde kadının belirtici niteliklerini gündeme getirmek için çabalamışlardır. Kadının vücuduna veya temsiline, kadının doğurganlığa veya Omay anaların kültürlerine odaklanmışlardır. Yine bu bağlamda kadının vücudunun yaşam bilimsel niteliklerini imgeleştiren ya da vajinanın imgelerinden oluşmakta olan bir resmetmeye yönelmiş birinci nesil kadın sanatçıları olmuştur. Bu sanatkârların arkasından gelmekte olan sanatkârlar, feminist bedenden ziyade feminist bedenlerini kuşatmakta kültür yönüyle kodlamaların eleştirilerine yönelmektedirler.

Böyle bir pencereden bakılınca Carolee Schneeman’ın “Aybaşı Günlüğü” desenlerini ve “Et Şenliği” performanslarını, Monica Sjoo’nun da Londra sergilerinde takip edilmeye uğramış resmi “Doğum”, Judy Chicago’ nun da 22 feminist sanatkârla beraber gerçekleştirmiş olduğu “Yemek Daveti” vb. eserler, yine birinci kuşaktaki kadınların tavırlarına örnekleme olarak gösterilebilmektedir.



Resim 14: Judy Chicago, “Akşam Yemeği Partisi”

Bu durumda Ahu Antmen’in de ifade ettiği üzere kadın hareketi sanatı bağlantısında gündemde olan sonraki nesil sanatkârlar içerisinde barınan ve 1980’li yıllardan sonraları adlarını duyurmakta olan Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger vb. sanatkârlarsa kadın bedenlerinin yaşam bilimsel niteliklerine odaklanmasındansa yapısal bozumcu bir yaklaşım içerisindeyken kültürcü buldukları çözümlerinin sanatsallık yönündeki ifadelerine yönelmektedirler (Gür, 2010).

Postmodern süreci özel olarak 1980 sonrasında feminizmler de dili, söylemi, değişikliği ve yapı sökülme vb. nosyonlarına kadar uzanmaktadır. Böyle bir zaman diliminde özel olarak kadının başkalaşım biçiminde kullanılmış olması ya da toplumun cinsiyetçilik özellikleri vb. konuları üstünde durulmaktadır. Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger vb. sanatçılarla beraber günümüz Türk kadın sanatçıları tarafından 1980 sonrası sürecinde yaygınlaşmakla kalmayan bu anlayış, yine bu sanatçılar tarafından baz alınmaktadır. Kadın hareketi sanatı boyutunda üretilen sanat eserleri Türkler veya yabancı feminist sanatkârların çalışmaları üstünde kıyasladığımızda Türkiye’deki feminist sanatçıların böyle bir durumda bir hayli savla çalışmalar ürettikleri de gözler önünde yer almıştır. Nur Koçak, İpek Duben, Şükran Moral, Canan Şenol vb. sanatkârların eserlerinde kadının penceresinden gözlenmekte olup 1980 sonralarında oluşan kadın sanatkâr grupları Gerilla Kızlar’ın bir işlerinde “Kadının müzelere girebilmesi amaçlı illa çıplakça mı olması gerekiyor?” cümlesi dikkatleri çekmektedir. Feminist sanatçı grubu Guerilla Girls böyle sorularından yol alarak feminizm sanatları içinde yapılmış olan cinsiyetteki ayrımcılığın beraberinde

getirdiği erkeklerin egemenliklerine değin veya sanatlardaki ayrımcılıkların ortalıktan kalkmış olmasında verilmiş olan mücadelenin pozitif sonuçlarını günümüz şartlarında da kendini hissettirmektedir.



Resim 15: Barbara Kruger, “Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok”

Bu mücadelelerle yetinmeyip feminist eleştirisini, cinsiyet ayrımcılığını ve kadının seyirlik nesne konumuna indirgenmiş olması toplumun bakış açısını ortaya açıkça koyulmuştur. Açığa çıkartılan bu feminist sanat eleştirisini kendi içinde değerlendirildiğinde vücudun sömürülmesinin, vücudun seyrindeki obje olması durumunu, cinsiyetçilik ayrımcılık vb. konularına feministçe yaklaşan sanatkârların yaklaşması düşündürücü nitelikte bir farkındalık oluşturmuştur. Şahsi vücutlarını kullanmaları kadınların erkeklerin gözleriyle anlatım yoluna gitmesine tepki olarak göstermiş olmaları bu eleştirdikleri durumu gözler önüne sermenin bir başka altı çizilen noktası olmuştur. Öznesi oldukları vücutlarını şahsi kontrollerinin altında tutarak, yapıtlarının özneleri ve objeleri olmaları hâlinde önümüze çıkmalarıyla yaptıkları performanslarındaki çalışmaları dikkatleri üzerine toplayıcı nitelikte olmuştur. Ayrıca feminist sanatkârların gözünde fiziklerini kullanmalarıyla yaptıkları eserler sanatkârların duygusallığı, psikolojisini vb. durumlarda düşündüren boyutlarını gözler önüne sermişlerdir. Böyle bir konumda Batılı sanatlarla paralellik içerisinde günümüzdeki Türkiye’deki feminist sanatkârları aralarında bir hayli cesaretli eserlerle izlenmiştir. Böyle bir durumda meydana gelen problematik yüzyıl erkeklerin sanatkârlar tarafınca bir imge veya obje adına sanatsal çalışmalarına dökülen, kadınların

cinsellikleri, erotizmleri, pornografikleri bir ifade namına sergiletilmesi kadın eleştirileri içerisinde değerlendirildiğinde çelişik bir konum olmasıyla önümüze çıkmıştır.

Geçmiş günlerden bugünüme sanatların içinde kendine yer açmış hasıl fizik nosyonu tüm topluluğun şahsını değişik bir biçimde göstermesiyle güzel olan anlayışlarının ana koşullarını oluştururken bunu yapmakla kalmayarak toplumun kültürel özellikleri ile yansıtmakta olan ve hayali olması sebebiyle sanat içerisinde bulunmaktadır. Sanatlarda özel olarak “Kadının başkalaşması” değişik anlatma yöntemleri ve teknikleriyle yüzyıllar süresince bazı dönem güzellik, bazı dönem günahkârlığın bazı zamanlarda da dinin temsili mahiyetinde taçlandırıldığı veya sanatsal çalışmalarının vazgeçilmeyen imgeleri olmasıyla yerlerini korumaktadır (Özdemir, 2016).

Tam olarak bu noktada Antmen’in de söylendiği biçimde onlardaki amaca “Erkeklerin egemenlik kültürünün yaratmış olduğu tıgı toplum düzenlerinin içerisinde sanatların düşünümsel bir temsilcilik alanları olması baz alınmasıyla sanatın tarihlerindeki ayrımcılık tarihlerinde derinliğinden başlayarak bugünüme kadar uzanmakta olan sürece görünürlük kılınmış olmasıdır”. (Sanal-19)

Böylelikle kadın hareketi sanatı, tüm bireylerin düşüncelerine değişik kişisellik veya siyasal unsurlarını içermesinden tanımlanmasına kadar tartışmalara yol açabilmektedir (Sanal-20).



Resim 16: J. Howard Miller, “Yapabiliriz!”

Feminizm hareketi 18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Bu sanat akımı patriarkal (erkeklerin otoritesi) yapılanmalarının veya cinsiyetçi ayrımcılıklarının karşılarında yer almıştır. Böylelikle feministlerin onaylı hakların sağlanmasına yönelik yapılan çabalamanın gösterilmekte olan bir tutum olması zaman içinde bugünüme değin gelmesi amaçlanmıştır. 1960’larda patriarkal toplumun yapılarına ters feminist kıymetlerini vurgulaması hedefiyle yapılanmasıyla, demokrasi üzerinde etken oluşturmuştur. Sanatın ve demokrasinin bu bağlantıda kadınların çalışmasıyla kaynaklara katkıları sağlanması amaçlanmıştır. Bu hedef doğrultusunda 1970’li yıllarda kadın sanatçıların erkek meslektaşlarıyla aynı statüye sahip olmanın önündeki engelleri sorgulamalarına neden olmuştur. Böyle sanatların kavramından umudu olan kazanımları, eşitliklerinde ya da özgürlüklerinde yolları açması umuduyla dünyaya pozitif veya hoşgörülü bir farklılık getirmeye çalışmak olmuştur. Ülkemizde ise feminist sanatın meydana gelişi 12.09.1980 tarihli darbeden sonralarına emsal gelmektedir. Hareketler, 80’ler öncelerinde solcu çevrelerinde bulunmakta olup aydın kadınlar tarafından başlatılmaktadır. 1985’li yıllarda ise ülkemizde kadın hareketinin ne şekilde yapılacağını, ilkelerini, vurgularını noktalarını tamamıyla meydana gelmiştir. 1988’li ve 1989’lu yıllarındaki süreci ikinci dalga feminist hareketin doruğa ulaşmış olduğu dönem olmuştur (Sanal-21).

1.5.6. Enstalasyon (Yerleştirme) Sanatı

Yerleştirme yani diğer bir deyişle enstalasyon” Fransızca bir sözcük olup “installation”dan farklı lisanlara geçmektedir. Enstalasyon sözcüğü Türkçede “yerleştirmenin, tesis etmenin, döşemenin, kurmanın” vb. ifadelere emsal gelmektedir. Türkçede daha çok yerleştirme sanatları olmasıyla bilinmektedir (Sanal-22).

Yerleştirme veya enstalasyon, gelenekçi sanatların çalışmalarından değişik olup, çevrelerinden tarafsız bir sanatsal objeyi içermeyerek belli bir mekâna göre yaratılmış, mekânların özelliklerini kullanarak tüm yönleriyle inceleyen veya seyirciyi katılımlarının ana gerekliliği olduğunu savunan bir sanatsal çeşit olmuştur. Kapalı veya açık mekânlarda yapılmaktadır. Köklerinde fikir sanatının üstelik 20. yüzyılın başlarındaki Marcel Duchamp’ın da hazırıcı-yapımlarını veya Kurt Schwitters’e kadar uzanan yerleştirme, muasır sanatlarda mimarlıkları veya performansları dışlarında pek çok değişik görselle sanatların disiplinlerinden de desteklenmesi hibrid (melez) bir tarza

bürünmektedir. Uygulanmasında sanatsal eserlerinin sergileniş ya da gösterimdeki aşamalarından vurgulamakta olan yerleştirme sanatı, 1970'li yıllarda tam olarak şekillenmektedir.

1960'larda ABD ve Avrupa'nın asamblaj veya çevresel terimlerin sanatkarların belirli bir mekânlarında birlik kurulan malzemeleriyle kullanılmış olsa da yerleştirme terimi yalnızca eserlerin sergileniş biçimine, mesela resimler duvarlara nasıl veya ne şekilde bir düzen içinde asılması gerektiğini anlatmak için kullanılmıştır. Zaman içerisinde galerideki mekânlarının farkındalıklarıyla sanatsal eserlerinin mekânlardan bağımsızca gözlenememesi/deneyim edilememekte olduğu bağlantısı fikirleriyle, yerleştirmesiyle şeklini veya mekânını öne çıkartılmaya başlanmaktadır (Sanal-23).

Ülkemizde yerleştirme sanatı 1980'li yıllarda başlamış olup yine mekândan bağımsız şekilde düşünülememiştir. 1980'li yıllarda endüstrinin kalıntılarını, ülkemizde de oluşum sağlamaya başladığı bir süreçle beraber gelişen bu sanat taze olarak meydana çıkmaktadır. Muasır sanatın gitgide artması bir ivme ile ülkemizde büyükçe bir dönüşmenin içerisinde yer almıştır. Açılmış olan müzeleri veya düzenlenen milletlerarası sergilerin, özel olarak İstanbul bienali, iletişim ve yayın organların tümünün cephesinden toplumlara sunulmakta olan değişik sanatsal kavramlarda, gazetelerde ve dergilerde kültürel sanatsal sayfalarda önümüze çıkmış olan güncel sözcükler, sanattaki deneyimleri ülkemizde sanat gelişimin veya devinimin delili olmasıyla gösterilmektedir. Yerleştirme sanatı sanatlarına yönelmiş olan sanatkarlar, dünya içerisinde bulunan değişik sistemleri, inanışları, kültürleri veya hayat şekilleri sanatlara değişik deneyimler kazandırılmasını sağlamışlardır (Süzen).

Bu farklı deneyimler sonucu 1960'lı yıllarından sonra yerleştirme sanatlarının yaratılabilmesi, çağcıl sanatların mühim bir parçaları şekline gelmiştir. 1980'li yılların sonunda ise sanatsal piyasalarının “çökmesinin” yerleştirme sanatına olan alakanın tekrardan uyanışına yol açması 1990'lı yılların başlarından sonra gitgide artarak meydana çıkmıştır (sanatlar objelerden ziyade düşüncelere odak kurdu). Farklı malzemelerin (karmaşık teknikleri), ışıkları veya sesleri, yerleştirme sanatlarının zeminini oluşturma yolunda ilerlemiştir (Sanal-24).

Enstalasyon tekniksel olarak da malzeme olarak da birçok türden malzemelerin kullanılmasına imkân vermektedir. Resimler, videolar, heykeller ve ışıklar vs. gibi sanatsal malzemeleri biçiminde kullanılabilecek her çeşit yerleştirme sanatının birer

parçası olarak kabul görmüştür. Böylelikle bu sanatın değişik materyaller kullanılmasıyla yapıldığı için yalnızca gözümüze hitapta bulunmayışı kişinin değişik hislerine de dokunduğu söylenebilmektedir (Sanal-25).

Yine bu bağlamda ülkemizde enstalasyona olan ilgi sanatçılarımız tarafından kabul görmüş yine bu yönde eser veren sanatçılarımız gitgide artmış ve böyle alanlara yönelimleri yoğunlaşmıştır. Kentin içerisinde veya meydanlarında önümüze çıkmakta olan figürlü heykelleri, sokaklarında binaların aralarında asılmakta olan rengarenk ışıkları, rengarenk şemsiyeleri gibi örneklemler gitgide çoğalmıştır. Bunların yanı sıra evrenden pek çok yerleştirme sanatçıları ülkemize gelmiş ve çalışmalarını buralarda sergilemişlerdir. Dolayısıyla yerleştirme sanatına verilebilecek örnekleri bir hayli artmış ve Türkiye’de örneklerin gitgide artması sanatçılarımızın ilgisinin bir göstergesi olmuştur (Sanal-26).



Resim 17: Selim Birsell, “Kurşun Uykusu Kurulurken”

Yerleştirme sanatına ülkemizde yönelerek örnek eserleriyle bilinmekte olan yerleştirme sanatkârları aralarında bulunan Erdağ Aksel, Canan Berdağ, Selim Birsell, Ayşe Erkmen, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz gibi sanatkârlar bu sanatın öncü isimleri aralarında yerini almıştır. Bugünümüzde yerleştirme sanatlarıyla alakalı pek çok güncel sanatçılar meydana çıkarak fikişsel sanatın eserlerini bu yönde sürdürmüştür (Sanal-27).



Resim 18: Rachel Whiteread, “Dolgu Tate Modern”

Enstalasyon sanatları adıyla bilinmekte olan yerleştirme sanatı, gelenekselci sanatın çalışmalarından farklı olup belirli bir mekânsal alan amaçlı yaratılmış olan, görüşmeci katılmasının öne çıkması etkileşimli bir sanatın çeşididir. Kapatılmış ya da açılmış mekânsal alanlarda yapıldığı gibi sanat pek çok disiplinden de dayanak almıştır. Enstalasyonun, kökeni olan fikir sanatına, ayrıca Marcel Duchamp’ın hazırca-yapımlarıyla ve Kurt Schwitters’e değin şöyle ki 20. yüzyıl başına kadar uzanan ve farklılık gösteren bir sanatsal anlayış olmuştur. 20. yüzyıl sonlarında da baskın sanat türlerinden olan yerleştirme, 1970’li yıllarda bugünümüzdeki şekline girmeye başlamaktadır. 1980’li yıllarda galerileri ve müzeleri aracılığıyla onay görmüştür. Güzel duyu kaygıların üstünde görev ve hedefler taşımakta olan yerleştirme, bugünkü farkındalıklar yaratmak gayesiyle mücadele, kadınlara sertlik, taşınma gibi pek çok mevzuyla ilgili toplumsal mesaj verip ve yaşamın aşağı yukarı her alanda önümüze çıkabilmektedir. Önceki tarihlerde kökünden itibaren bir sanatın yaratım biçimine uygun olmasıyla çıkmış olan yerleştirmeye, bugünlerde bir mekânsal alana farklılığıyla kıymet ve alaka kazanımı sağlamak veya bir durumu artık ilgi çekecek şekle getirmesi amaçlı da sıklıkla başvurulmuş bir sanatın akımı olmuştur.

Bu sanatsal akımda, aşağı yukarı tüm objenin kullanılması mümkün olmuştur. Resimler, ışıklar, mimariler, sesler, videolar, heykeller gibi çoğu şeyi, benzer

zamanlarda kullanılabilmektedir. Böylece disiplinler arası bir yaklaşım sunmakla kalmayıp değişik söylemler ile beslenmektedir. Türkiye’de de yerleştirme sanatına duyulan alaka artmakla beraber, sanatkârlar bu alana yönelmişlerdir. Günlük yaşamda önümüze çıkmakta olan heykelleri, şemsiyeleri süslenmiş sokakları gibi örneklemeler gitgide sayı bakımından artmaktadır. Bunlara ilaveten evrenin değişik kültürlerinden olan yerleştirme sanatkârları Türkiye’ye gelerek çalışmalarını sergilemişlerdir.

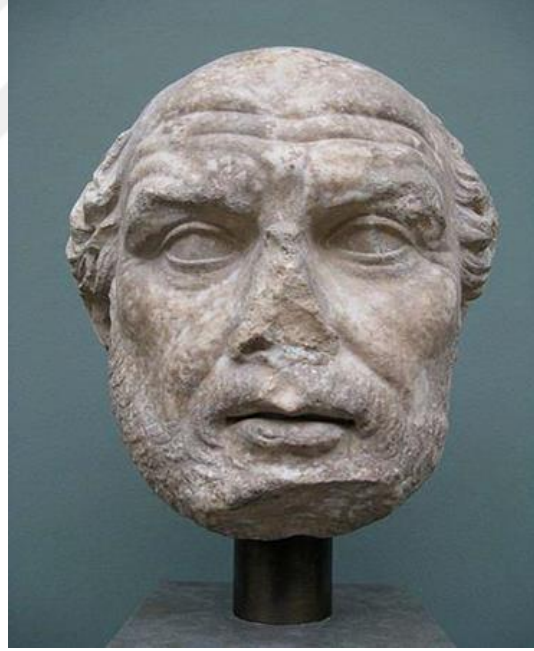
1.5.7. Heykel Sanatı

İnsanoğlunun bilinçli bir şekilde kendi dünyasına tanıklık eden, tarihin birçok farklı dönemlerinde yegâne unsuru olarak dikkat çekmektedir. Heykel sanatının hem fiziki durumuna hem de yaşantısına daima ilgi duyulmakla beraber ona odaklanılması sağlanmıştır. Bu durum heykel sanatının zamana meydan okumasının öncü nedenlerinden olmuştur (Özkarakoç, 2011).

Kili, alçıyı, taşı vb. malzemeleri kullanarak yapılmış ve sanat dokuları olan eserler heykel sanatını açıklamaktadır. Şöyle ki düşüncelerini ve duygularını gerçekliğiyle aktarım sanatı da olarak da bilinmektedir. Heykelcilik tarihinin milattan önceye değin dayanmakta olduğu bilinmektedir. Günümüzdeyse halen heykelcilik ileri boyutlarda yapılıyor olmakta ve geçmiş zamanlardaki heykellerin ortaya çıkarılmasına olanak tanınmıştır. Hâlen yapılıyor olan arkeolojik çalışmalar neticesinde arkeologlar tarafından yapılan kazılarda heykelciliğin gelişimi günümüze kadar aktarılabilme fırsatı bulmuştur. Şöyle ki heykelcilik tarihinin milattan önce 35.000 ila 8.000 yıllarındaki aralıkta başlamış olup birinci sıradaki heykeller de yine bu tarih aralığında yapılmışlardır. Heykelcilik tarihine dönüp bakıldığında eskiden kalma örneklemelere Akdeniz kıyılarındaki milletlerarasında rastlanmaktadır. Bu heykellerin eskiden kalma Mısır uygarlıklarına ait olduğu düşünülmektedir. Sözün kısası “Heykelcilik nedir, nasıldır?” sorusunun yanıtını eskiden kalma uygarlıkların içerisinde aranması gerektiği bilinmektedir. Heykelcilik tarihinin şüphesiz başlangıcı olarak Mısır uygarlıkları ve Yunanlılar tarafından meydana çıkmaktadır. Bilhassa heykelciliğin eski Mısır uygarlıklarının mermer ve kireçle yapmış oldukları heykel olarak bilinmektedir. Kabir abideleri ve dinsel figürlerin temeli de yine Mısır medeniyetine kadar uzanmaktadır. Mısır’da heykeltıraşların ağaçların, granitlerin, bazaltların, porfirlerin sağlam

malzemelerden yapıldığı bilinmektedir. Büyükçe ve sertçe taşlara istenilen biçimi veren Mısır heykel sanatçıları, sessiz, hareketsiz, sakın ve ayrıntısız heykeller yapmışlardır.

Buna istinaden Antik Yunanlılar heykeltıraş sanatlarıyla yüzün ve vücudun ölçülerini eserlerinde baz alarak yapmıştır. Fildişi, kemik, taş, kil, tunç gibi malzemeleri kullanıp devimselcilik ve karşıtlık felsefesini benimsemişlerdir. Yunan heykellerinin yapımında baş, kol, bacak değişik yöne bakacak şekilde yapılmaktadır. Yunan heykeltıraş sanatları Antik Çağlar, Klasik Çağlar ve Helenistik Çağlar olarak üç bölüme ayrılmıştır. Antik Çağlarda Yunan tanrısının heykellerinin yapılmasına daha fazla önem verilmiştir. Klasik Çağlarda fildişi Athena heykelini yapmış olan heykel sanatçısı (Phidias) Fidias çokça parlayan dönemine ulaşmış olsa da yapılan bu heykeller kaybolmaya mahkûm olmuştur. Helenistik Çağlarda ise portrecilik ciddi şekilde gelişim göstermiştir.



Resim 19: Phidas, “M.Ö. 3. YY. Yunan Orijinalinden Roma Kopyası, Mermer”



Resim 20: Phidas, “Athena Heykeli”

Yunanlıların heykeltıraş sanatlarını takip eden Romalılar ise heykellerini bu yönde üretmişlerdir. Günümüzde heykelciğin tarihsel yolculuğunda değişik malzemeler kullanmaları, güncel bakışları ve sanat hareketlerinden etkilenmeleri sebebiyle gelişim göstermekteki devamlılığı sürmüştür (Sanal-28).

Sözlük anlamı olan heykel ise taşlar, tunçlar, bakırlar, killer, alçılar, ağaçlar, fildişiler vb. gibi maddelerin kalıplara dökülmesiyle, şekil verilmesiyle veya yoğurularak pişirilmesiyle yapılmakta olan insanların, hayvanların, figürlerin, objelerin vb. şekillerini yansıtmakta olan sanatların yapıtına denilmektedir. Heykeltıraşlar tarafından genel olarak estetik bir kaygı taşıyarak oluşturulmaktadır. Heykel sanatının başlanan tarihleri bilinemeyecek derecede eskilere dayanmakta fakat yapılmakta olan kazı bilimsel çalışmalara göre mağaralarda hayatlarını sürdürdükleri zamanlarda dahi heykelcilik sanatının kalıntılarına rastlamak mümkün olmuştur.

Heykeltıraş sanatlarının en eskilerdeki ögesi dinsel inanışları olmuştur. Âdemoğlu var olduğu günden bu yana tapınma ve bir şeye dayanma ihtiyacı duymasıyla beraber böyle gereksinimlerini tanrıların betimlemeleri olarak adlandırdıkları heykellerin üstünden giderme ihtiyacı hissetmişlerdir. Ayrıca özel olarak Arap

toplumlarında yenilebilen heykelleri de yapmışlardır. Yapmış oldukları bu heykeltıraşlara bir müddet tapınmış olan Araplar, sonrasında da bu heykelleri yedikleri bilinmektedir. İslamiyet'in doğumundan önce çok yaygın bir heykelcilik kültürü oluşmuştur. Bu heykeller bazen de dönemin krallarının ve kraliçelerinin, bilimsel, tarihsel, sanatsal ve spor dalları alanlarında nam salmış kişilerin heykelini yapma eğilimi göstermişlerdir. Bugünkü süreçte de yine bu mühim kişilerin heykeli, büstü yapılıyor olmaktadır. Kimi zaman da yaşanan ve büyükçe izler bıraktıkları olayların, ölümsüzleştirilerek unutulmaması gayesiyle bu heykelleri yaparak büyük alanlarda sergilemişlerdir (Sanal-29).

Diğer taraftan heykel somut ve nesnel bir biçimde dini ya da toplumsal sembollerin kalıcılığını meydana çıkarabilen bir sanatsal dalı olması amaçlı çoğu kez seçim sebebi olmuştur. Benzer sebeplerden elle tutulur fiziksel gerçekliği ve kalıcılığı özel olmaları sebebiyle etkilerinin olmasından korkulan, yasaklı bir obje olmuştur. Heykeltıraş sanatlarının 20. yüzyıldan sonra sivilleşmeleri ve serbestçe bir dil ile şahsi problemlerinin üstüne eğilim göstermesi, istihsalinde yükseliş göstermesinin sebebi de herhangi bir tesadüf sonucu değildir. Tamamen dinsel fikrinin yönetim ve toplumsal hayatın düzenleyiciliği üstünden ellerini çekmiş olduğu bir süreç olmasındandır. Heykel formundaki değişimin arkasındaki başka bir sebepse soyut sanatıyla beraber tabiat ve figür sanatının öncelikli mevzusu olmaktan çıkmasıyla başlamıştır. Oysa sanatların hepsinde görülmüş olan ve tekrardan oluşum dönemine paralel 1960'larla beraber sanatların disiplinler arası bir özellik göstermiş olması ve bu etkiden heykelin de beslenmesi olmuştur. Dinlerin bağlayıcı özelliği ve sosyal bir plastik olarak kullanılmış olması gibi sebeplerle 20. yüzyıla kadar heykeltıraşın kapsamlı şekli geleneksel inançlarına uzanan bir benzerlik sergilenmiştir (Karacan, 2013).

Cumhuriyet sürecinde hız kazanmış, Türkiye'deki sanat eğitiminin serüveni salt olmuş tüm imkânlar dahilinde sanatkârın yetişebilmesi için yurt dışına talebeler yollanmıştır. Batı'nın sanatsal şartlarına erişmesi için yurt dışına gönderilmiş olan heykel sanatı öğrencilerinin gitmelerinden değişik olan, yurda dönüşlerindeki girişlerinin yeni düşüncelere sahip olmaları olmuştur. Bu isimler: Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara, Nusret Suman, Şadi Çalık, İlhan Koman gibi muasırın güzel duyusunu anlamış sanatkârlardır. Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara ve İlhan Koman'ın ön ayak olma niteliklerindeki atılımlarıyla, Türkiye'de heykeltıraş sanatlarının önceden çağcıl örnekleri olmaları açısından yeni eserler vermişlerdir.



Resim 21: İlhan Koman, “İstanbul- Akdeniz Heykeli”

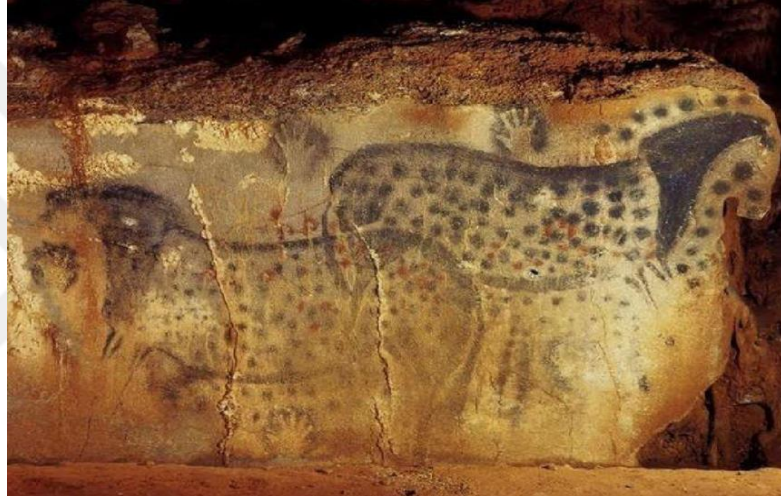
Tüm bu değişimlerden değişik biçimlerde tesir edilmiş olan heykel sanatı, şahsi olarak kendi kendini yönettiği alanı savunurken bazen tamamıyla ortalıktan kalkmış olarak kişisel mevcudiyetini sürdürmektedir. Heykeltıraş sanatlarıyla alakalı değişme ve dönüşme hareketleri söz konusu olurken Fransız Heykeltıraşı Auguste Rodin’in sanatlarını araştırmak önüne geçilmez bir olgu olmasıyla karşımızda yer almaktadır. Öyle ki Rodin’den söz etmeye koyulduğumuzda yalnızca heykeltıraş sanatları değil, kendinden sonra gelmekte olan tüm öncü hareketlerini de etkilemiştir. Sanki sanatlardaki dönüşmenin bir nevi başladığı nokta olmuş bir sanatkârdan söz etmeye başlamış olduğumuzu bilmemiz gerekmektedir. Sanatçı Rodin’ in heykeltıraşlarında ilk göze çarpan özelliklerinden biri heykellerin çok aşırı bir sübjektiviteler içermesini ve yüzeyindeki dokuların yaratmış olduğu ışıkların ve gölgelerin hareketiyle oluşması olmuştur. Bu durumda figürlerin ise akla hayale gelmez bir dirilik taşıması olmuştur. Sübjektiviteler denirken Rodin’in yüzeyde meydana getirdiği parmakların, kalıpların izlerini ve hatta kimi noktalarda yarım yamalak bırakılmış yüzeylerin ve heykellerin her noktasında heykeltıraş sanatının da yaşamını sürdürmesine imkân sağlayıcı hareketliliklerden bahsedilmektedir. Bugün bu öznelliğe bakılınca klişe gibi görüntüsü olan bu dokular ve izler meselesi Rodin’in yaşamış olduğu süreçte bir hayli yenilikçi ve cesurca bir davranış olmasıyla önümüze çıkmıştır.

Günümüzdeki heykeltıraş sanatının, öteki sanatın dallarıyla mukayesesinde belki de en fazla değişim göstermiş sanatın hareketi namına, şahsi hudutlarını aşıp gelişmesini ve dönüşmesini sürdürmesi gerektiği bilinmektedir (Atmaca, 2023).

Heykelcilik sanatının sözlük anlamına bakıldığında taşlar, tunçlar, bakırlar, killeri, alçılar, ağaçlar ve fildişleri gibi malzemelerin hazırlanan kalıplara dökülerek şekil verilmesine ya da yoğurularak pişirilmesine denilmektedir. Yoğrulup kalıplara dökülerek yapılan bu sanat türü insanların hayvanların nesnelerin ve buna benzer figürlerin şekillerini vererek yansıtması heykel sanatının yapılmasının birer parçası olarak ifade edilmektedir. Heykel sanatının geçmiş dönemlerde başlama tarihleri olarak bilinemeyecek kadar eski olduğu düşünülmektedir. Bu şekilde düşünülmesinin sebebi ise arkeologlar tarafından yapılan kazı bilimsel çalışmalarına bakılınca insanların mağaralarda hayatlarını sürdürdükleri zamanlarda dahi heykelcilik sanatlarının izlerine rastlanması sonucu heykel sanatının o günlere kadar uzanmakta olduğunu anlamamız mümkün olmuştur. Şöyle ki heykel sanatının tarihinin milattan öncesine kadar dayanmış olduğu da bilinen bir gerçeklik olmuştur. Kil, alçı, taş vb. malzemelerle heykel sanatının dokularını vererek üretilen eserler heykel sanatını açıklamaktadır. Heykel sanatçıları düşüncelerini duygularını heykelleri üzerinde aktararak ifade etmişlerdir. Günümüze bakıldığında ise heykel sanatlarının hâlen yapılıyor olması geçmişteki tarihlerine kadar da inme fırsatını sunmuştur. Heykel sanatı tarihinde yer alan bir diğer unsurda başlangıcının Yunanlılara ve Mısır uygarlığına dayandığı ortaya çıkmıştır. Yunanlıların heykel sanatını kendine idol olarak görüp heykellerini yapmak için ilham alan bir diğer isim ise Romalılar olmuştur. Genel olarak malzeme yönüyle değerlendirdiğimizde heykel sanatını oluşmak için pek çok malzemedan yararlanılarak yapıldığı ortaya çıkmaktadır. Gelişimini sürdürmesindeki önemli rol ise gelişim göstermek için tüm çabalarıyla sanata olan hayranlıklarını, duygularını ve fikirlerini güncel konularda işleyip o estetikliği sanat hareketlerine yansıtarak yapmak olmuştur. Heykel sanatlarını genel olarak toparlayacak olursak en eski öğelerinin din olarak başlaması Ademoğlunun var olduğu günden beri var olması ve günümüze kadar süregelen güncelliğini sağlayarak, insanoğlunun hayatının hiçbir evresinde yaşamdan bağımsız kalmadığını göstermiş olmaktadır.

1.5.8. Mekân Sanatı

Geçmiş tarihlerden bugüne değin bilinen ilk resimlerin insanlar tarafından mağara duvarlarına işlendiği bilinmektedir. Mağaraların duvarına yapılmış olan resimler insanların ilk kez sanat alanında kendi mekânlarını keşfetmelerine olanak tanımıştır. Çizilen bu resimler, mekânın birer parçaları olmasından ziyade mekânın ta kendisi olmuştur. Yapılan bu resimlerin ilk kez mekânla sanat eserleri arasındaki bağı oluşturmuştur. İnsanın zihninin, mekâna el atarak yapılan müdahalesi olarak değerlendirilmiştir.



Resim 22: Pech Merle Mağarası, “Benekli Atlar”

Resim 22’de yapılan Pech Merle mağara resminde, o süreçteki insanoğlunun bizzat tecrübe, deneyimleri ve hayatı yaşama şekillerinin yansımalarından ibaret olmuştur. Algıladığı, gördüğü ve yaşadığı evrenin bir sunumu olduğu düşünülerek mekânsal ve sanatsal eserinin birbirini bulmaya başladığı serüven olarak akıllara yer etmiştir. Bundan böyle sanatsal eserler yapılmaya başlandıkça mekânsal alan ve bu alanın kendisi de resmin birer parçası hâline gelmiş ve eserlerin oluşumunda aralarına karışmıştır. Rönesans Dönemi ile resimlere dahil olan perspektifler, mekânların varlıklarını geliştirerek çoğalmasına katkı sağlamıştır. Perspektif, objelerin çıkış merkezi olmuştur. Resimlerle başlamış olan perspektifler görsel algıyı farklı bir boyuta taşıyıp dönüştürmüştür. Bu sayede resmin içindeki karışıklıkların giderilmesine yardımcı olmuştur. Dolayısıyla sanat ve mekân artık bir bütün oluşturmuş ve zaman

içerisinde birbirleriyle olan ilişkileri gelişim ve değişim göstermiştir. Elbette ki birden fazla sanatçı perspektifi eserlerinde kullanmıştır. Bu tekniklerle mekânsal alanlar yaparak resimlerine de tesir etmişlerdir. Fakat bugüne değin sanat değişkenliği bağlantısında resimlerdeki mekânların, değişimlerini ve dönüşümlerini göstermişlerdir (Demirci, 2019).

Sanat, aynı zamanda bir başkasının yansıtmış olduğu hisleri görmesi veya duyması ile kavrayan birisinin, bu hislerin benzerini yaşaması zeminine uzanan bir etkinlik türü olmuştur. Bu bağlamda sanat bir iletişim ve ifade çeşidi olma yolunda ilerlemiştir (Tolstoy, 2016). Sanatçı ürettiği çalışmada, ortaya çıkardığı eserini izleyenler ile etkileşime geçerek iletişim kurmuştur. Sanat, aynı zamanda maddi olmayan bir amaç güderken, insanlar üzerinde bıraktığı duyuşsal etkileşim ile işlevselliğini sergileyerek göstermeyi hedeflemiştir. Her konum ve mecrada yer aldığı gibi modernizm ve teknolojinin gelişmesi sanat alanlarında da değişikliklere yol açmış ve gelişim göstermiştir. Dolayısıyla bu sürece kadar sanatı ifadelendiren kompozisyon, şekil gibi kavramlarından başkalaşarak güncel eğilimlerin gün yüzüne çıktığı belirtilmiştir. Muasır sanatların 1960'lı yıllarında başlamasını, aslında nosyon olarak güncel veya aktüel algısı taşımasını lakin artık çok uzunca bir süreci kapladığını belirtmiştir. Muasır sanatların meydana gelişinde karşıt sanatı yaratmış olmayı hedefleyen fluxus, soyut dışavurumculuğa karşıt meydana gelen pop arta ve fikirlere dayalı bir anlayış tarzını müdafaa eden Duchamp'ın mühim bir etkisi bulunmaktadır. Bu kapsamda mekânın ve sanatın mevzusu, muasır sanatlarda mekânın kullanımı ve mekânın bir sanatsal nesne olması hususunda fazlaca çalışmalar bulunmaktadır. Sanatta objenin mekâna yerleştirilmesi denildiğinde akla ilk gelenler, muasır sanatının doğmuş olmasından bugüne kadar muasır sanat; arazi sanatları, enstalasyon sanatları, performans sanatları ve video sanatları gibi sanatsal türleri mekân sanatına örnek teşkil etmiştir. Bu sanatların mekân sanatı olarak özellikle bu sanatların eserlerinde mekânın yoğun kullanımı ve birbirleriyle olan ilişkileri gözle görünür şekilde bağlantılıdır (Uluçay, 2017).

Mekân sanatı modernizmde olduğu kadar hiçbir dönemde mekânın ele alınması, bu kadar çok yönlü olmamıştır. Modern kelimesine karşılık gelen anlamı “günlük-gündelik” olarak kullanılmakta olan Latince “modo” kelimesinden türetilmiş olduğu düşünülünce mekân ve zamanın işlediği toplam ifadesi olduğu söylenebilmektedir. Zaman ve mekân düşüncesi bu dönemin en tipik karakterleri arasında gösterilmiştir.

Modernizmde fikirsel olan, kaynağının daima Rönesans'a dayandırılmış olduğu ve çağcıla ait olan ne varsa ilk çekirdeklerini Rönesans'ta temellendirmiştir. Mekân yönünden en büyük buluşta yine Rönesans zamanındaki pusula ve haritacılıkla olmuştur. Bu iki buluş dünyayı bilinen bir mekâna çevirmiştir. Evrenin mekân olması ile sosyal yaşamda büyük değişimlerin gerçekleşmiş olduğu bilim güncel buluşlarıyla mekâna olan bakış açımızdaki algılarımızı da değişime uğratmıştır. Kamera Obscura, merceğin bulunmasının bir armağanı olmuştur. Sonralarında modern sanat açısından fotoğraf makinesinin ve sinema araçlarının mekâna yansımaları bağlamında en önemli buluşlar olarak gündeme gelmiştir (Mert, 2007).

Mekânsal algı modern ve geleneksel anlamda değerlendirildiğinde ikisi arasında fark olduğu düşünülmüştür. Tarihsel gelişimine bakılınca mekân algısının bir süreç, filozof ve matematikçiler tarafından kişinin zihninde ve şahsı için tasarlanmış olduğu bir olgu olarak onay görmüştür. Zaman içerisinde resimler, heykeller, müzikler, edebiyatlar, bilimsel alanlarda, doğallık ve yapaylık, kentsel, yapısal, şahsi ve sosyal hatta siyasi, hesaplı ve askeri nitelikleri içerisinde ele alınmıştır. Bu durumda mekân algısının, bugünümüzde yalnızca boş bir geometrik ortamı ifade etmek için değil, üretilen ve sosyal içerikleriyle değerlendirilmiş bir nosyon olmasıyla onaylama almıştır (Uysal, 2009).

Galeriler ve müzeler 1950'li ve 1960'lı yıllarında mesleki dertler nedeniyle, mekânı kullanan deneysel çalışmaları ya da performans çalışmalarının satış amacı gütmeyen eserlere destekleme vermediği bilinmektedir. Mekânın algısının bu dönemde ortaya çıkmış olmasının ve yorumlanmasına bağlı olarak bu yöndeki değişimler, müzeler ve galerilerin kurumsal yapılarına bir reaksiyon sebebiyle sanatın yapıtlarının işleviyle ilgili bir kırılma noktası hâline gelmiştir. Bu kırılmanın ardından galeri mekânlarına seçenek olarak güncel sanat uygulamaları yapılmaya başlamış ve mekânların, sanat pratiğinin fonları olmalarına karşılık, sanat için bir çıkış noktasını bulma düşüncesi olarak görülmüştür. Bu fikir zaman içerisinde benimsenmeye başlamış olup mekâna özgü tanımı da ilk olarak 1960'lı yılların sonucunda birbirlerinin ardından meydana çıkan kurumsal galerilere tenkitli bir tepkimeyle ortaya çıkmaktadır. Bu tepkimeler sonrasında 1960'lardan günümüze uzanan süreçte galeri kelimesinin yerine mekân kelimesinin kullanılıyor olması da farkında bir seçim olarak yorumlanmıştır. Sandy Nairne mekân kelimesinin geleneksel veya mesleki bir ortamı hatırlatmaması ve bu sayede izleyicinin herhangi bir ön yargıya kapılmış olmasına sebep olmak istememiştir. Aynı zamanda bu kelimenin kullanımındaki yaygınlaşmanın esas sebebi

olduğunu anlatmıştır. Bu reaksiyonun ilk örneklemelerinden biri olarak Yves Klein’ın 1958’li yıllarda Iris Clert Galerisi’deki “Le Vide” (Umutsuzluk Boşluk) çalışması onaylanmıştır. Burada sanatkar ziyaretçilerini boş bir sergi alanıyla karşılamaktadır. Beyazla boyanmış bu alanda boş bir camekân bulunmakta ve bu biçimde “sanat” görme hevesiyle gelenleri hayal kırıklıklarına uğratılmıştır. Mekânın içerisindeki boş camekânla “beyaz küp” içerisinde farklı bir “beyaz küp” oluşturulmuştur. Bu çalışma ile minimalizmciler de Yves Klein’ın işine adım adım yaklaşmışlar; ilk başta tabanlarını, köşelerini, tavanlarını, duvarlarını oluşturup üç boyutlu objelerini benzeri bir mekânda sunmuşlardır. Sonucundaysa sanatın objesiyle sanatın mekanlarının uyumlarına odaklanarak “yeri belli işler” gerçekleştirme yoluna girmişlerdir (Özen, 2013).



Resim 23: Yves Klein, “Umutsuzluk Boşluk”

Böylece mekân anlayışı 18. yüzyıldan bugünüme kadar sanat çalışmalarını sergileme şekli biçimce ve manası açısından değişime uğramıştır. Sergi mekânları yani galeri alanları, dış dünyayla bağlantısının kesildiği, kapsamlıca beyaz duvarların egemen olduğu, çalışmanın ışık kaynakçalarının tavan aydınlatmasıyla sağlanan mekân, beyaz, temiz bir duvar yüzeyini 20.yüzyıla kadar o şaşalı tek oluşunu saklamayı başarmıştır. Marcel Duchamp’ın hazır objeleri Kurt Schwitters’in enstalasyonları ve fikir sanatının hızlı yayılmış olması bu dışarıya transferin zeminini oluşturmaktadır. Mekân ve sanat, mekânın modern sanatta kullanımı hakkında birçok araştırma bilinmektedir ve mekân bir sanat objesi olarak kabul görmektedir. Modern sanat kavramının oluşumu ile

mekândaki değişimin algılanması ve mekân kullanımına yönelik zaman içerisinde değişen yeni tutumlar, sanatın tüm alanlarında mekân kullanımının artmasıyla beraber ortaya çıkmaya başlamıştır (Ajetı, 2020).

Mekân sanatı sanatın sergilenme biçimi ve anlayışıyla beraber günümüze gelene kadar birçok değişime uğramıştır. Bu değişimi tetikleyen başlıca nedeni ise yine sanatın gelişimi ile Marcel Duchamp'ın hazır objeleri Kurt Schwitters' in enstalasyonları ve fikir sanatının hızlı yayılması sanat eserlerinin mekâna olan ihtiyacı ile yeniden şekil almış ve sanatın mekâna olan ihtiyacı artmıştır. Land artı, enstalasyon sanatını, performans sanatını ve video art gibi sanatsal türleri açılımlarıyla mekân sanatına ihtiyaç duymuş zaman içerisinde sanat ile mekân bir bütünlük kazanmıştır. Böylelikle zaman içerisinde modernizmle birlikte mekâna duyulan ihtiyaç arttıkça aynı zamanda çok yönlü olmasının da kapılarını aralamıştır.

1.5.9. Arazi Sanatı (Land Art)

Arazi sanatı veya toprak sanatı adıyla da bilinen bu sanat hareketi 1960'ların sonlarına doğru yeşeren ABD ülkesinde meydana çıkmasıyla, 1970'li yıllarında bütün batıdaki ülkeleri etkilemiş, 1960'larda yeşerip çevreci hareketlerle aynı zamanlara rastlayan sanat ve araziye çok geniş çapta bağdaştıran, birleştiren veya yan yana getiren bir akım olmuştur. Arazi sanatı alenen siyasal olmamasıyla beraber bu akımın ağırlıklı olarak Amerikalı üyelerini piyasaların yönlendirmiş olduğu sanatın dünyası ile kültürel tüketimciliklerin zorlamalarından sıkıntı duymuştur. Birçoğu daha öncesinde insanların bozulmaya uğratmadığı, izleyenlerinin yapay olmayan evreni aracısız deneyimlemelerine imkân veren anıtsal heykeltraşlar üretebildikleri uzak diyarlar aramışlardır. Bu güncel kültürel farkındalık doğal çevreye yönelik ve gezegenle alakalı ekolojik endişelerin artışıyla beraber kısmen 1960'lı yıllardaki uzay keşifleri 1969 yılının temmuz ayında insanoğlunun aya ilk adımını atmasından etkilenmişlerdir (Şendil, 2015).



Resim 24: Mehmet Kavukcu, “Şiddeti Düşünmek Şiddeti Düşünmek”



Resim 25: Mehmet Kavukcu, "Buz Adam"

Tarihler 1970’li yılları gösterdiğinde ise yenilikçi yani bir diğer adı avant-garde olan bir sanat türü hâline bürünmüştür. Bu sanatın önceliği ve ana malzemesi her daim “doğa” olmuş ve hiçbir hareketinde kısıtlama söz konusu olmamıştır.

Bu sanat akımının 1960’larda çıkmasıyla beraber kavramsal sanat hareketinin bir parçası olmuştur. “Arazi sanatı” adlı terimi de o yıllarda ilk olarak Robert Smithson kullanmıştır. Toprağın şekillendirilmesi bir sanat eseri hâlini alması dünyanın birçok yerinde binlerce yıldır süregelen bir gelenek hâline dönüştürülmüştür. Robert Smithson

ve Richard Long gibi sanatçıların bu gelenekteki asıl amaçları ise hareketi modern sanat dünyasına taşımış olmalarıdır (Sanal-30)

Gelenek hâline dönüştürülen “arazi sanatı”, “yeryüzü sanatı” ve “çevre sanatı” vb. farklı adlarıyla da anılan bu hareketin zemininde, çevreci sanat akımı olmakla birlikte geleneksel galeri mekânlarına tepki olarak doğduğu düşünülmektedir. Arazi sanatı akımında çalışmanın oluşum evresine bitmiş hâinden daha çok önemsenmiştir. Bu sanatı diğer sanat hareketlerinden farklı kılan özellik ise tabiatta, genişçe bir alanda, mekânların özelliklerini hesaba katarak gerçekleştirilmiştir. Seyredenlerin genellikle gittiklerinde göremeyecekleri alanlarda gerçekleştirilmiş olan projenin kalıcılığını da artırmak maksadıyla izleyiciyle buluşmasının tek yolu fotoğraf ve kayıt almaları olmuştur. Alınan bu kayıtlarla da çalışmaların ileriye dönük kalıcılığı desteklenmiştir (Korde, 2017).

Arazi sanatı diğer bir deyişle land art, kavramsalılık, minimalizm ve arte poveradan türetilerek 20. yüzyılda sanatta malzemelerin kullanımını artırmış olan bir sanat akımı türü olma yolunda ilerlemiştir. “Yeryüzü sanatı” ve “yeryüzü işleri” diye de isimlendirilmiş olan bu sanat akımı diğer bir deyişle land art kavramsalılık, malzeme türü olarak çakıl taşları, çalı çırpı, toprak gibi doğadan elde edilen malzemeler kullanmışlardır. Akımın sanatçıları bu malzemeler aracılığıyla da doğal çevrede anıtsal eserler inşa etmişlerdir. Bu eserlerin üretim süreci ekolojiye olan ilginin artmasıyla, tüketim toplumunun ve kapitalizmin aşırılıklarına karşı hissedilen hoşnutsuzlukla aynı zamana denk gelmiştir. Arazi sanatının ilk uygulayıcıları: Walter De Maria, Sol Le Witt, Richard Serra, Robert Smithson ve James Turrell vb. Amerikalı sanatçılar olmuştur. Kısa süre içerisinde başka sanatçılar da doğanın içindeki dönüşümler gibi kavramları da incelemeye başlamışlardır. En önemli temsilcileri arasına Andy Goldsworthy ve Richard Long gibi Britanyalı sanatçılar da dahil olmuştur. Arazi sanatının çoğu eseri doğası gereği bulunduğu yerde kalmak durumunda kalmış olup zamanla da aşınarak değişime uğramıştır. Bu yüzden sanatçılar bazen eserlerinin alanda kaydını gerçekleştirdiler, haritalar yaptılar ya da fotoğraflar çekmişlerdir. Bazıları da galerilere getirdikleri ve tamamı eserin parçasına dönüşen çeşitli unsurlardan oluşan aranjmanları sergileme yoluna girmiştir (Hodge, 2021).

Land art, 1970’e gelindiğinde de tüm Batı ülkelerini etkilemiş öncelikleri ve asıl malzemeleri “doğa” olan bu sanatın türünde hiçbir kısıtlama olmamıştır. İç mekân

olarak galerilerde, sanat evlerinde, müzelerde sergilenen heykeltıraşlar, resimler gibi sanatsal alanların tersine arazi sanatı yapıtlarının sergilenmiş olduğu yer dışarıda yani tabiatın kendisi içinde olmuştur. Anıtsal eserlerin verildiği bu harekette çoğu yapıtı yerinde ziyaret etmek çok ulaşılamazken çekilen fotoğrafları ise yine sanat galerilerindeki ve müzelerdeki yerini almıştır. Kırsal hayatın sunduğu imkânlarla duyulan yoğun özlem kentsel yaşamın reddedilmesi ve popüleritesinin düşmesine dolayısıyla da bu akımın ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur (Sanal-31).

Yüzyıllardır sanatkârların tabiatı yansıtmış oldukları ‘manzara’ tuvaleri artık yerini enli, devasa kırsal kesimdeki arazi alanlarına bırakmıştır. Sanatkârların çalışma sahaları, geleneksel manzara resimlerinin yer aldığı arazi alanları olmuştur. Sanatkârlar tabiata buldozerle girmeye başlanmış- büyük yıkımlara neden olmuş- ve bunu yeni bir sanatın hareketlerine dönüştürmüşlerdir. Seyircinin kolayca ulaşamayacağı enli kırsal arazileri kendilerince yorumlamaları dâhilinde, sanatsal mekân hâline getirmişlerdir. Buradaki sanat için kullanılacak olan arazi, sanatkârının hem sanatsal objesi hem de sanatını sergileme mekânları olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkilerinin daha fazla kendini hissettirmeye başladığı endüstriyel gelişmesinin ve teknolojik hızın tehdit ebatlarını düşünmeye iten land artı, tabiatı görünürlüğü olan, tabiata dair bilincin uyandırılmasını hedefleyen, teknolojinin karşılarında tabiatı kutsamış bir yaklaşımın eseri olmaktadır (Tan, 2022).

Amerikalı sanatçı Robert Smithson, Richard Long gibi Andy Goldsworthy da yapıtlarında daha fazla yapay olmayan malzemeler kullanılmıştır. Eserleri araştırıldığında genel olarak geometrik bir diziliş olduğu görülmektedir. Araziler üstünde anıtsal yapıların inşa edilmesi yerine, doğanın mevcut durumuna hürmet duyup taşlar, kayalar, dallar, yapraklar, buzlar gibi doğal malzemelerle spiral, daire ve oyuk gibi farklı türde tekrarlanarak yapılan motiflerden faydalanmıştır. Sonucunda nerede ise doğal bir şekilde tabiatla bütünleşerek şekil alan yapıtları meydana çıkarmıştır. Sanatçının yapıtları genel olarak küçük ölçekli, şiirsel bölgeye özgü olmuş, genellikle fotoğraflar veya videolar ile belgelenmiştir. Sanat sergilenip ve satılan bir meta oluşunu reddetmiştir. Çalışmalarında tabiatın işleyiş biçimini ve gücünü göstermeye çabalamış, bunu yaparken de asla tabiattan kopmamış ve onun yönlendirmesini takip etmiştir. Yapıtlarının oluşumunu sağlarken büyük taşlar, kayalar taşınması ve hareket etmesi gibi durumların dışında hiçbir makine, teçhizat donanımını ve yapıştırması, dikmesi, kaynak

yapması gibi imkânları yapıtlarının oluşum sürecine dahil etmemiştir (Tandoğan ve Es, 2018).



Resim 26: Andy Goldsworthy, “Red Leaf Patch”



Resim 27: Andy Goldsworthy, “Woven Branch Circular Arch”

Doğadaki birçok land art eseri geçici yapıtlar olmuş ve tabiatın faktörleriyle harmanlanıp değişime bırakılmıştır. Muasır land artın en bilindik yapıtı, Smithson’ un Utah’ın Büyük Tuz Gölü’ne doğru bir çıkıntısı biçiminde yaratmış olduğu Spiral Jetty olmuştur. Siyah bazalt taşlarla ve topraklarla oluşan bu eser Utah’ta bulunmuş olan Büyük Tuz Gölü’ne -alg, bakteri ve artemya larvalarının kızılattığı- açılan sarmal bir yapı biçiminde konumlandırılmıştır. Çalışmasını yaparken Smithson, o dönemde suların çekildiklerinin ve bir süre sonra yapıların sulara gömüleceklerinin farkında olmayarak

yapmıştır. 2002 yılında yaşanan kuraklık sebebiyle Spiral Jetty yeniden gün yüzüne çıkmıştır. Geçmiş olan bu zaman içerisinde kayaların üstü beyaz tuz kristalleri ile kaplanmış hâline şahit olmuşlardır. Smithson, fiziğin entropi kanunları veya “tam tersi gelişiminden” bir hayli etkilenmiştir. Dolayısıyla tabiatın yalnızca var edeni değil, aynı süreçte de yok edeni de olduğu yaklaşımı, bu eserinde alenen görülebilmektedir (Sanal-32).



Resim 28: Robert Smithson, “Spiral Jetty”

Arazi sanatı Amerika’da 1960’ların sonunda çıkmasıyla 1970’li yıllarda ise tüm Batı ülkelerini etkilemeyi başarmıştır. Farkındalık sağlayan bu yeni kültürel sanat akımı evrendeki ekolojik duruma duyulan kaygılardan etkilenme sonucu ortaya çıkmıştır. Amerikalı Robert Smithson hareketin başta gelen öncülerinden olmuştur. Tuval üzerine manzara resimlerinin yerini artık tabiatın kendisi yani doğadaki kırsal kesimler almıştır. Sanatçıların çalışma alanları artık kırsal kesimdeki geniş araziler ve bu mekânları özellikleri dikkate alınarak eserler yapılmaya başlanmıştır. Bu arazilere yapılan yapıtlar eseri doğanın kendisine işleyen sanatçı tarafından doğanın yönlendirmeleri takip edilerek yapılmıştır. Malzeme olarak da yine doğada bulunan çakıl taşları, çalı, çırpı, toprak gibi doğadan elde edilen malzemeler kullanmışlardır. Sanat çalışması yapılırken oluşum evresini bitmiş hâlimden daha çok önemsemişlerdir. Günün sonunda çalışmayı izleyenlerin gidip göremeyeceği alanlarda gerçekleştirilen projelerin kalıcılığını da

artırmak maksadıyla izleyiciyle buluşmasının tek yolu fotoğrafla beraber kayıt almaları olmuştur.

1.5.10. Minimalizm

1960'lı yıllarından sonra 1970'li yıllarının başı aralığında Amerika'da meydana gelmiş olan bu akım heykeltıraş ağırlıklı bir sanatın türü olmuştur. Bu sanat akımı sanatın yalınlığını ifade etmesinin ağırlıkta olduğu bir yol izlemiştir. Düşünür Richard Wolheim tarafından da söyleniş biçimiyle “içerikleri en aza indirgenmiş sanat” olarak benimsenip kullanılmıştır (Kasioğlu, 2009).

Minimalizm “Sanat sanat içindir.” ilkesini benimseyerek sade ve büyük boyutlu çalışmalarla güncel bir tarz geliştirmiştir. Minimal sanatta, sanat yapıtının olabildiğince yalın ama her bir parçanın birbirleri arasındaki düzenine ve bütünlüğüne büyük önem verilmiştir. Bu sanatların sunduğu sade görüntülü ama aşırı düşünceli anlayış, sanatta düşüncelerin ve fikirlerin olgusunun ön planda tutulup objenin geri plana tepilmesine en güzel örnek teşkil etmiştir. Bu durumda fikir sanatının kendiyle fazla örtüştüğü bir sanatsal akım olmuştur (Kasioğlu, 2009).

Minimalizm soyut dışavurumcuların 1940'lardaki ve 1950'lerdeki hareketlerle dolu ve duygusal çalışmalarının tersine 1960'ların minimalistleri saf geometrik formlarla ızgara düzenlerinin birliğini öne çıkararak endüstriyel malzemelerden yararlanmışlardır. Dolayısıyla eserlerini insan elinin bütün izlerinden arındırmışlar ve nesneleri de aynı zamanda heykelin sergilenmesinin mekânla olan ilişkisine yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Donald Judd istiflediği plaka duvarları ve geniş zemin enstalasyonlarıyla tanınmış minimalist bir heykeltıraş ve bu akımın sözcüsüydü. Specific Objects-özgül nesneler (1965) denemesinde her ne kadar “minimalizm” terimini kullanmaktan kaçınsa da onun başlıca kavramlarını açıklamıştı: Kübizmden başlayıp Piet Mondrian aracılığıyla soyut dışavurumculuğa kadar modern resmin tarihi tuvalin gerçek ve tam yassı yüzeyini öne çıkaran geometrik şekiller uğruna ana fikirden ve yanılısamadan kademeli olarak vazgeçti, diye yazmışlardır. Ancak Judd aynı zamanda modern ressamlarla eleştirmenlerin resimle ilgili bir hakikati daha resmin duvarın yassı yüzeyiyle ilişkili bir nesne, bir düzlem olmasını görmezlikten geldikleri iddiasında bulunmuşlardır. Gerçek mekânı işleyerek heykel sanatında çalışmanın resimde

yanılsama sorunlarının üstesinden gelme olarak gören Judd bunun “doğası gereği daha etkili” olduğunu savunmaktadır (Şendil, 2015).

Dolayısıyla 19. yüzyılın ikinci yarılarında meydana gelen “minimalizm”, özellikle Amerika’daki sanatkârlar tarafından soyut dışavurumculuğun reaksiyonu olarak öne sürülmüş uluslararası bir sanatın akımı olmuştur. Figüratif çağrışımı dışlayan, sanatla hayatın aralarındaki hudutları ortalıktan kaldıran minimalizm anlayışı, heykeltçilik alanındaki kendine özgülüğü de daha açık ve belirgin olmaya başlamıştır. Minimalizm sadeliği savunduğu için soyut dışavurumculuğun şekle, forma ve duyguya verdiği önemi ciddiye almamıştır. Sadeliğin ana unsur olduğu bir sanat anlayışı ile süslü ve dekoratif tarzlardan uzaklaşmasıyla objenin yalnızca şekilsel özelliğini ön plana çıkartmıştır. Hatta 20. yüzyılın sanat akımlarından bir takım biçimsel öğeleri de kendi bünyesine almıştır. Kompozisyonlarda, biçim ve renkleri en aza indirerek yalınlığın kapılarını aralamış, hikayeleştirilmiş ve figüratif anlatımı ise dışlamıştır. Öte yandan eserleri obje çağrışımlarından uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Minimalizm, ilkin resimler ve heykeller olmak üzere edebiyat, mimarlık ve sinema gibi sanatsal dallarında var oluşunu sezinlemiştir. Performans sanatları, land artı, enstalasyon sanatında olduğu gibi sanatların oluşumunda meydana gelmesinde de etkisi olan minimalist anlayışta yapıtlar üretmiş olan en mühim sanatkârlar: Frank Stella, Sol Le Witt, Dan Flavin, Richard Serra, Robert Morris, Carl Andre ve Donald Judd, Ellsworth Kelly ve Ad Reinhardt olmuştur (Uzun, 2021).



Resim 29: Ellsworth Kelly, “Sculpture On The Wall”

“Minimalizm” tabiri, İngiliz filozof Richard Wolheim’in, çevrelerindeki sanatkarların yapıtlarını yaparlarken asgari seviyede gayret sarfettiği düşüncesini öne sürüldüğü “minimalist” başlığı olan makalelerden türetilmektedir. Wolheim bu terim ile Ad Reinhardt’ın renk alanı resimlerinden ve Marcel Duchamp’ın hazır obje heykeltıraşlarından kastedilmesine karşın minimalist etiketleri, 1960’lı yıllarda New York’ta çalışıyor olan Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt ve Robert Morris için de kullanmalara başlamıştır. Böyle minimalist sanatkarlar, temsil ya da yanılsamaları hedefi sürmeyen eserlerinde, alabildiğine sade olacakları biçimde daha anlaşılır objeler kullanmaktadırlar (Farthing, 2013).

Soyut dışavurumcuların 1940’lar ve 1950’lerdeki hareketlerle dolu ve duygusal çalışmalarının tersine 1960’ların minimalistleri saf geometrik formlarla ızgara düzenlerinin birliğini öne çıkararak endüstriyel malzemelerden yararlanmışlardır. Dolayısıyla eserlerini insan elinin bütün izlerinden arındırmışlar ve nesneleri de aynı zamanda heykelin sergilenmesinin mekânla olan ilişkisine yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Bu hareketin 1960’lı yıllarda en mühim minimalist sanatkarlardan biri olmasıyla ön plana çıkmış Donald Judd, yanılsamasının tüm çeşidine ve dışavurumculuğuna karşıt olması çalışmalarında yalın ve manası olmayan şekilleri seçim yapmasına neden olmaktadır (Karahana, 2015).



Resim 30: Donald Judd, “15 Untitled Works In Concrete”

Öte yandan Donald Judd istiflediği plaka duvarları ve geniş zemin enstalasyonlarıyla tanınmış minimalist bir heykeltıraş ve bu akımın da sözcüsü olup belli bir konuda tarafsız, özgül objeler denemelerinde bir o kadar “minimalizm” terimini kullanmaktan kaçınsa da onun başlıca kavramlarını açıklamıştır. Kübizmden Piet Mondrian aracılığıyla soyut dışavurumculuğa kadar modern resmin tarihi tuvalin gerçek ve tam yassı yüzeyini öne çıkaran geometrik şekiller uğruna ana fikirden ve yanılısamadan kademeli olarak vazgeçtiğini yazmışlardır. Ancak Judd aynı zamanda modern ressamlarla eleştirmenlerin resimle ilgili bir hakikati daha resmin duvarın yassı yüzeyiyle ilişkili bir nesne, bir düzlem olmasını görmezlikten geldikleri iddiasında olmuştur. Gerçek mekânı işleyerek heykel sanatında çalışmanın resimde yanılısma sorunlarının üstesinden gelme olarak gören Judd bunun “doğası gereği daha etkili” olduğunu savunmaktadır (Şendil, 2015).

Beksaç’ın da savunmasına göre minimalistler, “geleneksel simge kullanımlarını reddedip, yapıttan haz alınıp alınmadığını çok önemsemeyi bırakmışlardır. Resimlerin zeminlerinde, renkler ve şekil kullanımlarında masumlaşmayı amaçlayan minimalistler, kolay hacimlere ve geometrik şekillere ağırlık vermişlerdir.”

Şahiner’e göre ise minimalistlerin özelliklerinin böyle olmasından bahseder: “Rönesans’ta da oldukları gibi merkezîyetçilik anlayışlarına göre düzenlenmekte olan kompozisyonların şemalarını yıkmasıyla, endüstriyel geometrilerinin karakteristik özelliklerinden birisini gerçekleştirmektedirler. İdealizm geleneklerin çember, sarmal gibi geometrikse şekilleri, endüstriyel alanlarındaki yalınlıkla kesin bir karşıtlık oluşturmuştur.” demektedir. Böyle olduğunu savunmaktadır (Korde, 2017).

Örgütlü bir hareket olmamasına rağmen büyük çıkışını 1960’larda ve 1970’larda yapıp popülerlik kazanan minimalist, teorik kavramlara uygulamalardan daha fazla önemsemişlerdir. Minimalizm sanatçıları; camları, plastikleri, kalasları, floresan aydınlatmaları, alüminyumları, magnezyumlu tuğlaları, galvanizler ve saclar gibi malzemelerle seri üretim yöntemlerini benimsetilerek tasarlamış oldukları heykeltıraşları sanayideki işçilerinden yardım alarak onlara yaptırmışlardır. Bütün sanatçıların teorilerini şahsi açıklamalarına göre baz almışlardır. Örneğin Donald Judd’un da kullandığı tuğlalar, sert plastikler, ahşaplar ve sac levhalar gibi renk ve mekânın saflığını ön plana çıkartan soyut eserler yapılması amaçlı endüstriyel malzemelerden kullanmışlardır. Judd’un “Başlıksız” isimli eseri, duvara raf biçiminde

monteleri yapılmış birbirlerinin benzeri olan on iki demir kutudan oluşmaktadır. Bu çalışma, Judd'un bir sistematüğini kurduğı geometriye olan beğenisini meydana koymakla beraber her birinin aynı miktarlarda olduğı metal kutuların arasında 23 cm'lik oyuklar bırakmıştır. Judd'a göre onun kompozisyonlarında hiyerarşı bulunmuyor çünkü eserleri, kullandığı öğeler dizi olarak tekrarlamasından oluşmaktadır. Buna göre seyircide duygulu bir tepkimeye yol açmayan bu eserin, manası bakımından tamamlanıyor olması seyirciye ihtiyacı olmadığını düşündürmektedir (Uzun, 2021).



Resim 31: Donald Judd, “Untitled, Chinati Foundation”

Minimalizmin 1960'lar ile 1970'lerde aralarındaki ilerleyişı fikir sanatının gelişmesiyle bağlantılı olup bu sanata yönelik benzeşmeler taşımaktadır. Her iki hareketin de meydana çıktıkları tarihlerde o süreçteki sanatsal yapının anlayışına ister üretilmesi isterse sergilenmesi açısından sanat objesi görüşüne bahşedilen ehemmiyetin hatalı olduğı düşünülmektedir. Yine o dönemlerde bu hususun güzide bir sanatsever kitleleri oluşturarak onların savunacı olmaktadır.

Minimalist sanatların bu denli etkisi olması ve ses getirmesi köklerinde güzel duyu anlamında getirmiş olduğı değişiklikler olmuştur. Gelişmekte olan teknolojiyle beraber getirilmiş olduğı hızlı oluşmaların toplumların üstünde yaratmış oldukları şiddetli hisleri, stresleri ve gürültüleri minimal sanatların gövdesini buluşunda mühim rolü olmuştur. Sunduğı durgun, doğal ve düşüncüyü hedef gösteren yapısıyla

Minimalizm eserleri plastik sanatların her şeyin özünde olan geometrik soyutlamanın yalınlığında sunmaktadır. Böylece geçmişe sırt çeviren minimalistler günlük yaşamın ve sanatın birbirlerinden ayıran çizgileri ortalıktan kaldırabilmek için üç ebatlı objeler yapmışlardır. Hiçbir zaman herhangi bir şeye benzemeye çalışmayan bir sanat üretmeye kararlı olan minimalistler, duygusuz ve gösterişsiz eserler üretmeye çalışmışlardır.

Evrenin devamlı artmakta olan hızı içinde obje, nesne ya da kavramların salt gerçekliklerini ve anlamlarını gözler önüne seren minimalizm, kolaylık ve yalınlık gibi enstrümanları kullanması sadece sanatsal alanda değil insanların yaşamının pek çok değişik alanlarında önümüze çıkmaya devam edeceği düşünülmektedir (Sanal-33).

1960’larda ve 1970’lerde minimalizmin yıldızı en çok New York’ta parlamıştır. Heykel ağırlıklı bir sanat akımı olan minimalizm sadelik ve yalınlıktan ödün vermeden eserlerini üretme yolu izlemiştir. Bunu yaparken de her bir parçanın birbirleri arasındaki düzenini bütünlüğünü çok önemsemişlerdir. Çalışmalarını üretirlerken basit hacim ve geometrik formları kullanmaya ağırlık vermiş hatta böylelikle saflığı yalınlığı daha iyi verecekleri düşüncesi içine girmişlerdir. En mühim minimalizm sanatkârlarından biri olmasıyla ön plana çıkan Donald Judd 1960’larda bu hareketin öncülerinden olmuştur. Minimalizm aynı zamanda basitlik basit düşünce yapısı sadelik ve duruluk için renklerden kaçmış bu özelliklerini sanatın dışındaki birçok alana da yansıtmayı başarmıştır.

1.5.11. Dijital Sanat

1970’li yıllarda bilgisayar sanatları ya da çoklu ortam sanatları gibi adlarıyla anılıyorken sonraları dijital sanat adıyla anılmaya başlamış olup yeni bir ivme kazanmıştır. Dijital sanatlar denilince akla dijital teknoloji tarafından üretilen bütün sanat yapıtları gelmelidir ve bu oldukça büyük bir alanı kaplamaktadır (Sanal-34).

Dolayısıyla dijital sanat terimi, 1980’lerde bilgisayar mühendisleri, dijital sanatkârları Harold Cohen tarafından icadı yapılan Aaron isimli bir çizim programını kullanmasıyla türetilmiştir. Cohen’in programı, genel olarak sanatkârın “Adsız Bilgisayar Çizimi” isimli çalışması gibi serbest çizimli siyah-beyaz resimler üretmek olmuştur. Şimdiki zamanda dijital sanat, dijital olarak düzene sokulmuş video ve bilgisayar animasyonlarını da kapsayarak yapılmıştır. Fakat terim, daha çok bilgisayarla

Üretilen yapıtlara, bilgisayarda işlem gören fotoğraflara ve internet amaçlı yapılan sanatsal eserlerine atfen kullanılmıştır.

Teknolojinin ucuzlaması, kolaylaşması kısa yollardan ulaşılabilir olmasıyla sanatçıların dijital teknolojiden daha sık yararlanmaya başlamalarına olanak tanımıştır. Pop art sanatçısı Richard Hamilton, ağdaş dönemi yansıtan “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Cazip Kılmış Olan Nelerdir Gerçekten?” isimli bir çalışma çıkarmıştır.

1990’larda, Alman fotoğrafçı Thomas Ruff, resimsel yönüyle ve bazen de raflarıyla tanınmıştır. 2000’lerin başlarında sanatçı, mürekkep kâğıdı üzerine bilgisayar baskısı serisinden bir parça olan “Alt Tabaka 15” (karşı sayfa) gibi çarpıcı ve i içe geçen renklerden oluşan resimler yaparak dijital sanatın olanaklarından faydalanmıştır (Farthing, 2013).



Resim 32: Thomas Ruff, “Nacht Lossy”

Fotoğraf makineleri vesilesi ile de dijital görüntülerin, dijital ortamlara atılan görüntüleri olabildiği gibi algoritmik ve matematiksel formüllere dayalı parça ve piksellerden de oluşabilmektedir. Sanat eserinin oluşturulması bazen yukarıda bahsi geçen biçimi ile kimi zaman da dijital görüntülerin karıştırılmasıyla mümkün olmaktadır (Toptaş, 2022).

Bu sanat hareketinin sanat ve teknoloji ile birleşiminden kaynaklı olması, sanatçının eserlerini üretmesi için gerekli olan teknolojik cihazları kullandığı bütün sanatsal dallarını kapsamaktadır. Sanatkâr, geleneksel tekniklerde kullanmış olduğu malzemeleri yerine bilgisayar programından faydalanarak imgeselliğini ve yaratıcılığını göz önüne sermektedir. Bunun için de teknolojinin nimetlerinden oluşan dijital sanat akımını kullanmak büyük olanaklar sunmuştur. Dijital sanatla ilgili kaliteli bir biçimde eserler üretmek isteyen sanatçı, bilgisayarlar, fotoğraf makineleri, aydınlatma araç gereçleri ve kimi bilgisayar programlarında olduğu gibi donanımlara sahip olunması gerekmektedir (Sanal-35).

Genel olarak bilgisayar sanatının ismi konulan bu alan içinde, en kolayından bir paint-shop veya photoshop resimlerinden bir hayli karışık matematiksel fonksiyonların aracılığı ile kurgulanan fraktal görüntüye veya sese varılincaya dek geniş imkânlar kümelerinin var oluşu söz konusu olmuştur. Dijital kullanılarak klasik manada resmin ve sesin duyusunun sanattaki kullanılmasına başvuru olan görüntüleri, animasyonları ve müzikler üretilebilmektedir. Bilgisayar ortamında dijital resimleme ise tuval üzerine yazılım aracılığı ile işlenmiş olan dijitalle yapılan bir çıktı olmasıyla değerlendirilmektedir.

Bilgisayar sanatlarının özel tarihine bakılınca, fotoğraflar ve görsellikler alanlarında oldukça kuvvetli bir okul olan Alman Stuttgart Teknik Yüksek Okulu, ilk defa New York'ta Howard Wise Gallery' de bilgisayarda sanatın sergilerinin açılmaya başladığı zamanlar olmuştur. 1968 yılındaysa, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü-ICA' da Avrupa'da ilk dijital sanatının sergileri açılır, arkası çeşitli türlerle kuvvetlenerek devamlılığı sürdürülmüştür.

Sıkça yanılgılara düşülen dijital sanat konularından biri nosyonun dijital fotoğrafla karıştırılması olmuştur. Çalışmaların fotoğraf tanımı dışına çıkması, fotoğrafların çokça manipüle edilip dijital sanatın mahsullerinde fotoğrafın kullanılması gibi sebepler bu karambolün oluşmasına yol açmıştır.

Fakat kendi başına bir uygulama alanı olan dijital sanat ürünü oluşturmada ve fotoğraf kullanılabildiği gibi fotoğraf kullanılmadan da dijital sanatın çalışması üretilebilmiştir (Sanal-36).

Herhangi bir duygunun güzelliğın aktarılmasında kullanılan yöntemler bütününi ve bu anlatımın sonunda meydana çıkan üstün yaratıcılığı namına ifade edilen sanat,

bugüne değin binlerce yıllık bir zaman diliminde devamlı değışmiş ve sürekli bir gelişim göstermiştir. 21. yüzyıl bilişim çağında, pek çok sanatın hareketine tanıklık eden sanatın tarihi günümüzde bilgi toplumların gelişimsel özelliklerine ve teknolojilerine elverişli olması dijital sanatla güncel bir döneme girmiştir. Teknolojinin kullanılarak yapılmış olduğu sanatsal akımların, tarif edilen dijital sanatların, güncel sanatların, resimlerin, heykellerin, karikatürlerin, seramiklerin, grafiklerin vb. her alanlarda vazgeçilmez bir konuma gelmesi gözle görülmektedir. Güzel sanatlar fakültelerinin bilgisayar sanatlarının gelişimi adına programlarında dijital teknolojilerine, temel tasarımlarına, bilgisayar tasarımlarına, dijital illüstrasyonlarına, dijital tasarımlarına, portfolyo tasarımlarına, tipografilerine, multimedyaalarına ve bunun gibi derslerin stüdyo çalışmalarının baz alınmasına verilen önemin niteliğini göstermektedir.

İnsanların sanata katılımlarını ve sanat eğitimleri sürecini dijital sanat yoluyla basitleştirirken WEB müzelerinin yaygınlaşmasına ve dolayısıyla da sanatsal çalışmaların erişimine olanak sağlamıştır. Bilgisayarlar sadece bulunup veya taratılmış resimle, metinle, sesle veya video kaydıyla kolajlanmayı basitleştirmekle kalmamıştır. Benzer zamanlarda sadece bilgisayar aracılığı ile elde edilebilecek görüntüler, hareketler animasyonlar ve seslerin de sanatsal hedefli kullanılmasına olanak sağlamışlardır. Dolayısıyla bilgisayar kullanımıyla dijital sanatların muhtemel olduğu düşünülmüştür. “WWW”nın icat edilmesinden daha sonra bilgisayarın ve internetlerin yaygınlaşabilmesiyle teknolojinin olanakları bütün topluluğa açılıp içini dökmüş ve sanatkârlara güncel beyan edilme olanakları tanınmıştır (Ak, 2013).



Resim 33: Refik Anadol, “Machine Hallucinations”

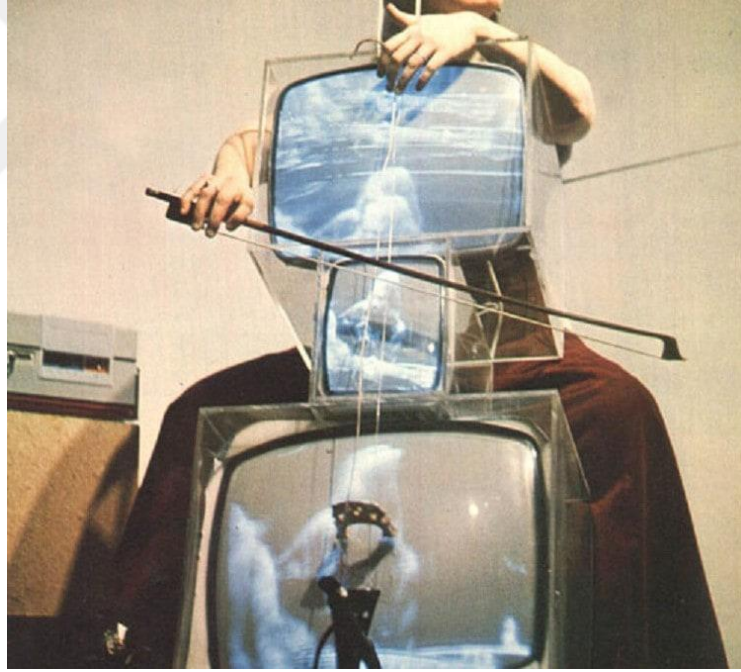
Dijital sanat sanatçılar için geleneksel yöntemlerin dışında sanatını icra biçimine yeni bir boyut kazandırmıştır. Yaratıcılıklarını eserleri üzerinden ifade ederken bilgisayar programlarından yararlanmışlardır. Bu da hayal güçlerini farklı nitelikteki alanlarda gözler önüne sermelerine olanak tanımıştır. Teknolojinin ucuzlaması günden güne ulaşılabilir olması sanatçıların dijital üretim yapmalarının önünü daha fazla açmıştır. Dijital sanatla üzerinden kaliteli bir biçimde eserler üretmek isteyen sanatçı, bilgisayar programları gibi teknolojik anlamda bazı donanımlara sahip olması gereklidir. Bilgisayarın sanat alanına girmesiyle sanat eğitimi sürecini de kolaylaştırmaya katkı sağlamıştır.

1.5.12. Video Sanatı

Video sanatının ortaya çıkışı birçok sanat dalında olduğu şekilde gayesinde sadece video sanatını yapma düşüncesini barındırmamıştır. Çekilen fotoğraflarda olduğu gibi videonun kaydetme, yeniden üretme, çoğaltma gibi işlevleri, diğer alanların hizmetine sunulmuş, daha sonra sanatsal açıdan da kullanılmaya başlanmıştır. Bu sanatın tarihçesini ve doğuşunu anlayabilmek için televizyonun durdurulamayan yayılımını anlamaktan geçmektedir. 20. yüzyılı simgeleyen en önemli araçlardan olan televizyonun diğer kitle iletişim araçlarından daha baskın bir konumda yer almasının nedeni, “bilgi eğitim ve eğlence” tekeline sahip olması, işitselliği ve görselliği izleyicisine aynı anda sunması olmuştur.

Öte yandan video sanatı teknolojik bir gelişme olarak ele alındığında 19.ve 20. yüzyıldaki görsel-iletişim araçlarının (fotoğraflar, radyolar, filmler, gramofonlar, sesler gibi kayıt cihazları) birikimlerini kapsamaktadır. Televizyon yayınının başladığı döneme video sanatının köklerinin atıldığı dönem de denilebilmektedir. 1926 yılında ilk televizyon yayını İngiltere’ de John Logie Baird tarafından gerçekleştirilmiştir. TV için mühim bir dönüm noktası, BBC’nin kamusal yayına başlaması ile benzer yıllarda gerçekleşmiştir. 1936 Berlin Olimpiyatları, TV ekranı aracılığı ile anında sesi ve görüntüyü de sunarak izleyenlere anında ulaştırılmıştır. Teknolojik bakımdan değerlendirildiğinde, uzun süredir bilinmekte olan TV yayınları ilk kez canlı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu durumda da video teknolojisi, somut olarak öncelikle TV yayıncılığıyla meydana çıkıp yaygınlaşmıştır (Uşar, 2006).

Böylelikle video sanatı için 1960'lı yıllarda ilk kez ekonomik ve video ekipmanlarının ulaşılabilir hâle gelmesi, ortaya çıkışını desteklemiştir. Video sanatının öncüleri arasında Warhol, Bill Viola Nam June Paik ve Christan Marclay yer almaktadır. Bu sanatçılar ve başkaları; galerilerdeki yayınlar, DVD'ler, enstalasyonlar ya da internet üzerinden çevrimiçi yayınlar aracılığıyla hareketli görüntülerin çok sayıda yorum biçimini keşfetmişlerdir. Önceleri video sanatı genellikle grenli ve siyah beyazdı ancak 1990'larda dijital teknolojinin ortaya çıkışıyla renkli, büyük ölçekli, çoklu ekranlarda gösterilebilir hâle geldi. Sesli ya da sessiz olabilen video sanatı, figüratif ya da soyut olmakla birlikte uzunlukları açısından da farklılık gösterebilmiş ancak büyük olasılıkla gerçek dünyayı keşfettiği düşünülmüştür. Pek çok video sanatçısı aynı zamanda kavramsal sanat, performans sanatı ya da feminist sanat gibi başka sanat akımlarına da bağlı kalmıştır (Hodge, 2021).



Resim 34: Nam Juna Paik “Gitar Sürüklenme”

Video sanatının doğuşunu takiben meydana çıkış süreçlerindeki mühim teknolojik gelişmelerden birisi de video kamerasının yapılarındaki değişim olmuştur. Ortaya ilk çıktığında bir hayli ağır olan ve yalnızca stüdyolarda kullanılan video kameranın, sanatsal bir ortamda değerlendirmeleri, özelliklerinden dolayı pek mümkün

olmamıştır. Taşınabilir video kameraların böyle bir ortamda bulunması, görsel işitsel teknolojilerin gelişmesi bakımından önemli bir yere sahip olmuş, dolayısıyla video sanatının gerçek anlamına bürünmesine sebep olmuştur. Teknolojik açıdan değerlendirildiğinde elektronik görüntüyü sanatın ortamına sokan Nam June Paik ve Dara Birmhaum öncü sanatçıları olmuştur (Çankır, 2017).

Böylece teknolojik gelişmelerden dolayı video sanatı en tesirli ve popüler zamanını 1960'lı ve 1970'li yıllarda yaşamıştır. Günümüzde de uygulaması sürdürülen video sanatının şimdilerde daha çok farklı ortamlarda ve araçla birleştirilmekle birlikte büyük bir yerleşirmenin ve performansın bir parçası olarak kullanılabilmiştir. Türkiye'de Refik Anadol ve Kutluğ Ataman'ın temsilcisi olduğu video artın yurt dışında da Joseph Beuys'un temsilcisi olduğu bilinmektedir (Sanal-37).



Resim 35: Kutluğ Ataman, “İçimdeki Düşman”

Bruce Nauman Pipilotti, Bill Viola Marina Abramovic, Vito Acconci, Peter Campus, Douglas Gordon, Ira Schneider, Eve Sussman, Beryl Korot, Wolf Kahlen, Colin Campbell ve Lisa Steele, evrendeki en sembolik video sanatkârlarından bazılarının olduğu söylenebilmektedir (Sanal-38).

Video sanatının genç sanatçıları 1970'lerin başından 80'lerin başlangıcına kadar geçen zaman dilimi arasında bu sanatçılara sürecin büyük ivme kazandırdığı ve ilgi topladığı, video sanatının en parlak dönemi olarak görülmektedir. Zamanın sanatçıları, önemli ölçüde sanatsal değer taşıyan deneysel eserler üretmek için düşük üretim değerlerine rağmen nispeten basit teknolojiyi kullanarak gelecek nesiller için video sanatının önünü açmıştır. 1970'li yıllara ait video etkinlikleri tam teşekküllü bir sanat hareketinin tüm izlerini taşımaktadır.

Türkiye'deki sanatçılar arasından Kutluğ Ataman'ın çalışmaları, gerçekliğine dokunmadan, olduğu gibi bize sunan videoları örnek çalışmalar olarak gösterilmektedir. Ataman'ın videolarının en önemli nedeni sizi çalışmasındaki videoya dâhil ediyor olması büyük etki yaratmaktadır. Onun yapıtlarında bütünlük açısından videoların yansıtıldığı perdelerin ve ekranların konumu büyük bir öneme sahip olmuştur. Yine bu sanatın akıl almaz gelişmelerinin yaşandığı 2000'li yılların video sanatını, bir hayli etkilediği gözlemlenmiştir (Sanal-39).

Video sanatına teknoloji açısından bakıldığında akıllı telefonlar, İpadler kazanılan görüntüleri hemen değiştirmesiyle iPhone başta olmak üzere internet üzerinden tüketime sunmaktadır. Sanal dünya (Virtual Reality) gerçekliği ile gerçek hayat tecrübesi aralarındaki duvarlarını yıkabilen Google Glass, SpyGlass, Theodolite, Layar Reality Browser vs gibi "Augmented Reality (AR) – Artmış Gerçeklikler (AG)" uygulamaları videolardaki sanatların hudutlarını bir hayli genişleterek, gerçek evrendeki ortamlarının ve nesnelerinin görüntüleri, öncesinde üretimi yapılmış video görüntüsü, grafikler, sesler vs. gibi uygulamalar ile birleştirilerek güncel bir gerçekliği yaratabilmekten geçmektedir (Sanal-39).

Teknolojinin günden güne getirdiği yenilikler fotoğraf ve video sanatlarının getirmiş olduğu görsel ve güzel duyu anlayışıyla beraber sanatkarlar üretimlerini yaparken güncel yöntem ve teknikleri kullanmaya başlamışlardır. Görsel ve güzel duyu anlayışının gelişim göstermesi, sanat eserlerinin üretim dönemindeki açılarını bir hayli genişletmiştir. Fotoğrafların ve videoların kendisine ait ışıkları ve renkleri aktüel görüntüleri takdim etme olanağı tanımıştır (Sanal-40).



Resim 36: Christian Marclay, “Video Quartet”

20. yüzyılı simgeleyen en önemli teknolojik araçlardan olan video sanatı, mevcut zamandaki televizyonun çıkışı televizyonun ilk yayına girişindeki süreçler için video sanatının da temellerinin atıldığı zaman dilimi olarak kabul görmüştür. İlk kez 1960’lı yıllarda video ekipmanlarının, ekonomik bazda ulaşılabilir rakamlarda olmaları video sanatının ortaya çıkışını desteklemiştir. Bu sanatın öncüleri arasında Warhol, Bill Viola Nam June Paik ve Christian Marclay video sanatı için önemli yer teşkil etmişlerdir. 1960’lı ve 70’li yıllarda en etkili ve popüler sürecini yaşayan video sanatı şimdilerde daha çok farklı ortamlar ve araçlarla birleştirilmekle beraber zemini büyük bir enstalasyonun ve performansın parçaları olarak da kullanılmaktadır.

1.5.13. Işık Sanatı

19. yüzyılın sonlarında elektrikli aydınlatmaların keşfedilmesinin ardından uzun vadeli aydınlatmalar güvenli ve uygun fiyatıyla ulaşılabilir hâle geldikten sonra ortaya çıkmıştır. Bununla beraber hafif sanat, büyük ölçüde 1969’da Los Angeles County Sanatları Müzesinde Robert Irwin ve James tarafından yapılan deneysel bir programın parçası olarak başlatılan öncü yapıtlar sebebiyle 20. yüzyılın sonuna kadar ayrıcalıklı bir sanatın formu hâline gelememiştir.

Işık, insanlığın tarihi süresince mimari tesir amaçlı kullanılmıştır. Bununla beraber çağcıl ışık sanatları nosyonu, yapay elektrik akkor ışık kaynağının geliştirilmesi

ve Konstrüktivist ve Bauhaus akımları çağcıl sanatçıların deneyimleriyle ortaya çıkmıştır.

Sanatçı El Lissitzky tarafından yazılan” Prounenraum” (Proun Room) (1923), pek çok sanatın tarihçisi tarafından ilk kez bir sanatkârının mimari aydınlatma öğeleri işinin ayrılmaz bir parçası olarak dahil ettiği kabul edilir. İlk obje tabanlı ışık heykeli, Nagy’nin yaptığı Işık-Uzay Modülatörü olmuştur. Teatral ışıktaki deneyler ve yenilikler, genellikle ışık sanatları gibi öteki ışığın kullanım alanlarını da etkilemiştir. Modernizmin gelişimi ve elektrik ışığı el ele yürür, yüksek katlı ve elektrikli ışıklı modern şehir fikri bu gelişmeyi örneklemektedir (Sanal-41).

Bir diğer deyişle homojen ve az yoğun bir ortamda hava gibi saydam olan ışık, doğrusal olarak, saniyede 300.000 km hızla yayılmaktadır. Işığın bu yayılma yollarının belirtilen doğrularına “ışık ışını” denilmektedir. Newton’un kuramlarına göre, bir ışık kaynaklarının bütün noktaları, çevresindeki homojen ve saydam olan ortama kalıcı doğrultuda ışık ışınları göndermektedir. Bu doğrultudan gelen ışık saydam olmayan maddelerden geçememesi sebebiyle bu varlıkların gölgesi ortaya çıkmaktadır. Gölge alanının sınırları keskin ise ışığın kaynağı küçük olmuştur. Bu durumda da bu gölgeye tam gölge denilmektedir. Işığın kaynakları büyükse hudutları kesinlikle belli olmayan bir gölge oluşturur ki bunun orta yerine tam gölge, çevresine doğrudan koyulukları gitgide azalmakta olan bölgeye de yarı gölge denilmektedir. Üstüne ışığın düştüğü varlıklar gerek saydam gerek opak olsunlar, düşen ışıkların belli bir kısmını yansıtmışlardır. Işık düşürülen yüzeyde parlatma varsa ışık ışını, geliş açısıyla eşit bir açı yapması sebebi ile yüzeyden yansımaktadır. Pürüzlü olan yüzeyde tek bir doğrultuda olmayıp birçok doğrultu açılarından yansıma olur ki buna da ışıkların dağılışı denilmektedir. Net görüntülerinin oluşmasıyla anca parlak yüzeylerinden yansıyabilen ışık ışınlarıyla olmaktadır (Uzun, 2014).

Işık kazanmış olduğu bir başka ivme ile sanatta karşımıza çıkmış olup renk ve formları insanın göze görünür şekle getiren bir araç olmuştur. Sanatkârlar tabiatta yapmış oldukları gözlemler ile ışığın gerçek sanatı oluşturmasındaki tesirlerini anlayabilmişlerdir. Temel kaynakları güneş olan ışık buna ilaveten diğer enerji kaynakları olarak da ışık saçabilmektedir. Buna ilaveten ışık yapma yeteneği olmayan objeler de olanak var ise ışığı yansıtmak suretiyle diğer maddeleri aydınlatabilmektedir. Ressamlar eserlerini hazırlarken bunu ciddiye almışlar ve tablolarındaki “ışığı” artırmak

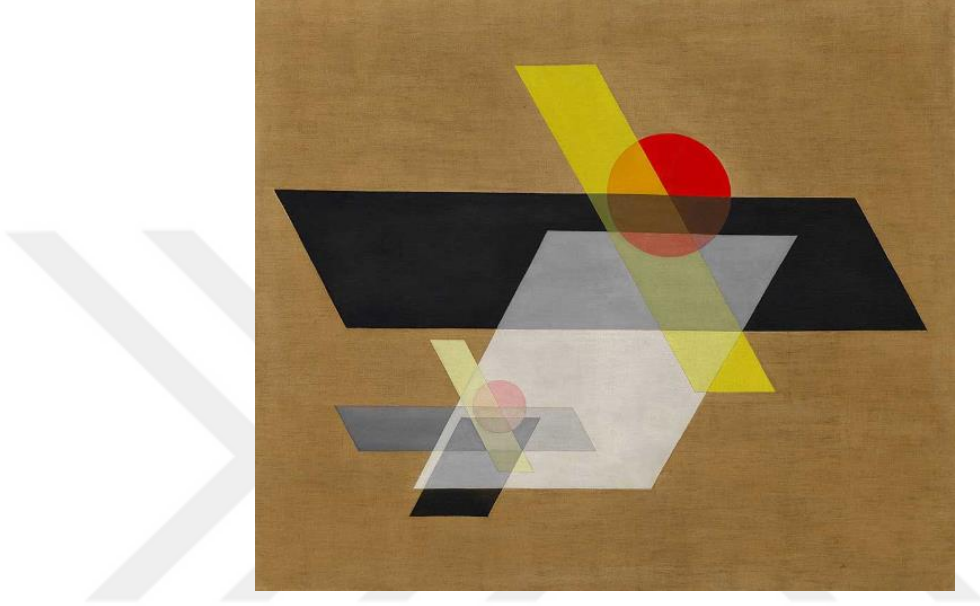
amaçlı değişik parlak objeleri tablolarının sonlarına doğru son katmanı olacak biçimde tablolarına yerleştirmişlerdir (Sanal-42).



Resim 37: Giovanni Baglione, “Kutsal Sevgiye”

Bu sanatçılar yine ışık sanatı için yapılan eserlerin belirli yönlerini vurgulamak için ışığı kullanmış ve önemli gördükleri detaylarda ışıktan faydalanmışlardır. Yaptıkları eserlerden mesela bir meyve sepetini ışığın ne şekilde yıkadığı ya da bir inci küpenin üstünde ne şekilde parladığı gibi detaylarda bir sanat eserinin özelliklerinin, önemli gördükleri açıların vurgulanmasında araç olarak kullanılmıştır. Karanlıktaki aydınlığın kontrastı çekici gelebilmektedir. Bundan etkilenerek eserlerinde sanatçılar tarafından kullanılan Chiaroscuro, en ünlü Caravaggio, Rembrandt ve Goya gibi sanatçıların dramatik kompozisyonlar oluşturmak amaçlı aydınlığın ve karanlığın arasında sivri bir kontrast geçişi çalışmalarında uyguladıkları bir teknik olmuştur. Işığın sanatçılar tarafından sanat eserlerini aydınlatması amaçlı kullandıkları gibi ışığın kendisini de sanat olarak kullanma eğilimine başvurdukları görülmüştür. Bu sanat akımı heykel, performans ve yerleştirme sanatı dahil olmak üzere birçok medya biçimini kapsayabilmektedir. Bu kapsam dahilinde sanat hareketinin sanatçılar tarafından eserlerini oluşturmak amaçlı renkleri, açıları ve gölgeleri eserlerine yansıtıp öyle

kullanmışlardır. Böylelikle ışık sanatı denen hareketin, farkına varıldığından daha fazlasını görmüş ve farkındalığın artmasını sağlayabilmişler; neon tabelalar, bir binaya yansıtılan holografik görüntüler, soyut aydınlatma armatürleri ya da hafif heykeller olmuştur. Hafif sanatların, müzelerin yanı sıra ticari ve konut alanlarına hâkim olması onu önde gelen, erişilebilir bir sanat biçimi haline getirmiştir (Sanal-43).



Resim 38: Laszlo Moholy Nagy, “Konstruksiyon A II”

Bu sanatın ışık ve hareket üstüne pek çok araştırma yapan Laszlo Moholy Nagy, sanatı ve teknolojiyi birleştirmesi yeni vizyonun da öncülerinden olmuştur. Sanatçının 1921’de ışığa duyarlı kağıtlarla fotoğraf levhasının aralarına yerleştirmiş olduğu objeleri, daha kuvvetli bir ışığın kaynağına maruz bırakmasıyla elde ettiği, hayalet benzemekte olan deneysel çalışmalarında, ışığı-hareketi ve mekânları ilave ederek güncel bir ilişkinin ağını yaratmıştır. Fotogram (kamarasız fotoğraf) adını verdiği bu keşfi, “Işık Mekân Modülatörü” adlı kinetik heykeli icat etmesine olanak tanımıştır (Girgin, 2018).

Işık sanatının yine bir başka kullanım alanı olarak tasarımcıların teknolojinin günümüz imkânlarından yararlanarak fiske ve çeşmeler de bugün yalnızca içme suları sağlamış olmanın ötesinde parkta, meydanda, özel konutta ve iş merkezinde görsel bir şenlik yaratılması amaçlı kullanılmaktadır. Günümüzde teknolojinin bir adım daha öne

çıkmasıyla beraber çeşmelerin şekil ve işlevsel açıdan değişmelerine ve durgun bir eğlencenin kaynakçası olarak hizmet vermesine olanak tanımıştır. Renkli LED aydınlatmaların teknolojilerinde tasarımcının şu özelliklerini taşımakta olan bir ışık hüzmeleri yaratmalarına imkân sağlamıştır (Sanal-44).

İlk obje tabanlı ışık heykeli, Laszlo Moholy Nagy'nin Işık-Uzay Modülatörü olmuştur. Tiyatro ışıklarında yapılan deneyler ve yenilikler genel olarak ışık sanatları gibi öbür ışık kullanım alanlarını da etkilemiştir. Modernizmin gelişimi ve elektrik ışığı el ele gitmektedir, yüksek binalar ve elektrik ışığıyla çağcıl şehirler fikri bu gelişmeyi özetlemektedir.

Sanatta ışığı tüm görsel sanatlar bir şekilde kullanmıştır. Fakat çağcıl fotoğrafçılıkta ve hareketli resimlerde ışık kullanımları bilhassa önem taşımıştır. Bununla beraber elektrikli yapay ışıkların icadıyla, olanaklar genişlemiş ve pek çok sanatçı, ışık sadece başka sanatsal biçimler için bir araç olarak değil esas ifade şekli olarak kullanılmaya başlamıştır. Konstrüktivist Naum Gabo, ışığın bir objeye yansıdığı saydam maddeselliği denemiştir. Lineer Yapı No. 1 (1943) bunun bir örneğini sağlamıştır. Marcel Duchamp'ın HatRack, tavandan sarkıyor ve duvara gölge düşürüyor (Sanal-45).

Sanatsal çalışmalarında Işığı kullanan Ellsworth Kelly çalışmalarının tekniklerinde çizgileri, renkleri ve formları vurgulamıştır. Çalışmalarında önemseydiği bir diğer hususta parlayan renkleri kullanmaya önem vermesi olmuştur.



Resim 39: Ellsworth Kelly, “Photo Courtesy of The Blanton Museum of Art”

Mona Hatoum isimli ışık sanatçısı eserlerini genel olarak evlerde veya yerlerinden edilmeyen, küresel istikrarın olmadığı, siyasi çalkantıların temaları ile evlerin içinde ya da günlük objelere göndermeler yaparak kullanma yolunda ilerlemiştir.



Resim 40: Adela Andea, “Cris Worley”

Adela Andea, Romanya doğumlu olup LED ışıkları çalışmalarında kullanmıştır. İzleyicisinin dikkatini duyularla yapılmış deneyimin üzerinde toplamak istemiş bu sebeple LED ışıklara, boşluklara, büyüteçli lenslere, esneyebilen neon renklerdeki tüplere olan ilgisiyle harmanlayarak üretimlerini gerçekleştirmiştir.

Işık sanatına örnek öncü sanatçılarından olan bir diğer isimde Ben Rubin olmuştur. Kelimeleri ışıkların aracılığıyla hecelemiş ve bu tarzı ile de arkasında büyük izler bırakmıştır (Sanal-46).

Işığın ana kaynağı güneş olmasıyla beraber teknolojinin her geçen gün gelişmesi alternatifleri artırmıştır. Bununla da kalmayan ışığın gelişimi ledler ile renk kazanmış hatta kullanım alanları olarak da birçok tasarımın sanat alanlarındaki eserlerin içerisinde yer almaya başlamıştır. Sanatta ışığın kullanımı eser üzerinde sanatçının dikkat çekmek veya ön plana çıkarmak istediği noktalarda kullanması bunu ifade etmektedir. Sanatçılar bu bağlamda ışığı aydınlatma amaçlı kullandıkları gibi direkt ışığın kendisini de sanat olarak kullanma eğilimine girmişlerdir. Işık sanatının kullanım alanlarından tasarımcıların görsel şölene çevirdikleri fiske ve çeşmeler yalnızca içme suyu

sağlamanın dışına çıkmışlardır. Modern şehir kapsamında iş merkezleri, meydanlar, parklar ve özel konutlar gibi kullanım alanlarıyla şehri modernleştiren bir görüntüye sahip olmakla birlikte ışığın kullanım alanlarını genişletmede de etkili olmuştur.

1.5.14. Yeni Media

1920’lerde oluşan yeni medya sanatlarının temelleri Dadaizm’e dayanmaktadır. 1.Dünya Savaşıyla beraber kent soylu düzenlerine ve endüstrileşmelere duyulmuş olan reaksiyondan doğmuş olan Dadaizmler, kolajlar, fotomontajlar, hazır objeler, performanslar gibi güncel deneysel anlatım biçimleriyle gündemde olmuşlardır. Marcel Duchamp, Tristan Tzara gibi sanatkârların döneminde ve onların öncülüklerinde meydana çıkan bu hareket, güncel düşünceler ve güzel duyu olmayan modern biçimler önermekteydiler. Hareketin üslup patlaması 1960’lı yıllarında yaşanmış olup pop sanatının etkileriyle sanat eserinin güzel ve özel olma durumu yeni gerçekçilik düşüncesi gibi zorunluluklar ortadan kalkmakla beraber, herhangi bir objenin veya bir şeyin görsel eser sayılması için somut bir obje olması gerekmeksizin duyulmamaktadır. Yapılan eserlerde duygusallık deneyimlerden ziyade fikirlere dayanan fikir sanatının türemesini sağlamışlardır. Onlar için artık birçok şey hatta çoğu şey sanatsal sayılabilmektedir. Danto bu duruma “sanatın sonu” olduğu ifadesinde bulunmuştur. Malzeme olarak kullanılabilen materyallerden ziyade, artık düşüncenin yapısı önem taşımaktadır. Bugün yeni medya sanatlarının “maddesizleşme” anlayışları nasıl önem taşıyorsa o gün için de aynı durumun yaşandığı söylenmektedir (Azazi, 2019).

Yeni medya sanatının köklerinin nereden geldiğini anlayabilmek ve daha iyi kavrayabilmek için ilk olarak bilgisayar teknolojisinin başlangıç sürecini irdelemek gerekmektedir. 1945 yıllarında Pensilvanya Üniversiteleri taraflarından sunulmuş olan “Eniac” evrenin ilk dijital bilgisayarı olmuştur. Bunu takip eden teknoloji 1970’lerde ortaya çıkarılan video sanatının yeni medya sanatlarına geçişinde tam bir bağlantı görevini üstlenmiş ve bu noktada kesişmelerini sağlamıştır. 1980’li yıllarından sonra Batı ülkelerinde gelişim gösteren yeni medya sanatları daha sonraki yıllarda Türkiye’de de yaygınlık kazanmaya başlamasıyla beraber, kendisine daha yeni ve kısıtlı bir uygulama alanı bulabilmiştir. 1990’lı yıllarından itibaren, forma giren yeni medyanın alanı ise dünyada zaman içerisinde hızla yaygınlaşmıştır. Dünyada teknoloji üreten

muayyen ülkelerin bu teknolojiler sayesinde sanat üretimine olan ilgisinden dolayı sanata önemli bir biçimde etki ettiği gözle görülmektedir (Erkayhan ve Belgesay, 2014).

Böylece yeni medya sanatının çıkışının ve kökeninin 19. yüzyıl sonuna uzanmakta olduğu söylenmektedir. Yeni medyanın çıkışı ve hareketli grafiklerin çıkış tarihi aynı döneme ve aynı teknolojik icatlara dayanmaktadır. Bu yeni teknolojilerin meydana çıkmasıyla beraber, sanatların üretim alanlarına girmeye başladıkları dönemle aynı zamana tekâmül etmektedir. 1990’ların başlarında, bilgisayar grafiklerinin gelişimi ve World Wide Web’in meydana çıkmaları, yeni sanat reproduksiyonları için yeni bir platform sağlamıştır. Bu dönemin öncü adları aralarında “Lynn Hershman Leeson”, “Ken Rinaldo” ve “Roy Ascott” bulunmaktadır.



Resim 41: Wolf Vostell, “Transmigracion I”

Bugünlerde yeni medya sanatı, sanatsal ifade yönüyle yeniliklere açık olup bunlara sınır tanımayan multidisipliner-interdisipliner dinamik bir yapıya dönüşmüştür. Bu yükselişin temelindeki en mühim sebeplerinden biri, hesaplama yeteneğine sahip şahsi bilgisayarlarının yaygınlaşmalarında gizli kalmıştır. Hızlı, kolay tekniklerle üretilen ve katı estetik kurallarına tabi tutulmadan sunulan, sonrasında popülerleşen bir sanat alanı olmuştur. Hızlı üretim aynı zaman da hızlı tüketime sebep olmuş dolayısıyla arz talep meselesi ekonomik çağımızın en gözde konularından biri olması kaçınılmaz

olmuştur. Günümüz ekonomisine ayak uyduran bu sanatın türü hem ilgi çeken hem de hareketli olan grafikler üreterek bugün ki sanat aktivitesinin vazgeçilmez parçaları şekline dönüşmüştür. Hâlihazırda üretilen yeni medya eserlerinin sayısını belirlemek neredeyse imkânsızlaşmıştır (Ahmadoghlu, 2021).

Öte yandan modernitenin dayattığı yeni, muasır, aktüel gibi nosyonların son zamanlarda, farklı daha çok alanlarda olduğu gibi sanatsal alanlarında da yaygınlaşmış olup akımların adlarında kendini göstermeye başlamıştır. Burada yanıtlanması gereken konunun ne olduğu ya da hangi unsura göre yenidir, olmuştur. Zira modern olarak tabir edilen kavramın, dayanıklı bir betimleme içermediği için belli bir zaman sonrasında güncelliğini kaybederek, geçerliliklerini yitirecek olması düşünülmektedir. Dolayısıyla teknolojinin getirdiği hızlı üretim hızlı tüketimden yola çıkarsak eğer konunun günümüz konularına olan yatkınlığı aşikâr olmuştur.

Yeni medya kavramları için bilgisayarlar, internetler ve mobil teknolojiler bunların sonucunda meydana çıkmıştır. Sanatsal anlamlardaysa yeni medyaların uzunca bir zaman içerik olarak, video sanatları ve onun türevlerinden oluşmasıyla multimedya ise dijital sanatların şekilleri için kullanılmıştır. Bugünümüzde ise, “video-art” “net-art”, “grafiti”, “dijital sanatlar” gibi başlıkların, 2000’li yıllarından sonra “Yeni Medya” üst başlıklarının içeriğinde derlenip toparlanmaktadır. Bu radikal dönemlerin devamlılığı, teknolojik ilerlemenin baş döndürücü hızından etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Ayırteten yeni medya, video sanatları, dijital ortamlarda hazırlanan performanslar, Happenings’ler ile geleneksel sanatların yapıtları, izleyicilerin ve sanatçıların kavramlarına dair paradigmaları değiştirmiş, sanatsal nesnesinden post-nesneye doğru geçişi ve böylelikle alanlar arası bir flulaşma ortaya çıkarmıştır (Cançat, 2018).

Yine yeni medyanın ilk yıllarında kavramsal sanat ve pop sanat akımlarının herhangi bir obje yerine düşünsel açıdan bakış açıları yeni medya sanatkârlarını da etkilemişlerdir. Yeni medya sanatkarları da pop sanatın sanatkârları gibi popüler kültürle ve tüketim kültürlerine mücadele açmaktadır. Pop sanatın ve arkasından gelmekte olan fikir sanatının hareketleri, düşünceler nesnelerin mahalini almıştır. Sanatçı Andy Warhol da çalışmalarında, tüketime odaklanmış ve insanlar mekanik bir görüntü biçiminde ifade edilirken nesnelerini ruhsallıklarından ayırtmıştır (Sanal-47).

Yeni medya sanatının bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişip yayılım hızının artması Türkiye’ye gelişini ve bu teknolojilerin geniş kitlelere yayılıp

dağılmasında etkisi büyük olmuştur. Türkiye’de yeni medya sanatlarının gelişimlerinin tarihsel çerçevelerinin belirlenmesi ve bu tarihsel çerçevelerle yeni medya sanatının dönemlerine ayrışarak ele alınmalarında da önemli rol oynamıştır. Türkiye’de ilk bilgisayarları Karayolları Genel Müdürlüğü tarafından kullanılmış olup daha sonraki yıllarda üniversitelerde ve diğer farklı kurumlarda da kullanılmasına başlandığı söylenmektedir. Ancak ülkemizde bilgisayarların kitlesel kullanımları 1990’lı yıllarda, internetlerin kullanımları ise 1996’lı yıllara kadar uzanmıştır. Bu durumda 1996 yılına kadar uzanan yapıt ve faaliyetlerin “Türkiye’de Yeni Medya Sanatının Erken Örnekleri” diye adlandırılıp, 1996 yılları ve sonrasındaki zamanlarda ise “Türkiye’de Yeni Medya Sanatlarının Gelişimlerinde Disiplinel Faaliyetler” ismiyle baz alınmıştır (Kalender, 2022).

Yeni medya sanatının gelişiminin Türkiye’deki açısından öncülük eden sergiler arasında ilki “Concrete Visions (Somut Öngörüler)” sergisi olmuştur. Sergi, Merve Çaşkurlu Belgesay ve Şafak Erkayhan tarafından “güncel teknolojinin sanatlardaki kullanımlarının Türkiye’imizdeki başlangıç örneklemeleri”, E. Ertan tarafından ise “Türkiye’imizde yeni medya işlerinde de gösterilmiş olduğu ilk sergi” olarak değerlendirilmiştir. Somut Öngörüler Sergisi, Beral Madra küratörlüğünde Gelecek Kültürü ve Sanat Vakfı tarafından 9 Kasım- 9 Aralık 1995 tarihi aralığında Kadıköy – Altıyol’da Anarat Hıgutyun Okulu’nda düzenlenmiştir (Kalender, 2022).

Yeni medya sanatçılarında öncü isimlere dünya çapında ve ülkemizde kimler diye bakacak olursak ilk olarak Güney Koreli sanatkar Nam Jun Paik, video sanatlarının ve yerleştirme sanatlarının öncü isimleri arasında yer almasından bahsetmek mümkün olabilmektedir. Nam Jun Paik, 1960’larda, John Cage’in müzikleri eşliğinde gürültüyü kullanmaktan beslenerek o zamanların önemsenen saykadelik müziğini çalışmalarına dahil etmiştir.

Yine medya sanatının öncü isimlerinden olan Refik Anadol teknolojik ve mimari materyallerden kullanmış, evrenin bilinen öncü binalarının üstünde yapmış olduğu çalışmalarıyla bir hayli isminden söz ettirmeyi başarmıştır. Refik Anadol’un eserlerinden “Moma” isminden söz ettiren eserler arasında yerini almıştır.



Resim 42: Refik Anadol, “Moma”

New Yorklu medya sanatçısı James George hem bir yazılım mühendisi hem de medya sanatçılığı yapmaktadır. Yazılım üzerine bildiklerini sanatın biçimleriyle harmanlayarak izleyicisine servis etmiştir. Bir diğer isimde Jeffrey Shaw, 1960’larda nesne ve sanatın izleyenleri arasında kurulan ilişkinin yeni baştan şekillenmesini istemiştir. Bu sebeple çalışmalarında izleyenleri ile eserleri arasındaki bağın kurulması ve etkileşimli deneyimler üzerinde çalışmaya büyük önem vermiştir. “Responsive Environment” gibi çalışmalarında birkaç şehrin dokularından faydalanıp oluşumunu sağladığı sanal gerçekliğin içerisinde bisikleti kullanarak gezebilme imkânı sağlamıştır (Sanal-48).



Resim 43: Jeffrey Shaw, “Interactive Artwork Artist Study”

Yeni medya sanatı kavramsal sanatın estetik, somut gibi değerlerinden ziyade fikre önem vermesinden etkilenmiştir. Malzeme olarak materyalden çok düşünce yapısına önem verilmesi artık birçok şeyin sanat sayılabileceği fikrini benimsetmiştir. Yeni medya sanatının çıkışının ve köklerinin 19. Yy.’ın sonlarına uzanmakta olduğu ve teknolojinin gelişmesiyle beraber sanatsal üretimin alanına da girmiştir. Günümüzde yeni medya sanatlarının oluşmalarında en büyük köprülerin oluşumunu sağlayan, video sanatlarıyla sanatçıların geniş kitlelere kadar ulaşabilme olanakları yakalamışlardır. Yeni medya sanatları hem geleneksel sanatların üretim, tüketim ve sergileme pratiklerinde hem de yeni sanat tarzının oluşmasında teknolojiyi hem araç hem de ortam mahiyetinde kullanmıştır.

1.5.15. Sokak Sanatı

Sokak sanatının kamusal alanlarda üretilen grafiti ve gerilla sanatıyla ilişkili olan pek çok stilin var olduğu bilinmektedir. Teknik ve malzeme açısından çok geniş bir yelpazeye sahip olduğu kabul edilmektedir.

Sokak sanatı grafiti ve yeni grafiti olarak da adlandırılan bu sanat; sprey boya, tebeşir, şablon, mozaik kaplama gibi malzemelerden yapılmaktadır. Sokak sanatında

buğday ezmesi (posterleri yapıştırmak için kullanılan un ve suyla yapılan zambak), örgü bombardımanı (rengarenk örgü ve tığ işlemleri sergileri), tahta baskısı (kontrplak ya da benzeri pahalı olmayan malzemelerin ufak parçalarının üzerine yapılan ve sokak tabelalarına vidalanan sanat eserleri), enstalasyonlar, bazen de video ya da LED gösterileri biçiminde yer almaktadır.

Sokak sanatı 1960’larda başladı,1980’lerde olgunluğa ulaşmış ve genellikle geleneksel sanat mekanlarının uzağında, gayri resmi yerlerde üretilmiştir. Gordon Matta-Clark, Jenny Holzer, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Banksy ve Barbara Kruger gibi pek çok başarılı sanatçı kariyerine sokak sanatçısı olarak başlamıştır. Bu hareketin, sanatçılarda ise çeşitli konular hakkında farkındalığı artırmak amaçlı “akıllı vandalizm” kullanmışlardır. Kimi sanatçılar ise yasadışı sanatlarını kamuya açık alanlarda yapmaktan zevk almışlardır. Bu akımın müze karşıtı zihniyeti, fütürist ideolojileri akla getirmektedir (Hodge, 2021).

Kamusal bir sanat akımı olan sokak sanatı, modern kent kültürünün özgün yüzlerinden olmuş ve toplumun eleştirel gözü de olmakla kalmamış kentsel bir eylem olarak belirmiştir. Tanglay (2005); sokak sanatını, Son 40 yılı geçkin bir süredir, bağımsız bir sanat tarzı olarak, kamunun bulunduğu ve görebileceği alanlarındaki türlü şekillerde dışavurumcu yasadışı veya kaçak işaretler olmasıyla tanımlanmaktadır (Erdoğan, 2009).



Resim 44: Banksy, “Covid 19”

Bu sanat akımı kentsel mekanları kimliklenme döneminde etkilemiştir. Sanatçıyı toplumun yansıması olarak kabul gördüğümüzde de yaptıkları eylemlerini de kente katılım amaçlı olarak görmek daha doğru biçimde kabul görecektir. Sokak sanatının, planlı şehirde varlık göstermesi, varlığını vurgulamış, kimlik aktarımı yapmış, çoğu zaman da kamusal mekânı yeni baştan tasarlamaya yönelik bir girişim hareketi olarak kabul edilmiştir. Kamusal alanı kendi istekleri doğrultusunda korunma, sahiplenme veya aidiyet için şekillendirmişlerdir. Toplanmayı gerçekleştirmek amaçlı kamusal mekânda gerçekleştirilmeye çalışılan bu eylem önemli bir araç olmuştur. İnsanların çevrelerinde oturma, toplanma ve bulunma isteğini artırmaktadır. Toplanmada oluşabilen ve bir adım ilerisi paylaşma duygusu olan iletişim ve etkileşim sokak sanatı ile kolaylaşmaktadır. Oluşan topluluğun katılımını sağlamakla birlikte mevcut konuma özendirir, onları pasif ama sakin birer izleyici olmaktan çıkartarak yapılan sanata davet eder ve izleyenlerini aktif aktör hâline dönüştürür. Katılım da kullanıcıya kentsel mekânda kimlik, imge ve aidiyetlik hissini katmaktadır. Her şeyden evvel sokak sanatı bir buluşma alanı olarak görülmüştür. Bu durumda sokak sanatları, motivasyonunun kenti ve kentsel mekanları üretmiş olan bu etmenlerin dışlayıcı ve eşitliksiz içeriklerine olan karşıt duruşlardan almıştır (Erdoğan, 2009).

Bu sanatın tabiatı gereğince çoğunlukla izinlerin alınmayarak, gizli, kamulara açık alanlarda yapılmaları yerel ve milli otoritelerin sarsması sebebiyle denetimden yoksun oldukları için engel olunmaya çalışılmıştır. Kamusal alanlarında ya da sanatları icra eden kişilerden bir başkasına ait ayrıcalıklı mülkiyetlerine de yapılabilmekte olan sokak sanatı, zaman zaman vandalizm olduğu düşünülerek kasıtlı şekilde mallara hasar vermek fiilleri sebebiyle Türk Ceza Kanunu'nun 151. Maddesi hükmünce "Başkalarının taşınabilir ya da taşınmaz mallarının bir bölümüne ya da tamamını yıkanlar, tahribat edenler, yıkanlar, bozanlar, kullanılmaz duruma getirenler, hasar veren ya da kirleten kişileri, mağdurların şikayetleri üzerine, 4 aydan 3 yıla değin hapsi ya da adli para cezalarıyla cezalandırılarak bir yaptırım uygulanmaktadır." 152. Maddede şöyle devam eder: 1) Mala zarar verme suçunun; a) Kamu kurum ve kuruluşlarına ait, kamunun hizmetlerine tahsis edilen ya da kamuların faydalanmasına ayrılmış olan yerler, binalar, tesisler ya da öbür eşyalar haklarında, işlenilmesi durumunda, verilebilecek cezanın 2 katına değin arttırılır."

Grafiti sanatı çoğunlukla kirletme sayıldığı için, Türkiye'deki sokak sanatkarları yer yer bu cezalara maruz bırakılmıştır. İnsanların özel mülkiyetine verilen hasar

konusunda farklı bir kişinin özgürlüğünü kısıtlamak olarak baz alınmış olsa dahi sokak sanatının uygulanışını zor duruma sokmaktadır. Bu sanat akımı kamu alanlarda uygulanmış olan cezaların iki katına kadar artırılmış olması, kamusal alanlarda yapılabilecek sokak sanatları uygulamalarının oldukça müşkül duruma sokmaktadır. Bu durumdan ötürü sanatçılar çoğunlukla yapacakları uygulamaları gece, kamera ve polisin olmadığı noktalarda, çevre koşulları göz önünde bulundurularak çevreden gelebilecek engellemelere karşın gözlemleyebilmek için gruplar hâlinde hareket etmektedirler (Koçak, 2020).



Resim 45: Venüs Şahin ve Çağla Cansın, “Sokak Sanatı”

Sokak sanatları (Street art) ve grafiti değişik sanatın türlerinden olsalar dahi her ikisi de köken olarak benzer amaç ve kaygı içerisinde olmuşlardır. İkisinin de özündeki ortak hedeflerine bakıldığında dünya hep gerilim dolu süreçler yaşarken ortaya atılmış olması, ikisinin de özündeki protest potansiyeli açıklar nitelikte olmuştur. Grafiti ve sokak sanatları aralarındaki benzerlikleri veya farklılıkları, her iki de sokak sanatı dallarının yöntem ve tarihi çözümlemeleriyle meydana çıkarılabilen olmalarıdır. Grafiti ve sokak sanatlarının en mühim müşterek ayrıcalıklarından birisi de özgür ve gençlik ruhuna sahip olmasıyken esas değişiklikleri ise grafitinin baskın kaligrafik karakterlerine mukayese ile sokak sanatlarının sahip olduğu sayısız sanatın imkânları olmuştur (Çakır, 2016).

Her iki sanat akımı da halka açık alanlar da icra edildiği için gerçekliği, samimiyeti ve canlılığı galerilerde camlar arkasında duran, korunaklı diğer sanat eserlerinden daha fazla olmuştur. Bu sebeple halka ulaşım konusunda sokak sanatı oldukça güçlü bir rol oynamıştır. Çünkü sanat ve içerdiği değer, insan topluluğu ile aralarına herhangi bir aracı koyma ihtiyacı gütmemiştir. Yoldan geçen bir kişi, istemsiz bir şekilde bu sanatın bir parçası olabilmektedir (Cansız, 2012).

Sokak sanatının ülkemizdeki çıkış süreciyle aynı tarihlere denk gelmektedir. Başlangıçta İstanbul ve İstanbul'un pek çok semtlerinde olmak şartıyla stencil ve grafiti yapıtlarının bir hayli arttırıldığı görülmüştür. İssiz sokaklar, çok eski pis apartmanlar, trafolar ve seçim yapıldığı örneklemelerini gördüğümüzde, Paris'in banliyölerini, New York metrosunun duvarlarını akla getirmektedir. Sokak sanatını dünya çapında sorgulayacak olursak Berlin grafitinin başşehri olarak yer almıştır. Böylece Berlin'de 2000'li yıllarda belediyelerin yaptıkları sayımlarda 25.000 sokak üreticisinin yaşamış olduğu meydana çıkmıştır. Tabii ki bu dağılımlara bakılınca ülkemizde sayı bunun yanında bir hayli zayıf kalmıştır. Ülkemizde pek çok yazıcı, yabancı sanatkarları taklit etmiştir. Yine ülkemizdeki sokak sanatları çalışmasında İngilizce sözcüklerin kullanıma dahil edilmesi bu nedenle son derece normal karşılanmıştır. Sokak sanatı Türkiye'de, dünyada olduğundan daha yeni doğan bir sanat türü olmuştur. Grafiti evrendeki çıkılacak yerin rotalarına göre Ülkemize geç gelmiş olsa da hızla, dolu dolu ilerlemeyi başarmıştır. Tenha sokakların, eskimiş kirlenmiş apartmanların, trafoların seçim yapıldığı örneklemeleri gördüğümüzde Paris'in banliyöleri, New York metrosunun duvarlarını akla getirmektedir.

Bu bağlamda sokak sanatında (street art) ülkemizdeyse son dönemlerde İstanbul'da uygulayıcısı olup galerilerde izlenimde olan isimleri olmuştur. Karaköy ve Kadıköy'ün her geçen gün grafiti ve sokak sanatlarına yer bulmaları, değişik taglar, afişler, sten çiller, sticker'lar ve grafitlilerin izleyicileriyle buluşup bu sanatsal alanlarının ülkemizdeki kitlelerini gün geçtikçe artırmıştır (Çakır, 2016).



Resim 46: Kashink “Interview”

Sokak sanatı sanatçılarından Paris banliyölerinde büyüyen Kashink sokakta üretim yapmaya 1998 yılında sticker ile başlamıştır. Başta sadece boyamak istediğini söyleyen sanatçı daha sonra vermek istediği mesajları da bu yolla paylaşabileceğini fark ettiğini söylemiştir. Toplumsal cinsiyet rollerine ve temsillerine karşı üretimler yapmıştır (Melek, 2022).

Grafitinden değişmeye başlayan çalışmaların 80’li yıllardaki erken ön ayak olan kimseler olarak Keith Haring ve Jean Michael Basquiat gösterilebilmektedir. Her iki sanatkar da A. Warhol tarafınca desteklenip sokaklardan profesyonel sanatlar ortamına taşınmışlardır. Basquiat ilk başta “Samo” takma ismiyle yaptığı grafitiler ile ismini duyurmuştur. Galeri çalışmaları Art Brut (Ham Sanat) çağrışımlı, dışavurumcu nitelikte olmakla kalmamış, yazı ve resim bileşimli çalışmaları büyük ilgi görmüştür. Adı 80’li yıllarda yeni dışavurumcu sanatkarlarla beraber anılmakta olup yüksek dozda aldığı uyuşturucunun sebebiyle 28 yaşında vefat etmiştir.



Resim 47: Biz Gençlik – Keith Haring – Philadelphia

Keith Haring, çok yönlü kişilikleriyle sosyal konulara duyarlı bir aktivist, piktogramı çağrıştıran grafik çizimleriyle tesirli bir sokak sanatçısı olmayı başarmıştır. Çalışmalarını, insanların vücutları da dâhil edilmek üzere, her yüzeye uygulamaktan çekinmemiştir. “Keith Haring New York sokaklarında, özellikle metro istasyonlarında, duvar panolarının üzerine çizdiği, daha doğrusu çiziktirdiği bebek figürleri ve havalı ‘çöpten adamların’ figürleriyle ünlenme yolunda büyük başarılarla ulaşarak Emekleyen ‘Radiant Baby’ onun işareti hâline gelmiştir.” (Gökova, 2019).

Bu sanatın sanatkarla seyirci aralarındaki üçüncü kişi ve kurumları ortadan kaldırması en önemli özelliği olmuştur. Sanatçı aracısız doğrudan izleyici ile iletişime geçme şansı yakalamıştır. Bu durumda sanatçı kendisini herhangi bir kısıtlama olmaksızın özgürce ifade edebilme şansı yakalamıştır. Geleneksel ve endüstriyel sanat anlayışına başkaldırı olarak çıkmış olmakla beraber günümüzde zaman zaman da galerilerde yer bulmaya başlamıştır. Bu sanatın sanatkârlarının pek çoğu, baskılar altında bulunan ve haksızlıklara uğramış bireylerin veya toplulukların sesi olmak amaçlı bir aktivist olarak hareket etmektedirler (Sanal-49).

Sokak sanatının dünyadaki çıkış tarihi ile ülkemizde de çıkış tarihleri birbirine eşdeğer olarak çıkmıştır. Sokak sanatı geniş bir yelpazeye sahip olmakla beraber modern bir şehir sanatı ve bir tür ifade biçimi olarak yapılmıştır. Sokakta yapılan bu sanat herkesin görmesini istemekten başka bir sebebi olmamıştır. Bu sanat izleyici ile üreticiyi

aracısız bir şekilde bir araya getirmiştir. Sokak sanatı müzelerin galerilerin içinde kısıtlılıktan kurtulup izleyicisini seçmeden, zaman zaman da teşhir ederek kendisini seçtirerek gündelik hayata alışkanlıkların dolandığı, yaşandığı mekânlar sokaklara spontane bir biçimde yerleşmiştir. Kendisine geleneksel sanat mekânlarından kopuk, gayri resmi yerleşim alanları bulmuştur. Sokak sanatı ve grafitinin yapılmasındaki asıl amaç genellikle özündeki ortak hedeflerine bakıldığında dünya hep gerilim dolu süreçler yaşarken ortaya atılmış olması, ikisinin de özündeki protest potansiyeli açıklar nitelikte olmuştur. Ruhundaki genç özgürlükçü düşünce yapısı ile baskı altındaki insanları veya toplulukların sesi olması amaçlı olması için hedefi sokaklar yani herkesin görebileceği alanlar olmuştur. Malzeme olarak da yine geniş bir yelpazeye sahiptir.

1.6. Türkiye’de Güncel Sanatın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Sanat, eğitim ve bilim gibi faktörel konular da bilgilerin sığılığı, tek düze ve değişmez oluşu hiçbir zaman bilimin ışığında yürüyen insanlar için kabul görmemiştir. Bu tür kavramların zamanın değişen şartlarına, koşullarına ve o zamandan geçen insanların algıda seçicilik veya anlayış bilincinde olmasına göre farklılık göstermektedir. Neticede bu kavramlara birçok farklı deneyim sahibi insanın tecrübeleri ile bilgisi mantığı çerçevesinde kendi süzgecinden geçirerek bireysel farklılıklarına göre yükledikleri anlamlar da değişkenlik göstermektedir. Felsefe, estetik, bilim, sanat ve eğitim kavramları bu alanlarda olduğu gibi değişime uğrayan özelliklere sahiptir. Yaşanılan zamanın topluma katmış olduğu değer; toplumun sanata olan duyarlılığı, anlaşılabilirlik düzeyinin açıklığı toplumun sanat anlayışını derinden etkileyerek sanatçının gözünden bakabilme potansiyeline yükseltmiştir. Dönemde yoğunlaşan savaşın yıkıcı tutumları insanları derinden etkilemekle kalmamış bu insanların duygu birikimlerine tercüman olan sanatı daha iyi anlamalarına olanak sağlamıştır. Kimi zamanda sanat kişilerin güzellik tutumunun biçimlendirilip şekillenmesinde rol oynamış kişilere bireysel estetik kaygılarıyla sanatta yön bulma yön verme gibi nedenlere aracı olmuştur.

Geçmiş zamanın birçok tarihine şahitlik eden belge niteliği taşıyan sanat, o dönem topluluğunun yaşam standartları, yaşam şekilleri, bakış açıları, gelişmişlik düzeyleri konusunda bize ayna tutmaktadır. Tarih boyunca da sanata dair farklı bakış açılarına tanıklık etmiş ve bu farklı pencerelerden bakılışı da sanatta farklı görüşler, kuramlar doğrultusunda da kendi içinde farklı anlamlar barındırmıştır. Böylece bu sanat

olgusu da sanatın sabit kalamama, sürekli değişim dönüşüm içerisinde aktif duyguları barındırdığı söylenebilmektedir. Sanat her daim kendi üzerinde kişileri düşünmeye sevk eden, sanata yakından ve uzaktan ilgi duyan herkesi muhakkak ki sorgulatan, yeni oluşuma uğratan bir yapıya sahip olmuştur. Sanatın kişileri içine çekerek büyüleyiciliğine kaptırıp dansa kaldırması, bütün renklerini sunması, kişilerinde o ahenkte kendini bulması, insanın tüm ruhunu okşamaya başlaması sanatın kişiye tüm benliğiyle kendini hissettirip kabul ettirdiği dakikalar olmuştur.

Böylelikle Türkiye’de sanat eğitim sürecinin tarihsel gelişimleri, endüstrileşme dönemini tam olarak yaşayamayan bir ülke olduğu için sanatın ve sanat eğitimleri alanındaki gereksinimler batı ile benzer süreç dilimine denk gelmemiştir. Bu da dolayısıyla bugünümüzdeki sanatı batıdaki sanattan farklı kılmıştır. Toplumsal, medeni, uygulamalı ve fikir anlamında değişik koşulları oluşturduğundan dolayı ülkemizdeki sanatların etkilenmeleriyle kendini geliştirip beslemiş ve bunların sanatsal eğitimlerine yansımalarının temel değişimlerini beraberinde getirmişlerdir. Sanatsal eğitimlerinin ülkemizdeki gelişimleri ve değişimi özellikle cumhuriyet dönemindeki ilerlemesi ile yol almıştır. Ülkemizden yurt dışına gönderilmekte olan sanatkarlar ve yurt dışından davet edilmiş olan sanatsal eğitimcilerinin önderliklerinde sanat eğitimleri alanlarında büyük ve mühim gelişmeler yaşanmasına yol açmıştır (Kurtoglu, 2021).

Ülkemizde güncel sanatın tarihsel gelişiminin detaylarına inildiğinde öncelikli olarak on dokuzuncu yüzyılın son yirmi senesinde askeri okulların müfredat programlarına resim eğitiminin girmesi ve bununla birlikte bu kurumlarda resim öğretmenlerinin yetiştirilmesi önemli bir noktaya sahip olmuştur. 1908 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kurulması bununla beraber stabil ilerleyen bir sergi açma düzeni de önemli gelişmeleri arasında yer almaktadır. Bunlarla sınırlı kalmayan bu gelişmeler 1882’de Osman Hamdi Bey’in müdürlüğünde yani II. Abdülhamit dönemi zamanında kurulan Sanayi Nefise Mektebi’nin 1910 senesinde açmış olduğu yetenek sınavını kazanmasıyla Avrupa’ya sanat eğitimini almak mahiyetinde gönderilen Genç Ressamların 1914 yılında I. Dünya Savaşı nedeniyle ülkemize dönüş sağlamalarının ardından ülkemizdeki resim sanatı anlayışına olan bakış açısı böylelikle bir nebze de olsa değişim göstermiştir. Bu yeni değişim anlayışı sayesinde artık batılı tarzdaki teknik, sanatsal bakış açısı Türkiye’de sanatın kurumsallaşması ve gelişmesinde önemli rol oynamaktadır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Batı’da birçok değişiklikler olup gelişim yaşanırken ülkemizde Batı gibi yeni değişim ve gelişmelere olan ihtiyaç fark edilmeye

başlanmıştır. Bunun sonucunda ise Tanzimat Dönemi ile birçok reform yapılmış olsa da yapılan yeni reformlar taklitçilikten öteye gitmediği için bu reformlar yüzeyde eğreti kalmıştır. Bu noktada sorunu çözmek adına değişimin gerekliliğini ön gören Atatürk getireceği devrim ile kültürel, siyasi, sanatsal açıdan yaklaştığı konulara derinlik kazandırmayı hedeflemiştir.

Endüstrileşme sürecinin getirdiği bu yenilikler, Batı medeniyetleri ile Doğu medeniyetleri arasında büyük ama aşılması güç bir çağın duvarını oluşturmuştur. Bu duvarlar ise ülkemizde, Atatürk devrimleriyle beraber yıkıma uğratılmıştır. 1920’li yıllarından itibaren başlayan bu değişikliklerin getirmiş olduğu yenilikler, bugün Türkiye’de sosyal, kültürel, ekonomi, siyaset gibi her alanda köklü değişimlerle bilinçli kitlelerin oluşmasına ve ülkenin kaderini elinde bulundurmasında ciddi olanaklar sağlamıştır. Toplumun yenilik amacıyla çağdaş bir toplum düzeni oluşturma çabası 1940’lı yıllarında genel anlamıyla olumlu sonuçlar doğurmuş ayrıca devletin ideolojisinin modern sanat ile kurmuş olduğu ilişki sağlamlaşmıştır. Zaman içerisinde sanatçıların özellikle cumhuriyetten sonraki dönemlerde kendini daha önemli hissetmesine ve misyonu açısından zenginlik katmasına olanak tanımıştır. Böyle bir sürecin ardından 1950 yıllarında Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş’ın kurmuş oldukları ve kendilerini akademi dışı kurulmuş tek grup olarak nitelendirmişlerdir. Tek grup olan bu sanatçılar, Tavan Arası Ressamları yeni, özgün ve soyut sanatın savunucuları olma yolunda ilerlemiş zaman içerisinde de bunu başarmışlardır. Zamanla ülkede akademizm’e karşı çıkan bu grup, aynı zamanda çağdaşlığın Batı atölyelerinde gerçekleştirildiği gibi olduğunu savunmaktan kendilerini geri alamamışlardır. İstanbul sanat bayramları, halk sanat ile buluşturulmaya çalışılmış ve bu sayede farklı sergiler düzenlenmesine katkı sağlanmıştır (Karasu, 2021).

1977-1987 arasında düzenlenen sergilerden biri olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde açılan Yeni Eğilimler Sergisi, ile Türkiye çağdaş sanat ortamına yenilik getirmek ve bu yenilik ile geliştirilmesi hedeflenmiştir. Bu sırada İstanbul sanat bayramları, halk sanat ile buluşturulmaya çalışılmış bu sayede de farklı sergilerin düzenlenmesi ve açılmasına olanak sağlanmıştır. 1994 yılında 7. Ve son sergi olmasına rağmen daha önceleri kesintilere uğrasa da iki yılda bir düzenlenen bu sergiler 7. Sergisi ile son bulmuştur. 1970’ li yıllarına gelindiğinde ise birçok yeni eğitim kurumu ve galeri kurulmuş, özel galeriler açılıp koleksiyonculuk fikri belirginleşmeye başlamıştır. Bütün bu gelişmelerin yanı sıra 1980’li yıllarına gelindiğinde ise Avrupa’da olağan olan fakat

Türkiye açısından yeni bir gündem ve girişim olarak nitelendirilen yılda 4 kez gerçekleştirilen Öncü Türk Sanatından Ressamlar Sergileri ile tuval üzeri yapılan sanatsal çalışmalar dışına çıkılarak farklı materyaldeki üretimin mümkün olacağı bir etkinliğin öncüsü olmayı başarmışlardır. İlk olarak İstanbul Kültür ve Sanatlar Vakfı tarafınca düzenlenmekte olan bu etkinlik 12. İstanbul Festivali olmuştur (Karasu, 2021).

Böylelikle 1960'lı yıllarda Türk sanatlarında dönüşüm ve gelişimin olduğunu dile getirmek ancak mümkün olmuştur. Türkiye'nin içinde bulundurduğu yerel değerlerin Batı'daki modern üslupların desteklenmesiyle oldukça çarpıcı sanatsal arayışların oluşumu ancak ortaya atılmıştır. Sanatkârlar, kübizm, fovizm ve soyut sanatın baskıcı yaşandığı bu zamanlarda, sürecin politik ve bağımsızlaştırması söylemlerinin sosyal gerçekçi figür denemesiyle tüm topluluğa aktarılması sağlanmıştır. Referansını batıdan alan bu tarz figüratif eğilimler pop sanatla birlikte devamlılığını sürdürmeye devam etmiştir. Çağdaş gelişim adına modern bir yapılanma süreci içerisine giren Türk sanatçısı dönemin bu zamanlarında kurgularla, konstrüksiyonlarla, mekâna yerleştirmeleriyle, renklerle ve espaslarla alakalı plastik sorunlarını kavramış ve uygulamaya geçirmiştir. “Büyük kültür değişimleri içerisinde imtiyazlı bir yeri olan resim sanatımızın, Batı'nın tekniksel uygulamasına ve metotlarına fazlasıyla bağlanmış, fakat yoğunlaşarak artan bu ilginin, ulusal bilinçlerin güçlenmesinde katkı sağlamıştır”. Dönemdeki sanatçılar yine 1960'lı yıllardan itibaren malzemelerde farklılıklara giderek bu yolda farklı malzeme kullanımıyla üretilen eserlere kattığı başkalaşma ve büyük değişim, sanayileşme süreçlerinin de tesiriyle kent kültürünü hızlı bir yapılaşmanın içerisine dahil edilerek güncel dinamikleri oluşturma çabası içine girmişlerdir. Bu dinamiklerin oluşturulma süreçlerinde Türk sanatçıları kimi zaman gerçeklere dair foto gerçekçilik ile fantastik tikle, sembollük ve kavramsal gibi milletlerarası geçerlilikleri olan yeniliklerinden beslenip değişik tercihleri sunmaktadırlar. Bu tercihlerden oluşan yenilikler ve değişimlerin Türk sanatındaki ortamları için atılmış büyük bir girişim örneği olmuştur. Türk resim sanatlarında değişik arayışlara geçilmesi, yüzeyin özgün üsluplarıyla düzenlenmesi o süreçte kapsamlı anlatım dilleri, tarihsel motifleri, muasir eğilimleri, medeniyetler ve geleneklerle beslenilmesine özen gösterilmiştir. Sanatkârlar minyatürler, hatlar, halılar ve mozaikler gibi geleneksel kaynakçalardan yararlanmaya başlamıştır. Doğal olarak tüm bu zamandan sonra 1960'lı ve 1970'li yıllarını eleştirel yorumlamaların ve değişimi onaylayan sanatkarların artmış olduğu dönem ile keşişmiştir. “Sanatkârlar gerçeklerin parçasıydılar. Bir tarafta kopamadıkları geleneksel

zihniyetler, diğer tarafta öğrenmiş oldukları Batı medeniyetlerinin formları ve nosyonları aralarında, formuyla anlamları bütünlemeye çalışma mücadelesi veriyorlardı”. Buna bağlı olarak düşünüldüğünde ülkemizde pek çok alanlarda olduğu gibi sanatsal alanlarda da yaşanan karışık ortamın sanatçıda orijinal olmasının ve üretim çabasının her şart ve koşula karşın sürdürülmeye çalışıldığı aşikâr olmuştur. “Sanatkâr kimi dönem içgüdüsel kimi dönemde bir şeye hizmet ile gerçekliğin temsiline yaratmayı sürdürmüştür. Kimi dönemde sanatkarın yaratmış olduğu gerçeklikler topluma bir rol tanımına döner”. Bu kapsam doğrultusunda 20.yüzyıl geleneksel Avrupa sanatını sorgulayan ülkemiz sanatçıları ülkemizde meydana gelen kişisel yeni arayışlarının ve özgünleşmedeki çabasının yanında, hâlihazırdaki aktüel Batılı sanatsal hareketlerine ilgi ve alaka göstermiştir (Aydın, 2015).

Bu bağlamda Türkiye’de modern sanatı sorgulayan, buna yönelik çalışmaların yapıldığı ve görüldüğü yıllar da yine 1960’lı yılların ikinci yarısı olmuştur. Bu yapıtlara Altan Gürman ve 1970’li yıllarda Füsun Onur, Sarkis Zabunyan adlı sanatçılar başlamaktadır. 1968 yılı kuşakları olarak isimlendirilen Mehmet Gülerüz, Alaettin Aksoy, Burhan Uygur, Neşe Erdok, Komet, Utku Varlık’ın yapıtları Türk resimlerinin mühim bir süreci kaplayan sanatçılar olmuşlardır. Bu sanatkarların fantastik düşlere ve sosyal eleştirilere yer açan yapıtları aşırı bir özgürleşmenin dönemindeki ürünleri sayılmaktadır. Cihat Burak ve Balkan Naci de Türk resimlerindeki özgürleşme olgusuna örnekleme olarak gösterilebilen isimler arasında yer almıştır. Altan Gürman, 1960’larda tuvalin üstüne basılı kelimelere yer açarak resimlerde objeyi ilk kullanmış olan sanatkar olmuştur ve 1980’li yıllarda pek çok sanatkârı tesiri altına alacak “Dada” ve “Kavramsal Sanat” hareketi temelinde yapılan yapıtlarında, militarizm ve otorite nosyonlarını sorgulamışlardır.

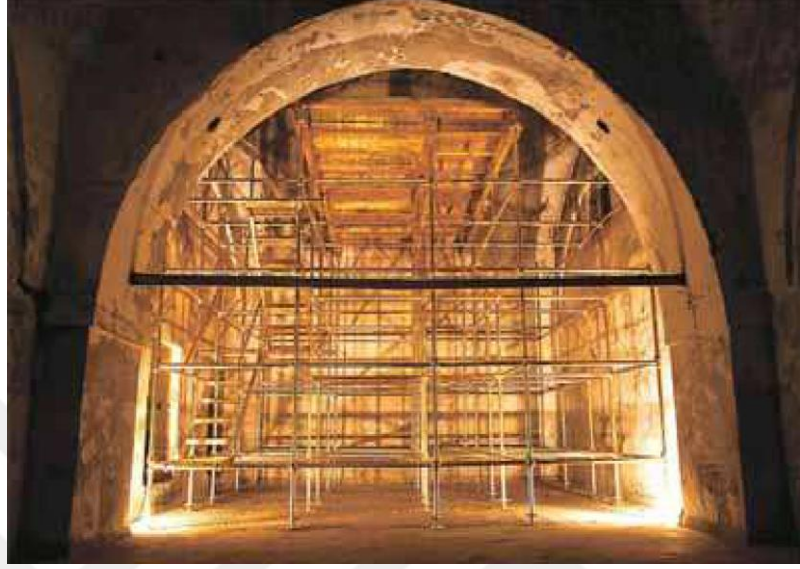


Resim 48: Altan Gürman, “Montaj 4”

1980’li yıllarda Füsün Onur, klasik heykelin dilini sorgulayan eserlerinin peşi sıra mekân düzenlemeleri yapma konusunda ilerlemiştir. 1981’li yıllarda da yapmış olduğu resimleri “Üçüncü Boyut/İçeri Gel” in arkasından kaleme alınan bir yazıda 1980’lerde Türk sanatlarında bolca tartışma konusu olan modern öncü konularına ve sanatların dillerinin ne şekilde olması gerektiği konusunda devam ettirilen tartışmalarına şu kelimeleriyle değinmiştir. “Gerçek değerlerden bahsederken geleneksel gibi bugünlerimizin modasında olan kelimelerin arkalarına sığınıp, algısını her dışlayanı, her eli fırça tutanı değil, sanatları dün de bugün de sanatın yargısını demeye çalışıyorum. Aksi hâlde geleneksel, müterakki ismi altında savunacaklarını, dengeleyeceklerini hiçbir fazilet yargılarının olmayışından, en kötü basmakalıp işlerin daha basit yollarla beğenisini kazanarak bayraktarlık yapabilirler. Müterakki sanatlar sanıldığı kadar bilinçsizce, birikimsizde akla gelen her coşkunluğu yapabilen ve dış ülkelerde yapılmış olanı zahiren değiştirerek, yerel öğeler koyularak yapmaya çalışmak hiç değildir. Resimler neden duvarlarda, çerçevelerde kalmalı mı? Heykel denilince ille figür, biçim mi olmalı? Resimler ve heykeller diye hudutları hep ayrılabilir mi? Resimlerin imkânları ne, heykeltıraşın ne? Resim ile heykeltıraştaki vakit uzam ne şekilde kullanılmış?”

1980’lerde ve 1990’larda Joseph Beuys’a göndermelerde bulunmuş olan ve Fransa’da hayatını sürdüren Sarkis, yine Joseph Beuys’a gönderme yapmak amacıyla ürettiği fıkırsel eserlerle dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. 1980’li yılları bayan sanatçılar için, muasır sanat alanlarında etkinliklerle kendilerini göstermek ve kendilerini onaylatmaya başladıkları bir dönem olduğunu dile getirmektedir. Kişisel

eleştirel ve sosyo-politik gibi konularda yapıtlar üreterek dikkatleri kendi üzerlerine çekmeye çalıştıklarını düşünmektedir.



Resim 49: Sarkis Zabunyan, “Altın İskele”

Yine bu dönemde kavramsal sanata olan yakınlığı ile dikkatleri üzerine çekerek tanınmayı başaran Canan Beykal, siyasî/sosyal eleştiri içerikli enstalasyonlar yapmıştır. Bu benzer süreçlerde Tomur Atagök, ülkemizde ilk defa resimlerde tuvalin yerine metal plakaları kullanmış, büyük metal resimleri yerde biçimlendirerek sergileyen sanatçılarımızdan olmuştur. Tomur Atagök’ün “Simetrik Sunak” adlı eseri izleyicisinin etrafında gezindiği, resimlerin ve heykellerin benzer çalışmalarda yer aldığı, resmin ve heykelin karışımından oluşum elde ettiği bir çalışma türü olmuştur (Gür, 2010).



Resim 50: Canan Beykal, “Bir Küçük Aslancık Varmış”



Resim 51: Tomur Atagök, “Simetrik Sunak”

1980 yıllarına gelindiğinde ise Türkiye de sanatın evresinde “modernlik”, “modernleşme” ve “modernizm” gibi nosyonlar hakkında tartışmalar bırakılmıştır. İster derste ister kitapta, İzlenimciliklerden önceki sanatın anlayışına “geleneksel”, daha sonraları meydana çıkan sanatın anlayışları da “modern (çağcıl)” olarak adlandırılmıştır. Aşağı yukarı tümü geleneksel olanlara karşı durmuş ve çağcıl sanatlardan yana tarafını

açık etmiştir. Fakat hiç kimse, modernizm ve modernlik arasında bir mana değişikliği olmasından haberdar olmamış üstelik “post modern” ve “güncel” kavramını hâlâ dillerine düşürmemişlerdir. Bu nosyonların ülkemizdeki sanatların literatürlerine dahil edilmesi için 1990’lı yılların beklenmesine gerek kalmamıştır. Aktüel yani güncel sözcüğü kendilerini “güncel sanatçı” diye isimlendiren bir grup sanatçının var oluşuyla beraber sanatsal bir sıfat olarak 1990 yılları itibariyle kullanılmaktadır. Modernizm ve postmodernizm tartışmalarının 1980 yıllarında başladıktan sonra çağcıl sanatı ve muasır sanatların normalde değişik anlamlar taşımakta olduğu ifade edilmiştir. Esas kavram kargaşasının başladığı nokta da burada başlamakla kalmamış bir de çeviri sorunu meydana çıkmıştır. Sözlüklerde contemporary’nin manası muasır, yaşıt, bugüne özgün, benzer zaman dilimlerinde olan anlamında verilmiştir. Çağcıl kelimesine verilen manalarda farklılık gösteren kısım sadece “ilerlemeden yana olan” vurgusu olmuştur. Böylelikle ortaya çıkan sonuçta contemporary, çağdaş olarak mı çevrilmeli yoksa güncel diye mi? sorusu doğmuştur.

Türkçemizde yaşanmış olan bu nosyon kargaşasına son vermek amaçlı iki değişik girişimsel yol ile çözüm aranmıştır. Birtakım insanlar “Modern Art’a modern sanat, “Contemporary Art’a çağdaş sanat demeyi tercih etmiştir. Başka bir takımsa Modern Art’a modern sanat olarak söylemeyi devam ettirip contemporary Art’a güncel sanatlar olarak hitap etmeyi seçmiş ve bu takımın gerekçeleri ideolojik olmuştur. Takımın öncülerinden Vasıf Kortun’a sorulunca çağdaş sözcüğünün devletçilik, elitizm ve zoraki laiklik kokmasını ve İngilizcedeki “actual” ve “contemporary” nosyonlarını karşılamadığını, bu nedenle “güncel” sözcüğünü seçtiğini dile getirmişlerdir. Bunların neticesinde “contemporary” sözcüğüne iki değişik Türkçe karşılığı önerildiğinde karışıklıklara sebebiyet vermesi kaçınılmaz olmuş çağdaş sanat ve güncel sanat kavramları iki farklı şeymiş gibi algılanmaya başlamıştır.

Sanatın tarihinin ortaya çıkışı ve gelişimini yazarken dönemselleştirmek, tarihlerin yazımındaki ilerlemeci olgularını meydana çıkarmaktadır. Sanatın tarihleri böylelikle büyük dönemler (çağcıl, aktüel, muasır) veya küçük süreçler (kuşakların, sanatçıların takımları) olarak sınıflandırılmış olup ve bu şekilde gelişim göstermeleri izlenebilmektedir. Ülkemizde 1970’li yılların öncesinde ve sonrasında olarak iki dönemselleştirme daha eklenmiş ve bunlar şöyle tanımlanmıştır. 1970 yılından öncesi olarak esas alınan “modern” dönemselleştirmesine, 1970 yılında bu defa da sonrası olarak baz alınıp “çağdaş” ve “güncel” olarak adlandırılarak iki dönemselleştirmesiyle

beraber tarihçesine yazılıp eklenmiştir. Sanatın tarihlerinin öykülerinde, nosyonlar ve zamanlar olarak birbirlerinden ayrıştırılabilen fakat sanatın pratiklerinde tarihi bir devamlılık söz konusu olan bu süreçlerde çağcıl sanatları takip etmiştir. Kendi içsel öz arayışına girdiğinde tarihi olarak gelişim gösteren aktüel sanatın, yalnızca ülkemizde meydana çıkan bir dönemin adı ve kavramlaştırması biçiminde sanatsal tarihi literatürlerde mevcut konumunu artık belirlemiştir (Uzun, 2021).

1980’ler Türkiye’sinin geçmiş dönemin aksine dünya ile paralel olarak birden fazla değişime uğradığı önemli tarihler olarak bilinmektedir. Ülkenin geçirmiş olduğu sıkı yönetim sürecinden sonra küreselleşmenin artması, iletişimin ve ulaşımın hızlanması ile kazandığı modernleşme, 80’ler döneminde kazandığı ivme yılları olarak da söylenebilmektedir. Bu süreç 90’lı yıllarına gelindiğinde ise kültürün kendisini öne çıkardığı dönem olarak bilinmektedir. Turgut Özal hükümeti ile başlayıp devam eden Türkiye sürecinde dışa açılma girişimlerinin yanında dünya üzerinde küreselleşmenin başladığı, ülkelerin ulusal politikalarında genişlemelerin olduğu yıllar, birtakım değişimleri de beraberinde getirmiştir. Özal’ın ülkesine getirmiş olduğu serbest piyasalar ve dışa açılma hareketleri, 1980 darbesi sonrası durgun piyasaların hareketlenmesi bakımından katkı sağlamıştır. Hızlıca gelişen finansallaşma süreci, serbest piyasaların etkisi ile 1980’li yıllarına kayıt dışı ekonominin hâkim olduğu bir ortam olması konusunda zemin hazırlamıştır. Dönemin bankerleri ve banker kas telli halka yüksek faizler vadederek, insanların yastık altı paralarını aldıktan sonra batışlarını ilan etmiştir.

O yıllar için Türkiye’de kayıt dışı ekonomi, spekülasyon, rant, hayali ihracat ve tüketim kültürünün yaygınlaştığı bir dönemin olduğu söylenebilmektedir. Nasılsa bu istikrarsız spekülatif piyasaların sanata yansması olarak da antika eser ve sanat yapıtı ticaretinin de yükselişe geçişi, doğru orantılı ve buna paralel olarak ilerlemiştir. Ülkede Özal dönemi sonrası tüketim toplumuna yayılan tüketim çılgınlığı hastalığı yavaş yavaş yayılmış Türkiye’de de başrolü kapmış ve kendini iyiden iyiye hissettiren bu gelişmeler sosyal sınıflar arasındaki makasın hızla açılmasına olanak sağlamıştır. Zengin servetini katlarken yoksul sınıfta kendisini iyice yoksullaştırmıştır. Öte yandan baskı ve denetim döneminin son bulmasıyla beraber sosyal gelişmeler hız kazanmıştır. Türkiye’nin de yeni toplumun habercisi olan tüketim toplumuna doğru evrilmesi, reklam sektöründeki patlamaların yaşanması halka yeni bir dönemi de beraberinde getirmenin habercisi olmuştur. Sanat piyasalarında etkisini gösteren bu gelişmeler tuval resmi egemenliğini,

eleştirel bir dille oluşturan eylemsel çağdaş sanatla paylaşmıştır. Sanatçılar çağdaş sanatın sunduğu imkânlarla cinsel kimlik, sosyal konular, fikir özgürlüğü vb. konuları yapıtlarında işlemeyi önemsemiş ve çalışmalarına yansıtmışlardır. Küreselleşmenin bir ağ gibi dünya üzerinde yayılmasıyla beraber, ekonominin sanat üzerindeki etkisini artırması, ülkemizde de görülmeye başlanmıştır. 1990’lardan sonra sanata yapılan yatırım en çok özel sektörün ilgisini üzerine çekmiştir. Böylelikle çağdaş sanatta ekonomi ve politikanın etkisi altında kalmış büyük şirketlerin vergiden düşmek, reklam yapmak ve entelektüel statü kazanmak adına çağdaş sanata yapılan katkıları yine çağdaş sanatı derinden etkilemiştir.

Bütün bu süreç sanatçının kendi tanınırlığını, anlaşılabilirliğini sağlama çabasının ötesinde bir ivme ile sanat piyasasını yönlendiren kişiler tarafından yönetildiğinde, sanatçının piyasaya kendini kabul ettirebilmesini sağlamak amaçlı olmuştur. Fakat bu noktada da sanatçının esere yüklemek istediği anlam ile piyasanın yükleyeceği anlam ve değer biçme kriterleri birbirleriyle örtüşmeyebilmektedir. Sanatçılar tüm dünyada ve ülkemizde sanat piyasalarında kendilerini kabul ettirip eserlerinin koleksiyonerler tarafından seçilme statüsünü kazanan sanatçılar, bir taraftan mesleki deneyim ve yeterlilikleri konusunda kendilerini ilan etmektedirler. Türkiye’de yapılan özel resim koleksiyonculuğu 2000’li yıllardan itibaren, ayrıcalıklı müzeler şekline dönüştürülmüştür. Eczacıbaşı’nın ailesi, Can Elgiz, Sakıp Sabancı, Suna ve İnan Kıracı kişisel ve ayrıcalıklı koleksiyonunu sergileyebilmek amaçlı İstanbul Modern, Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi ve Pera Müzelerinin kurulmasını sağlamışlardır (Yorulmaz, 2022).



Resim 52: İstanbul Pera Müzesi

Böylece ülkemizde müzelerin aktüel sanatlardaki gelişmelerinin yanında, güncel eğilimlerin, değişik tarz ve metotların seyredilebildiği, sanatların geniş kitlelerce buluşabilmesi mekânlardan olan bienallerin, müzelerin, galerilerin, sanatsal fuarların, kamu alanların ve 21. yüzyılda en büyük gelişmelerinden olan internetin yardımıyla oluşarak çevrimiçi ortamları, NFT gibi modern oluşumların aktüel sanatlara olan katkısını ve etkisini değerlendirmiştir (Özdemir, 2022).

2000'li yıllarının ortasından sonra evrendeki gelişmeler ile eş frekanslı olarak ülkemizdeki aktüel sanatın ortamları küratörlerden ve bienallerden daha çok galerilerden ve sanatsal fuarlar tarafından yönlendirilmeye başlamıştır (Sanal-50).

Böylece Türkiye de güncel sanatın gelişiminde 1950 yıllarından 2100 yıllarına ulaşmaya kadar olan süreçteki güncel sanat ve dokuma sanatının gelişimi için bir hayli değişimlerin söz konusu olduğu söylenebilmiştir.

2. BÖLÜM: TÜRK DÜZ DOKUMALARI

2.1. Düz Dokumalar

“İnsanoğlu, yaşamını idam ettirebilmek için vücudunu dış etkenlere ve hava koşullarına karşı korumak amaçlı giyinmek ve kullanım alanlarını süslemek, güzelleştirmek için dokumaya gereksinim duymuştur. Bu gibi gayelerle yapay olmayan veya suni lifler ile bir yüzeye sahip bezi veya kumaşı ortaya çıkarma çabasıyla gereksinim duyduğu dokumayı bulmuş ve bunlara “dokuma” adını konumlandırmıştır (Taş, 2009).

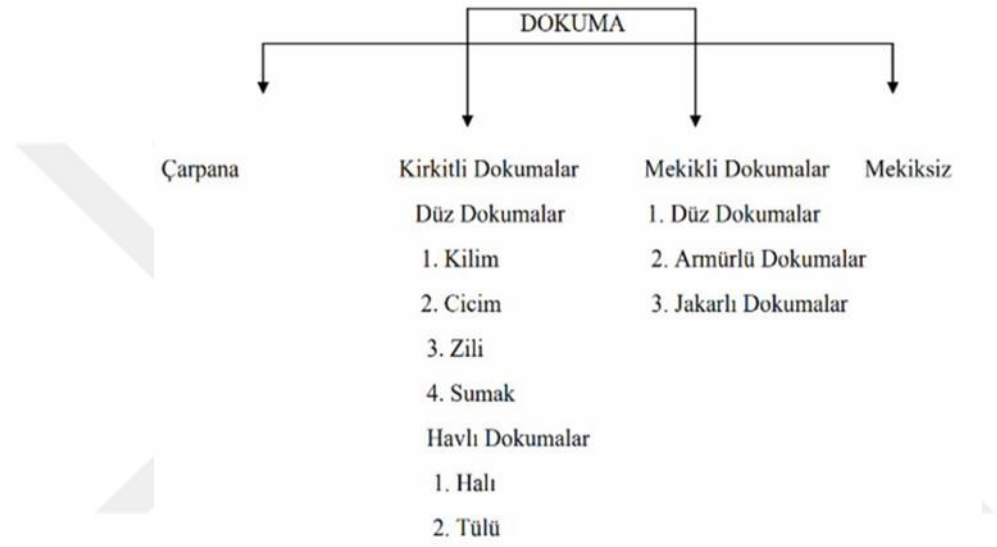
Tarihleri bir hayli eski dönemlere dayanmakta olan “dokumacılık”, insanoğlunun hayvan postlarından ince derileri, kırışları ve bağırsakların dikilmesini öğrenmesi ile başlamış olup, sonralarında hayvansal ve bitkilerden elde edilen lifleri çekerek büküp iplikleri yapmakla gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Bugünümüzde, “dokumak” sözünün, eskilerin söyleyişleriyle “tokımak”; “tokmak” sözcüğünden gelmiş olan bir eylem olmuştur. Herhangi bir şeyi tokmakla dövmeye, tokmaklanmasıyla oluşturmaya vb. manalara gelmiştir. Dokuma, Anadolu’da kadının ve genç kızların hissini ve fikirlerini yansıtmış oldukları iki ya da ikiden çok iplikler grubundan oluşabilen, birbirleri aralarından, altlarından ve üstlerinden geçirilmeleriyle meydana çıkarılan oluşuma denilmektedir. Dikey doğrultularda dokumalar boyunca uzanmış iplere, “çözü”, “arış”, ya da “direzi”, enlerine uzanmış olan ve çözülerin aralarından geçirilmiş olan iplere de “atkı”, ya da “argaç” denilmiştir. Dokumaların en kolay hâlineyse “bez” ya da “bez ayağı dokuması” ismi verilmiştir. İki ipliğin yöntemiyle, önleri ve arkaları görünmüş olan düz ve havsız dokumalarına “kilim”, kapıların eşiklerinde, çokça kullanılmakta olup bu alanlarında ve eski değerini yitirmiş onay görülen kötü yünlerinden dokunan kilimlere “palas” “palaz” veya “çul” ismi verilmektedir (Kabalıcı, 2017).

Genel olarak dokumanın düz dokuma olabilmesi için “dügümlü halılar dışında kalan, enlerine ve dikeylerine, iki ya da daha fazla iplikler grubunun birbirinin aralarından, altından veya üstünden geçerek ortaya çıkarmış oldukları “dokuma yaygı türleri” olarak tanımlanabilmektedir. Başka bir tanımlama ile “dügümlü halıların dışında kalan, havsız düz satırlı yaygılar da düz dokuma olarak adlandırılmıştır.” (Taş, 2009).

Nemlerden dolayı kolayca çürümesi dokuma sanatlarının tarihlerini aydınlatmasında yetersizliğine neden olmakla beraber, düz dokumanın bugünüme kadar taşınmalarını da sınırlandırmaktadır (Tazegül, 2019).

Düz dokumalar tarihsel süreç açısından bu şekilde tanımlanmış olup dokunuşlarındaki teknik farklılıklarından ve kullanılan araçlardan dolayı kendi içinde tablodaki şekilde gruplara ayrılmıştır (Göçer, 2017).



Resim 53: Düz Dokuma Şeması, (Kalkan, 2022)

2.2. Türk Düz Dokuma Yaygılarının Tarihçesi

İnsanoğlu, geçmiş zamanlarda yaşamını sürdürürken mekân olarak ev ihtiyacını karşılayabilmek adına bulduğu bitki saplarından korunma ihtiyacını karşılamak adına bulduğu çarelerin sonrasında zemin yüzeyindeki yer yaygısını icat etmiştir. Böylelikle liflerden yararlanmak yaşamsal ihtiyaçtaki diğer buluşları keşfetmeye olanak tanımıştır. Liflerin bulunması tekstil sektörünün ve insanoğlunun giyinme mahremiyetini koruma amaçlı giysiler üretmeye geçmesini sağlamış bununla da yetinmeyip bir zaman sonra mekânsal alanlarını süslemek, güzelleştirmek amaçlı dokumaya gereksinim duymuşlardır. Bu gibi gayelerle; saf veya yapay lifler ile, bir yüzeye sahip bez veya kumaş ortaya getirme çabasıyla gereksinim duyduğu dokumayı bulmuş ve bunlara “dokuma” adını konumlandırmıştır (Taş, 2009).

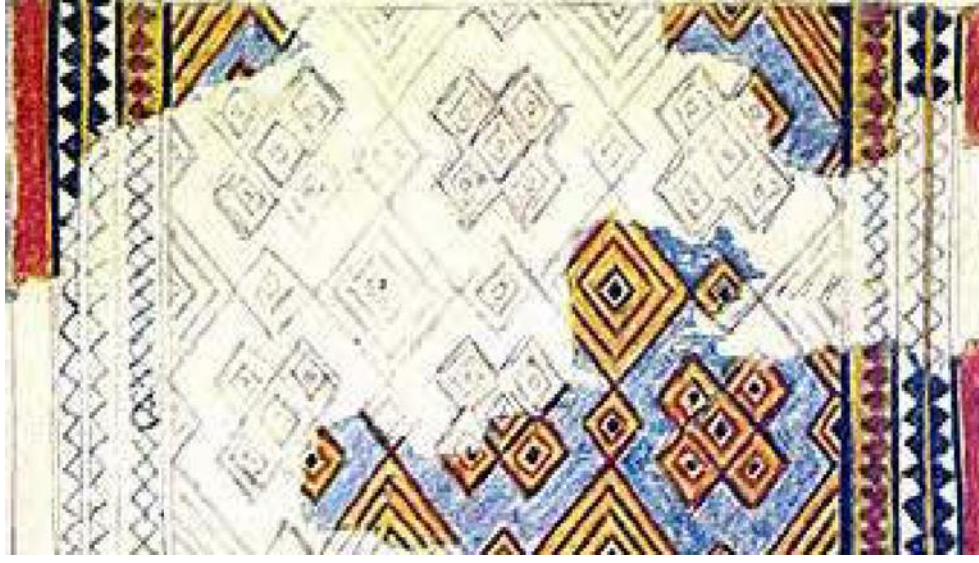
İlk insanlar başlarda hayvan derilerini, sonraları ise keçeyi kullanmış olup, yaprak ve bitki saplarından hasır örmeyi, bazı bitkilerin liflerinden yararlanarak dokumayı yani dokumacılığı bulmuşlardır. Bitkisel ve hayvansal liflerin birbirine bükülmesini bulmakla kalmayıp iplik yapılmasını, bu ipliklerden istenilen uzunlukta dokumaların yapılma olanağını kazandırması bakımından da insanlık için önemsenen bir buluş keşfederek katkı sağlamışlardır. Dokuma sanatının eğirmeye bağlı olması nedeni ile gerçek anlamda iplik elde edilmesinden sonraki dönemde dokuma anlamında da güzel gelişmelerin başladığı gözlemlenmiştir. Toplumların kültürel farklılıkları duygu ve düşünceleri dokuma ürünlerinin ayrıntılarına ve ayrıntıdaki motiflere yansımış olsa da ürünlerin işlevselliği her dönem tüm toplumun ortak noktaları olmuştur.

Dokuma ürünler, zamanla giyinmek hava koşullarına karşı korunmak gibi temel ihtiyaçlardan çıkmış olup otorite, sosyal konum, başarı, itibar, süs ve gösteriş aracına dönüşmüştür. Üretilmiş olan objenin değerlerinin arttırılmalarına yönelik tasarımın türlerinin dokumaların icatlarından hemen ardından geliştirildiğine ve çeşitlendirildiğine inanılmıştır. İlkel kültürlerden gelen örneklerin renk ve tasarıma olan ilgisini açıkça göstermişlerdir.

Tüm dokunan ürünlerin tarihsel gelişimini izlediğimizde dokumacının, becerisi sayesinde zanaatkar olduğunu, kullandığı aletlerle geçen zaman içerisinde yeni teknikler kazandığını, yasalar koyarak bilimselleştirdiği gözlenmektedir. Sınırsız malzeme çeşitliği ile figüratif, soyut ya da somut olsun dokuma eyleminin oluşmasında ve gelişmesinde el en önemli faktör olmuştur.

Geçmiş tarihlerde insanoğlu, evlerinde gerekli olan örtüleri ve yaygıları gereksinimlerini karşılaması için, öncelikli olarak yün ipleri kullanarak birbirlerinin arasından bir alttan bir üstten geçirme tekniğiyle kilimler yapmış oldukları daha sonraysa bu iplere kısa yün iplerle düğümler atılarak halıları bulmuş oldukları varsayımına ulaşılmaktadır (Kabalcı, 2017).

Arkeolog James Mellaart, 1961-1963 tarihleri aralığında Çatalhöyük'te kazılarını yapmışlardır. Bu kazılarında M.Ö. 7000-6000 dönemlerine ait 14 tane duvar resimleri bulunmuştur. Bu duvarın üstünde kilim görünümündeki desenleri hâkim olmuştur. Anadolu'nun topraklarından bulunmuş olan bu duvar resimlerini, Anadolu'daki Türk düz dokumasının yaygılarındaki gelişimi bakımından büyük ehemmiyet taşımaktadır (Kabalcı, 2017).



Resim 54: M.Ö. 6000-7000 Yıllarına Ait Kilim Görünüşlü Duvar Resmi

Kilimlerin teknikleriyle dokuması yapılmış en köhne parçalar, Mısırın firavunları VIII. dönemlerini ilgilendiren IV. Tuthmosi'nin (M.Ö. 1425-1408) mezarlarında bulunmaktadır. Milattan önce iki bin ve üç binli yıllarda Alacahöyüklerde bulunmuş olan gümüş kirmanlarla 1957'li yıllarında Tokat'ın Erbaa ilçesinde bulunmuş olan tunç kirmanları, Anadolu'daki güçlü bir dokumanın kültüründeki geçmişi olduklarının delil gösterir niteliğinde olmuştur. Anadolu'da bulunmuş olan ve milattan önce 2300 dönemlerine tarihlendiğinde en evvel tarihe sahip düz dokumanın yaygılarındaki örnekleri “kraliçenin örtüsü” olmuştur. Şimdilerde bu kilimlerin nerelerden oldukları bilinmemektedir. Bunlar dışında milattan önce 7. Yy. da Frigyalılar'ın dönemlerinden kalması ve o dönemlerde dokunulmuş oldukları düşünülmekte olan yünler, keçi kılları ve ketenler gibi parçaların, günümüzde düz dokuma yaygılarıyla aynı tekniklerde dokunmuş sumaklar, cicimler ve kilimlerin parçalarını Gordion (Yassihöyük) kazısında bulunmaktadır. Benzer biçimde Gordion'da yapılmış olan kazılarında, milattan önce 690 yılı tarihli megaronun (ev) tabanlı dokuma parçalarının kalıntısı meydana çıkartılmıştır. Ancak bu yapıtın haklarındaki bilgiler, eserin düzenli bir biçimde korunamadığı için yalnızca kaynaktan alınabilinmiştir (Kabalcı, 2017).

Milattan önce 5-1. yüzyılına ait Sovyetler birlikleri kaynakçası, Altay Dağı'nda 1947 yılları Pazırık kurganındaki kazılarından (1929-1949) iki nolu kurganından meydana çıkarılmış olan düz dokumadaki kilimler mühim yer kaplamaktadır. Muasır

İran dokumasına enteresan benzerlikleri olan bu kilimler, yünlerden ve ilikli dokumalarının tekniklerinden faydalanılarak dokunmaları sağlanmıştır. Kompozisyonları bakımından altı birbirinden değişik ve birlikte dizilen çengel motiflerin sıralanışları, peş peşe dizilmiş renklerde olup çengel motifin de yükselen zikzak görüntülü renklerden oluşan kompozisyona sahiptirler. Benzer bölgelerde Başadar kurganlarında bulunmuş olan Noin-Ula'daki atkı yüzü dokumaların parçalarıyla, başka yapıtların üstündeki süslemesinin bugünlerimizde de görülüyor olması, bunun Türk dünyasında ve Anadolu'da yaşamış olduklarını meydana çıkarmıştır (Kabalcı, 2017).



Resim 55: Başadar Kurganında ve Kuzey Moğolistan'daki Noin-Ula'da Bulunan Dokuma

Düz dokumalardaki yaygıları ve halı geleneklerini, Orta Asya'da Türklerimizin yaşadıkları bölgelerde meydana çıkmış ve gelişimlerini bu bölgelerde sürdürmüşlerdir. Daha sonralarda Selçuklularla birlikte Anadolu'ya gelip buralarda gelişim göstermeyi sürdürmeyi başarmışlardır. Türklerimiz Anadolu'nun topraklarına ayaklarını basmalarıyla çokça uzun ve gelişim göstermiş bir geçmişe sahip olan halı dokuma sanatlarıyla karşılaşmıştır. Yazılı kaynakçalara göre Selçukluların dönemlerinde Anadolu'da kurulup Bacıyan-ı Rum teşkilatlarında çalışmış şahısların dokumacılıklarla uğraşmasını ve kilim sanatlarını köylere ulaştırmak için çabalarını göstermeleriyle

bilinmektedirler. Birçok sayıda seyahatnameyle bilgileri ile yola çıkıldığında Konya, Kayseri, Sivas, Aksaray gibi Anadolu'nun yerleşim alanlarının dokumacılığın merkezi oldukları bugünüme kadar ulaşmış kaynaklarından da anlaşılıyor olmaktadır. Ancak dokumacılığın çoğunluk kısmı halı tekniklerinden oluşmaktadır. Bazen yabancı kaynakların, Osmanlılar ve Selçuklular devrindeki kilimler ile benzerlikler taşıması konularında aynı görüştedirler (Kabalcı, 2017).

Bugüne değin kilimler, cicimler, zililer ve sumaklar gibi dokumaların, ülkemizin neredeyse her tarafında dağılmış bir biçimde şu anda bile dokunmakta olup dokumacılık hâlâ da devamlılığını sürdürmektedir. Ülkemiz hem coğrafik koşulları hem de farklı medeniyet ve etnik gruplarına yerleşkenin olması sebebiyle dokumalarda yöntem ve desen açısından birbirleri arasında farklılık göstermiştir. Bu dokumaların bölgelerine göre özellikler sergilemekte ama geleneksel yapılarda olduğundan bilhassa desenleri bakımından fazla farklılık göstermemektedirler. Dokumacılık sanatının tarihlendirilememesinin sebebi de bu faktörlerden kaynaklı olmuştur. Sentetik boyanın Türkiye'ye girişiyle beraber dokumanın rengini 1880-1890'lı yılların önceleri ve sonraları şeklinde tarih atılmış olsa da bu yolun daima doğruluğu izlenimini sunmamaktadır (Kabalcı, 2017).

2.3. Türk Düz Dokumalarının Teknik Özellikleri ve Çeşitleri

Düz dokumalar olarak kilim, cicim, sumak, zili dokuması ve bunlarla beraber halının dokunması da çözümlerin arasından enine geçirilmiş olan atkı ipliklerinin ve düğümlerin dövülerek sıkıştırılmasına yarayan, tarak şeklindeki dişli alete “kirkit” denilmekte olup, mevzu bahis olan bu aletin kullanılmasıyla dokunulan dokumalaraysa “kirkitli dokumalar” adı verilmektedir (Göçer, 2017).

Düz dokumalar dokunma tekniğine göre kendi aralarında 1- Zili (Sili), 2- Cicim (Cecim), 3- Kilim, 4- Sumak, olmak üzere dört gruba ayrılmaktadırlar. Bu dokumaların tümüne kilim demenin yanlış olduğu düşünülmektedir. Teknikler ve kompozisyonlar açısından aralarında çeşitli türler göstermekte olan düz dokuma kilimlerini halılardan ve diğer düz dokumalarından ayıran özellikleri de iki ipliğin düzeniyle yapılıp dokunması olmuştur (Kabalcı, 2017; Göksel, 2019).

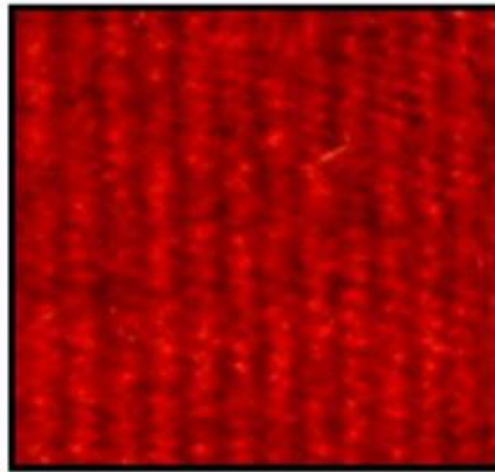
İki ya da daha çok iplik tekniğiyle yapılmış olan dokumaların Anadolu'daki düz dokumanın yaygısı ismi altında birleşmektedir. Bu dokumalar desen atkı ipleriyle ortaya çıkarıldığında bunların hepsine “atkı yüzlü dokumalar”, eğer desen çözgü ipleriyle ortaya çıkarılıyorsa bunlaraysa “çözgü yüzlü dokumalar” ismi verilmiştir. Düz dokumaların Anadolu'da ve diğer milletlerarasında hatalı nitelendirilmiş ve düz dokumaları sadece kilimden ibaret olarak adlandırıp kabul görmüşlerdir (Göksel, 2019).

2.3.1. Bez ayağı Dokuma

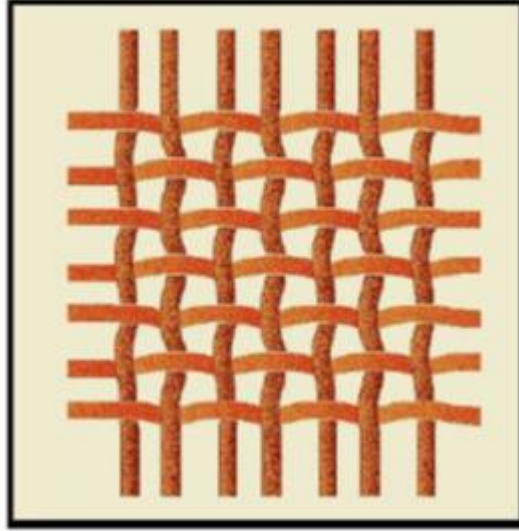
Atkı iplerinin çözgü ipliklerinin aralarından geçirilmesiyle ortaya çıkarılıp oluşturulan en kolay dokutulma biçimine “bez ayağı dokuması” ismi verilmiştir. Torbalar, çadırlar ve sofraların örtülerindeki bu dokumanın oluşum çeşidinde, bu örneklerle en basit hâlinde karşımıza çıkmaktadır (Göksel, 2019).

Öyle ki bez ayağı örgüsü teknik olarak en ufak çaptaki raporlu dokutulma örgüsü olup örgüdeki raporlarda iki çözgü ve iki atkılı iplikten oluşmaktadır. Çözgü bağlantılarıyla atkı bağlantılarının bir arada en sık bulunduğu dokuma çeşididir. Bu sebeple de bez ayağı örgülü kumaşlar normalden daha kaliteli, daha dayanıklı olarak bilinmektedir (Sanal-51).

Yine bu örnekler yapısı, geometrik özelliği ve teknik açısından dolayı en basit ve en kolay dokuma şeklidir. Her türlü pamuklu, yünlü ve sentetik kumaşın üretiminde kullanılan bir tekniktir (Faydalı, 2022).



Resim 56: Bez ayağı Dokuma- 1



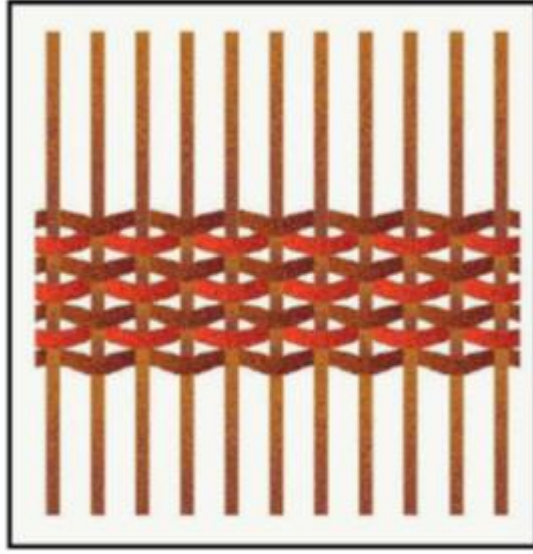
Resim 57: Bez ayağı Dokuma- 2

2.3.2. Düz Atkı Yüzlü Dokumalar

Desen çözgü iplerinin, atkı iplikleriyle örülerek tamamının kapatılması ile oluşumu sağlanan dokuma çeşitleridir. Çözgülerin iplerin aralarından gerilmesine izin verilmeden geçirilmiş olan atkı iplikleri kirkit ile sıkıştırılıp yine kirkit yardımıyla tokmaklayarak dövüp çözgü iplerinin tamamen kapanması sağlanmaktadır. Bu dokuma türüne örnek verecek olursak çuvallar, heybeler, düz renkli ya da eni yönünde bantlar şeklindeki yaygılar ise bu tekniklerle dokunarak oluşturulmaktadır (Taş, 2009).



Resim 58: Düz Atkı Yüzlü Dokuma – 1



Resim 59: Düz Atkı Yüzlü Dokuma – 2

2.3.3. Kilim Dokuma

Anadolu’da 13.yüzyıldan sonra kullanılmakta olan kilim, Türkçemizden gelmiş bir sözcüktür. Kilim sözcüğü Slavca ’ya da ana dilimiz olan Türkçemizden geçiş sağlamıştır. Ukraynaca da “kylym” Polonya dillerinde “kilim”, Bulgarca ve Sırpça “kilim” adlarıyla kullanıldığı bilinmektedir. Kilim sözcüğü konusunda bilim adamları ve araştırmacıları tarafınca değişik fikirler de öne sürülmüştür. Araştırmacı Neriman Görgünay, kilim sözcüğünün Farsça olan “gilim” sözcüğünden geldiğini ve kiliminse tezgâhlarda atkıların çözgülerden geçirerek elin yardımı ile dokunmakta olan, halılardan daha ince, tüysüz ve renkteki iplerle yapılmış olan yün dokuması olduklarını söylemektedirler. Kilim sözcüğünün Türkçemizde bir sözcük ve Slav, Ukrayna ile Güney Rusya gibi ülkelerin diline Türkçemizden geçiyor olmasını ve kilim sözcüğünün eski zamanların metinlerinde yere serilmiş yaygı ya da derviş cübbesi manalarında Farsça ve Türkçe olarak kullanıldıklarına, ilaveten kimi eski Türkçe metnindeyse saçaklı kilim sözcüğünün karşılığı olan düz dokuma kilimleri olduklarını söylemiştir. Tevfik Eşberk’ in söylemine göre kilimler, yerlerde bağdaş kurulurken, zeminle insanın vücudu arasında bulunan hareket farklılığını gidermek ve temizlik gayesiyle yapılmakta olup, üstü tüysüz yaygılardır. Belkıs Balpınar’ın söylemine göre kilim, tezgâhlarda dikey biçimde önlü ve arkalı çift sıralı (iplerin) çözgülerin aralarından, bir önden bir arkadan geçerek enlemesine renkli atkı iplerinden (ip) ortaya çıkarılan ve çözgü iplerinin

atkı ipleri tarafından tamamıyla kaplanıyor olduğu, atkı yüzölçü dokumalarıdır. Atkı yüzölçü dokumanın en fazla doğu taraflarında Türkiye, İran, Türkistan, Kafkasya’da yer alan ilikili kilim ve farklı çeşitleri, tüm evrende “kilim” ismiyle kullanıldıklarını söylemektedirler.

C. Esad Arseven’e göre “kilim” döşeme yaygıları olarak da yararlanılan, tezgâhlarda kumaşlar gibi yünlü ya da pamuklu iplerle dokuması yapılmış desenli örtüler olarak tanımlamaktadır. Kaşgarlı Mahmud’un XI. yüzyılda yazmış olduğu “Divan-ı Lügat-ı Türk” isimli yapıtlarında “Kiwiz” kelimelerini “yaygı şöyle ki halılar ve kilimler gibi nesneler” olarak “Küvüz” sözcüğü ile “Yaygıyı, yünlerden dokunulmuş döşek halılar, kilimler, yaygılar vb. dokumalar” olarak tanımlamışlardır. Lydia Rasyon’un yapmış olduğu araştırmalarına göre ise “kilim” Türkçemizde bir sözcük olup Türklerin dokuma gelenekleri olduklarını ve “Kilim” sözcükleri Türkçemizde XIII. yüzyıldan sonra kullanıldığını dile getirmiştir. Araştırmacılarından İ. Zeki Eyüboğlu ise “kilim” sözcüğünün Asya Türkçelerinde bulunmadığını XIV. yüzyıl Anadolu Türkçelerinde de yer aldığını ve isminin Türkçe olmamasında kendilerinin de Türkçe adı olmasını gerektirmediğini ifade etmiştir.

Buna ilaveten bir komisyonların tarafındansa kilim, yarısı önlerde ve yarısı da arkalarda çift sıra olacak şekilde gerilmiş olan çözgü iplerinin aralarından atkı iplerinin geçirilerek yapılmasına bir dokuma türü olarak tanımlanmaktadır. Bütün tanımlamalara bakılınca gerçekte müşterek olan dikey çözgülerinin yatay atkıları aracılığıyla tamamının örtülmesiyle motiflerin esas alındığı kirkitlerle dokunmalarının kilim olarak adlandırılması olmuştur.

Anadolu’da kilimleri, kirkitleri, bıçakların ve makasların yardımı ile “ıstar” adı verilen tezgâhlarda dokunmaktadır. Kilimler, atkıların çözgülerini tümüyle örtmesinden oluşan “atkı yüzölçü” ya da “atkı görünüşlü” bir dokuma oluşmaktadır.

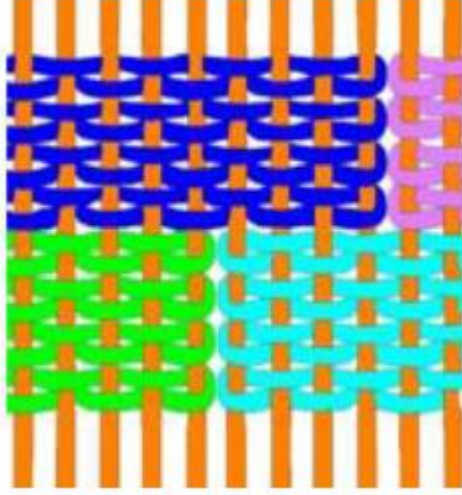
Kilimler, cicimler, zililer ve sumaklar gibi düz dokuma yaygılarının her birisinin tekniksel niteliklerine bakılmadan tümüne “kilim” denilmiş olmasının, bu şekilde hatalı ifade edildiği anlamına gelmektedir. Kilimlerden, cicimlerden, zililer ’den ve sumaklardan ayrı olan farklılıkları ise desenlerin işleminde kullanılmakta olan üçüncü bir ipliğin yani desen iplerinin bulunmamaları olmuştur. Pek çok alanın içinde yer sergileri yani yaygılar olarak da yararlanılan kilimler, ayrıyeten duvar örtüleri, yük örtüleri, yastıklar, perdeler ve çuvallar gibi farklı türde eserler için kullanılmıştır.

Anadolu’da Türk dokuma yaygılarının, tekniksel niteliklerine göre kilimler, cicimler, zililer, sumaklar olmak kaydıyla 4 farklı biçimde tezgâhlar üzerinde dokunulmaktadır (Göçer, 2017).

Anadolu’da dokunan kilimler, halılardaki gibi çeyiz eşyaları amacıyla kadınların özellikle de genç kızların çeyizleri için dokunmuştur. Kimi yörelerdeyse bu kilimleri davetiye niteliğinde dokumuşlardır. Genç kızlar eşlerinin ailedeki büyükleri için hatta onların düğünlerine davet etmek maksatlarıyla “yolluk” ismiyle de anılmış olan dokumalar yapmışlardır. Ayrıca bu kilimler, duvarların süslenmesi amacıyla dokunmuş olanlara “duvar kilimi”, veya “duvar yaygısı” yüklerin taşınması amacıyla yapılarak dokunan “yük kilimi” ismini vermişlerdir. Kilimin türleri içinde bir de “ölümlük” ismiyle bilinen dokumalar vardır ki bu dokumaları da genç kızlar evlenmelerinden öncesinde veya evlenmelerinden sonrasında kendileri ve kocaları için dokurlar veya da dokutturmuşlardır. Bu dokumaları ölenlerin üstlerine sermişler, ölen kişi gömüldükten sonraysa camide ölen kişinin hayrına vermek amacı ile bağışlamaktadırlar. Kilim dokuması kendi içerisinde altıya ayrılmışlardır. Bunlara ilikli kilimler, iliksiz kilimler, eğri atkılı kilimler, normal atkılarının aralarına ek atkılarının sıkıştırılarak dokunduğu kilimler, sarma konturlu kilimler, eğri atkılı konturlu kilimler olmaktadır (Göksel, 2019).

2.3.3.1. İlikli Kilimler

İlikli kilimlerin dokumaları yapılırken değişik desen motiflerini oluşturabilecek olan değişik renkteki desen ipleri kendi motiflerinin ve sınırlarının içinde gidip geldikleri için iki motifin aralarından yukarı doğru oluşumu gerçekleştiren açık yarıkların olmasına “ilic (gedirge)”, bu şekilde dokunulan kilimlere ise “ilicli (gedirgeli) kilim” adları verilmiştir. Anadolu’da yer alan böyle yapılan dokumaların dokunma amacı daha sık görülüp tercih edilmektedir. Ancak kilimlerin yöntem olarak uygunluğunu ve sağlamlıklarını arttırmak amacı ile motiflerin eğik biçimde ilerlemekte olan desenlerle dokumaları tasarlanmakta bu vesile ile de kilimde büyük yarıkların oluşumu engellenmektedir (Göksel, 2019).



Resim 60: İlikli Kilim – 1



Resim 61: İlikli Kilim – 2

Dokuma yapılırken ilik oluşan kilimleri dokumak teknik bakımından daha kolay dokunmaktadır. Bu dokumalar basit olmalarından kaynaklı da en fazla seçilen bu yöntemde, genel olarak geometrik, köşeli, enlerine, çaprazlama ve kesik çizgileri içermiş olan desenleri kullanılıp büyük yaygıları, seccadeleri, heybeleri, çuvalları, yastıkları ve minderleri dokunmaktadır. Kolay olması tekniğiyle de ülkemizde dokunulması sıkça tercih edilen bir dokuma türü olarak yer almaktadır (Tazegül, 2019).

2.3.3.2. İliksiz Kilimler

İliksiz kilimler, ilikli kilimler dokunurken iliklerin oluşturduğu yarıkların önlenmesi adına dikey çizgileri olmaksızın, kapsamlıda çaprazlamasına ya da eni yönüne çizgileri kapsayan desenlerle dokunması tercih edilmekte olup dört değişik yöntem ile ilikler kapatılabilmektedir.

Bunlar:

- 1) Tek kenetlenmeyle iliğin yok edilebildiği kilimlerdir.
- 2) Çift kenetlenmeyle iliğin yok edilebildiği kilimlerdir.
- 3) İliğin çaprazlama dikişi andıran biçimde kapatılabildiği kilimlerdir (Sarmal Konturlu Kilim).
- 4) Atkı iplerinin birebir aynısı olan çözgü iplerinden geriye dönmesiyle iliğin yok edilebildiği kilimlerdir (Tazegül, 2019).

2.3.3.3. Eğri Atkılı Kilimler

Eğri atkılı kilim dokunurken atkılar yani desen iplikleri düz şekilde atılıp kirkitlerinken eğri atkılı kilimin tekniğinde desenin uygunluğuna göre kimi yerlere sert vurularak kir kitlenir, kimi yerlerde ise hafifçe kir kitleme işlemi uygulanmaktadır. Böylelikle atkı iplerinin desene elverişli bir eğrilik ile çözgü iplerinin aralarından geçirilmeleri sağlanmaktadır. Dokumacılıkta atkı iplerinin kimi yerlerinde gergince, kimi yerlerinde gevşekçe bırakılması sebebiyle eğri çizgilerin ortaya çıkmasından kaynaklı bu tarzda bir isim verilmiştir (Göçer, 2017).

Eğri atkılı kilimlerdeki bu yöntem, kilimi dokuma sırasında motiflerin içerisinde ve kenarında motiflerin biçimlerini formunu daha iyi anlatabilmek adına kullanılmıştır. Osmanlı Saray ve Şarköy kilimlerinde eğri hatlı motifin kullanılması sebebiyle bu teknik sıkça tercih edilmiştir.

Eğriler, yuvarlak çizgiler ve bitkiler düzenli bir şekilde elde edilebilmesi amaçlı başvurulan bir hayli makul tekniklerdir (Tazegül, 2019).

2.3.3.4. Normal Atkı Üstüne İlave Atkı Atılmasıyla Dokunan Kilimler

Dokuma esnasında desenleri oluştururken normal atkı ipliklerinin üstüne farklı renkte ek atkı ipliklerinin çözümler arasından alttan ve üstten geçirilmesiyle kabarık desen oluşturulur. Amaç bu ek iplerle desen yüzeyince bombeli kabartma oluşturmaktır (Göçer, 2017).

Rastgele bir kilim dokumacılığında bu yöntemlerden sadece birisinin veya birkaç tanesinin birlikte kullanılmaları muhtemel olmuştur (Taş, 2009).

2.3.3.5. Kilimlerdeki Kompozisyonun Özellikleri

Kompozisyonları açısından kilimler 4 grupta incelenmekte olup ve bunlarında kendi arasında değişik takımlara ayrılmaktadır.

- 1) Motifler Yatay Eksenlerde Gelişmiş Kompozisyonu Olan Kilimler,
- 2) Motifler Dikey Eksenlerde Gelişmiş Kompozisyonu Olan Kilimler,
- 3) Mihrapları Kompozisyonu Olan Kilimler,
- 4) Merkezleri Kompozisyon Olan Kilimler,
- 5) Diyagonal Kompozisyonu Olan Kilimler (Kabalcı, 2017).

2.3.4. Cicim Dokuma

“Cicim” kelimesi bazı kaynaklarına göre Farsça bir sözcük olduğu ve Türkçeye ne zaman girdiği hakkında bir bilgi olmadığından bahseder. Buna rağmen aslında Türkçe kökenli bir kelimedir. Cicim sözcüğünün “cici, sevimli şey” sözcüklerinden aidiyet ekini alarak türetildiği düşünülmüştür. Günümüzde halkın kendi aralarında “cicim, cecim, çeçim, cacım, çalma” gibi farklı isimlerle de bilinmektedir. Teknik olarak “cicim” renkli desen iplikleri çözgü ve atkı iplikleri arasına atılıp sıkıştırılan bir dokuma üründür. Dokuma yüzeyinde sanki daha sonradan işleme yapılmış gibi kabarık bir görüntü oluşturur. Zemini meydana getirmek için aynı renk ve kalınlıkta iplik kullanılırken deseni oluşturmak içinde farklı renk ve kalınlıkta iplikler tercih edilir. Cicim dokumalar, düz bez ayağı dokuma ya da atkı dokumalar üzerine ince çizgiler hâlinde sanki sarma yapılmış gibi bir görünüme sahiptir. Cicim dokumalar genellikle kilim dokuma üzerine sanki iğne ile sarma işlemi yapılmış, sonradan eklenmiş sanılır.

Bu nedenle genellikle halk arasında iğne ile işlenmiş bir dokuma türü olarak bilinir. Halı ve öteki düz dokuma yaygıları gibi cicim de eskilerden beri Türklerin kullandığı bir dokumanın çeşididir (Kaba, 2022).



Resim 62: Cicim Dokuma

2.3.4.1. Seyrek Motifli Cicim

Zemini dokumak için genellikle aynı renk ve kalınlıkta iplikler tercih edilmiş olup, motiflerin yapılışında kullanılmış olan ipler atkı ve çözgü iplerine göre daha kalın ve renkli iplikler olarak kullanılmıştır. Böylece cicim motifleri dokumasında atkı ve çözgü iplerinin üzerinde kabarık bir görüntü yapısı elde edilmesini sağlamış olur. Çoğu zaman dikey ve çapraz çizgilerden ortaya çıkan küçük motiflerin, desen ipliklerinin bir çift çözgüyü ikinci sıralarda tamamlanmış olan bir işlem tekniğiyle sarılmasıyla meydana gelmektedir. Dokumacılık tekniğinden dolayı ince çizgi hâlinde görünen desenlerin içi, bazen sumak bazen de zili dokuma ile doldurulabilir. İnce, hafif yaygılar, ocak perdeleri, kapılar, divanlar, sofrâ örtüleri ve perdeler bu yöntemle yapılabilir (Kaba, 2022).

2.3.4.2. Sık Motifli Cicim

Form olarak kalın ve kaba diye tabir edilen heybe, çuval ve hurç gibi ağır yüklere dayanıklı dokuma ürünlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Çözgüler “üç tek”

sarılarak bez ayağı zemine işlenmiştir. Sağlam yapıda bir dokuma türüne ulaşmak amaçlı motiflerin birbirlerine çok yakın dokunmaktadır. Motiflerin sık sık dokunmasındaki amaç dayanıklı dokumalar elde etmek amaçlıdır. Bu dokumalar çoğunlukla zili dokumalarla karıştırılmaktadır (Faydalı, 2022).

2.3.4.3. Atkı Yüzleri Olan Sık Motifli Cicim

Bu dokumalarda dahada kalınca bir yaygının oluşturulması için teknik olarak atkı iplerini çözgü iplerinin aralarından geçirirken biraz bol bırakılıp geçirilmesi sonrasında kirkitlerle hafifçe bastırılmıştır. Bunun nedeni ise çözgü ipliklerinin sıkışarak kapanmasının sağlanması hedeflenmektedir. Burada gaye atkı ipliklerinin çözgülerin gizlenebilmesini sağlamak olmuştur. Desenler oluşturulurken ayrıca üçüncü bir iplikten faydalanılmıştır. (Özkoca, 2017).

2.3.5. Sumak Dokuma

Anadolu'daki dokumacılık tekniklerinden bahsedecek olursak bilinen sumak İran ve Azerbaycan'da yaygı türlerinin adı olarak kullanılmıştır. Sumakların ilk üretilen yerinin Azerbaycan'ın Şirvan bölgelerinde yer alan Şamahı şehrinin olması onaylanarak kabul edilmiştir. Çünkü Şamahı şehrinin ilk adı "Semak" tır ve sumak ile bağlantısı buradan gelmektedir. Türk araştırmacıları tarafından ilk olarak sümek adıyla isimlendirilmiş olan sözcük terimi zaman içerisinde sumak olarak kullanılmaya ve kabul görmeye başlanmıştır.

Tıpatıp cicim dokumalarında oldukları gibi sumak dokumalarında da üç iplikler gruplarının (çözgüler, atkılar, nakış ipleri) kenetlenmesiyle ortaya çıkmaktadır (Taş, 2009).

Sumak dokumacılık, motiflerimizin hudutları içinde farklı renklerdeki desen iplerinin çözgü çiftleriyle sürekli olarak farklı formlarda dolanmasıyla oluşturulan dokumalarıdır." (Özkoca, 2017).

Fakat cicimler ise desenler yalnız bir çözgüye dolanıp kontur biçiminde belirirlerken sumağın yapımında çözgü ipliklerini daha belirgin biçimde doldurmuştur. Demek oluyor ki desenler, farklı renklerdeki desen iplerinin çözgü çiftine sürekli olarak

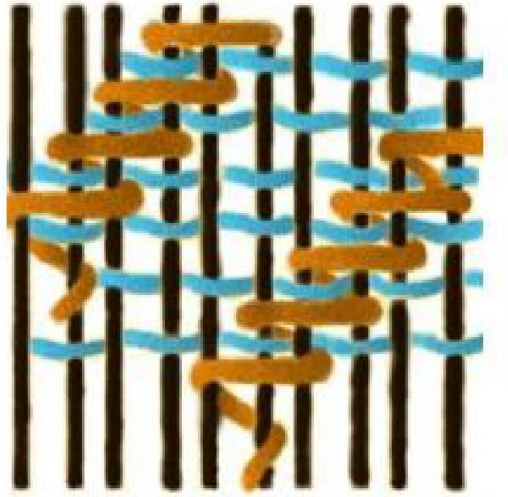
sarılmasıyla oluşmaktadır. Bu tarz dokumanın çeşitlerinde motiflerin besbelli biçimde meydana çıkarılması için, nakış veya 2. atkı ipliği olarak isimlendirilen ipliğin konumu mühim olmuştur. Sumaklarla, desenlerin, değişik renkte desen ipleri kullanılır sonra da işlenerek yapılmasından kaynaklı bombeli yüzey formuna sahip dokumalar olmuştur ve desen ipliklerinin atlamalarıyla arkasından önüne veya yukarıdan aşağıya doğru işlenerek yapılmasından dolayı arkadaki yüzünde düzensiz iplikler görülmektedir. Dokumaların arkalarındaki bu düzensiz iplikler, zarar veren böceklerin durdurulmasına ve ortamın sıcak tutulmalarına yaramaktadırlar. Sumak dokumalarda ya yünler ya ipekler veya her iki malzemelerin birlikte kullanılmalarıyla yapılmaktadırlar. Yünlerin kullanılmasıyla dokunanlar çözgü iplikleri pamuklar, atkılar ve nakış iplikleri yünlerle, ipeklerle dokunanlarınsa çözgü ipi pamukla, atkı ve nakış ipleriye ipektendir, her ikisinin beraber kullanılmış olduğu sumak dokumalarındaysa çözgü ipleri pamuklar, nakış ipleri ipektir, boş olan kısımlarıysa yün ipleriyle doldurulmaktadırlar (Taş, 2009).

Uygulanması zor olan bir dokumacılık çeşitlerinden olmuştur. Verni ve şad dokumasına da benzemektedir. Sumak dokumalarında uygulanan motifler renklerine göre çözgü ipleri hazırlanmaktadır. Balıkesir Yağcıbedir ve Kılaz yörükleriyle Ardahan-Kars ve Erzurum yörelerindeki aşiretlerin dokumasında gözlenmektedir. Dokuyucuların becerilerine göre atkılılar, balık sırtlılar, düz ve atkisiz dokumaları görülmektedir. Bu dokuma türlerinde bölgesel özellikleri ve aşiretlerine göre de uygulamalarda ayrıcalıklı olduğu izlenilmiştir (Özkoca, 2017).

Sumağın sarılma şekillerine göre türlü adlar almıştır. Bunlar düz sumaklar, ters sumaklar, balıksırtı sumaklar, çapraz-alternatif sumaklar olmuştur (Göksel, 2019).

2.3.5.1. Düz Sumak Dokuması

Düz sumak dokumasının bu tekniklerinde, desen ipleri aynı yönlerde çözgü ipleri, üstlerden altlara doğru ya da altlardan üstlere doğru çözgülere sarılmasıyla dokunmakta olup motifleri ortaya çıkaran her nakış iplerinin aralarına atkı ipleri atılmıştır (Göçer, 2017).



Resim 63: Düz Sumak Dokuma 1



Resim 64: Düz Sumak Dokuma 2

2.3.5.2. Atkısız Düz Sumak Dokuması

Bu dokumalar, düz sumak teknikleriyle aynı biçimde dokunmuş olup tek farkıysa desenleri ortaya çıkaran nakış ipliklerinin aralarına atkı ipleri atılmamasına denilmektedir (Özkoca, 2017).

2.3.5.3. Balıksırtı Sumak Dokuması

Balıksırtı sumak dokumaları tekniklerinde desen iplerinin her sırasında, ters yönde olan çözgü iplerine sarılması ile oluşturulmaktadır. Desen iplikleri çözgülere ters yönde eğimli olarak sarılırken diğer sırada ters yönde sarılırken araya atkı atılarak dokumaya balıksırtı görünümü kazandırılmaktadır. Böylelikle de dokumaya çorap örgüsü hissiyatı verilmektedir (Özkara, 2022).

2.3.6. Zilli Dokuma

Geçmiş zamanlarda Türkçe sözcüklerinde zili ve sili kelimeleriyle karşılaşmamaktadır. Ancak kimi kaynakçalara göre zili-sili sözcüğünün Türkçe ya da Farsça kökenlerinden gelmekte oluşunu belirtmektedirler. Anadolu'da genel olarak sili, zili adıyla anılmalarının yanı sıra kimi yörelerdeyse çalma, çelme, zilu, zilani isimleriyle de anıldıkları bilinmektedir (Göksel, 2019).

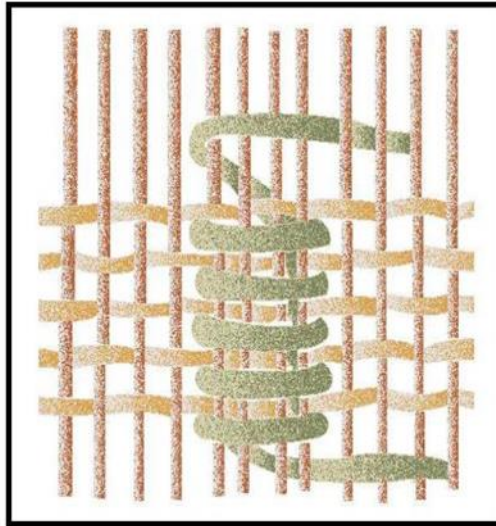
Zili düz dokuma teknikleri cicim dokumasına benzemeleriyle beraber ikisinin birbirlerinden tamamıyla değişik dokuma türleri olmuştur. Her ikisinde de atkı ipleri ve çözgü iplerinden farklı renklerdeki desen ipleri dokumaların ön yüzlerinde, yatay yönlerde, kabarık atlamaları yapsa da dokuma teknikleri açısından birbirinden ayrılmışlar, cicim tekniklerinde desen ipleri desenlerinin hudutlarını meydana getirmek amaçlı yukarıya doğru sarılıp devamlılığı sürdürülürken zililer de yan atlamalarıyla motif içleri doldurulmuştur. Tabanı ortaya çıkaran atkılar veya çözgüler benzer kalınlıklarda ve benzer renklerde kullanılmıştır (Hidayetoğlu, 2007).

Bugünümüzde zili dokumaları Batı Anadolu Bölgelerinde Çanakkale, Balıkesir, Bergama, Aydın, Manisa; Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde Adana ve Gaziantep'te, İç Anadolu Bölgelerinde Eskişehir, Konya, Ankara ve Kayseri çevresinde yaşamış olan Yörükleri ve Türkmenleri taraflarından dokunması sürdürülmektedir. Zili dokumadaki desenlerin Türkistan halısıyla benzerlikler göstermiş oldukları anlaşılmaktadır. Zili dokumacılığı tekniklerindeyse farklı türlerde desenlerin dokunmadığı anlaşılmış olup bu sebeple bugünümüze değin çokça değişimlere uğramamasıyla beraber Orta Asya niteliklerini sürdürmeye devam etmişlerdir.

Zili dokuma tekniği; düz, çapraz, seyrek, damalı, konturlu zililer olmasıyla beraber beş gruba ayrılmaktadır.



Resim 65: Zili Dokuma 1

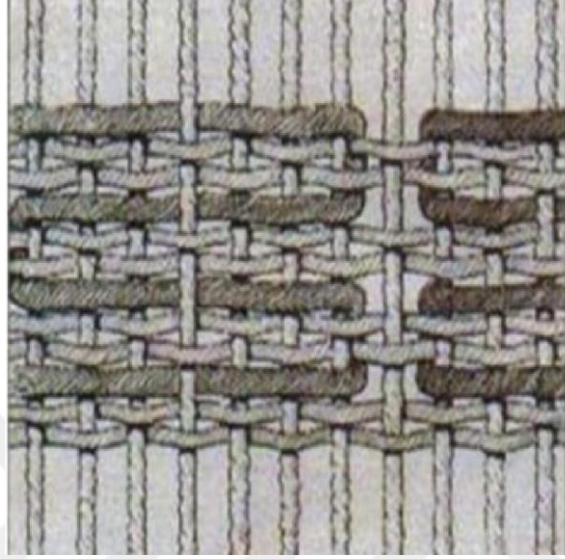


Resim 66: Zili Dokuma 2

2.3.6.1. Düz Zili

Düz zili dokuma tekniği fitilli ya da çift varan gelenli dokumaları olmasıyla da biliniyor olmaktadır. Varan gelenlerden biri çözgü iplerini kilim dokumaları esnasında bir önlere bir arkaya götürülmeye yararlarken ikicileri düz zililerin sistemleriyle olan üç çözgünün üst bir çözgünün alt olması çözgülerini birbirinden ayırmalarına yaramıştır. Düz zili dokuması çözgülerin arka yüzlerinde yapılmaktadır. Dolayısıyla desen iplikleri geçiriliyorken kolaylığı sağlanmaya çalışılmaktadır (Göksel, 2019).

Düz zililerin dokumasında desenlerin içi 2-1, 3-1, 5-1 atlamalarda doldurulurlarken başlarda kalmış olan tek çözgüleriyle ve atlamalarıyla yaygıların yüzlerinde dikey çizgileriyle, fitilimsi bir görüntü oluşturmaktadır (Özkara, 2022).



Resim 67: Düz Zili 1



Resim 68: Düz Zili 2

2.3.6.2. Çapraz Zili

Çapraz zililer 'in dokuması yapılırken her sırasında bir tane çözgüsünü boşta kalacak şekilde bırakıp öne geçirilmiş olan desenlerin ipleri üst sıralarda bir çözgüsünü yan tarafa kaydırarak atlatılmaktadır. Böylelikle boşta kalmış olan çözgüleri ve üste çıkaran desenin ipleri çapraz çizgi olacak şekilde desen oluştururlar (Gümüş, 2015).

2.3.6.3. Seyrek Zili

Düz bez ayağı teknikleriyle yapılmış olan dokumanın üstüne, desenin ipliklerinin yine atlamalarla fakat birbirleriyle bağlantısı olmaksızın yerleştirilmesiyle ortaya konan zililerdir. Motifler tüm yüzeyi kapsamadan ufak bir şekilde işlenilmektedir (Taş, 2009).

2.3.6.4. Damalı Zili

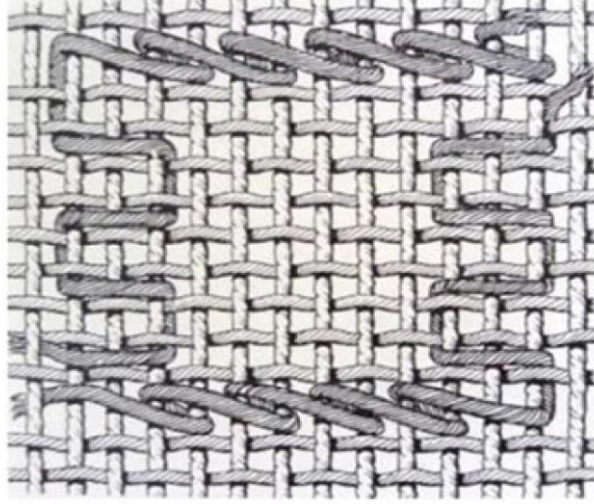
Görüntüsü itibariyle dama tahtasına benzeyen dama görünümlü zili dokumalar da 2-1, 3-1 atlamayla tüm motiflerin içleri doldurulmuştur ve öteki teknikleriyle kullanımı daha çok tercih edilmektedir (Göksel, 2019).

Bazen de çapraz çizgilerin kesişmelerinden ortaya çıkan damalar motiflerin zeminlerini tamamen doldurmaktadır (Gümüş, 2015).

2.3.6.5. Konturlu Zili

Desenlerin, kontur şeklinde meydana geldiği 2'li veya 3'lü atlamalar hâlinde işlenen desenlere konturlu zili denilmektedir. Konturlu görünümü elde etmek için atkı yüzü ve bez ayağı türündeki dokumaların üstlerinde cicim tekniklerine benzer şekillerde konturlarını oluştururlar (Taş, 2009).

Bu yöntemle dokunabilen yerler dikey ve çapraz çizgilerin olduğu kısımlar olmuştur. Desenlerin yatay olan kısımları sumağın teknikleriyle sarılmıştır. Konturların içerileryse genel olarak sumak, damalı zililer ile doldurulmuştur (Göksel, 2019).



Resim 69: Konturlu Zili 1



Resim 70: Konturlu Zili 2

3. BÖLÜM: GÜNCEL SANATTA DÜZ DOKUMA KULLANAN SANATÇILAR VE ESERLERİ

3.1. Dünya’da Güncel Sanat İçinde Dokuma Kullanan Sanatçılar ve Eserleri

Makinenin insan hayatına girmesi 19.yüzyıl ortalarında olduğu düşünülerek Avrupa ve Amerika’ da estetik ve üretim açısından birçok etkileri olmuştur. Arts and Crafts hareketi ile makine üretimine istinaden el üretimini savunan, dolayısıyla mekanik tezgâhlarda dokuması yapılan tasarım ürünlerinin sıradanlığa karşı tepkileri olarak el üretimini benimsediğini ve bu doğrultudaki üretimleri kabul gören bir düşünce olarak doğmuştur. Bauhaus ile dokuma atölyelerinde dokumacılık için çok önem taşıyan dokuma ustaları yetiştirilmiştir. Duvar dokumalarına örnek olarak Anni Albers, Gunta Stölzl gibi Bauhaus dokuma ustaları atölyelerde duvar dokuması üretimi sağlamışlardır. Yenilikçi düşünceler okulun kapanmasıyla beraber ABD’ye taşınmıştır. Dolayısıyla burada ikinci nesil tekstil sanatkarları yetiştirilirken, Avrupa’da Jean Lurçat’ın Fransa’daki yenilikçi yaklaşımları yakalama çabaları ve Doğu Avrupalı sanatkârları malzeme ve teknikleri dokuma bakımından kendini geliştirmiştir. Bu gelişime tekniksel açıdan bakıldığında dokumanın dokusu, şekli, formu ile ilgi çekecek biçimde buluşması üç boyutlu lif sanatsal çalışmasının önünü açması konusunda katkısı bulunmaktadır.

Uluslararası Lozan bianeli, çağdaş tekstil sanatı olarak 1992’den sonra değişime uğratılmış, çağdaş lif tarzında sunulan eserlerde, Doğu Avrupa, ABD ve Japonya gibi ülkelerin sanatçıları sergilere ağırlıklı olarak katılım sağlamaya önem göstermişlerdir (Güleş , 2020).

3.1.1. Jagoda Buić

Yugoslav sanatçı Jagoda Buić Hırvatistan'ın Split şehrinde 1930 yılında dünyaya gelmiş, eğitim sürecini Zagreb Üniversitesindeki uygulamalı sanatlar ve sanat tarihi eğitimini tamamladıktan sonra Roma ve Viyana’dan sinema perspektifleri ve kostüm tarihleri alanlarında aldığı eğitim ile yine bu alanda da diploma almaya hak kazanmıştır.



Resim 71: Jagoda Buić Dubrovnik 1

Buić'in bazı uygulamalı çalışmalara ve sanat yaşamında edindiği tecrübelerine ilaveten almış olduğu eğitimin katkısı da büyük olmuştur. Drama tiyatrosu, opera, dans ve film seti tasarımları alanlarında çeşitli ülkelerde görevler üstlenmiş olan sanatçı bu alanlarda da söz sahibi olmuştur. Jagoda Buić'in bu alandaki katkılarından biri de gelecekteki sanat çalışmalarını yaratma tutkusuyla, buna ilaveten tekstil çalışmalarını izlenebilen sanatsal çalışmalar olmaktan çıkarmıştır.



Resim 72: Jagoda Buić, Dubrovnik 2

Abakanowicz, Sheila Hicks gibi sanatçılarla beraber 1960'lı ve 1970'li yıllarında Buić bu sanatçılarla sunulacak çalışmaların mekân düzenlemelerini yapmıştır. Jagoda Buić'in, uzunlamasına şeritler hâlinde dokuduğu delikli dokuma resimleri, yapıtlarının asılmış olduğu duvarlarla bir bütün olarak algılanmasına olanak sağlamıştır.

1967 yılında Lausanne bienalinde sunduğu "Triptique Structural" adlı çalışmada 26 vutlak adımı verdiği geleneksel Yugoslav dokumalarındaki teknikleri kullanılmıştır. Bu tekniklerde "çapraz dimilerle dokutulan sıkı atkı yüzölçü bölümler, ince dokutulmuş şeritler yapıldığında önünde durmaktadır. Gerçek kabartma etkisi ya da optik ölçüsellikten dolayı spiral olarak sarılmış yatay ipler üstte görünür." şekilde dokuması yapılmıştır (Güleş, 2020).

3.1.2. Jacqueline Surdell

Sanatçı Jacqueline Surdell 1993 yılında Chicago Illinois'de doğmuş büyüktür. Burada yaşıyıp yine burada da çalışmaktadır. 2017 yılında Chicago Sanat Enstitüsünden Yüksek Lisans derecesini almaya hak kazanmıştır. Bu okulda kendisini elyaf ve malzeme alanında geliştirmeyi hedefleyerek okulunu tamamlamıştır. Surdell'in Polonyalı büyükbabası ülkenin çelik fabrikalarında çalışırken hayat arkadaşı olan eşi yani sanatçının büyükannesi de manzara resimleri yapan ressamlardan olmuştur. Surdell küçüklüğünden bu yana üniversite hayatına kadar çevik ve rekabetçi bir sporcu olmuştur. Stüdyosuna gidiyor rekabetçi sporunun yoğun tekrarlayan dünyasında şekil alan sporunu, disiplinli bir kararlılıkla yaparak çalışmaktadır.



Resim 73: Jacqueline Surdell, ‘Soluk Kabuslar II’

Sporcu olarak geçirmiş olduğu yıllar, tekrar eden zahmetli el sanatlarına dayalı olan uygulamalara olan ilgisini katlayarak artırmıştır. Duvardaki heykellerini inşa etmek, vücudun bir dokuma mekiğine ve elin bir fırça darbesine dönüşmesi sebebiyle tüm vücudun hareket halini gerektirdiğini düşünmektedir. Sanatçını çalıştığı malzemenin elyaf olmasına rağmen yaklaşımı hep ressamlığa yönelik olmuştur. Sanatçı Surdell zanaatın titiz hassasiyetini çağdaş resmin dizginsiz kendiliğindenliğiyle buluşturmuştur. Dokuma tuvalini bir dalgalanma ve büyüme alanı olarak yeniden hayal etmektedir. Resim sanatının genişletilmiş tarihleri onun eserlerinde içerik olarak somutlaşırken aynı zamanda şişmiş dallar ve bağlı ip dokuları, klasik boyalı resim düzleminin yanılsamalarını da inkâr ettiğini düşünmektedir. Çalışmaları aktif bir şekilde resim ve heykel arasındaki ayrışımı kapatmaktadır. Sanatçı Surdell ‘in amacı eserlerinde enerjik ve maddi temele dayanan pratiği, emek tarih ve iktidar performanslarını içeren ve sergileyen araçlara, ortamlara ve eylemlere dikkati çekmek istemektedir. Surdell 2020’den beri Spazio Nobile tarafından temsil edilmektedir (Sanal-51).

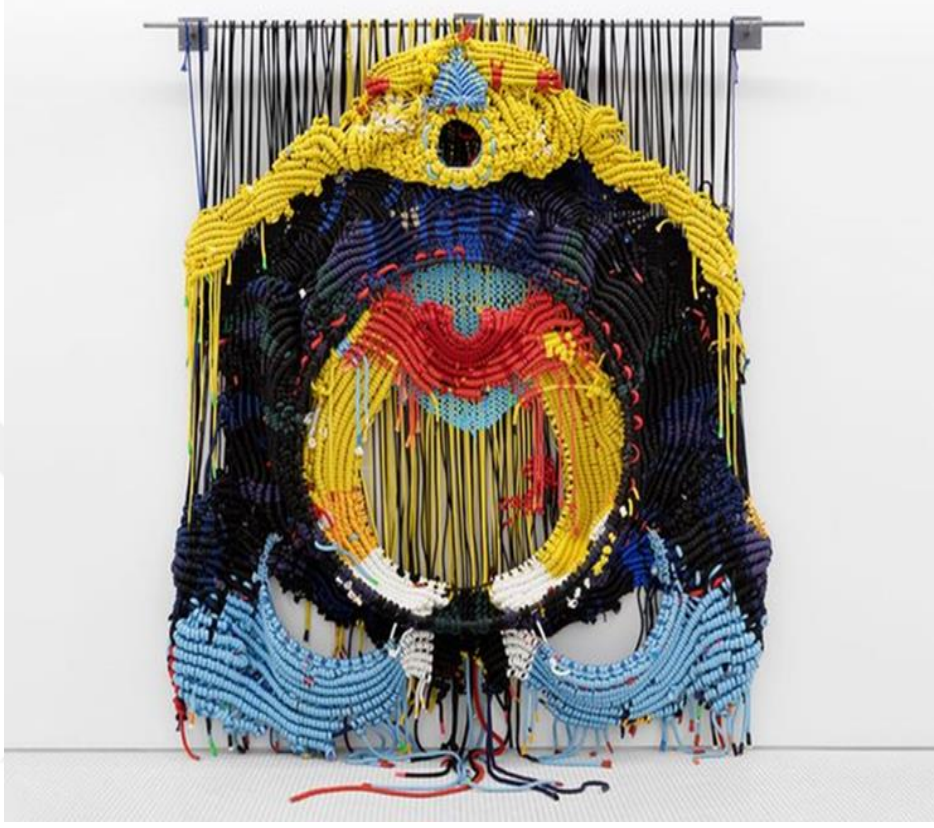


Resim 74: Jacqueline Surdell, “Braided Cotton Cord, Shoe-Lace Material, Faux Fur, Chicken Wire, Acrylic, Enamel, Conduit”

2012’de Cranbrook Sanat Akademisini bitiren Rebekah Frank, Jacqueline Surdell gibi genç bir sanatçı için karmaşık düğümleme, kanat açma, kesme ve bağlama yöntemlerini kullanarak Amerikan idealizminin öyküsünü alt üst ettiğini düşünmektedir. Patricia Sweetow Gallery, Chicagolu sanatçı Surdell’in sergide sergilemiş olduğu duvar halıları 2020’deki karantinadan bu yana ortaya çıktığını, içinde bulunulan zamanın kaygısını yansıttığını, karmaşık alanlara üçlü düğüm atılmış olmasıyla gerçek bir duygu aktarımının armağanı olduğunu ifade etmiştir (Sanal-52).

Sanatçı Surdell teknik olarak örgülü pamuk kordon, kıvrırma çubuğu, pembe döküm (sağ el), altın zincir, et kancaları, emaye, naylon, spreyci boya, charm malzemeleriyle çalışmalar yapmış olması sporcu bir ailede büyümüş olmasıyla beraber Surdell ilk yıllarını mahkeme ve stüdyo arasında geçirmiştir. Spor alanının da sanatçının MFA derecesini 2017 yılında School of the Art Institute of Chicago ‘dan Fiber ve Malzeme Çalışmaları alanında almaya hak kazanmıştır. 2015 yılında ise BFA derecesini Occidental College, Los Angeles, CIA’dan almıştır. Bu ailenin anıları, deneyimleri, ailedeki dinamik, duyguların kimyası düşüncelerdeki şeffaflık dozu onun bedenindeki yapım, sığınak ve ruh arasındaki karmaşık psikolojik alanını etkilemiştir. Bu nedenle Surdell’in çok boyutlu duvar halıları, videoları, performansları, buluntu nesne heykelleri

ve enstalasyonları, kişisel ve soyut merceklerle ailevi bilgiyi, zanaatı, tekrarı ve sporu ile birbiriyle doğrudan endeksli olduğunu ele almaktadır. (Sanal-53)



Resim 75: Jacqueline Surdell, “Earth Licker”

Jacqueline Surdell, dokuma çalışmalarında tezgâh kullanmış olup atkı için herhangi bir destek olmadan eserler üretmiştir. Sanatçı kilolarca ağırlıktaki halat muhtelif malzemeleri taşıyan kendi mekiği hâline gelir buradan doğan kuvvet ise gerekli gerilme mukavemetini sağlamaktadır.



Resim 76: Jacqueline Surdell, “Sacrifice of Columbia”



Resim 77: Jacqueline Surdell, “Destruction”



Resim 78: Jacqueline Surdell, “We Will Win”

3.1.3. Natahe Sullivan

Sanatçı Sullivan 2020’nin başında dokumaya hayatına girmiştir. Yaşadığı hayatı işlemenin ve toplulukla bağlantı kurmanın bir yöntemi olarak Fiber Art’ı büyük bir hızla benimsemiştir. BFA derecesini VCU’ dan ve MFA derecesini Pratt’tan Resim konusunda “Www” adlı çalışması doğayı renk, doku ve elyafın şaşırtıcı dönüştürücü özellikleri aracılığıyla araştırmaktadır.

Sanatçı Sullivan dokuma sanatı ile ilgilenen kişilere, özel şekilli tezgâhlarda herkesin kendi dokuma sanatını yaratıp oluşturmasını ve metal çerçeveli bir tezgâhı eğlenceli şekillere dönüştürerek temel dokuma dikişlerini ele alarak çalışmalar üretilmesi bilincinde hareket etmiştir (Sanal-54).



Resim 79: Natalie Sullivan, “Eser 1”



Resim 80: Natalie Sullivan, “Eser 2”



Resim 81: Natalie Sullivan, “Eser 3”

3.1.4. Joana Schneider

Münih'te doğan sanatçı Schneider şu an da Hollanda'da yaşamakta ve çalışmaktadır. Lahey Kraliyet Sanat Akademisinden mezun olmuştur. Mezun olduktan kısa süre sonra “Göz At Tekstil ve Moda Ödülünü almaya hak kazanmıştır. 1993 doğumlu Schneider 2017 yılında yüksek lisans derecesini almak amaçlı Chicago Enstitüsünden Fiber ve Malzeme Çalışmaları alanından mezun derecesine ulaşmaya hak kazanmıştır. Joana Schneider yerel zanaatkârlığa ve endüstriye ışık tutarken organik malzemelerle sürdürülebilir bir temas içerisinde dokunsal heykeller sunmuş ve geniş enstalasyonlar üretmiştir. Schneider'in malzemeye dayalı yaklaşımı ile emek yoğunluğu bol teknikteki çalışmalara saygı göstermektedir. Hollandalı zanaatkârları, çalışmalarının tamamında eserlerini birer merkezi araç hâline getirmiştir. Sezgisel çalışma aşaması, balıkçılık sektöründeki ağ yapım çalışmaları buna ilaveten çatıların kamışla kaplanması gibi geleneksel çalışma tekniklerinden yararlanarak bu uygulamaların kendisine katmış olduklarından ilham almıştır (Sanal-55).



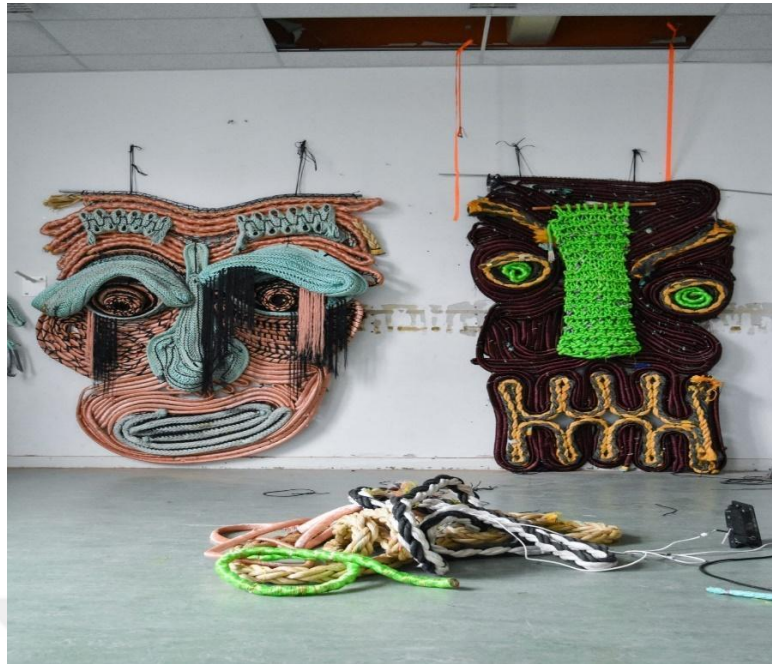
Resim 82: Joana Schneider, “Pluis 1”

Dokuma teknolojisine tutkuyla bağılı olduğunu ifade eden Schneider, sıra dışı malzeme seçimini şakacı bir dille eserlerinin oluşum aşamasına dahil ederek kullanmış, bunu da tekstil sanatına olan sevgisi ve alakasıyla buluşturmaktadır. Eserlerinde kullanmış olduğu uygulama balıkçılık yapanların elindeki malzemelerden olan kullanılmış atılmış halatların ve geri dönüştürülmüş plastik şişelerden yapılmış olan estetik açıdan göze hoş gelen ve dokunsal viskon ipliklerin etrafında dönüyor olması sanatçının ilgisini çekip kendisini büyüleyici noktası olmuştur (Sanal-56; Sanal-57).



Resim 83: Joana Schneider, “Pluis 2”

Sanatçı Schneider döngüsel üretim aşamalarının ve malzemeye olan yaklaşımı, yerel yaratıcılığa ve endüstriye değer verdiğini belirtmiştir. Enstalasyonları içerisinde balıkçılık sektöründeki geleneksel çalışma uygulamalarından pluis, ağ ve doli düğümleri gibi evcil hayvan yapımındaki emeklerin yoğun tekniklerini kullanarak ortaya çıkardığını söylemiştir. Nakış, pastırma ve goblenle beraber ağ yapımı tekniklerinde de uzmanlık alanı hâline geldiğini düşünmektedir.



Resim 84: Joana Schneider, "Eser 1"

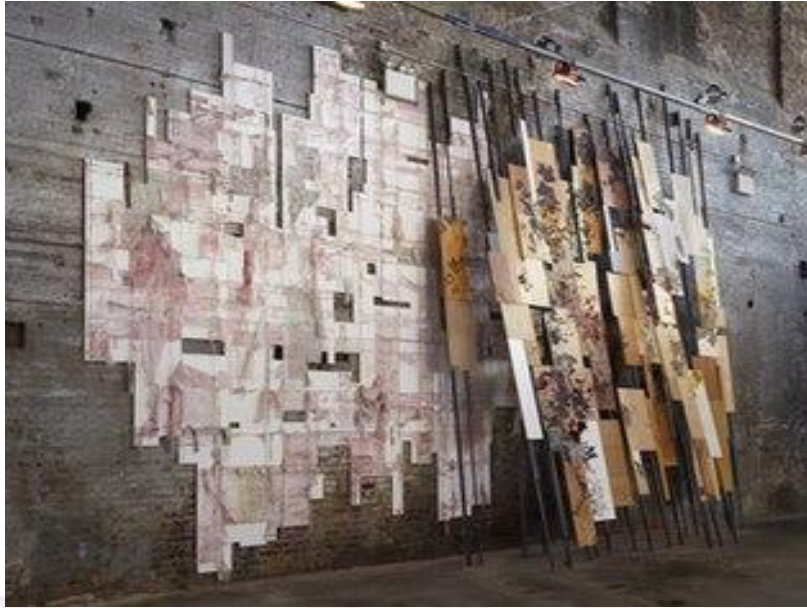


Resim 85: Joana Schneider, "Eser 2"

3.1.5. Elena Herzog

Herzog 1954 yılında Toronto Kanada’da doğmuştur. Bennington College’de 1977 yılında mezun olmuş ve Alfred State College’de (Masters of Fine Art’s1979) yılında sanat eğitimi almıştır.1980’lerde Williamsburg, Brooklyn’deki bir stüdyoda karma medya heykelleri üretirken elektrikçi çırağı olarak tamirci ve inşaat işçisi de dahil olmak üzere çeşitli mavi yakalı işlerde çalışmıştır. Amerikalı sanatçı New York’ta yaşayan bir enstalasyon ve heykeltıraş sanatçısı olmuştur. İkinci el ürünleri daha çok parçalara ayırmış olduğu, yeniden yapılandırmış olduğu ve duvarlara modüler panellere ve endüstriyel sınıf metal zımbalarla mimari mekânlara yerleştirdiği soyut, dokunsal olarak üretmiş olduğu eserleriyle tanınmaktadır. Herzog Guggenheim Bursu, Anonim Bir Kadını Ödülü ve Louis ile ödüllendirilmiştir. Diğerlerinin yanı sıra Comfort Tiffany Vakfı Ödülü de alan sanatçı aynı zamanda 4151 Brooklyn Müzesi, Sanat ve Tasarım Müzesi (MAD), Tang Müzesi, Weatherspoon Sanat Müzesi, Sharjah Sanat Müzesi ve Reykjavik Sanat Müzesi de dahil olmak üzere ulusal ve uluslararası birçok sergide bulunmuştur. Tematik bir deyişle Herzog’un evlerdeki döküntüleri minimalist sanat anlayışıyla üretime dönüştürüp sanat yapması değer, sahiplik ve yüksek düşük kültürdeki zevk ve güzellik gelenekleri hakkındaki soruları gündeme getirmektedir. Rewiew Magazine, onun çalışmasını “kavramsal, duygusal ve cesur” bir alternatif olarak tanımlamaktadır. İzleyicileri kadınlar, lif ve toplumsal cinsiyet stereotipleri arasındaki ilişkiler, yaratıcı süreçteki sanatçının yıkıcı kapasiteleri ve tarihin katmanlaşması arasındaki ilişkiler hakkında tahminlerde bulunmasına neden olmaktadır.

Herzog 2017 yılında Guggenheim Bursu’na Anonim Kadın Ödülü’ne layık görülmüş, buna ilaveten Çağdaş Sanatlar Vakfından da ödülleri almıştır. Sanatçının Hollanda Milli Kütüphanesi, Fransa Milli Kütüphanesi gibi yerlerde kendi kitapları da bulunmaktadır. Elena Herzog, halıları, battaniyeleri ve diğer dokuma kumaşları geçicilik, entropi, zevk ve acı gibi yönleri dikkate alarak yapı bozuma uğratmıştır. Nereye giderse gitsin üzerine yaşanmışlık sinmiş eski ve yeni tekstil malzemeleri toplayıp hikâyeler taşıyan zamanı işaret eden yeniden inşa ederek navigasyon ve fetih çizelgeleri taşıyan bu yüklü malzemeler heykelsi enstalasyonların temelini oluşturmaktadır. 2012 yılından itibaren Yale Üniversitesinde ders vermekte ve öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır (Sanal-58; Sanal-59; Sanal-60).



Resim 86: Elena Herzog “Valence (Detail)”



Resim 87: Elena Herzog, “Untitled I, Plastic Shower Curtains”



Resim 88: Elena Herzog, “Discontents”



Resim 89: Elena Herzog, “Civilization”



Resim 90: Elena Herzog, “Untitled”

3.1.6. Robert Four

Entreprise du Patrimoine Vivant etkili üretimi, tüm dünyanın kabul gördüğü sıra dışı parçalar olan duvar halıları üretmektedir. Duvar halıları ve halılar Aubusson’dan gelen alçak ve pürüzsüz bir tezgâhta elle dokunmaktadır.



Resim 91: Robert Four, “Art De Vivre Ras El Hanout Tapestry”



Resim 92: Robert Four, “Duvar Halısı”

Aubusson’un en büyük imalathanesi olan Manufacture’dır. Robert Four’da goblen, bir sanatçının kartonundan yapılan zanaatkâr bir dokumadır. Yünlerin seçilmesi ve ardından Creuse’un berrak suyunda boyanması ile çalışmalar devam ediyor. Saflığı Aubusson’daki boyacıların itibarını artırmıştır. Daha sonra halılar, dokumacıların titiz ve dikkatli çalışmış olmaları sayesinde, geleneksel dokuma aletleri olan alçak pürüzsüz tezgahlarda (halılar için yüksek pürüzsüz) tamamen elle dokunmaktadır. Goblen sanatı ise kolektif bir sanat eseridir, sanatçının karton üreticisinin, boyacının ve dokumacının ortaklaşa ortaya koyduğu iş birliğinin meyvesi olmuştur (Sanal-61).

La Robert Four Manufacture’nin üretimleri 1960 yıllarına kadar uzanmaktadır. Kadim bilgi birikimini sürdüren sanatçı Robert Four çağdaş yaratıma katkıda bulunmaktadır. Duvar halıları sabun tipinde olup düz uçlu tapis, ve tapis halılardan oluşmaktadır. Canon Di Rosa gibi üretimde harika isimler çalışmaktadır. 2011 yılı temmuz ayından itibaren Aubusson’da Rue Des Shot’ta eski, modern halıların veya iğne işi halıların eski kopyalarının satışı yapılmaktadır. Aynı zamanda bu mevcut üretimde stajlarda da düzenlenmektedir (Sanal-62).

3.1.7. Faig Ahmed

Dokuma geleneklerini çalışmalarında kullanan ülkemizde ve evrende pek çok sanatçımız mevcut olmaktadır. Bu sanatkarlardan birisi de Azerbaycan’ın muasır

sanatkarı Faig Ahmed olmuştur. Bakü Azerbaycan'da yaşayan ve burada da çalışma hayatına devam eden sanatçı 2004 yılında Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümünden mezun olmuş ve bu tarihten itibaren de eserlerinde geleneksel dokumaları kullanmaya başlamıştır.



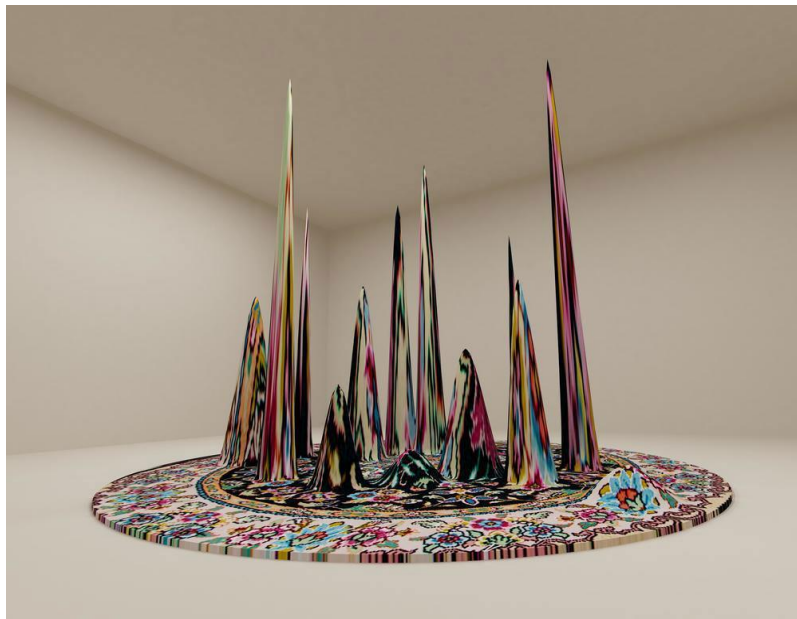
Resim 93: Faig Ahmed, “Duvar Halısı 1”

2007 yılında ise Venedik Bienali'nde ülkenin açılış mecrasında Azerbaycan'ı temsil etmiştir. “Gösteriye Katıldı” “Beni Sev, Beni Sevme” başlıklı sergisini 2013 yılında gerçekleştirmiştir. Geleneksel dekoratif sanatı ve halıların görsel dilini çağdaş heykel sanat eserlerine dönüştüren kavramsal çalışmalarıyla tanınmaktadır. Sanatı eski el sanatlarını yeniden hayal ediyor ve gelenekleri yıkarak yeni görsel sınırlar oluşturmaktadır. Ahmed, zanaatla ilgili geleneklerden koparak kavramsal sanatlar alanında eserler üretmek için el sanatlarını yenilikçi yollarla keşfeden yeni çağdaş sanatçı dalgaları arasında kendine yer edinmektedir.



Resim 94: Faig Ahmed, “Duvar Halısı 2”

Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi İslam Sanatı Küratörü ve Orta Doğu Sanatı Başkanı ‘Faig Ahmed’e rağmen” resim video ve enstalasyon gibi sanat alanlarının farklı mecralarında da çalışan sanatçı, kültürel mirasının taşı olan klasik Azerbaycan sarpetini temel alan fantastik dokuma çalışmalarıyla tanınmaktadır.



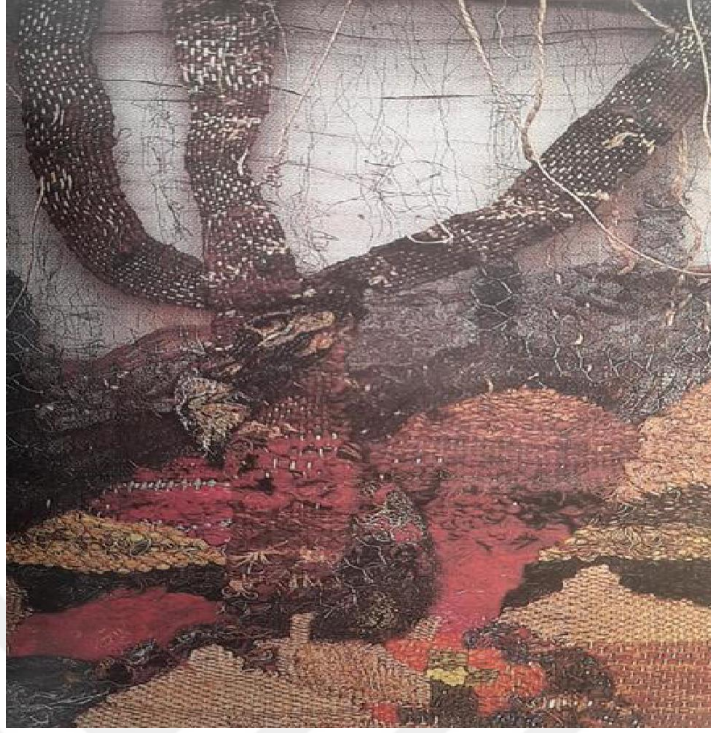
Resim 95: Faig Ahmed, “Halı Tasarımında Dijital Bozulma”

Geleneksel dokumalardan beslenen sanatçı Ahmed, muasır sanata dokumayı dâhil ederek iki ayrı sanatı harmanlamış ve kendi tarzını oluşturan sanatkâr Faig Ahmed'in yapıtlarının ülkemizde tanıtılmasının, dokuma sanatımızın gelişimine de katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Sanatkârın almış olduğu eğitim, etkilendiği sanatkârlar, sergilemiş olduğu üslubunun nasıl oluştuğu, kullandığı teknikler, malzemeler ve çalıştığı atölyeler incelenerek Ahmed'in sanatlarının dokuma sanatlarındaki vizyonunu, ileri fırlatmıştır (Baydemir, 2022; Sanal-63).

3.2. Türkiye’de Güncel Sanat İçinde Düz Dokuma Kullanan Sanatçılar ve Eserleri

3.2.1. Aydın Uğurlu

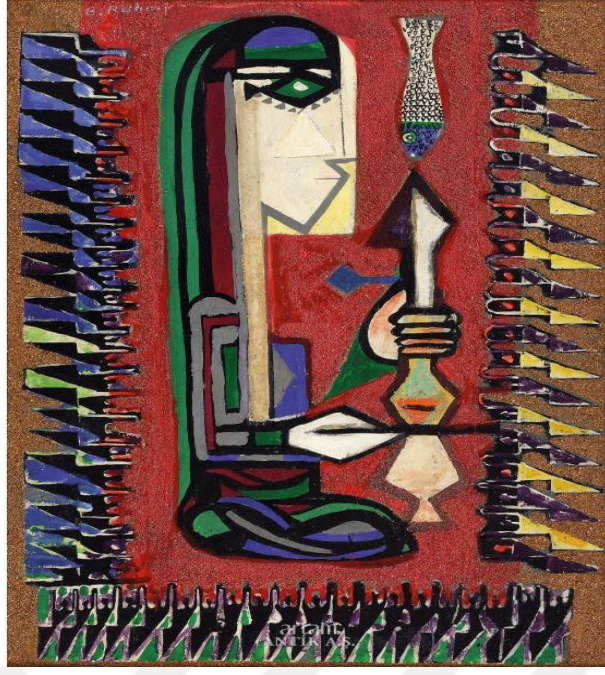
Tekstil sanatçısı olmasının yanı sıra aynı zamanda akademisyen kimliğinde bulunan Aydın Uğurlu, 1972 yılında devletten almış olduğu burs ile Almanya, Nürnberg Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim görmüştür. Sanatçı genel bir ifadeyle dokuma ve dokumada bazı nesnelerin dokusal yüzeyleri ile ilgili araştırmaları üzerine yoğunlaşmıştır. Yapmış olduğu araştırmalar sonucu, üzerinde çalıştığı dokumaların yüzeylerindeki motiflerin, kendine has bir uygulanma tarzı ile dokumada kullandığı renkleri de kendi içerisinde bütünlüğü ve uyumu sağlayarak sanatsal bir ifade yakaladığını öne çıkarmıştır. Sanatçı Aydın Uğurlu, akademik çalışmaları ile dokuma resim alanında katkıları olduğu gibi yine bu alanda çağdaş gelişmeleri yakından takip eden bir sanatçı olmuştur. Çalışmalarına “Tekstil Sanat Objesi” adını vermiştir (Doğan, 2022).



Resim 96: Aydın Uğurlu, “Tekstil Sanat Objesi”

3.2.2. Bedri Rahmi Eyüboğlu

1930’lu yıllarına kadar İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya’nın talebesi olan Eyüboğlu 1911’de Görele’de doğmuştur. Eğitim sürecini tamamlamadan Paris’e gitmiş ve dönüşünde öğretim üyesi görevine başlayarak çalışmalarında geleneksel ve tezhipteki süsleme sanatını, halk el sanatları dallarından biri olan halı kilim desen tasarımında kullanılan motifleri büyük bir uyum başarı içinde kullanmıştır. Bu başarı Eyüpoğlu’na yurt içi yurt dışı birçok ödülü kazanmasının yolunu açmıştır. Eğitim hayatının lise dönemlerinde yazmaya başladığı şiir yazma girişimleri birçok dergi gazete gibi haber mecralarında yayınlanmıştır. Ardından hikâye yazma, deneme ve gezi 48 yazılarının da önünü açmış sergilediği başarı sonrası yine bunlarda yayınlanan eserleri arasına girmiştir. Halk edebiyatına büyük ilgi duyan Bedri Rahmi 21 Eylül’de 1975’te sevenlerini üzmüş ebedi hayata intikal etmektedir.



Resim 97: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kemençeci”

Eyüboğlu, geleneksel sanatların renkleri ve folklorik şeklindeki esaslarına ulaşmış Anadolu kilimine has olan geometrik ve soyut biçim, dokuma, işleme, çini ve etrafındaki çizgisellik, renklerin uyum ve ahenk içinde olması ilgisini çekmiştir. Halı kilimde yer alan motifler sanatçının ilgisini çekmekle kalmayıp onları tuvale taşımış ve eserlerinde kullanmış olmak tutkulu bir aktarıma dönüşmüştür.



Resim 98: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yeminini Bozmayan Ressam”

Muasır sanat hareketlerinin ve Batılı mevzuların taklidi olduğu bir dönemde Bedri Rahmi'nin yerellikleri kendisine has üslubu ile özgün ve dillerden dile dolaşacak derecede başarılı çalışmalara imzasını atmıştır. Eyüpoğlu'nun sanat hayatını şekillendiren en mühim unsur ise halk sanatına duyduğu sevgiyi en iyi şekilde eserlerine yansıtmış olmasıdır (Şendur, 2017).

3.2.3. Belkıs Balpınar

Türkiye'de günümüz önemli çağdaş tekstil sanatçıları arasında yer alan Balpınar (1941 Eskişehir) ulusal ve uluslararası alandaki araştırma, bildiri ve sergi katılımlarıyla halı kilim ve çağdaş tekstil sanatçıları arasında öncü isimlerden olmuştur. Eğitim hayatını 1963 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Bölümünden tamamlamıştır. 1978 yılında ise Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi Kurucu Müdürü görevine getirilmiştir.



Resim 99: Belkıs Balpınar ‘‘Dokuma 2001’’

1986 yılından sonraları geleneksel kilim ve tekstil teknikleri alanlarında özgün dokuma çalışmaları üretme yolunda ilerlemiştir. Sanatçı Balpınar yine 1986 yılından

itibaren yapmış olduğu bu çalışmalar sonrasında Türkiye’de “art-kilim” ortamının en yaratıcı uygulayıcılarından biri olarak alanında öncü kabul edilmiştir.



Resim 100: Belkıs Balpınar, “Organik Katmanlar”

Sanatçı üretmiş olduğu eserlerin ilham kaynağını fizik ve astronomi alanında okumuş olduğu kitaplardan ve bilimsel temalardan yola çıkarak üretmektedir. Geleneksel halı dokusunda yarattığı formları farklı mekânsal düzenlemelerde sergileyerek mekânda hareketliliği sağlamakla kalmamış, farklı bir atmosfer yakalayarak mekânı canlı tutmayı başarmıştır. Balpınar’ın dokumuş olduğu halıların desenlerinde ürettiği motiflerde ritimsel uyum ve derin anlamlar gözlenmektedir.

Sanatçının “Dokunmamış” olarak isimlendirdiği dokumasındaki teknikte çözgü iplikleri yer yer dokuması yapılmadan bırakılmış, böylece bu teknikte yapmış olduğu çalışmasına  boyutluluk ve resimsel bir düzlem katmaktadır. Sanatçının “Parmak İzi” isimli eseri çözgü ipliklerin yer yer dokunmadan bırakıldığı çalışmaya bir örnektir. (Sanal-64)

1990’dan günümüze gelen çalışmalarının olduğu Belkıs Balpınar 2018’de Anna Laudel Sanat Galerisinde,  katta eserlerinin sergilendiği alanda kişisel sergisi ile yer almıştır. Sergide sanatçının fizik ve astronomi temalarını işlediği tapestryler bulunmaktadır. Yine aynı sanat galerisinde bir sonraki yıl aralarında Fırat Neziroğlu,

Özdemir Altan, Devrim Erbil, Zekai Ormancı, Suhandan Özay Demirkan, Mustafa Aslier, Ramazan Can, Renk Erbil Mart'ın, Gülçin Aksoy ve Ayla Salman Görüney'in bulunduğu "Tapestry Dokunmuş Hikâyeler" sergisine çalışmaları ile katılım sağlamıştır.



Resim 101: Belkıs Balpınar, "Akış"

Geleneksel Anadolu kültürlerinin en eski sanatlarından birisi olan kilim dokumacılıkları hem dünya hem de ülkemiz açısından önemli bir sanat dalı olmuştur. Elde dokunulan kilimin hem yapım aşamasında hem de yapım tekniğinde kullanılan malzemeden, motiflerden renklerine kadar her unsurun arkalarında geniş bir kültürel mirasımızın birikimlerini beraberinde getirmiştir. Yöre insanının yaşamında her biri birbirinden değerli el dokuması kilimler geçen zaman içerisinde günlük ve hediyeelik bakımından büyük önem kazanmıştır.

Modern kilim dokumacılığına 1986 yılından itibaren art-kilim yapıtlarıyla bu alanda öncülük eden Belkıs Balpınar, kilim dokuma sanatı üzerine yazdığı kitap ve makaleler ile dokumacılık alanına birçok katkı sağlamıştır. İstanbul Sümerbank'ta halı tasarımcısı olarak çalıştıktan sonra, Türk ve İslam eserleri Müzesinin Halı Bölümünde küratör, İstanbul Vakıflar Halı ve Kilim Müzesinde kurucu direktör olarak yer almıştır. Ürettiği çalışmalar, kitaplar ve makalelerle hem Türkiye hem de dünya çapında kilim dokuma sanatının en önemli temsilcilerinden olmuştur.

3.2.4. Fırat Neziroğlu

Çağdaş dokuma sanatı yorumcularından olan Fırat Neziroğlu 1981 yılında İzmir’de dünyaya gelmiş olup ailesinin sanata verdiği önemden dolayı dansların, müziklerin, resimlerin ve sporun iç içe olduğu bir ortamda büyümesine vesile olmuştur. Üniversite yıllarına kadar dansla ilgilenmiş olan Neziroğlu’nu bu alanda destekleyen ve dansa başlatan da babası olmuştur. Neziroğlu, çocukluğunda uyması gereken kuralların disiplin anlayışının hudutları içinde geçen çocukluğu ve ailesinin sanatsever yapısı, sanatçının büyürken şekillenmekte olan hayatına yeni anlamlar yüklemiştir. Ailesinin de isteği üzerine 1997 yılında yani 16 yaşındayken başladığı İzmir 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Dokuma programında lisans eğitimine başlayıp sonrasında da eğitimini tamamlamıştır.



Resim 102: Fırat Neziroğlu, “Lif Sanatı”

Sanatçının lif sanatı ile tanışma süreci de yine bu eğitim yıllarında olmuştur. Neziroğlunun dokuma ile tanışması ve bağının güçlenmesi, dokuma tezgâhını ilk gördüğü andan itibaren bu alanda yapıt üretmeye karar vermiş olması, tamamen tesadüf eseri karşılaştığı dokumayı içgüdüsel bir oluş olarak görmüş ve böylece Neziroğlu için dokuma serüveni başlamıştır.



Resim 103: Fırat Neziroğlu, “Güzel Ezgi”

Geleneksel tekstil tekniklerinden olan dokumalar, dikişler, örmeler, sepet örmeleri, halı ve kilimleri, çeşitli desenleri, formları gibi oluşumlar geçmişten günümüze gelen ihtiyaç dolayısıyla üretim hâlini almış ve karşımıza çıkmıştır. Dokuma teknikleri, anlatılmak istenen söze yoruma göre yöntem ve materyal ile yeni bir şekle forma bürünmektedir. Bundan ileri gelerek Anadolu geleneklerimize sahip çıkılmasının gerekliliği ve çok eski geleneklerimizden biri olan insanların yaşam mücadelesi içerisindeki ihtiyaç sebebi ile kazanılan dokumayı çok önemsemiştir. Dokuma için Anadolu’nun sessiz dili olarak görmüş, dokumayı gerçeklik arayışı içinde kendiliğinden oluşan sürecini deneyimlemiştir. Sanatsal çalışmalarında malzeme olarak doğal olanı kullanan sanatçı; pamuk, keten, yün iplik ve keçe ile çalışmış olup bunlara ilaveten zaman zaman misina altın, gümüş, bakır iplerini de çalışmalarında tercih etmiştir. Dokumalarında bez ayağı ve sumak dokumanın yanı sıra farklı düğüm tekniklerini de kullanmıştır. Yatay ve dikey tezgâhlarda üretilen, dokuma resimlerde atkı ve çözgü olmak üzere iki iplik tekniğini uygulamaktadır. Sanatçı kullandığı bu iplik tekniğinin yanı sıra dokuma tezgâhı olarak da çalışmalarını ürettiği tezgâhların yapım aşamalarını takip ederek üç boyutlu dokuma tezgâhları oluşturmuştur. Neziroğlu, dairesel formda hazırladığı tezgâhların yanı sıra büyük boyutlardaki tezgâhlarda da eserler üretmiştir. Bu tezgâhlarda büyük ebatlarda dokunan, üretim süreci oldukça zaman isteyen çalışmalar

eski dönemlerde soylu varlıklı tüccarların duvarlarını süslerken kimi ailelerde de ısınma ve dekoratif amaçlı kullanılmıştır.



Resim 104: Fırat Neziroğlu, “Kraliçe Elizabeth portresi”

20. yüzyıla gelindiğinde ise değişik sanat hareketleri, sanatın her alanında yeni tanımlar, yaklaşımlar ile yeni form arayışı içerisine girilmiştir. Dokuma resim sanatı, sınırları giderek genişleyen bu değişim ortamından etkilenmiş ve güncel bir tarz ile yer yer değişkenlik göstermiş fakat geleneksel kültürümüzün de unutulmadığı bilakis yeni haliyle karşımıza çıktığı görülmektedir (Güleş, 2021).

Neziroğlu da tam olarak bu noktada tasarımlarında modernite arayışlardan uzak durmuş güncel olanı takip ederek eski üreticilerin ve düşünürlerin hangi hisle dokuduklarıyla ilgilenmiştir (Doğan, 2022).

3.2.5. Devrim Erbil

Uşak'ta 1937'de doğan sanatçı eğitim hayatına 1955 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girerek devam etmiştir. Yine aynı üniversitenin Yüksek Resim Bölümünü bitirmeye hak kazanmıştır. 1957'de Soyutçu 7'ler grubunu kurmaya

başlayarak birçok grubu kurmakla kalmamış, en sonunda da Mavi Grubu kurumunu gerçekleştirmiştir.



Resim 105: Devrim Erbil, “Galata Kulesi”

İspanya Hükümeti’nin verdiği sanat bursunu 1965 yılında kazanan sanatçı Madrid ve Barselona’da araştırma ve incelemelerini yapmaya başlamıştır. 1966’lı yıllarında da Tahran bianeli Saray Kraliyet Resim Birincilik Ödülü’nü alan Erbil, 1985’ten sonra Mimar Sinan ve Yıldız Teknik gibi üniversitelerde bölüm başkanlığı ve dekanlık gibi görevlerde bulunmuştur.



Resim 106: Devrim Erbil, “Kırmızı İstanbul”

1991 yılında “Devlet Sanatçısı” unvanını alan sanatçı Erbil bu zamana kadar birçok kişisel sergi açmış ve İsviçre, Almanya, Japonya, Danimarka, Bulgaristan, Mısır gibi pek çok ülkede türlü sergilere katılım göstermiştir. Sanatçı resimler, baskılar, halı resimleri, serigrafiler, mozaikler, seramikler ve vitrayları kapsayan farklı tekniklerde eserler üretmeyi benimsemiştir. Sanatçı her ne kadar çizgisel bir üslup kullansa da soyutlama çalışmalarına da başvurmuştur. Bu çalışmalarda renk ahenk uyumunu aksatmayan sanatçı belirlemiş olduğu temalardaki derinliği artırmayı hedefleyerek eserler üretmiştir. Çalışmalarında doğa figürlerini ön plana çıkartacak kadar önem veren sanatçı, doku ve rengi de kullanmış olduğu figürlerde önemsemeyi ihmal etmeden çalışmıştır. Sanatçı ürettiği eserlerin değerleri arasında batı resimleri onun için ne kadar mühim olsa da kendi değerleri ve coğrafyası olan ülkesindeki Anadolu insanların duygularını yüklemiş olduğu her bir motifin özünün bilincinde ilerleyerek çalışmalarında kullanmayı önemsemiştir (Yılmaz, 2020).



Resim 107: Devrim Erbil, “İstanbul”

Anadolu’da yer alan Türk sanatçılarının kendi kültürel mirasımız olan geleneklerimizin ışığında kendi tasarımlarını dokumaları geleneklerimizin ve değerlerinin sürdürülmesi gerektiğine olan inancı içerisinde olmuştur. Aynı zamanda desenlerin yenileştirilemeden, sadece stilize halinde tasarlanması gerektiğini savunmuştur. Devrim Erbil ‘in geleneklerimize ve motif tasarımlarımıza olan bu yaklaşımları tabiyki de Anadolu’nun çeşitli kültürel mirasının usta sanatçıyı her daim etkilemesi olmuştur.

Mimar Sinan Üniversitesinde öğretim üyesi olan sanatçı Türkiye’de bulunan Tapestry dokuma resim sanatının da öncü isimlerden olmuştur. Erbil’e göre amacına uygun ve estetik olması gerektiğine inanması, sanat eserlerinin de tekniğin verdiği olanaklar dahilinde olmasıyla özdeşleşmiştir (Doğan, 2022).

3.2.6. Suhandan Özay

Sanatçı eğitim hayatını Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünde sürdürmüş ve Sanatta Yeterlik derecesini alma hakkı elde ederek eğitim hayatını burada tamamlamıştır.



Resim 108: Suhandan Özay, “Liflerin Dili”



Resim 109: Suhandan Özay, “Tekstil Sanat 1”

Alaçatı Çeşme’de 1996’da atölye ve galerisini kurmuştur. Yine İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Bölümü Başkanı olarak tam zamanlı ders vermeyi sürdürürken ve Şubat 2011 tarihindeki emekliliğine kadar Moda Aksesuar Tasarım Programı’nın kuruluşunda (takı, deri ve ayakkabı tasarımı) önemli bir rol almıştır. 1971’de Viyana Devlet Akademisinden Avusturya’da, Hochschule für Angewandte Kunst in Wien Dekoratif Yapıtlar ve Tekstil-Moda alanında tamamlaması dolayısıyla ödül almaya hak kazanmıştır. Sanatçı Suhandan yine Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi Dekoratif Yapıtlar ve Tekstil Bölümünde lisans ve lisansüstü eğitimi almıştır.



Resim 110: Suhandan Özay, “Tekstil Sanat 2”

Tekstil sanatında özgün çalışmalarıyla adından söz ettiren sanatçı Özay bunların yanı sıra akademik faaliyetleri ile de tanınan isimlerden olmuştur. Ulusal ve uluslararası etkinlikleriyle Türkiye’de Tapestry dokumacılığına önemli katkılar sağlamaktan geri kalmayan Suhandan Özay, dokuma çalışmalarında ilikli kilim uygulamasını kullanmış “Fusion” adlı eseri, iki parça hâlinde tezgâhta dokunduktan sonra birleştirilmiştir.

Tasarımındaki özgün tarzına göre ilik bırakan sanatçı, iliklerin arasından geçirmiş olduğu renkli kordonları görsel anlatımındaki tasarımına dâhil etmiştir.



Resim 111: Suhandan Özay, “Tapestry”

Bugün Türkiye’de dokuma resim alanında yapılan çoğu faaliyet İstanbul’da bulunan bireysel ve akademik atölyelerde yürütülmektedir. Suhandan Özay Demirkan yurt içi sergilerinin yanı sıra yurt dışında da birçok ülkede sergilere katılım sağlamış uluslararası konferans, tasarıma yönelik projeler, yarışma ve sergiler düzenlemiş ve birçok da küratörlüklerde yer almıştır. Sanatçı Demirkan bugün ulusal-uluslararası tasarım ve sanat projesini yönetmekle beraber danışmanlık yaparak bu işlerini yürütürken öte yandan da İzmir ve Alaçatı’da bilimsel ve sanatsal atölye çalışmalarını sürdürmektedir (Sanal-65).

3.2.7. Zekai Ormancı

1949 yılında Aydın’da doğan sanatçı 1968 yılında yetenek sınavı ile girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünden 1973 yılında Zeki Faik İzer ve Özdemir Altan’ın öğrencisi olarak mezun olmuştur. Avusturya

Hükümeti'nin bursu ile 1980 yılında gittiği Uluslararası Salzburg Yaz Akademisinde Albert Bitran ile çalışmıştır. Ülkesine dönüşüyle beraber şu an ki adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak bilinen İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümüne öğretim görevlisi olarak göreve başlamıştır. Göreve başladıktan kısa bir süre sonra da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde halı-resim (tapisserie) atölyesini kurmuş kendi çalışmalarına burada devam etmiştir. Açmış olduğu bu atölye dokuma resim alanındaki akademik bazda atılan en önemli adımlardan bir tanesi olmuştur. (Yüksel Uzunöz, 2020; Doğan, 2022).



Resim 112: Zekai Ormancı, “Kompozisyon”

Öte yandan eğitim hayatını sürdüren sanatçı Zekai Ormancı, 1986’da doçentlik unvanını almış, uzun bir aradan sonra yani 1995 yılında ise alanında profesör olmaya hak kazanmıştır. Türkiye çağdaş sanatında soyut geleneğin önde gelen temsilcilerinden biri olarak gösterilen Profesör Ormancı yapıtları yurt içinde ve yurt dışında çeşitli müze ve koleksiyonlarda olmak üzere birçok eseri bulunmaktadır. Ressam Zekai Ormancı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesindeki görevine devam ederken ardında yüzlerce eser bırakarak 23 Nisan 2008’de İstanbul’da hayatını kaybetmiştir (Sanal-66; Sanal-67).

3.2.8. Özdemir Altan

1931 yılında Giresun’da doğan sanatçı ortaöğrenim gördüğü yıllarda Kayseri Arkeoloji Müzesi müdürü, Güzel Sanatlar Akademisi mezunu ressam Halit Doral’ın Kayseri Halkevinde vermiş olduğu resim derslerine katılmıştır. Müzenin envanter defterlerinin hazırlanmasında görev alan Sanatçı Altan Müzede Halit Doral’ ın adeta asistanı gibi çalışmıştır. Eğitim hayatını sürdürürken Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir ve Paul Gauguin gibi Avrupalı ressamların eserlerini kopyalamış bir taraftan da ortaokuldaki eğitim hayatını tamamlamıştır. 1948 yılında kazanmış olduğu Güzel Sanatlar Akademisinde önce Halil Dikmen’in, ardından Zeki Faik İzer’in öğrencisi olarak öğrenimine devam eden sanatçı Altan, 1956’da mezun olmuştur. Eğitiminin bitmesinin ardından bir süre bağımsız çalıştıktan sonra 1962’de Akademide asistanlık görevine başlamış ve bir yıllığına Fransa’ya gitmiştir. Paris’te Saint Denis Kilisesi’nin vitraylarından esinlenerek yaptığı resim çalışmaları "Kral ve Kraliçeler" serisine kaynak oluşturmıştır.



Resim 113: Özdemir Altan ‘Petroleum’ Tapestry

Gitmiş olduğu Paris'ten dönmesiyle beş yıl süreliğine Akademi'de desen atölyesinde hocalık yapmış Zeki Faik İzer 'in emekli olmasıyla onun yerine atölye hocalığı yapmaya başlamıştır. 1963-1965 yıllarında Paris Bienalleri başta olmak üzere çok sayıda uluslararası ve ulusal etkinliklere katılmış ve çok sayıda kişisel sergiler açmıştır. Yazar ve konferansçı olarak yaygın bir isim yapmış olan sanatçı Altan zaman içerisinde Türkiye'de dokuma resim sanatının en büyük temsilcilerinden biri olmuştur.



Resim 114: Özdemir Altan, “Motosiklet Kazası”

Hazırlanması ve uygulama aşaması uzun zaman alan dokuma resimler, Altan'ın küçük eskizlere bağlı kalarak oluşturduğu ve yönetimindeki ekip arkadaşlarının ortak çalışmasıyla birlikte eserlerinin oluşumunu sağlamaktadır. Modern, avangart düşünce, Pop art ve özellikle post modernin Türkiye'de gelişimini sağlayan ilk sanatçı kimlik olmuştur. Pop art'ı Türkiye'ye ilk getiren sanatçı olmakla kalmamış ve birçok sanatkarı bu konuda etkisi altına almayı başarmıştır. Ülkemizde ilk küratörlük eylemi olan Avni Lifij sergisi 1968 yılında bu manada ilk girişim olarak bilinmektedir. Sanatkâr kendine has kurgu dünyasında muasır Türk resminin gelişmesine katkısı bulunarak sanatın bu anlamda yazgısına yön veren ve bugünün Türk resminde kendi kuşağı ve kendinden sonraki sanatkârların tümüne yakın rakamlarda kişileri etkileyen tek sanatkâr olduğu

görülmektedir. 1966'da Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin "Yılın Genç Ressamı" ödülünü almıştır. 1971 yılında ise 32. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülü almış olup 1974'te 35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde başarı ödülü almaya hak kazanmıştır. 1968 yılında başlayan ve İstanbul Radyo Evi'nde örnekleri bulunan 24 m²lik dokuduğu iki adet duvar halısı bulunmaktadır (Doğan, 2022; Sanal 68; Sanal 69; Sanal 70; Sanal 71).

3.2.9. Filiz Otyam

Amerika'nın New York şehrinde iç mimarlık eğitimi alan sanatçı New York'u çok sevdiği bir şehir olarak tasvir etmiştir. Hayat arkadaşı aynı zamanda aynı mesleki kimlikte ortak paydası bulunan Fikret Otyam ile evlenmiş hayata dair kurdukları planlamalar arasına aldıkları kararlardan biri de Türkiye'ye döndükten sonraki yaşamlarının Anadolu'da bir yerde yaşamak olduğunu betimlemiştir. Betimlemiş olduğu planları hayata geçiren Otyam çifti Antalya Gazipaşa'ya yerleşmiş ve orayı çok sevmişlerdir. Gazipaşa'nın isminin kendilerini cezbeden meslektaş çift burada Selinus kalesinin eteklerinde 25 yıl yaşamışlardır. Su gibi geçen 25 yıl içinde çok çalışıp çok ürettiklerini belirtmiştir (Sanal-72).



Resim 115: Filiz Otyam, "Yün Dokuma"

Dokuma tezgâhını Antalya'daki yaşlı teyzelerden öğrendiğini belirten sanatçı kadınların bahçesinde yetiştirdiği pamuğu ve hayvan yünlerini eğirdiklerini ve evlerinin eşyalarını kadınların kendilerinin ürettiklerine şahitlik etmiştir. Herkesin giysisini ve evde kullanılan çoğu örtüleri o tezgâhta dokuduklarını ve son olarak kendi kefenlerini dokumuş olmalarının sanatçıyı derinden etkilediğini belirtmiştir. Burada uzun yıllar çalışan sanatçı 30 yıl fiilen dokumuş, çok zor ve yorucu bir iş olduğunu açıklamıştır. Eşi Fikret Otyam ise bu süreçte ressamlığa devam etmiş sergiler açmış bu sergilerine Filiz Otyam da eşlik ederek yurt dışında da birçok yerde sergilemişlerdir (Sanal-72).



Resim 116: Filiz Otyam, “Keçe Kilim”

Sanatçı Filiz Otyam, 1992 ve 1998’lerde Polonya’da düzenlenen Milletlerarası Lodz Tekstil Müzesinin yarışmasında Toros Dağları’nın bitkileri ve doğal gereçleriyle dokuduğu “Toros Çiçekleri ve Bereket Tanrıçası Kybele” eseri ile Türkiye’yi hem temsil etmiş hem de onurlandırmıştır. Sanatçının özgün dokuma eseri böylelikle devamlı olarak müzede sergilenme hakkı kazanmıştır (Doğan, 2022).

2001-2007 yıllarında danışmanlık görevinde yer alarak üniversite üyesi üç tekstil sanatçısının ülkemizi tanıtmalarını sağlamıştır. Almanya’da Uluslararası Elyaf Sanat

Merkezinde Artemis'in E.V. kurucu üyesi olarak 2000 ve 2002 yıllarında Görlitz'de açtıkları sergilere katılmıştır. 2004'te Vilnius, Litvanya, 2006 İstanbul ve Bursa'da İstanbul tekstil sanatlarının karma sergilerine katılım sağlamıştır. Gazipaşa'da köylü kadınlarla kurduğu atölyede 25 yıl çalışarak Vakko ve Hamzagil gibi bilinen kuruluşlar ile çeşitli otellere üretimde bulunmuştur (Sanal-73).

3.2.10. Ramazan Can

Sanatçı Can, Manisa'da doğmuş ve 2011 yılında Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünden mezun olmaya hak kazanmıştır. 2015 yılında daha önce girip başlamış olduğu Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalındaki yüksek lisans öğrenimini tamamlamıştır. Yine aynı bölümde yüksek ihtisasını tamamlamak amaçlı başladığı Resim Ana Sanat Dalında Sanatta Yeterlilik programındaki eğitim serüvenini 2019 yılında tamamlayarak bitirmiştir. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak başlamış olduğu görevine devam etmektedir. Sanatçı Ramazan Can, Türkiye'de kişisel ve karma sergi olmak üzere birçok sergide eserleriyle yer almıştır. Bugün çalışmalarına Ankara'daki atölyesinde yeni eserler üreterek devam etmektedir (Sanal-74).



Resim 117: Ramazan Can “Neon and Rug”

Bu bağlamda ürettiği eserlerinde Şamanizm’in İslamiyet’in kabul görmesinden önce Türklerin yaşamış oldukları, kimine göre bir inanç sistemi, kimine göre bir din, kimine göre ise bir yaşam felsefesini oluşturan literatür ismiyle Şamanizm, asıl ismiyle Kamlık inancı veya Göktanrı inancı, Tengrizim olarak tanımlanabilmektedir. Değerli sanatçımız Ramazan Can Türk kültürünün özünü oluşturan Kamlık İnancının ve Kamlık İnancının en önemli parçası olan Kam figürü ve Kam figürüne ait nesnelerin Türk eserlerine etkileri ve Türk eserlerindeki yansımalarının tespit edilip Kam figürlerinin kullanıldığı nesneleri görsel sanatlar alanına ait anlatım biçimlerinden yararlanarak resim ve heykel alanında eserler ortaya koymuştur (Sanal-75).

18 Kasım 2021 tarihine kadar ziyarete açık olan ve Anna Laudel’in yeni galeri mekânında yer alan ilk sergi olan “Ne Yerdeyim Ne Gökte”, sanatçının son 7 yıl içerisinde farklı materyallerle ürettiği eserleri bir araya getirdiği kişisel sergisi olmuştur. Ramazan Can’ın 2018’de yine Anna Laudel’de gerçekleşen “Evvel Zaman İşİ” sergisinin devamı niteliğinde olan “Ne Yerdeyim Ne Gökte”, yörüklerin yaşadığı

bölgede, kendi belleğinde yer etmiş anılarının peşine düşen Ramazan Can'ın yıllar içindeki serüvenini izleyici ile buluşturma şansı tanımıştır (Sanal-76).



Resim 118: Ramazan Can, “Var Olma Acısı”

Sanatçının eserlerinde kullandığı malzemeler olarak serginin alt metni, betonla, halıyla kurduğu ilişkiler, heykelleri, Türk motiflerini neonla birleştirmesi, Rönesans portrelerine uyguladığı fırça darbeleriyle yarattığı yeni portreler, güzelliği sorgulattığı tabloları, oto portreleri gibi pek çok malzemeyi anılarıyla harmanlayarak, çocukluğunu, göçebeliği, aitliği/ait sizliği, ritüelleri konu edinerek karışık tekniklerle bizlere sunmuştur. Elbette ki bu malzemeleri seçmesinde bizleri anılarına dahil etmek kimi zaman da göçebe Yörük kültürüyle ilgili geçicide olsa kurulmuş olan düzenin birer parçası olma şansını ve eserleriyle bizlere yaşam biçimlerini aktarma yolunu izlemiştir (Sanal-77).



Resim 119: Ramazan Can, “Ve Dans Ederken Görülenler Deli Sanıldı”

3.2.11. Ayla Salman Görüney

Sanatçı Salman, 1961 yılında başlayıp sürdürmüş olduğu eğitim hayatını 1966 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde tamamladığı eğitim sürecini 1968-1970 yılları arasında Gerrit Rietveld Akademisinde (Amsterdam) öğrenim görerek eğitimini ileri seviyeye taşımıştır (Sanal-78).



Resim 120: Ayla Salman Görüney, “İsimsiz, Tekstil Dokuma Halı”

Yirmi beş tane kişisel sergi açan sanatçı tanede ödülün sahibi olmuştur. Çok önemseddiği iki ödülünü Hollanda- Almanya Halı Fabrikalarının 50. Yıl Etkinlikleri adlı Halı Tasarımı Yarışmasında 5 ödülünden biri (Eşit ağırlıklı) ve 1973, İstanbul Sheraton Oteli Duvar Halısı Yarışması Birincilik Ödülü ve yapmış olduğu uygulaması olmuştur. Sanatçı Salman Görüney Marmara Üniversitesinde öğretim üyesi olarak görevine başlamıştır. Cumhuriyet kuşağından öğretmen ve idealist anne babadan doğma olan sanatçı Salman küçüklüğünden beri doğayla iç içe büyümüş ve doğanın vermiş olduğu iç huzuru ile bağını yıllarca sürdürmüştür. Hatta ilk çocukluk anıları Manyas Gölü çevresindeki doğaca zengin verimli topraklarla başlamıştır. Küçüklüğünden beri doğaya olan hayranlığı doğanın fiziki yapısının kendisinde yaratmış olduğu dünyevi mutlulukla eş değer olduğunu dile getirmiştir. Bu sebeple yaşadığımız coğrafyanın tabii güzelliklerinin eşsiz kültürel zenginliklerinden beslenirken zihinsel olarak fotoğraflamış olduğu hatta bunları çeşitli sanat dallarındaki güzellik anlayışı ile harmanladığını açıklamıştır. Ruhunu besleyen kaynağını dile getirirken yine aynı kaynaktan yararlanarak dokumalarına yansıtmaya çalışmış, böylelikle de eserlerinin kaderini belirleyen mirasın, tabiatın geldiğini aktarmaya çalışmıştır (Sanal-78).

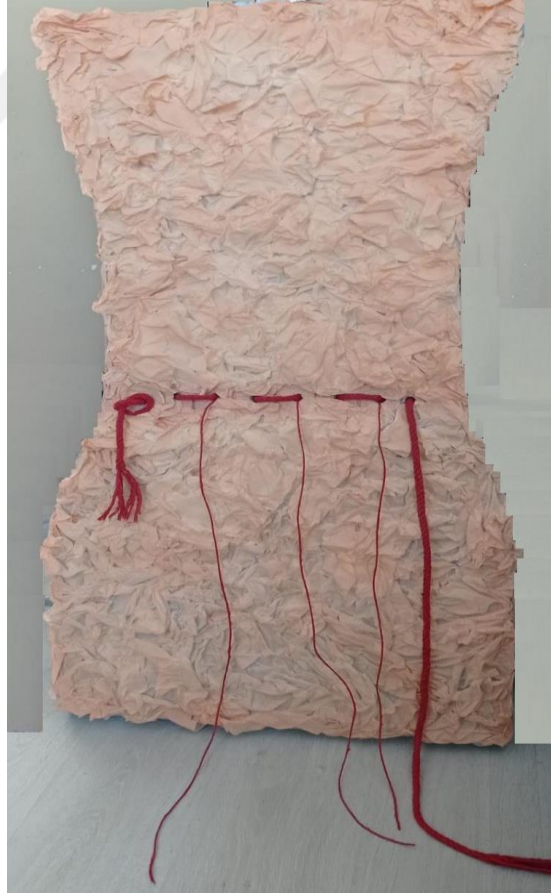


Resim 121: Ayla Salman Görüney, “Barış Çiçeği”

4. BÖLÜM: DİSİPLİNLER ARASI ÖZGÜN ÇALIŞMALAR

4.1. Sanatsal Çalışmalar ve Yorumları

İki zıt disiplinlerin oluşturduğu sanatsal çalışmaları geleneklerden günceli takip edip dönüşüm geçirmesini yek vücutta buluşturan sanatsal çalışmalar oluşturulmuştur. Konuyu tamamlayıcı unsur niteliğinde yapılan bu çalışmalar el işçiliği ile oluşumları sağlanmıştır. Çalışmaların derinliklerine inildiğinde dokuma da kullanılan iplerin ilk oluşum evresinden günümüz şartlarındaki güncel kullanımının eserlerde konumlandırılışı verilmiştir. Teknik ve malzeme olarak geleneksel sanatlardaki dokumacılıkta kullanılan ana malzemenin güncel sanattaki sınırsız malzeme ile kaynaştırılarak birbirine uyumlu olan malzemeler yakalanmış ve bir bütün olarak düşünüldüğünde çalışma malzeme bütünlüğü ile zenginleştirilmiştir. Teknik olarak bu yönde çalışılmasının sebebi ise sanatçının lisans eğitiminin de bu malzemelerin ve tekniğin temel yapı taşı görevini üstleniyor olmasından kaynaklı tercih edilmiştir.



Resim 122: Tuba Kırmacı, “Strafor Üzerine Peçete Dokusu, Onun Üzerine De Akrilik Sprey Boya Uygulaması”

Bu çalışma, kadının doğasında var oluşundan bugüne kadar süregelen simgelerden biri olan doğurganlık gibi mucizevi bir yaşam belirtisinin iki ya da daha fazla kalp atışının yekvücutta hissedilmesi kadar olağanüstü durumun dünyevi yaşantının arasındaki mucizevi doğurganlığı kimileri için sıradan bir konu iken kimileri için anbean yaşanan yaşamın lezzetli tatlarından olmuştur. Bazıları içinde bu lezzetin tadına varabilmenin çok zahmetli meşakkatli bir yol olmasının peşi sıra gidildiği lakin olumsuz sonuçlarla yüzleştiği bazen geç bazen yekvücutta birden fazla kalp atışının hiç tadılamayan mucizeye hasret bir yaşantının içinde normal veya sezaryen doğumda bebeğin doğuşuyla annenin yeniden doğuşunun, değişiminin ve gelişiminin ilk adımlarının atılmasına, kadının doğurganlığına sezaryen dikişleri ile dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Straforu kullanmak istememdeki sebep günümüz şartlarında bu boyuttaki malzemenin şimdiye ait olması, üzerindeki peçetenin hassas dokusu kadının teninin hassasiyetini simgelenmek amaçlı kullanılmış olup ten rengi verilmiştir. Hasır ipin ise kırmızı olması doğumda akan kanın rengini sezaryen dikişini kadının doğurganlığa sahip oluşunun ve bunun birçok kadın için de büyük anlam yüklendiği en hassas, en fırtınalı hormonal süreç olduğu vurgulanmak istenmiştir.



Resim 123: Tuba Kırmacı, “Kafes Tel Üzerine Led Işık ve 20mm Hasır Jüt İple, Alttan Üstten Geçirme Tekniği İle Renklendirilmiş Disiplinler Arası Uygulaması”

Küresel ısınmadan kaynaklı doğa afetlerinin buna karşı koyamayıp kendisini teslim etmesi bazı bölgelerin bu teslimiyet sonucunda hüsrana ve küle dönüşmesi yaşamayan kişilerinde doğaya karşı, kendi yaşamının özünde berrak bir havaya doğası gereği ihtiyaç duyması neticesinde zarar görmüş görmemiş olmaksızın herkesin üzerine düşen ve doğaya karşı borç bilmesi gereken bir tutumu sergilemesi amacına yönelik dikkat çekmek için oluşturulan bir kompozisyonudur. Teller rahatlıkla eğilip bükülüp istenilen form verildiği için hem akciğer formunu rahatlıkla verebileceğini aynı zamanda akciğer kafesinin hava alan kanallarını simgelediğini, içinden geçmekte olan yeşil led ile ormanlarımızın rengini, hasır ip ile de soluk borusunu ve ciğerlere inen havanın ormanlarımızın yetersizliği durumunda giren kirli havayı simgelemektedir.



Resim 124: Tuba Kırmacı, “Tel Zemin Üzerine Penye İplerden Hayat Ağacı, En Alt Zeminde Renkli Fonla Motifin Ön Plana Çıkarıldığı Çalışma”

Güncel ve farklı malzemelerin bir araya getirilerek güncel koşullara uygun bir biçimde geleneksel dokumacılığın temellerine dayalı olan bununla kalmayıp tekstil dünyasının başrolünü de kapamayan hayat ağacı sembolü, eski dönemlerden bugünüme kadar Orta Asya'dan Anadolu'ya, Türk kavimleri aralarında hayatın ve sonsuzluğun simgesi olarak kendisine yer bulmuştur. Böylece tekstil sanatında önemli bir yer teşkil etmesine zemin olmuştur. Türk işleme sanatlarında kullanılan hayat ağacı motifi çoğunlukla kompozisyonların ana temalarını oluşturmuştur. Bu çalışmada dikkatlerin çekilmek istendiği nokta ise aile kavramının, yaşamın, bereketin ve birçok sembolün sonsuza dek önemini ve varlığını sürdürecektir temelli olmasıdır. Zeminde kullanılan telin dokumadaki atkı ve çözgü iplerine benzetilmesi sebebiyle dokuma standı hayali üzerinden ilerleyerek benzetilmiş ve dokuma tezgâhıymış gibi üstünde ahenkle dans ederek düşünülen motifin işlenebileceğini, istenilen formun verilebileceğini klasik bir ip yerine yine güncel üretime sahip olan penye ip tercih edilmiştir.



Resim 125: Tuba Kırmacı, “Ahşap Pencere Çerçevesi Üzerine Güncel ve Geleneksel Malzemeler ile İki Farklı Disiplin Uygulaması”

Geçmişle geleceğin birlikte bir arada da yer alabileceği, geçmişe duyulan özlemi güncel malzemelerle iki farklı disiplin biçiminde verilmek istenmiştir. Geçmişten herkesin anılarını tazelemesi çocukluğu gençliği bir daha geri gelmeyecek olan geçmişteki yaşamın anılmasını, bunu verirken de güncel malzeme kolaylığı ile modern parçalarla sunmuş olmak hem bugün de yaşanılanı yani anı yaşama hissini hem de geçmişe götürme hissini bir arada vermeye, yaşatmaya ya da yaşanılmasına olanak tanıma fırsatı sunmak istenmiştir. Gelenekseli anımsatması sebebiyle ahşap eskitme görüntüsü ve açılabilen kanatlı pencere olması hem geçmişin izlerinin hem de üzerinde kullanılmış geleneksel ve bugünü simgeleyen bugüne ait malzemelerle modern bir tarz sunuluşu geçmişin ve bugünün yansımaya iyi bir ayna görevi üstleneceği düşünülmüştür.



Resim 126: Tuba Kırmacı, “Aile-Akraba Bağı Hasır İp, Örgü İpi (Yün İp) ve Örgü İpi ile Boru Örmeye Uygulaması”

Aile bağlarının bir döngüde süre geldiğini düşünecek olursak şöyle de diyebiliriz: Yaşamın içerisinde insanoğlunun önce küçük sonra ergen ve yetişkin olmasının ardından daha sonra da evlilik yaşına geldiğinde evlenip küçük çocuklu, ergen çocuklu, yetişkin çocuklu ve yaşlılık döngüsünde yaşamını sürdürdüğü bir aile bağının genişleyerek devamlılığına ve döngüsüne vurgu yapmak istenmiştir. Birbirine bağlı olan iplerin ya da birbirini takip eden, devamı olan iplerle akraba aile bağının güçlü oluşunu simgeleyen bağ olarak düşünülmüştür. Renklendirmelerin renkli kişilikleri, çocukları ve ince kalın iplerin yine gençleri ve yetişkinleri, örülerek dokunmuş ip formlarının da bu temeller için çaba gerektirdiği kolay olmadığı anlatılmak için kullanılmıştır.



Resim 127: Tuba Kırmacı, “Hüzün ve Neşe Renkli Yün İp, Güncel Malzemelerden portre uygulaması”

Akraba ilişkileri günümüz şartlarında her ne kadar önemini yitirmiş olsa da geçmişteki ilişkilere olan özlem ikili ilişkilerdeki güven duygusu o zamanlardaki yaşamın hiç değilse aile ortamlarının daha güvenilir daha berrak ve şeffaf karakterlerle dünyevi telaşların manalı olduğu çoğu kişi tarafından onaylanmaktadır. Akraba ilişkileriyle kalmayan ailelerin, komşuluk ilişkilerini de bir o kadar önemseyip her iki ilişkiye de duyulan güvenin ve güvenli bağlanmanın yine eski dönemlerde daha kaliteli bir sürecin parçası olduğu aşikârdır. Kişinin çevresindeki ilişkilere duyduğu güvenli bağı günümüz şartlarında önemini yitirmekle kalmamış bu ilişkilere yaklaşım söz konusu olduğunda dilinin yanmaması için üfleyerek yaklaşım göstermiş olduğu herkesçe manasız bir yaşam stili olmakla kalmamış kaygılarını artırmış ve yaşamında tıpkı kendisine hükmeden başrol sanatçısı rolünü oynamıştır. Günümüz şartlarına bakıldığında ise yaşamı zorlaştıran kaygı, güvensizlik, ekonomik şartlar ve tüm bunların neden olduğu stresin kişilere üst düzey yöneticilik yapması hâliyle geçmişe duyulan özlemin tadını hatırlatmaktadır. Bir yanımız bugünün telaşesindeki şartlara uyum sağlarken, bir yanımız geçmişe gidip gelmektedir.



Resim 128: Tuba Kırmacı, “Çocuk Beyni, Güncel Malzemelerden Renkli Hortumlar ve Farklı Ebatlardaki Hasır İpler, Akrilik Boya”

Yaşadığın, doğup büyüdüğün ev kişinin kaderini belirlemekle, yön vermekle kalmayıp kişiye hayatı boyunca sunacağı imkân kültür medeniyet gelişmişlik düzeyi ebeveynlerinin tutumu çocuktaki gelişim seviyesini belirlemektedir. Ailenin dışarda ve içindeki saygısı, hoşgörüsü, eğitimi ve bilinçli bireyler olmasıyla beraber, aile içerisindeki birlik beraberlik, aile bireylerinin bütünlüğü sağlarken ki oluşum birer neden olmakla beraber yetiştirilen çocuktaki etkileri de çok fazla olmaktadır. Bunu göz önünde bulundurmak istediğimizde ise tıpkı bir ağacın bakımı ne kadar iyi olursa bize sunacağı meyvenin kalitesinden tutun da meyvenin bolluğuna kadar ilintilidir. Çocuk beyni de bunun gibidir aslında ne kadar iyi beslersek ne kadar donanımlı aktarımlar sağlarsak ilerideki dönütler de bir o kadar sağlam, tutarlı ve aydın görüşlü bir birey olmasına katkı sağlayacaktır. Temellerinin sağlam atıldığı çok yönlü beslendiği değerler eğitimi iyi almış bir çocuğun yetişkin olduğundaki yaşamında tüketen değil üretmek için can atan bir birey olmasıyla topluma faydalı kazanımları olan, ışık tutan bir bireye dönüşme olasılığı kaçınılmaz olacaktır. Bu çalışmamdaki amaç bir halıyı bir kilimi ördüğümüz iplerle attığımız özenli düğümler gibi atalım çocuklarımızın beynine, o düğümler o ilmeklerdir bizi yüceltecek olan, dolayısıyla bunun aktarımını yapabilecek en iyi malzemenin yine dokuma iplerinden, onların şekil alabilmesinden buna uyum sağlayacak en iyi malzemenin beynimizdeki kıvrımları oluşturan esnek hortumlar olmasıyla bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.



Resim 129: Tuba Kırmacı, “Goblen Dokuma, Farklı Renkte Dokuma İplerinden, Nazar Boncuklu, Farklı Yerlerden İp Geçişli Duvar Yayı”

Modanın kaçınılmaz döngüsü ve geleneklerimize Anadolu insanlarımızın zamanında korunmak veya aksesuar amaçlı kullanmış olduğu dokuma türlerini her ne kadar günümüz şartlarında evlerimizde fazla yeri bulunmasa da bunların kültürümüzün geleneğimizin atalarımızdan kalan birer emanet olduğu düşüncesi ile korunup kollanması gerekmektedir. Yeni nesillere kazandırılması maksatlı evimizin tamamında yer bulmasa da birkaç parça ile gerek gelecek nesillere de aktarımının olması gerekmektedir. Atalarımızdan kalan zenginliklere sahip çıkarak değer verilmesi, ruhen o günkü duyguların lezzetinin izini taşıyor olması, aksesuar veya halı kilim olarak evimizde yer bulacak kadar hatırı sayılır manalarının olduğunun herkes tarafında bilinmesi gerekmektedir. O günlerdeki insanların kaleme aldığı dokuma türlerinin

bulundurulmasının geçmişteki değerlerimize duyduğumuz saygının, sahip çıkmanın da ibaresi niteliğinde olmuştur.



Resim 130: Tuba Kırmacı, “Doğanın Uyanışı, Makrome İpi, Farklı Boyutlarda Tele Şekil ve Form Kazandırma, Akrilik Boya”

Hayatta herkesin bir uyanış süreci vardır ve insanoğlunun farkındalığını kazanması kimi zaman birilerinin yaşam biçimlerinden yahut kendi hayat serüveninde şahit olduğu anlardan birinde yakaladığı tecrübe ile o konudaki ya da genel anlamdaki uyanış olmaktadır. Deneyimler kişinin özündeki gelişimi ve değişimi destekleyen unsurlardır. Doğada tıpkı insanoğlu gibi bir döngüde evrilmektedir. Doğa önce kuru bir dal gibi çıplaktır hava koşullarına yaşadığı koşullara bulunduğu konuma göre

dümdüzdür. Zaman içerisinde insanoğlunun fiziksel gücü ile sağladığı bakıma tabiatın getirdiklerine göre şekillenir ve günü geldiğinde de uyanır. Bu uyanış kimi zaman tam bir diriliş filizlenmeyi barındırmaz ve meyve vermez sadece özündeki yolu takip etmiştir. Fakat bazen öyle bir uyanır ki bir yaprak misali filizlenir büyür gelişir meyvesini verir, huzur verir, göz doldurur ve günün birinde tüm bereketini değişimini heybetini tam anlamıyla uyanışını hissettirir.



SONUÇ

İnsanların ilk çağlardan bugüne kadar kullanmış olduğu dokumacılık önceleri insanların kendilerini soğuk havalara veya herhangi bir şeye yönelik korunma amaçlı insan hayatında yer bulmuş olsa da daha sonraları duvar yaygılarında yer almıştır. İnsanlar çeyizlerine, öldüklerinde dokudukları halılara sarılarak gömüldükleri için kimi zaman bu amaçlı kimi zaman genç kızların sevdalarını, özlemlerini, evlenme arzularını gibi duygularını her bir motifin ve desen tasarımının farklı anlamlar taşıdığı dokumacılık ileri gelen süreçlerde bu anlamlarının dışına çıkarak güncel sanatın yani modernitenin peşinden giderek kendisini güncelleyen dokumacılığa bırakmıştır. Soyut ve somut hayvansal figürler, kufi yazılı dokumalar gibi birçok tasarımdan sıyrılmış çağdaş sanatın izlerini taşımaya başlamıştır. Zaman içerisinde değişen koşullarla birlikte bu durumun bir üstü olan artık insanların özel olarak şahsına münhasır dokumalar yaptırmaya dahi geçtiği dönemlere yönelmiş ve geçiş sürecindeki döngülerinin bir parçası da bu özel geleneksel veya modern dokumalar olmuştur. Düz dokumacılık gün geçtikçe süregelen yaşam koşullarının değişmesi çağdaş sanatsal anlayışın daha çok benimsenerek eskiye geleneksel olana ilginin azalmasıyla modern olana ilgi artmıştır. Teknolojinin gelişimiyle beraber güncel malzemelerin gelişmesi insanlar üzerindeki güncel sanat etkisini artırmıştır. Bu ilginin neticesinde geleneksel sanatlara yani geçmişte dokunulan dokumadaki motiflerin desenlerin sıradanlaşması geleneksel sanatlara olan ilginin de azalmasının bir başka nedeni olmuştur. Günümüz şartlarına uygun her geçen gün kendisini yenileyen konularını toplumsal düzeni yansıtmak amaçlı seçen sanatçılarımızın eserleriyle birlikte güncel sanata olan ilgi artarak toplumları etkisi altına almıştır. Zaman içerisinde güncel sanatın ve dokumacılık sanatının motiflerini, desenlerini, tuvalerde, dekoratif sanatlarda kullanarak ya da düz dokuma üzerinde yer vererek bugünlere taşına bilinir. Bu dokumaları portre, soyut nesneler yahut güncel dokumalar adı altında birçok farklı güncel materyalle dokunmaya başlanarak güncel sanata başkaldırı biçimde gelenekseli gölgede bırakmak yerine tekrar günümüze farklı tatlarda taşına bilinir. Malzeme çeşitliliği ve modernliği gelişen evrenin Anadolu insanlarını gelenekselden kısmen sıyırmış olması tekrar günümüzdeki sanatçıların eserlerinde yer vermesiyle bugünlere kısmen de olsa taşınmıştır. Teknolojinin sunduğu dijital sanatla da harmanlanarak yapılan iki tezat disiplinlerin bir arada ama farklı boyutlara taşındığını söylemek mümkün olsa da yetersiz olduğu kanısına varmaktayım. Dokumacılık kendi alt dallarında birkaç yönlü dokumalar olarak çeşitlense de farklı

yöntemlerde kilim dokumacılığını sanatçılarımızın güncel çalışmalarında daha çok tercih ettiklerini görmekteyiz. Tarih öncesi Çağlar'dan güncel sanata kadar sanat çeşitli alanlarda kendini göstermiş farklı disiplinler birbirini takip etmiş kimi zamanda birbirleriyle hareket etmiştir. Güncel sanatın geçmişteki süreçlerinde ise sanatçılar kimi zaman oluşturdukları akımlarda birbirlerini desteklerken kimi zamanda o harekete olan karşı duruşu veya yaşamsal koşulların getirdiklerine, Avrupa'nın gelişen düşünce biçimine, toplumsal konularına, savaşımlara ve Avrupa'daki sistemin yansıtılması gibi faktörlere bağlı değişkenlikler başkaldırımlar vs. gibi durumlara yönelik yeni hareketlerin doğuşu kaçınılmaz hatta sanatçılar için bu akımlar herhangi bir duruma olan farkındalığın öncüsü niteliğindedir. İlkel zamanlardan güncel sanatlara uzanmakta olan hem hissedilen hem de sanatla somutlaştırılarak güncel sanat ve düz dokuma nosyonunda her birey kendisine has bir parça bulabilmektedir. Çalışmamda geçen yapıtların etkileri tazeliklerini korumuş olduğu gibi güncel sanatta da yenilenerek devamlılığını sağlamaktadır. Diğer insanlardan farklı olarak sanatçılar hissedilen dokumacılık gelenekseli güncel koşullara uygun biçimde kendi geleneklerinden vazgeçmeyip bunları çağdaş sanata uygunluğunu sağlayarak eserler üretmeye ve somutlaştırmaya devam etmişlerdir. Geleneklerimizin tarih öncesi zenginliklerimizin manevi değerlerimizin her daim korunması çürüyüp gitmesi yerine onları güncelleyerek hayatımıza geçirmenin o tarihin izlerini taşıyan eserlerin üretimlerini artırarak tarihimize sahip çıkılması düşüncesini, zihnimde barındırmaktayım.

KAYNAKÇA

- Ahmadoghlu, A., (2021), Hareketli Grafik Kapsamında Tipografi ve Yeni Medya Sanatı, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, İzmir.
- Ajetü, V., (2020). 20. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlar Bağlamında Bir Deneyim Alanı Olarak Mekân-Belleğin Yitimi,
- Ak, H.A., (2013), Dijital Sanat, Akademik Bilişim, XV. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri, Akdeniz Üniversitesi, 23-25 Ocak, Antalya 919-923.
- Atmaca, A.A., (2023), Günümüz Heykel Sanatında Varoluşçu Etkiler, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İstanbul.
- Aydin, E., (2015), Türkiye’de Kavramsal Eğilimler ve Altan Gürman’ın Resmi, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kayseri.
- Azazi, Z., (2019), Türkiye’de Yeni Medya Sanatı ve Kent İmgesi, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir.
- Batu, B., (2019), Feminist Hareketin Sanatla İlişkisi, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 8(54), 135-141.
- Baydemir, E., (2022), Azerbaycan’ın Çağdaş Sanatçısı Faig Ahmed’in Sanat Anlayışı ve Eserlerinin Dokuma Sanatındaki Yeri, Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 9(3), 726-747.
- Bodur, Ö., (2022), Performans Sanatında Beden ve Marina Abramovic Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Kütahya.
- Bulut, Ş., (2018), Güncel Sanatı (Kavramsal) Anlamaya Çalışmak, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 4(1), 69-76.
- Cançat, A., (2018), Yeni Medya Sanatı Üzerine..., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 40, 165-178.
- Cançat, A., (2022), Fluxus Okumalar, ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(1), 22-35.
- Cansız, O.S., (2012), Sokak Sanatının Kent Kimliği Üzerine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, İzmir.

- Çakır, M.S., (2016), Türkiye’de Graffiti ve Sokak Sanatı, Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Bölümü, İstanbul.
- Çankır, M.B., (2017), Toplumsal ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Video Sanatı. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 3(6), 31-37.
- Demirci, A., (2019), Plastik Sanatlarda Mekân Algısı, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.
- Doğan, M., (2022), Dokuma Resim Sanatında Zümrüt-ü Anka Kuşu ile Özgün Uygulamalar, Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Kırşehir.
- Erden, E.O., (2011), Türkiye’de Güncel Sanat Alanını Şekillendiren Unsurlar, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- Erdoğan, E., (2017), Kronik Hepatit B Hastalarında Oral Antiviraller ve Pegile İnterferon Tedavi Sonuçlarının Karşılaştırılması, Uzmanlık Tezi, Gaziantep Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Gaziantep.
- Erdoğan, G., (2009), Kamusal Mekânda Sokak Sanatı: Grafiti; İstanbul, Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Sokak İncelemesi, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, Trabzon.
- Erkayhan, Ş., & Belgesay, M.Ç., (2014), Teknoloji ve Sanatın Etkileşimi: Yeni Medya Sanatı Türkiye’de Güncel Durum ve Öneriler, Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(14), 45-62.
- Farthing, S., (2013), Sanatın Tüm Öyküsü, Çevirmen: Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, s. 57.
- Faydalı, M., (2022), Van-Bahçesaray’da Taşımada Kullanılan Düz Dokumalar, Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Van.
- Girgin, F., (2018), Sanatta Neon Işıkları, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11(3), 2315-2329.
- Göçer, D., (2017), Hacıbektaş Müzesinde Bulunan Düz Dokumalar, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Van.
- Gökova, H., (2020), Sokak Sanatında Üsluba Dair Yorumlar ve Muhalif Boyut, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, (23), 97-107.

- Göksel, M., (2019), Kütahya İline Ait Düz Dokuma (Cicim ve Zili) Örnekleri, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Ankara.
- Güleş, D., (2020), Dokuma Sanatının Giysi Tasarımında Kullanımı ve Fırat Neziroğlu Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Isparta.
- Güleş, D., & Saatçioğlu, K., (2021), Dokuma Sanatçısı Fırat Neziroğlu'nun Eserlerinde Yer Alan Boşluk, Işık ve Gölge Kavramlarının İncelenmesi, Medeniyet Sanat Dergisi, 7(2), 308-321.
- Gümgüm, R., (2016), Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Sanat Eğitimi Programlarında Güncel Sanatın Yeri ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı, Ankara.
- Gümüş, D., (2015), Aksaray Düz Dokuma Yaygıları: Kilim-Cicim-Zili, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Ankara.
- Güneş, Y., (2022), Edirne'deki Zanaatlar ve Geleneksel Meslekler, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Edirne.
- Güngör, S., (2018), Feminist Sanat ve Demokrasi, Uluslararası Sanat Kültür ve İletişim Dergisi, 1(1), 105-116.
- Gür, H., (2010), Türkiye'de Güncel Sanatın Yeri ve Önemi Üzerine Sanatçı Uzman-İzleyici ve Alıcı Görüşleri, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Kütahya.
- Hidayetoğlu, H.M., (2007), Konya Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili, Sumak), Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya.
- Hodge, S., (2021), Modern Sanatın Kısa Öyküsü, Çevirmen: Deniz Öztok, Hep Kitap Yayınevi, s. 43.
- Kaba, İ., (2022), Edirne Arkeoloji ve Etnografya Müzesinde Yer Alan Bazı Düz Dokumaların Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Erzurum.
- Kabalci, O., (2017), Gaziantep Mevlevihanesi Vakıf Müzesinde Bulunan Kilimlerin Tahlilleri, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Erzurum.

- Kalender, E., (2022), Yeni Medya Sanatının Türkiye'deki Gelişimi: Candaş Şişman Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Eskişehir.
- Karacan, N., (2013), Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu, Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(4), 17-32.
- Karahan, Ç.İ., (2015), Sanatta Çağdaş Bir Dönüm Noktası: Minimal Sanat, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 5(11), 19-27.
- Karasu, A., (2021), İstanbul'da Resim-İş Öğretmenliği Okuyan Lisans Öğrencilerinin Güncel Sanata Dair İlgi ve Algı Düzeylerinin Yaratıcılıkları Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul.
- Kasioğlu, A., (2009), Sanat Eğitimcilerinin Yetiştirilmesinde Kavramsal Sanatın Önemi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Koca, B., (2017), Kavramsal Sanat. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3(2), 97-103.
- Koçak, P. (2020), Modern Plastik Sanatlar Kapsamında Türkiye'de Sokak Sanat, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İzmir.
- Yay Korde, N. (2017), 16-17 Yaş Grubunda 20. Yüzyıl Sanat Akımlarının Aktif Öğrenme Yöntemleriyle Öğretimi: Bir Eylem Araştırması, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul.
- Kurtoğlu, S., (2021), Öğretim Elemanlarının Güncel Sanat Eğitimindeki Yeni Yönelimler Hakkındaki Görüşleri, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Programı, Samsun.
- Lynton, N., (2015), Modern Sanatın Öyküsü, Çevirmen: Öziş S., ve Çapan, Cevat., Remzi Kitabevi. s.87.
- Martinez, E.H.V., & Demiral, A., (2014), 20. ve 21. Yy. Da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(6), 180-201.

- Melek, I., (2022), Mekâna Feminist Müdahale: Seçili Örneklerle Sokak Sanatı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Mert, V., (2007), Rönesans' tan Günümüze, Resim Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı ve Bakış, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı İstanbul.
- Öngenç, M., (2022), Performans Sanatında Mahremiyeti Sergileme. Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Muğla.
- Özdemir, Ç.S., (2022), Türkiye'de 2000-2021 Yılları Arasında Resim Sanatında Yeni Eğilimler, Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Eskişehir.
- Özdemir, D., (2016), Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde “Beden İmgesi”. Sanat Dergisi, (29), 45-56.
- Özen, S. (2013), Günümüz Sanatında Mekâna Özgü (Site-Specific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekân Stratejileri, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir.
- Özkara, N., (2022), Şanlıurfa Siverek İlçesi ve Köyleri Düz Dokumaları, Sanatta Yeterlik Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Isparta.
- Özkarakoç, Ö., (2011), XX. Yüzyıl İlk Yarısı Avrupa Heykel Sanatında Yaşanan Değişim Süreci ve Bu Sürecin Türk Heykel Sanatına Yansıması, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Konya.
- Özkoca, B., (2017), Çorum Düz Dokumalarının Özellikleri (Kilim-Cicim-Zili-Sumak) ve Dokuma Sayalı Ayakkabı Tasarımları, Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Ankara.
- Seymen, N., (2018), Geçmişten Günümüze Zanaat ve Zanaat Mekânlarının Değişimi: Trabzon Kenti Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, Trabzon.
- Sözen, H.N., (2010), Sanata Disiplinler Arası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme, Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(6), 147-162.
- Şendil, D., (2015), Tarih Boyunca Sanat; Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar, Yapı Kredi Yayınları, s-78.

- Şendur, G., (2017)., Türk Kültürünün Geleneksel Sanatlardaki Yeri Günümüz Çağdaş Sanatına Etkisi ve Eğitime Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Karakaş, Tabak, D, (2015), Güncel Sanatın Manipülasyon Yönelimlerine Katkısında Görsel Retorik, Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun.
- Tan, Y., (2023), Doğanın Sanata Yansımaları ve Ekolojik Sanat, İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, 2(2), 21-41.
- Tandoğan, O., & Es, B.E., (2018), Dünyada ve Türkiye’de Arazi Sanatı, İdil Dergisi, 7(51), 1359-1368.
- Taş, E., (2009), Malatya Müzesinde Bulunan Düz Dokumalar, Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Van.
- Tazegül, R., (2019), Malatya İli Düz Dokumalarının Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Ankara.
- Toptaş, R., (2022), Türkiye’de Dijital Sanat, Sanatçıları ve Eserleri Hakkında Bir Araştırma, Star Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 170-186.
- Türk, A., (2021), Yoksul Sanatta Malzemenin Değişen Anlamları ve Canlı Hayvan Kullanımı, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 9(57), 313-321.
- Uluçay, N.Ö., (2017), Sanatın Mekânı ve Mekânın Sanatı. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(36), 2245-2258.
- Uşar, İ.M., (2006), 1990 Sonrasında Türkiye’de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı , Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi, Ankara.
- Uysal, M.A., (2009), Sanatta Mekân Algısı (Mekanla Oynamak), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Ankara.
- Uzun, İ., (2014), Işık Fotoğraf Sanatındaki Öneminin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Ana Sanat Dalı, Erzurum.
- Uzun, Y., (2021). Güncel Sanat Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi ve Resim-İş Öğretmenliği Öğrencilerinin Güncel Sanata Yönelik Tutumlarının İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Programı, Samsun.

- Vize, A. (2021), Zanaattan Sanata Esat Eğer'in Sanat Anlayışı Ve Sanat Psikolojisi Bağlamında Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Isparta
- Yılmaz, C., (2020), Çağdaş Resim Sanatında Geleneksel Türk El Sanatları Yansıması, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara.
- Yorulmaz, M.Y., (2022), Çağdaş Sanat Spekölasyonlarının Sanatçıya ve Sanat Piyasalarına Etkileri, Sanatta Yeterlik Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Plastik Sanatlar Sanatta Yeterlilik Sanat Dalı, Kocaeli.
- Yüksel Uzunöz, S., (2020), Tekstil Sanatlarında Çarpna Dokuma Tekniğinin Kullanımı. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 13(29), 308-328.

Sanal Kaynakçalar

- Sanal-1:https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/11885/mod_resource/content/1/8.%20Hafta%20Sanat%20Nedir.pdf, Erişim Tarihi: 04.06.2023, Saat: 15:46.
- Sanal-2:<https://www.milliyet.com.tr/egitim/sanat-nedir-kisaca-tanimi-dallari-ozellikleri-ve-faydalari-6697834>, Erişim Tarihi: 04.06.2023, Saat: 15:50.
- Sanal-3:<https://www.nedir.com/sanat>, Erişim Tarihi: 05.06.2023, Saat: 16:03.
- Sanal-4:<https://sanatakademi.com.tr/sanat/sanat>, Erişim Tarihi: 05.06.2023, Saat: 16:13.
- Sanal-5:<https://www.ktsv.com.tr/142-sanat-nedir>, Erişim Tarihi: 07.06.2023, Saat: 16:21.
- Sanal-6:http://meslek.eba.gov.tr/upload/dk12/Cagdas_Dunya_Sanati_Tarihi_12_48.pdf, Erişim Tarihi: 07.06.2023, Saat: 16:23.
- Sanal-7:<https://medyaveiletisim.kulup.tau.edu.tr/performans-hareket-fluxus-akimi/>, Erişim Tarihi: 08.06.2023, Saat: 13:26.
- Sanal-8:<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fluxus>, Erişim Tarihi: 10.06.2023, Saat: 13:06.
- Sanal-9:<https://www.besiktas.com.tr/yazarlar/bugurcan-bastug/fluxus-ve-fluxus-sanatclarinin-calismalari/24>, Erişim Tarihi: 12.06.2023, Saat: 10:36.
- Sanal-10:<https://www.bilgiustam.com/arte-povera-yoksul-sanat/>, Erişim Tarihi: 14.06.2023, Saat: 10:48.
- Sanal-11:<https://www.ensonhaber.com/ipucu/arte-povera-nedir>, Erişim Tarihi: 16.06.2023, Saat: 15:51.

- Sanal-12:<https://www.kitaptansanattan.com/arte-povera-hareketini-atesleyen-12-at/>, Erişim Tarihi: 17.06.2023, Saat: 12:10.
- Sanal-13:<https://sanatokuma.blogspot.com/p/yoksul-sanat-arte-povera.html>, Erişim Tarihi: 18.06.2023, Saat: 14:23.
- Sanal-14:<https://www.sanatlaart.com/performans-gosteri-sanat-akimi-nedir/>, Erişim Tarihi: 18.06.2023, Saat: 08:20.
- Sanal-15:<https://wannart.com/icerik/8558-tum-zamanlari-en-iyi-10-performans-sanati-calismasi>, Erişim Tarihi: 18.06.2023, Saat: 09:32.
- Sanal-16:https://tr.wikipedia.org/wiki/Performans_sanat%C4%B1, Erişim Tarihi: 19.06.2023, Saat: 09:12.
- Sanal-17:<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1548062169.pdf>, Erişim Tarihi: 20.06.2023, Saat: 15:58.
- Sanal-18:<https://www.soylentidergi.com/sanat-donemleri-serisi-feminist-sanat/>, Erişim Tarihi: 24.06.2023, Saat: 13:45.
- Sanal-19:<https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/330012/>, Erişim Tarihi: 28.06.2023, Saat: 23:46.
- Sanal-20:https://tr.wikipedia.org/wiki/Feminist_sanat, Erişim Tarihi: 04.07.2023, Saat: 22:17.
- Sanal-21:<https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/80li-yillar-kadin-hareketi/>, Erişim Tarihi: 17.08.2023, Saat: 23:42.
- Sanal-22:<https://www.bilgiustam.com/enstalasyon-sanati-nedir/>, Erişim Tarihi: 20.08.2023, Saat: 00:46.
- Sanal-23:https://tr.wikipedia.org/wiki/Yerle%C5%9Firme_sanat%C4%B1, Erişim Tarihi: 22.08.2023, Saat: 01:10.
- Sanal-24: <https://umutium.com/blog/sanat-ve-tasarim/enstalasyon-sanati-nedir/>, Erişim Tarihi: 14.09.2023, Saat: 03:30.
- Sanal-25:<http://www.tasarimgunlukleri.com/2017/12/04/enstalasyon-nedir/>, Erişim Tarihi: 16.09.2023, Saat: 02:18.
- Sanal-26:<https://peyzax.com/enstalasyon-sanati/>, Erişim Tarihi: 18.09.2023, Saat: 04:23.
- Sanal-27:<https://www.milliyet.com.tr/egitim/enstalasyon-sanati-nedir-enstalasyon-sanatcilari-kimlerdir-6471665>, Erişim Tarihi: 23.09.2023, Saat: 05:23.
- Sanal-28:<https://erlas.com.tr/heykel-uretimi/heykel-nedir>, Erişim Tarihi: 29.09.2023,

Saat: 06:48.

Sanal-29:<https://www.artopol.com/sayfa/heykel-sanati-heykeltras>, Erişim Tarihi: 04.10.2023, Saat: 10:38.

Sanal-30:<https://bilgievren.com/arazi-sanati-nedir-tarihcesi-5785.html>, Erişim Tarihi: 06.10.2023, Saat: 10:46.

Sanal-31:<https://peyzax.com/land-art-doganin-en-sanatsal-hali/>, Erişim Tarihi: 09.10.2023, Saat: 09:27.

Sanal-32:<https://www.sanatperver.com/land-art-nedir/>, Erişim Tarihi: 12.10.2023, Saat: 08:52.

Sanal-33:<https://zorbatv.com/sanat/gorsel-sanatlar/minimalizm-ve-heykel-sanati>, Erişim Tarihi: 14.10.2023, Saat: 23:32.

Sanal-34:<https://kulturveyasam.com/dijital-sanat-hakkinda-kisa-kisa/>, Erişim Tarihi: 23.10.2023, Saat: 23:53.

Sanal-35:<https://www.isbank.com.tr/blog/dijital-sanat-nedir>, Erişim Tarihi: 24.10.2023, Saat: 22:45.

Sanal-36:<https://www.leblebitozu.com/dijital-sanat-nedir-turleri-nelerdir-onemli-isimleri-kimlerdir/>, Erişim Tarihi: 27.10.2023, Saat: 21:28.

Sanal-37:<https://www.karar.com/karar-nedir/video-art-video-sanati-nedir-iste-tarihcesi-1624548>, Erişim Tarihi: 02.11.2023, Saat: 09:56.

Sanal-38:<https://fahrenheitmagazine.com/tr/sanat/g%C3%B6rsel/videosanat%C4%B1> nedir, Erişim Tarihi: 03.11.2023, Saat: 09:51.

Sanal-39:<https://www.antraktsinema.com/makale.php?id=779>, Erişim Tarihi: 07.11.2023, Saat: 01:14.

Sanal-40:<https://www.tesadernegi.org/dijitallesmenin-sanat-pratiklerindeki-etkisi-video-sanati.html>, Erişim Tarihi: 14.11.2023, Saat: 01:27.

Sanal-41:https://stringfixer.com/tr/Light_art, Erişim Tarihi: 18.11.2023, Saat: 02:23.

Sanal-42:<https://www.fotografdergisi.com/isik-sanati-fotografciligi/>, Erişim Tarihi: 23.11.2023, Saat: 23:32.

Sanal-43:<https://cizikci.com/isik-sanati-ve-unlu-isik-sanatcilar/>, Erişim Tarihi: 27.11.2023, Saat: 22:20.

Sanal-44:<https://www.aydinlatma.org/su-ve-isik-sanati-aydinlatici-fiskiyeler.html>, Erişim Tarihi: 28.11.2023, Saat: 01:18.

- Sanal-45:https://hmn.wiki/tr/Light_art, Erişim Tarihi: 04.12.2023, Saat: 22:36.
- Sanal-46:<https://www.crisworley.com/exhibitions/adela-andea4>, Erişim Tarihi: 04.12.2023, Saat: 22:56.
- Sanal-47:<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/gecmisten-gunumuze-yeni-medya-ve-turkiyedeki-yansimalari-i-6667>, Erişim Tarihi: 05.12.2023, Saat: 23:52.
- Sanal-48:<https://www.sinpas.com.tr/liveinsinpas/yeni-medya-sanati-ve-populer-sanatcilar>, Erişim Tarihi: 06.12.2023, Saat: 20:48.
- Sanal-49:<https://www.mrmartelo.com/sokak-sanati/>, Erişim Tarihi: 07.12.2023, Saat: 21:19.
- Sanal-50:<https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-turkiyede-guncel-sanat-alanini-sekillendiren-unsurlar/3125>, Erişim Tarihi: 07.12.2023, Saat: 21:56.
- Sanal-51:<https://www.derstekstil.name.tr/bezaya%C4%9F%C4%B1-%C3%B6rg%C3%BCs%C3%BC.htm>, Erişim Tarihi: 07.12.2023, Saat: 22:32.
- Sanal-52:<https://www.patriciasweetowgallery.com/exhibitions/jacqueline-surdell/>, Erişim Tarihi: 09.12.2023, Saat: 23:54.
- Sanal-53:<https://chicagoartistscoalition.org/artists/jacqueline-surdell>, Erişim Tarihi: 11.12.2023, Saat: 23:41.
- Sanal-54:<https://www.visarts.org/classes/onsite-textural-weaving-on-custom-shaped-loom/>, Erişim Tarihi: 12.12.2023, Saat: 23:48.
- Sanal-55:<https://www.rademakersgallery.com/artists/66-joana-schneider/>, Erişim Tarihi: 14.12.2023, Saat: 02:46.
- Sanal-56:<https://nl.linkedin.com/in/joana-schneider-64b167281>, Erişim Tarihi: 14.12.2023, Saat: 02:56.
- Sanal-57:<https://craftscouncil.nl/meet-the-maker-joana-schneider/>, Erişim Tarihi: 15.12.2023, Saat: 01:50.
- Sanal-58:<https://www.macdowell.org/artists/elana-herzog>, Erişim Tarihi: 16.12.2023, Saat: 02:26.
- Sanal-59:https://en.wikipedia.org/wiki/Elana_Herzog, Erişim Tarihi: 17.12.2023, Saat: 03:12.
- Sanal-60:<https://www.gf.org/fellows/elana-herzog/>, Erişim Tarihi: 18.12.2023, Saat: 02:27.
- Sanal-61:<https://thefrenchfurniture.com/showroom/manufacture-robert-four>, Erişim Tarihi: 20.12.2023, Saat: 11:32.

- Sanal-62:<https://www.petitfute.co.uk/v20118-aubusson-23200/c1085-maison-deco-jardin/c1066-artisanat-d-art/104990-manufacture-robert-four.html>, Erişim Tarihi: 22.12.2023, Saat: 11:49.
- Sanal-63:<https://www.saparcontemporary.com/faig-ahmed-1>, Erişim Tarihi: 24.12.2023, Saat: 13:28.
- Sanal-64:<https://annalaudel.gallery/exhibitions/tapestry-woven-tales-april-11-may-24-2019-istanbul/>, Erişim Tarihi: 24.12.2023, Saat: 14:49.
- Sanal-65:<https://tiyatrolar.com.tr/suhandan-ozay-demirkan>, Erişim Tarihi: 25.12.2023, Saat: 13:10.
- Sanal-66:<https://www.imoga.org/tr/collection/artists/zekai-ormanci>, Erişim Tarihi: 26.12.2023, Saat: 18:50.
- Sanal-67:<https://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/zekai-ormanci-eserleriyle-aniliyor>, Erişim Tarihi: 27.12.2023, Saat: 19:23.
- Sanal-68:<https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/ozdemir-altan>, Erişim Tarihi: 27.12.2023, Saat: 19:52.
- Sanal-69:<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/ozdemir-altan-hayati-ve-eserleri/>, Erişim Tarihi: 30.12.2023, Saat: 22:32.
- Sanal-70:<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/423>, Erişim Tarihi: 02.01.2024, Saat: 21:20.
- Sanal-71:https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zdemir_Altan, Erişim Tarihi: 04.01.2024, Saat: 21:56.
- Sanal-72:<http://www.antalyakadinmuzesi.org/filiz-otyam>, Erişim Tarihi: 04.01.2024, Saat: 22:27.
- Sanal-73:https://www.sergirehberi.com/m/artist_detay.aspx?a_id=762&t_id=1751&q=Filiz-Otyam&q1=-Ozgecmis, Erişim Tarihi: 05.01.2024, Saat: 16:30.
- Sanal-74:<https://www.kolekta.com.tr/sanatcilar/ramazan-can/>, Erişim Tarihi: 05.01.2024, Saat: 11:38.
- Sanal-75:https://tidsad.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=30427, Erişim Tarihi: 06.01.2024, Saat: 12:52.
- Sanal-76:<https://sanatkritik.com/soylesi/ramazan-can-yasadigim-hayatla-yaptigim-isler-arasinda-buyuk-bir-yakinlik-var/>, Erişim Tarihi: 07.01.2024, Saat: 11:20.
- Sanal-77:<https://sanatokur.com/sanatci-ramazan-can-ile-sergisi-ne-yerdeyim-ne-gokte-hakkinda-soylesi/>, Erişim Tarihi: 08.01.2024, Saat: 13:42.

Sanal-78:<https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/goruney-ayla-salman>,
Erişim Tarihi: 10.01.2024, Saat: 15:46.



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Marcel Duchamp, “Çeşme”	36
Resim 2: Jenny Holzer, “(Ceiling Snake) Tavan Yılanı”	38
Resim 3: Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır”	39
Resim 4: Michelangelo Pistoletto, “Paçavraların Venüs’ü”	41
Resim 5: Nam June Paik, “İnternet Sakini”	42
Resim 6: Nam June Paik, “TV Cello”	43
Resim 7: Marisa Merz, “İsimsiz”	44
Resim 8: Jannis Kounellis, “12 At”	46
Resim 9: Yves Klein, “Antropometri”	49
Resim 10: Jackson Pollock, “Soyut Dışavurumcu Ressamın Performansı”	50
Resim 11: Marina Abramoviç, “Ritim”	52
Resim 12: Elaine Reichek, “Kumaş Destekli Resimli Pano”	55
Resim 13: Miriam Schapiro, “İçek Buketlerim Tutsaklar İçindir”	56
Resim 14: Judy Chicago, “Akşam Yemeği Partisi”	57
Resim 15: Barbara Kruger, “Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok”	58
Resim 16: J. Howard Miller, “Yapabiliriz!”	59
Resim 17: Selim Birsal, “Kurşun Uykusu Kurulurken”	62
Resim 18: Rachel Whiteread, “Dolgu Tate Modern”	63
Resim 19: Phidas, “M.Ö. 3. YY. Yunan Orijinalinden Roma Kopyası, Mermer”	65
Resim 20: Phidas, “Athena Heykeli”	66
Resim 21: İlhan Koman, “İstanbul- Akdeniz Heykeli”	68
Resim 22: Pech Merle Mağarası, “Benekli Atlar”	70
Resim 23: Yvess Klein, “Umutsuzluk Boşluk”	73

Resim 24: Mehmet Kavukcu, “Şiddeti Düşünmek Şiddeti Düşünmek”	75
Resim 25: Mehmet Kavukcu, "Buz Adam"	75
Resim 26: Andy Goldsworthy, “Red Leaf Patch”	78
Resim 27: Andy Goldsworthy, “Woven Branch Circular Arch”	78
Resim 28: Robert Smithson, “Spiral Jetty”	79
Resim 29: Ellsworth Kelly, “Sculpture On The Wall”	81
Resim 30: Donald Judd, “15 Untitled Works In Concrete”	82
Resim 31: Donald Judd, “Untitled, Chinati Foundation”	84
Resim 32: Thomas Ruff, “Nacht Lossy”	86
Resim 33: Refik Anadol, “Machine Hallucinations”	88
Resim 34: Nam Juna Paik “Gitar Sürükleme”	90
Resim 35: Kutluğ Ataman, “İçimdeki Düşman”	91
Resim 36: Christian Marclay, “Video Quartet”	93
Resim 37: Giovanni Baglione, “Kutsal Sevgiye”	95
Resim 38: Laszlo Moholy Nagy, “Konstruksiyon A II”	96
Resim 39: Ellsworth Kelly, “Photo Courtesy of The Blanton Museum of Art”	97
Resim 40: Adela Andea, “Cris Worley”	98
Resim 41: Wolf Vostell, “Transmigracion I”	100
Resim 42: Refik Anadol, “Moma”	103
Resim 43: Jeffrey Shaw, “Interactive Artwork Artist Study”	104
Resim 44: Banksy, “Covid 19”	105
Resim 45: Venüs Şahin ve Çağla Cansın, “Sokak Sanatı”	107
Resim 46: Kashink “Interview”	109
Resim 47: Biz Gençlik – Keith Haring – Philadelphia	110
Resim 48: Altan Gürman, “Montaj 4”	116
Resim 49: Sarkis Zabunyan, “Altın İskele”	117
Resim 50: Canan Beykal, “Bir Küçük Aslancık Varmış”	118

Resim 51: Tomur Atagök, “Simetrik Sunak”	118
Resim 52: İstanbul Pera Müzesi.....	121
Resim 53: Düz Dokuma Şeması, (Kalkan, 2022)	124
Resim 54: M.Ö. 6000-7000 Yıllarına Ait Kilim Görünüşlü Duvar Resmi.....	126
Resim 55: Başadar Kurganında ve Kuzey Moğolistan’daki Noin-Ula’da Bulunan Dokuma.....	127
Resim 56: Bez ayağı Dokuma- 1	129
Resim 57: Bez ayağı Dokuma- 2	130
Resim 58: Düz Atkı Yüzlü Dokuma – 1	130
Resim 59: Düz Atkı Yüzlü Dokuma – 2	131
Resim 60: İlikli Kilim – 1	134
Resim 61: İlikli Kilim – 2	134
Resim 62: Cicim Dokuma.....	137
Resim 63: Düz Sumak Dokuma 1	140
Resim 64: Düz Sumak Dokuma 2	140
Resim 65: Zili Dokuma 1	142
Resim 66: Zili Dokuma 2	142
Resim 67: Düz Zili 1	143
Resim 68: Düz Zili 2	143
Resim 69: Konturlu Zili 1	145
Resim 70: Konturlu Zili 2	145
Resim 71: Jagoda Buić Dubrovnik 1	147
Resim 72: Jagoda Buić, Dubrovnik 2	147
Resim 73: Jacqueline Surdell, “Soluk Kabuslar II”	149
Resim 74: Jacqueline Surdell, “Braided Cotton Cord, Shoe-Lace Material, Faux Fur, Chicken Wire, Acrylic, Enamel, Conduit”	150
Resim 75: Jacqueline Surdell, “Earth Licker”	151

Resim 76: Jacqueline Surdell, “Sacrifice of Columbia”	152
Resim 77: Jacqueline Surdell, “Destruction”	152
Resim 78: Jacqueline Surdell, “We Will Win”	153
Resim 79: Natalie Sullivan, “Eser 1”	154
Resim 80: Natalie Sullivan, “Eser 2”	154
Resim 81: Natalie Sullivan, “Eser 3”	154
Resim 82: Joana Schneider, “Pluis 1”	155
Resim 83: Joana Schneider, “Pluis 2”	156
Resim 84: Joana Schneider, “Eser 1”	157
Resim 85: Joana Schneider, “Eser 2”	157
Resim 86: Elena Herzog “Valence (Detail)”	159
Resim 87: Elena Herzog, “Untitled I, Plastic Shower Curtains”	159
Resim 88: Elena Herzog, “Discontents”	160
Resim 89: Elena Herzog, “Civilization”	160
Resim 90: Elena Herzog, “Untitled”	161
Resim 91: Robert Four, “Art De Vivre Ras El Hanout Tapestry”	161
Resim 92: Robert Four, “Duvar Halısı”	162
Resim 93: Faig Ahmed, “Duvar Halısı 1”	163
Resim 94: Faig Ahmed, “Duvar Halısı 2”	164
Resim 95: Faig Ahmed, “Halı Tasarımında Dijital Bozulma”	164
Resim 96: Aydın Uğurlu, “Tekstil Sanat Objesi”	166
Resim 97: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kemençeci”	167
Resim 98: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yeminini Bozmayan Ressam”	167
Resim 99: Belkıs Balpınar ‘‘Dokuma 2001’’	168
Resim 100: Belkıs Balpınar, “Organik Katmanlar”	169
Resim 101: Belkıs Balpınar, “Akış”	170
Resim 102: Fırat Neziroğlu, “Lif Sanatı”	171

Resim 103: Fırat Neziroğlu, “Güzel Ezgi”	172
Resim 104: Fırat Neziroğlu, “Kraliçe Elizabeth portresi”	173
Resim 105: Devrim Erbil, “Galata Kulesi”	174
Resim 106: Devrim Erbil, “Kırmızı İstanbul”	175
Resim 107: Devrim Erbil, “İstanbul”	176
Resim 108: Suhandan Özay, “Liflerin Dili”	177
Resim 109: Suhandan Özay, “Tekstil Sanat 1”	177
Resim 110: Suhandan Özay, “Tekstil Sanat 2”	178
Resim 111: Suhandan Özay, “Tapestry”	179
Resim 112: Zekai Ormancı, “Kompozisyon”	180
Resim 113: Özdemir Altan “Petroleum” Tapestry	181
Resim 114: Özdemir Altan, “Motosiklet Kazası”	182
Resim 115: Filiz Otyam, “Yün Dokuma”	183
Resim 116: Filiz Otyam, “Keçe Kilim”	184
Resim 117: Ramazan Can “Neon and Rug”	186
Resim 118: Ramazan Can, “Var Olma Acısı”	187
Resim 119: Ramazan Can, “Ve Dans Ederken Görülenler Deli Sanıldı”	188
Resim 120: Ayla Salman Görüney, “İsimsiz, Tekstil Dokuma Halı”	188
Resim 121: Ayla Salman Görüney, “Barış Çiçeği”	189
Resim 122: Tuba Kırmacı, “Strafor Üzerine Peçete Dokusu, Onun Üzerine De Akrilik Sprey Boya Uygulaması”	190
Resim 123: Tuba Kırmacı, “Kafes Tel Üzerine Led Işık ve 20mm Hasır Jüt İple, Alttan Üstten Geçirme Tekniği İle Renklendirilmiş Disiplinler Arası Uygulaması”	191
Resim 124: Tuba Kırmacı, “Tel Zemin Üzerine Penye İplerden Hayat Ağacı, En Alt Zeminde Renkli Fonla Motifin Ön Plana Çıkarıldığı Çalışma”	192
Resim 125: Tuba Kırmacı, “Ahşap Pencere Çerçevesi Üzerine Güncel ve Geleneksel Malzemeler ile İki Farklı Disiplin Uygulaması”	193
Resim 126: Tuba Kırmacı, “Aile-Akraba Bağ Hasır İp, Örgü İpi (Yün İp) ve Örgü İpi ile Boru Örme Uygulaması”	194

- Resim 127:** Tuba Kırmacı, “Hüzün ve Neşe Renkli Yün İp, Güncel Malzemelerden portre uygulaması” 195
- Resim 128:** Tuba Kırmacı, “Çocuk Beyni, Güncel Malzemelerden Renkli Hortumlar ve Farklı Ebatlardaki Hasır İpler, Akrilik Boya” 196
- Resim 129:** Tuba Kırmacı, “Goblen Dokuma, Farklı Renkte Dokuma İplerinden, Nazar Boncuklu, Farklı Yerlerden İp Geçişli Duvar Yaygısı” 198
- Resim 130:** Tuba Kırmacı, “Doğanın Uyanışı, Makrome İpi, Farklı Boyutlarda Tele Şekil ve Form Kazandırma, Akrilik Boya” 199



ÖZGEÇMİŞ

Tuba KIRMACI, Malatya Lisesi mezunudur. Mezuniyet sonrası özel sektörde çalışmıştır. Tekstil üzerine birçok bilindik firmalara görsel konsept ve tasarım yapmıştır. 2009 girişli olduğu Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları mezunudur. Formasyon eğitimini İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesinden almıştır. Özel kurumda görsel sanatlar öğretmenliği yapmıştır. Karma açılış sergisine katılmıştır. Markalar Birliğinden Kodlama Robotik Eğitime Giriş, Etkili ve Nitelikli Öğrenme, Tematik Öğrenme, Program Geliştirme, Uygulama Atölyesi, Markalar Birliği Eğitim Anlayışı, Çift Dilli (Bilingual) Edinim, European Language Portfolio eğitimlerini almıştır.