



**DENİM KUMAŞIN LİF SANATINDA METROPOL
YAPILAR ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ**

Ahmet DEMİR

**Sanatta Yeterlik Tezi
Resim Ana Sanat Dalı
Doç. Dr. Evren KAVUKÇU
2024**

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**DENİM KUMAŞIN LİF SANATINDA METROPOL YAPILAR ÜZERİNDEN
ÇÖZÜMLENMESİ**

(Analysis Of Denim Fabric In Fiber Art Through Metropolitan Structures)

SANATTA YETERLİK TEZİ

Ahmet DEMİR

Danışman: Doç. Dr. Evren KAVUKCU

Erzurum
Aralık, 2024



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Ahmet DEMİR tarafından hazırlanan “Denim Kumaşın Lif Sanatında Metropol Yapılar Üzerinden Çözümlemesi” başlıklı çalışması 26 / 12 / 2024 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Sanat, Resim Sanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Yasemin YAROL
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Danışman: Doç. Dr. Evren KAVUKCU
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ayhan ÇETİN
Trakya Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Devabil KARA
Marmara Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun
..../.../.... tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdür

Aslı Islak İmzalıdır

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

SANATTA YETERLİK Tezi olarak sunduğum “DENİM KUMAŞIN LİF SANATINDA METROPOL YAPILAR ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

26 / 12 / 2024

Ahmet DEMİR

Aslı Islak İmzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun / / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun / / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlik çalışmam sürecinde bilgi ve tecrübelerini esirgemeyen, tezimin oluşumunda büyük katkı sağlayan çok değerli danışman hocam Doç. Dr. Evren KAVUKCU'ya, en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez savunma jürisinde yer alarak çalışmamı değerlendiren ve kıymetli görüşleriyle katkıda bulunan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY, Prof. Dr. Yasemin YAROL, Prof. Dr. Devabil Kara ve Prof. Dr. Ayhan ÇETİN'e teşekkür ederim. Ayrıca, Lisans eğitiminden Sanatta Yeterlik eğitimim sürecine kadar öğrencisi olduğum çok kıymetli hocam Prof. Dr. Mehmed KAVUKCU'ya değerli bilgi ve yönlendirmeleri dolayısıyla müteşekkirim. Bu süreçte manevi desteklerini daima yanımda hissettiren sevgili aileme ve değerli arkadaşlarıma da gönülden teşekkürlerimi sunarım.

Ahmet DEMİR

ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ DENİM KUMAŞIN LİF SANATINDA METROPOL YAPILAR ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ

Ahmet DEMİR

Danışman: Doç. Dr. Evren KAVUKÇU

Aralık 2024, 106 Sayfa

Amaç: Bu araştırma kapsamında denim kumaşı, malzemenin kullanım amacı doğrultusunda metropol kent, kültür ve sanat ilişkisi bağlamında özgün çalışmalar üretmek amacıyla tercih edilmiştir. Denim kumaşı özünde; toplumsal farkındalık, doğal kaynakların korunması, çevreye bilinçsizce atılan malzemelerin dönüşümünü, sürekli kendini yenileyen moda sektöründeki tüketimi ve metropol kent kültüründe farklı sosyo-kültürel özelliklere sahip bireylerinin yaşam biçimi ve alanları gibi konuları, malzemenin tüketimiyle ilişkilendirilerek, ileri dönüşüm (upcycling) tekniği aracılığıyla çevresel açıdan sürdürülebilir bir yaşam biçimi oluşturulması hedeflenmiştir. Bu bağlamda tez sürecinde eser-metin olarak üretilen özgün çalışmalar, sürdürülebilir kent bilinci doğrultusunda hem çevresel zararlara dikkat çekmekte hem de doğal kaynakların korunması adına ileride ortaya çıkabilecek sorunlara karşı toplumsal farkındalık geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Yöntem: Araştırma literatür taraması kapsamında, kitap ve dergi gibi basılı kaynakların yanında dijital ortamlarda sunulan veri kaynakları üzerinden yapılan incelemeler üzerinden şekillenmiştir. Yanı sıra sanat alanında uygulama temelli bir araştırma yöntemi olan A/R/tografi yöntemi kullanılarak desteklenmiştir.

Sonuç: Denim kumaşının farklı kullanım alanlarında gösterdiği çeşitlilik, onu zamanla sosyo-kültürel yaşamın bir parçası haline getirmiş; taşıdığı anlamlarla birlikte sınıfsız bir kumaş olarak kimlik kazanarak küresel ölçekte yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Söz konusu yaklaşımın, denim kumaşının sanatsal kullanımına da yansıdığı gözlemlenmiştir. Sanat içinde toplumsal anlamlar taşıyan bir sembol olarak kullanılmasının yanı sıra, bir ifade aracı olarak da kültüre işaret ettiği görülmüştür. Sonuç olarak, denim kumaşını sanatsal bir nesneye dönüştüren tüm üretimlerde, sanatçıların yaşamış oldukları sosyo-kültürel ve psiko-sosyal koşulların, malzemenin farklı biçimde ve anlamlarda yorumlanmasında doğrudan veya dolaylı olarak etkili olduğu saptanmıştır. Bu durum, denim kumaşının her sanatçı tarafından farklı anlamsal ve biçimsel bir öge olarak kullanılmasına neden olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Denim Kumaşı, Lif Sanatı, Metropol Yapılar, Sürdürelebilir Kent, Kültür, Kentsel Mekân.

ABSTRACT

PROFICIENCY THESIS IN ART AN ANALYTICAL EXPLORATION OF DENIM FABRIC IN FIBER ART THROUGH THE LENS OF METROPOLITAN STRUCTURES

Ahmet DEMİR

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Evren KAVUKÇU

December 2024, 106 Pages

Purpose: This study examines the use of denim fabric as a primary material for producing original artworks within the framework of metropolitan city, culture, and art relations. Denim, in its essence, is associated with themes such as social awareness, the preservation of natural resources, the transformation of waste materials unconsciously discarded into the environment, the continuous consumption driven by the ever-evolving fashion industry, and the lifestyles and spatial dynamics of individuals from diverse socio-cultural backgrounds in metropolitan cultures. By linking these themes to the consumption of denim and utilizing the upcycling technique, the research aims to propose an environmentally sustainable mode of living. In this context, the original works produced in the form of artwork-texts during the thesis process aim to raise awareness of environmental harm while contributing to the development of social consciousness regarding the future consequences of unsustainable resource use. These works operate within the scope of sustainable urban awareness.

Method: The research was conducted through a literature review encompassing printed materials such as books and journals, as well as digital resources. Additionally, the study is supported by the A/R/tography method—a practice-based research approach in the field of art—which combines artistic creation with critical inquiry.

Findings: The versatility of denim across different application areas has enabled it to become an integral part of socio-cultural life. Over time, denim has acquired a classless identity and has achieved global recognition due to the meanings it conveys. This conceptual positioning is reflected in its artistic use. In addition to serving as a symbolic medium carrying social meanings within art, denim also functions as a tool of cultural expression. As a result, it has been identified that the socio-cultural and psycho-social experiences of artists directly or indirectly influence the ways in which denim is interpreted in artistic productions—both formally and semantically. This has led to denim fabric being used as a unique expressive element by each artist, shaped by individual perspectives and contexts.

Keywords: Denim Fabric, Fiber Art, Metropolitan Structures, Sustainable City, Culture, Urban Space.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	iii
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
KISALTMALAR	x
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	6
Sanatta Lifin Kullanımı	6
Tarihsel Süreç İçinde Lif ve Sanattaki Kullanımı.....	6
Sanatçı Yapıtlarında Lifin Kullanımı.....	18
Chiharu Shiota.....	18
Turiya Magadlela	20
Fred Sandback.....	21
Nick Cave.....	22
El Anatsui.....	23
Ulla Von Brandenburg	24
İbrahim Mahama	27
Janaina Mello Landini.....	29
Do Ho Suh.....	30
Barbara Wisnoski	32
Emilie Faif.....	33
Sheila Hicks	35
Guerra De La Paz	36
Gabriel Dawe	38
Susie MacMurray	39
Mary Tuma.....	40
Janet Echelman	42
Tomas Saraceno	43
Ramazan Bayrakoğlu	44
Fırat Neziroğlu	45

İKİNCİ BÖLÜM	47
Sanatta Denimin Kullanımı	47
Tarihsel Süreç İçinde Denim Kumaşı ve Sanattaki Kullanımı	47
Sanatçı Yapıtlarında Denim Kumaşın Kullanımı	52
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	58
Metropol Kentlerde Mekân, Yapı ve Kültür İlişkisi	58
Metropol Kent ve Kültür.....	58
Kentsel Mekânda Yapı ve Kültür İlişkisi.....	65
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	71
Denim Kumaşın Metropol Yapılarla Çözümleme Uygulamaları.....	71
BEŞİNCİ BÖLÜM	95
Sonuç	95
KAYNAKÇA	99
ÖZGEÇMİŞ.....	106

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. <i>Le Brun, Louis XIV Visiting the Gobelins Factory, 1673, Tapestry</i>	7
Şekil 2. <i>Stölzl, Stilt Tapestry Red-Green, 1928, Tapestry</i>	9
Şekil 3. <i>Picasso, Baston sandalyeli natürmort, 1912, tuval üzerine yağlı boya</i>	11
Şekil 4. <i>Duchamp, Sixteen Miles of String, 1942, Sürrealizmin İlk Yazıları Sergisi için Enstalasyon</i>	12
Şekil 5. <i>Burri, Çuval Bezinden Kanvas Tablo, 1954, Tuval üzerine Çuval ve İplik</i>	13
Şekil 6. <i>Rauschenberg, bed, 1955, kombine</i>	14
Şekil 7. <i>Fontana, Uzamsal Konsept 60 0 48 (Spatial Concept 60 0 48), 1960, Delikli Tuval Üzerine Yağlıboya</i>	15
Şekil 8. <i>Abakanowicz, Abakan Red, 1969</i>	17
Şekil 9. <i>Shiota, Between Us (Aramızda), 2020, yerleştirme</i>	19
Şekil 10. <i>Magadela, Hakikatin Kızları, 2019, Yerleştirme</i>	20
Şekil 11. <i>Sandback'in İsimsiz (Heykel Çalışması, Eğik Yapı)</i>	22
Şekil 12. <i>Cave, Soundsuid, 2011, Yerleştirme</i>	23
Şekil 13. <i>El Anatsui, Taze ve Solan Anılar, Bölüm I-IV, 2007, Alüminyum ve bakır tel</i>	24
Şekil 14. <i>Brandenburg, Lüksemburg Casino'da Düzenlediği Bir Sergi Sırasında, 2019, Yerleştirme</i>	25
Şekil 15. <i>Brandenburg, Le Milieu est blueu Palais de Tokyo, 2020, Yerleştirme</i>	25
Şekil 16. <i>Monet, Saman Yığınları, Yaz Sonu, 1891, T.ü.y.b</i>	26
Şekil 17. <i>Mahama, Bir Arkadaş, 2019, Enstalasyon</i>	28
Şekil 18. <i>Landini, çeşitli boyutlarda “genişleme” serisinin 4 Siklotramı, siyah ve mavi ipler, 2019, Yerleştirme</i>	29
Şekil 19. <i>Suh, Home within Home within Home within Home within Home, 2013, polyester</i>	31
Şekil 20. <i>Wisnoski, Dünya (Bir yas eyleminin tekrarı)</i>	32
Şekil 21. <i>Faif, MU, 2021, Tekstil Enstalasyon</i>	34
Şekil 22. <i>Faif, geri Dönüştürülmüş Kumaşlar, 2023, Tekstil Enstalasyon</i>	34
Şekil 23. <i>Hicks, Büyük Toplar, 2009, Enstalasyon</i>	36
Şekil 24. <i>Hicks, Rempart, 2016, Enstalasyon</i>	36
Şekil 25. <i>Paz, Bahar geldi, Geldi, 2009, Enstalasyon</i>	37
Şekil 26. <i>Dawe, Pleksus no 3, 2010, Yerleştirme</i>	39
Şekil 27. <i>MacMurray, 2006, Yerleştirme</i>	40
Şekil 28. <i>Tuma, Bedensizlerin Evleri, 2006, Enstalasyon</i>	41

Şekil 29. Echelman, <i>She Changes</i> , Port ve Matosinhos, Portetiz, 2005, Yerleştirme.	42
Şekil 30. Saraceno, <i>17 milyar Çalışma Başlığı</i> , 2010, Enstalasyon.	44
Şekil 31. Bayrakoğlu, Alexandra Maria Lara'nın Portresi, 2008, Tuval üzerine monte edilmiş dikişli kumaş	45
Şekil 32. Neziroğlu, Mertcan, 2018, <i>El dokuması monofilament, yün, pamuk, vegan ipek</i>	46
Şekil 33. Levi's Jeans, 1800'lerin Sonları, Denim Kumaştan	48
Şekil 34. 1874'ten 1880'e kadar kullanılan, denim kumaş eklenmiş orijinal Levi's perçini. ...	49
Şekil 35. Rebel without a Cause (Warner Brothers Six Sheet), Asi Gençlik (Warner Kardeşler, 1955), Film afişi.	50
Şekil 36. Pollock, 1949'da Long Island'daki stüdyosunda çalışıyordu.	51
Şekil 37. Berry, Michael Schumacher, 2019, Denim Üzerine Denim, 120x120 cm.	53
Şekil 38. Berry, Gece Durmak Zorundaydım, 2019, Denim Üzerine Denim.	53
Şekil 39. Jim Arendt, Sarah ve Augustus, 2016.	54
Şekil 40. Choi So Young, Busan Yeongdo Köprüsü, 2013. Christie's müzayedesinde, Hong Kong.	55
Şekil 41. Young, Kızıl Dağ, 2019, Tuval Üzerine Denim.	55
Şekil 42. Sağdıç, ty.	57
Şekil 43. Ahmet Demir, Metropol Kent _1, 77x124 cm, Karışık Teknik, 2024.	76
Şekil 44. Ahmet Demir, Metropol Kent _2, 56x100 cm, Karışık Teknik, 2024.	77
Şekil 45. Ahmet Demir, Metropol Kent _3, 54x88 cm, Karışık Teknik, 2024.	78
Şekil 46. Ahmet Demir, Metropol Kent _4, 40x77 cm, Karışık Teknik, 2024.	79
Şekil 47. Ahmet Demir, Metropol Kent _5, 60x110 cm, Karışık Teknik, 2024.	80
Şekil 48. Ahmet Demir, Metropol Kent _6, 82x116 cm, Karışık Teknik, 2024.	81
Şekil 49. Ahmet Demir, Metropol Kent _7, 67x112 cm, Karışık Teknik, 2024.	82
Şekil 50. Ahmet Demir, Metropol Kent _8, 70x110 cm, Karışık Teknik, 2024.	83
Şekil 51. Ahmet Demir, Metropol Kent _9, 92x138 cm, Karışık Teknik, 2024.	84
Şekil 52. Ahmet Demir, Metropol Kent _10, 76x120 cm, Karışık Teknik, 2024.	85
Şekil 53. Ahmet Demir, Labirent _1, 42x60 cm, Karışık Teknik, 2024.	86
Şekil 54. Ahmet Demir, Labirent _2, 60x90 cm, Karışık Teknik, 2024.	87
Şekil 55. Ahmet Demir, Labirent _3, 70x90 cm, Karışık Teknik, 2024.	88
Şekil 56. Ahmet Demir, Labirent _4, 90x125 cm, Karışık Teknik, 2024.	89
Şekil 57. Ahmet Demir, Kalıntılar ve Katmanlar _1, 45x60 cm, Karışık Teknik, 2024.	90
Şekil 58. Ahmet Demir, Kalıntılar ve Katmanlar _2, 50x50 cm, Karışık Teknik, 2024.	91
Şekil 59. Ahmet Demir, Kalıntılar ve Katmanlar _3, 50x70 cm, Karışık Teknik, 2024.	92
Şekil 60. Ahmet Demir, Kalıntılar ve Katmanlar _4, 180x235 cm, Karışık Teknik, 2024.	93

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
MoMA	: Modern Sanat Müzesi
ULAE	: Evrensel Sınırlı Sanat Eğitimi
Çev.	: Çeviren
S.	: Sayfa
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya



GİRİŞ

Sanat, geçmişten günümüze gelen süreçte; duygu düşünce ve yaşam biçiminin izlerini estetik bir dışavurum eylemidir. Bu eylemler, tarihsel serüvende toplumlara göre farklılıklar göstermiş olup dönem içerisinde gerçekleşen her olguyla beraber kültürel yapının da ilişkilendirilmesiyle sanatın içeriği ve kapsamı da her geçen gün genişlemiştir. Dolayısıyla yaşanan toplumun ihtiyaçlarına göre biçimlenen sanat ve sanatçı, farklı görüş ve düşünce anlayışı içeren toplumun bilgi birikiminden ve bu toplumu etkileyen her şeyden etkilenmiştir. Bu süreç içinde farklı topluluklar kimi zaman lifi; dış etkilerden korunmak, örtünmek ve barınmak gibi en temel ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmışlar kimi zaman ise; toplumun sosyo-kültürel mirasını gelecek nesillere aktarmak adına lif malzemenin yüzeyine, yazı yazarak veya resim çizerek bilgi kaynağı olarak görmüşlerdir. İnsanlık tarihin gelişimiyle paralel bir şekilde yüzyıllardan beri varlığını devam ettiren ve yaşamla iç içe olan lifin toplum tarafından ilk etkileri, temel ihtiyaçların karşılanması amacıyla dokumalarda görülmüştür. Zamanla insanın estetik algısındaki gelişimine göre renkli ve desenli figüratif biçimlerin kullanımı ile birlikte değişim göstererek el sanatlarının en önemli vazgeçilmez hammaddesini oluşturmuştur. Lif, kumaş üretimlerinin en temel malzemesidir. Lif ürünün hammaddesi; doğal (bitkisel, hayvansal) ve doğal olmayan (sentetik) iki farklı türden oluşur. Lifin malzeme açısından birbirinden farklı dokulardaki çeşitliliği, sanat tarihinin serüveninde sanatçıların sanatsal üretimlerinde, sanatçıya malzeme ve teknik olarak sınırsız seçenekler sunmaktadır. 1900'lerden sonra artık her şeyin sanat olabileceği anlayışıyla sanat tanımını değiştiren avangard hareketin, disiplinlerin birbiriyle entegre etmesiyle sanatta yeni bir çağın başlangıcına sebep olmuştur. Akabinde Bauhaus dokuma atölyesinin açılmasıyla atölyelerde üretilen dokumalardan ve geleneksel tapestry tekniğinden uzaklaşarak daha serbest çalışmaların üretimine geçilmiştir. Dolayısıyla 20. Yüzyılın ortasından itibaren sanatçıların çabaları sonucunda tekstil disipliniyle organik bağları ile 'lif' sanatına zemin açılmıştır. Yaratıcı, deneysel ve lifli malzemeden oluşan bu sanat anlayışı hem geleneksel hem de modern yapıların iç içe girmesiyle bir kombinasyon tekniğidir. Dolayısıyla tüm bu gelişmeler ışığında, lif sanatının tarihsel sürecini, geçmişten günümüze kadar dönemin toplumsal değişim ve dönüşümlerini oluşturmuştur. Geleneksel anlamda, el işçiliğiyle dokunan tapestiler, duvar düzlemindeki dekoratif yapılardan mekânsal alana geçmiştir. Yeni bir sanat ifadesi olarak sesini duyuran ve tekstil malzemelerden plastik bir dil oluşturan lif sanatı, sanat tarihinde yer almaya başlamıştır. Dolayısıyla bu süreçten (1960'lar) başlayarak günümüze kadar gelen lif sanatında, geleneksel teknikler kullanılmaya

devam etse bile yeni malzemeler, yeni yöntemler ile eklektik yapısıyla her geçen gün yelpazesini genişletmiştir. Dokuma, örgü, işleme, baskı, keçe ve daha birçok teknik kullanılarak, yaygı, pano, tablo, takı, kıyafet gibi farklı kullanım alanları olan ürünler ortaya çıkarmış, istenilen renk, doku, boyut, biçim ve daha birçok özelliği kazandırılması kolay ve ulaşılabilir olan farklı lifler, ortaya çıkarılacak ürünler için sınırsız bir ortam hazırlamaktadır. Bu sürece bağlı olarak lif sanatı mekanlarla bütünleşerek enstalasyon emsalleri ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu ifade dili bağlamında bu araştırma incelemesinde Chiharo Shiota, Turiya Magadlela, Fred Sandback, Nick Cave, El Anatsui, Ulla Von Brandenburg, İbrahim Mahama, Janaina Mello Landini, Do Ho Suh, Barbara Wisnoski, Emilie Faif, Sheila Hicks, Guerra De La Paz, Gabriel Dawe, Susie Mac Murray, Mary Tuma, Janet Echelman, Tomas Saraceno, Ramazan Bayrakoğlu, Fırat Neziroğlu gibi sanatçıların yapıtlarında lif, sadece kültürel yansımalarıyla değil, aynı zamanda biçim ve içerik bağlamındaki yeriyle de detaylı bir şekilde incelenmiştir. Ayrıca tez kapsamında incelenen sanatçılar, katıldıkları çeşitli sergiler, etkinlikler ve onların benimsedikleri yenilikçi yaklaşımları ile fikirler aracılığıyla sanat yapıtlarının dönüşüm sürecindeki işlevleri bağlamında ele alınmıştır. Bu yeni oluşumlarla sanatçılar lif sanatını, gelişen teknolojiyle beraber tekstil malzemesindeki çeşitliliğin bolluğunun önemini de getirmiştir. Geniş olanaklar sayesinde sanatçıların malzeme seçimindeki özgürlüğü, onların çalışmalarında da hem bireyselliği hem de malzeme dilinin farklılığını ön plana çıkartmıştır. Dolayısıyla sanatçıların yapıtlarındaki bireyselliğin yanı sıra kullandıkları hazır malzemeler de çalışmaları, iki boyutlu yüzeylerden üç boyutlu yapılara dönüştürerek plastik sanatlar alanında Lif sanatı olarak yerini almıştır. Başka bir deyişle, düz duvardaki yapısal yüzey, mekânın da dahil olduğu hacimli konstrüksiyon biçimlere taşımıştır. Bu açıdan, lif sanatının kapsam alanına giren denim malzemesi de sanatçıların yapıtlarında mekân içerisinde üç boyutlu biçimlere evrilmesinde etkili olmuştur.

Yıllar öncesinde üretilmeye ilk başladığı andan itibaren ilgi gören denim, zamanla küresel bir meta haline gelerek birçok farklı toplumda kullanılabilen ve değerini kaybetmeden günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Denim, sosyo-kültürel yaşamın birer parçası haline gelerek toplumlar arasındaki statüyü, yaşı, cinsiyeti ortadan kaldıran, sınıfsız bir kumaş olan küresel anlamda birçok kültürde farklı anlamlar yüklenerek varlığını devam ettirmiştir. Denim, özgün yapısıyla Amerikan kültürünün içinde ideolojik karşıtlığı yansıtır. Bu zıtlık sınıflar arasında belirgin kırılmalar meydana getirmiştir. Bu yüzden denim kumaş, çeşitli toplumlar arasında ideolojik anlamda ya tamamen sahip çıkılmış ya da tam tersi bir durum gerçekleşmiştir. Dolayısıyla denim kumaşın tarihsel süreç içerisinde dünyada birçok farklı kültür tarafında kullanılması ve toplum üzerindeki etkisini kaybetmeden günümüze kadar değişim-dönüşüm süreci geçirmesi, insan bedeninde işlevsel görevi olan örtünme ve aksesuar

gibi temel ihtiyaçlarını karşılayan araçsal birer nesne ve insan duygusuna hitap eden; farklı politik, ideolojik ve marjinal sytlemlerle sembolik anlamlar içeren bir amaç olduğudur. Söz konusu denim kumaşın ırklar ve sınıflar arasında geniş bir kültürel değere sahip olması, onun toplumlar arasında sınıf gözetmeksizin ve cinsiyet izlerini yansıtmama gücünden kaynaklandığı söylenebilir. Lif sanatı içerisinde plastik alanında günümüzde denim kumaşıyla çalışmalar üreten Ian Berry, Choi So Young, Jim Arendt gibi sanatçılar, kendilerine özgün üslup anlayışlarıyla denim kumaşını daha farklı bir noktaya taşımışlardır. Bu açıdan, sanatçılar yapıtlarında denim kumaşını kullanırken, kumaşı yalnızca bir materyal olarak değil, aynı zamanda kumaşın kültürel, toplumsal sınıfları ve tarihsel göndermeleri olan bir araç olarak da değerlendirmişlerdir. Dolayısıyla denim malzemesi üzerinden sanatsal biçimler üreten sanatçılar, kumaşın anlamsal yönüyle de kültürel hafızaya dikkat çekmişlerdir.

Kültür, sanat biçimleri (müzik, edebiyat, mimarlık ve görsel tasarımın yanı sıra basılı ve sosyal medya vb.) metayı ve hülyaları kapsayan olgular olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda kültür, birincil derecede öneme sahip olmayan giyim-kuşam, eşyalar ve ulaşım vasıtaları gibi ürünleri de kapsayabilir. Ek olarak folklorik bilimleri de kültürün bir parçası olduğu gibi bilginin kendisi de kültür olduğunu unutmamak gerekmektedir. Tüm bu açıklamalardan yola çıkılarak en geniş ölçüde kültür, bir insanın yaşam biçimi olarak ifade edilebilir. Sanatın zn içeriği insanın kendisidir. Dolayısıyla insanın yaşam biçimiyle doğrudan bağlı olarak kent toplumlarının ürettikleri sanat eserleri incelendiğinde, asıl olan o toplumun yaşam tarzları, çevresel koşulları ve bir başka toplumları nasıl algıladığına dair ipuçları da elde edebilir.

Kentler, genellikle farklı etnik gruplardan, dinlerden ve kültürlerden insanların bir arada yaşadığı yerlerdir. Bu eşitlilik, kültürler arası etkileşimi artırır ve sanattan gastronomiye, dilden yaşam biçimlerine kadar geniş bir yelpazede yeni kültürel sentezlerin oluşmasını sağlamıştır. Metropol kentler, resim sanatına hem bir ilham kaynağı hem de bir sergi alanı olarak hizmet etmiştir. Bu kentlerin fiziksel yapısı, toplumsal dinamikleri ve kültürel çeşitliliği, sanatçılar için zengin bir malzeme sunmuştur. Aynı zamanda, sanat, metropol kentlerin kimliğini şekillendirmiş ve bu kentlerde yaşayan bireylerin kültürel belleğine katkıda bulunmuştur. Metropol kentler, resim sanatının evriminde önemli bir rol oynamış ve sanatçıların eserlerinde kentsel yaşamın dinamiklerini yansıtmalarına olanak sağlamıştır. Sanayi Devrimi'nin ardından kentleşme süreci, resim sanatında yeni temaların ve tekniklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla 19. yüzyılın ortalarında, Realistler kentsel yaşamın sıradan insanların ve sosyal sorunlarını eserlerine taşımış; kentteki işçi sınıfının yaşamını ve toplumsal eşitsizlikleri resmetmişlerdir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Paris'te doğan İzlenimcilik akımı, kent yaşamının hızlı temposunu ve değişken ışık koşullarını resmetmiştir.

20. yüzyılın başlarında, özellikle Berlin'de ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı, kentsel yaşamın kaotik ve yabancılaştırıcı yönlerini vurgulamıştır. 20. yüzyılın ortalarında, metropol kentlerin mimarisi ve yapıları, sanatçılara soyutlamaya dayalı yeni bir dil geliştirme ilhamı vermiştir. Özellikle Fernand Léger gibi sanatçılar, kentsel yapıları ve makineleri soyut bir biçimde tuvale aktarmışlardır. Bu dönemde aynı zamanda mimari yapılar da süsten arındırılmış, yatay ve düşeylerin hâkim olduğu basit geometrik formlardan oluşmuştur. Yatay, düşey veya geometrik olgular, tüm kente hâkimiyet olmuştur. Kentleşmeler bu şekilde tasarlanmaya başlanmıştır. Özellikle bu dönemin ünlü mimarı Le Corbusier eserlerini, geleneksel ve süslemeci anlayışı yerine sade ve işlevsel yapıları tercih etmiştir. Dolayısıyla modern kentleşme, süslemeden ve tarihsel göndermelerden arınmış biçemlerden oluşmuştur. Daha sonra Pop sanatçılar, metropol kültüründeki reklam, medya ve tüketim imgelerini konu almıştır. Sonuç olarak, metropol kentler, resim sanatının evriminde hem tematik hem de teknik açıdan önemli bir etkiye sahip olmuştur. Sanatçılar, kentsel yaşamın farklı yönlerini eserlerine yansıtarak, toplumun sosyal ve kültürel yapısını sanat yoluyla ifade etmeye çalışmıştır. Metropol kentler, resim sanatının üretildiği, sergilendiği ve evrim geçirdiği önemli merkezler olmuştur. Bu ilişki, hem kentin fiziksel ve kültürel özelliklerinin sanat eserlerine yansımada hem de sanatın kentin kimliğini şekillendirmesindeki etkisinde kendini gösterir. Kentsel mekân bir bütün olarak sanata dönüşmüş sanat ve yaşam birebir örtüşmüştür. Sonuç olarak her şeyin kültürel hale gelmesi, gündelik hayatın estetikleşmesi veya yaşamın sanata bürünmesi günümüz kentsel mekânlarının en belirgin özelliği durumuna dönüşmüştür. Mekânsal değişim ile sanatsal değişim arasında her zaman çok yakında bağlantılı olduğunu, sanatın sürekli olarak kentsel yaşamı kendine mal ettiği algısı itici bir güç olmuştur.

Günümüz metropol kentlerine gelindiğinde, sosyo-kültürel yüzeylerin sürekli olarak yenilendiği ve çoğul anlamlar ya da zaman zaman anlamsızlıklar ürettiği görülmüştür. Bu durum, metropol kentlerinin yerleşik ve sabitlik taşıyan bir yapıdan ziyade sürekli dönüşüm içinde olan bir sistem olduğunu kanıtlamıştır. Bu temel dönüşümün arka planında ise, Sanayi Devrimi'nin başlattığı ekonomik, mekânsal ve toplumsal değişimler ya da psikolojik travmalar yer aldığı söylenebilir (Aytaç, 2017). Sanayi devrimiyle birlikte kırsal mekânlardan kentsel mekânlara yaşanan göç hareketi ve zamanla büyümeye, gelişmeye devam eden kentler, insanların ve tüm canlıların yaşamlarını olumsuz etkileyen; çevre kirliliği, düzensiz yapılaşma ve kontrolsüz büyümenin sonucunda belirsizleşen kent sınırları gibi çeşitli sorunlara neden olmuştur. Birçok araştırmacı, metropol kent yaşam alanlarında giderek büyüyen bu sorunlara karşılık, daha iyi bir çevre ve sosyal yaşam alanları için alternatif çözümün, sürdürülebilir kentler olduğunu düşünmüştür.

Eser metin olarak yapılan bu araştırmada, çalışmanın uygulama kısmında denim kumaşıyla üretilen eserler, sürdürülebilir kent bağlamında yeniden çözümlenmiştir. Sürdürülebilir kent yaşam alanları; kentsel mekânlarda plansız ve kontrolsüz gerçekleştirilen yapıların gelişimini azaltmanın yanı sıra metropol kentlerde doğaya ve doğal canlılarının yaşamlarını etkileyen sorunlara çözüm sunmuş ve çevreye bilinçsizce atılan atık ürünlerinin ileri dönüşümünü sağlamıştır.

Bu tez çalışmasının üretimlerinde, sürdürülebilir kent bağlamında çözümlenen metropol kent yapılarının biçimsel bir kurgulamanın dışında kavramsal anlamda da kültürel çeşitliliğin bir arada yaşandığı devasa yapılardaki sosyo-kültürel değerlendirmeler, denim kumaşı üzerinden yorumlanmaktadır. Üretilen eserlerde kullanılan denim kumaşı, kendi anlam ve işlevinin dışına çıkarılarak, yeni bir bağlam ile metropol kentte tüketim nesnesi olarak seçilmiştir.

Uygulama çalışmalarında tüketilen atık denim malzemesi, metropol yapı ilişkisi bağlamından malzemenin ileri dönüşüm yöntemiyle çözümlenmiştir. Üretilen bu biçimler, metropol kent mekanlarında sürdürülebilir kent yaşam alanlarının olumsuz yönlerini amaçlamıştır. Ayrıca, sürdürülebilir kent bilinciyle üretilen metropol kent yapıları; bu çalışma üretimlerinin sürecinde, hem çevreye verilen zararı önlemeye dikkat çekmiş hem de doğal kaynakların korunması adına ileride ortaya çıkabilecek sorunlara karşı bir bilinç duygusunu geliştirmeyi amaçlamıştır. Böylece, tez çalışmasındaki uygulama çalışmalarında özellikle tercih edilen denim kumaşı; ekolojik açıdan çevrenin ve doğal kaynaklarımızın korunmasının yanı sıra sürdürebilirliği açısından da bu çalışmanın önemini ve farkındalığını oluşturmuştur.

Yapılan literatür incelemesi sonucunda denim kumaşı ile ilgili yapılan bazı çalışmalarının olduğu gözlemlenmiştir. Ancak literatürde gözlemlenen bu çalışmalar ile ilgili yapılan tezler ve makaleler detaylı bir şekilde incelendiğinde bazı eksikliklerinin olduğu fark edilmiştir. Literatürdeki bu eksiklikler, tekstil ve moda tasarımı bölümü içerisinde yapılan çalışmalarda, genel olarak, bu kumaşın temel yapısı ve hammaddesi ile ilgili çalışmalar üretilerek tamamlanmıştır. Fakat, plastik sanatlar içerisinde değerlendirmeye alınmadığından dolayı bu tez çalışmasında kullanılan denim kumaşı, bahsedilen çalışmalardan ayrıldığıının sonucuna varılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, bu tez çalışmasında denim kumaşı, yalnızca bir hammadde olarak ele alınmamış, aynı zamanda metropol kent bağlamında kültür, birey ve yapı ilişkisi ekseninde üretilmiş olan özgün eserleri üzerinden, ağdaş bir yaklaşımla yeniden yorumlanmıştır. Dolayısıyla bu tez çalışmasının, hem ağdaş sanat alanındaki arşivlere yeni bir konu kazandıracacağı hem de mevcut literatürdeki boşluğu doldurarak kendinden sonraki çalışmalar için kaynak niteliği taşıyacağı söylenebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

Sanatta Lifi Kullanımı

Tarihsel Süreç İçinde Lifi ve Sanattaki Kullanımı

İnsanlık tarihin başlangıcından günümüze kadar gelen süreç içerisinde birçok farklı toplumlarda insanlar, örtünmek, giyinmek, barınmak ve en temel ihtiyaçlarını karşılamak için tekstil ürünü olan kumaş nesnesine gerek duymuşlardır. Birçok insanın vazgeçilmez nesnesi ve adeta insan bedeninin bir parçası olacak biçimde olan kumaş, tekstil liflerinin birleşimiyle oluşur. Yatay dikey (atkı, çözgü) şeklinde iplerinin biri birinin altından veya üstünden geçirilerek kumaş dokusu elde edilir. Kumaş üretiminde hayvan derisi, bitki ve sentetik gibi hammaddeler kullanılır. Bu hammaddeler ile iplikler üretilir. Kumaşın ham maddesine “lif” denir. Lifi (Elyaf), kumaş dokumasının en temel malzemesidir.

Lifi kavramı, birçok alanda farklı anlamlar taşır. Tekstil sektöründe lif; belirli ağırlığı, uzunluğu, dayanıklılığı olan içe ve dışa kıvrılabilen, sarılabilen yumuşak bir nesnedir. Elyafların birleşiminden ipler elde edilir. (Tekstil ve Moda, 2022). Parlak, yumuşak, kıvrılabilirlik gibi birçok özelliği içinde barındıran lif malzemesi, teknolojik gelişmelerin ve tasarım olanaklarının artmasıyla doğal ve yapay olarak iki farklı şekilde üretilmiştir.

Doğal lifler; hayvan ve bitkilerden üretilirken yapay lif ise, madensel (kaya, metalik ve cam lifleri gibi kaynaklardan işlenerek elde edilen malzemelerdir. Lifi, başlangıçta bitki köklerinden ve hayvan derilerinden üretilmekteydi. Ancak sanayi devrimi ve sonraki süreçte fabrikaların ortaya çıkması ve teknolojik gelişmelerdeki yeniliklerle birlikte doğal liflerin yanında suni sentetik hammaddelerden yapay liflerin de seri bir şekilde üretimine başlanmıştır. Böylece lif kaynaklarına yeni ürünler eklenerek yeni doku oluşumları meydana getirilmiştir. Bu bağlamda geçmişten günümüze lifin ilk ortaya çıkmasındaki gelişim serüvenine bakıldığında; yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda tespit edilen kil tabletlerdeki bilgilerden ve tekstil kalıntılarından lif nesnesinin tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu kapsamda en eski kalıntılara Geç Paleolitik dönemde rastlanmıştır. Söz konusu kalıntılar incelendiğinde bükme, örgü, kıvrırma, file örme gibi teknik aletlerin kullanıldığı ifade edilebilir. Neolitik dönem ile beraber yerleşik yaşama geçilmesiyle lif, ticari bir meta olma özelliği kazanmaya başlamıştır (Özay, 2001, s. 5). “E. J. Barber, Prehistoric Textiles (Tarih Öncesi Tekstiller) adlı kitabında, dokuma alanındaki en eski kanıtın Kuzeydoğu

Irak'taki neolitik bir yerleşim olan Jarmo'da bulunduğunu aktarır. İ. Ö. 7000'lere dayanan bulgular, kil içinde bugüne ulaşabilmiş dokuma izlenimi veren parçalardır" (Özay, 2001, s. 5).

Birçok farklı uygarlıkta rastlanıldığı gibi Anadolu coğrafyasında da lif kalıntıları tespit edilmiştir. "İ.Ö. 7500'lere tarihlenen bir bulguya da Güneydoğu Anadolu'da rastlanmıştır. Diyarbakır yakınındaki Çayönü yöresinde yapılan kazılarda, çamurla sıvanmış kalıntılar arasında sepet örme, damgalar ve son derece dengeli düz dokuma parçalarının izleri bulunmuştur" Ayrıca Anadolu uygarlıklarından başka diğer medeniyetlerde de tekstil kalıntı parçalarına rastlanmıştır. Bu bağlamda Mısır uygarlığında kalıntılar, İ.Ö. 1400-1300 tarihleri arasında kral Tutmosis IV'ün mezarındaki giysi parçalarının kenarlarında yapıldığı görülmüştür (Özay, 2001, s. 5).

Tekstil liflerin tarihsel süreçteki izlerine, birçok farklı uygarlığın arkeolojik kalıntılarında rastlamak mümkündür. Bu kalıntılar, birçok uzmanlar tarafından araştırılıp belgelendirilmektedir. Ancak tekstil kalıntıları, diğer arkeolojik bulguların aksine coğrafi koşullar, nemli iklim, bilinçsiz çevre etkisi gibi nedenlerden dolayı günümüze kadar ulaşamamıştır. Söz konusu etkenler arasında bir tanesini değerlendirecek olursak, nemli iklim koşullarının; dokuma parçalarının çürümesiyle birlikte, renk ve desen biçimlerine de zarar verdiği görülmüştür. Dolayısıyla tekstil lif kalıntılarının birçoğunun dış çevre şartlarından etkilenerek günümüze kadar ulaşamadığı söylenebilir.

Şekil 1

Le Brun, Louis XIV Visiting the Gobelins Factory, 1673, Tapestry.



(Le Brun, 1673)

Lifin sanattaki kullanımının ilk etkileri, tapestrylere dayandırılır. Tapestryler, duvar resimleri ya da duvar halıları olarak da adlandırılır. Tapestryler geleneksel anlamda, Ortaçağ'da dönemin en önemli, görkemli yapısını oluştururlar. Tapestryler temellerini, Ortaçağ'daki gotik biçimlerden alır. Genellikle tapestrylerin birçoğunda resimli sahneler betimlenir. Bu

sahnelerdeki biçimler, yüzeyde atkı ve çözgü iplikleriyle yatay-dikey şekilde biçimlendirilir. Charles Le Brun'un "Louis XIV Visiting the Gobelins Factory" (Şekil 1) eserindeki tapestrylerde, genel olarak tarihsel, edebi, mitolojik kahramanlar ve dinsel temaların yanı sıra anıtsal biçimler ve mimari yapılar da konu olarak işlenmiştir. El işçiliği ile üretilen tapestrylerin endüstri devrimine kadar olan süreçte, sanatta dekoratif olarak kullanımı yaygındır. Ancak endüstri ile beraber fabrikalardaki seri üretimin hız kazanması, el işçiliği ile üretilen tapestryrilere ilginin azalmalarına neden olmuştur. Tapestry üretimi, tamamen el işçiliğiyle yapılır ve dolayısıyla yapılması uzun zaman alır. Sanat tarihi sürecinde ise tapestry dokumalarının üretiminin hemen sonrasında resim sanatı ortaya çıkmıştır (Özay, 2001, s. 1-2). Tapestryler, dünyanın birçok yerinde kullanılmış olsa da Avrupa'nın duvar halı dokumalarında ön plana çıkmıştır. Özellikle Fransa bunu bir adım daha ileri taşımıştır. Avrupa'da tapestrylerin ilk etkileri yaklaşık olarak 1350-1400 tarihinden başlayarak 19. Yüzyıla kadar devam etmiştir.

19. yüzyıl başında İngiltere'de yaşanan Endüstri Devrimi, tapestryler de dâhil olmak üzere tüm el sanatlarını yok etme noktasına gelmiştir. Makineleşme ile değişen üretim, insanların davranış ve tüketim biçimlerini de etkilemiş, ekonomik ve sosyal açıdan ise büyük bir kırılma yaşanmıştır. Makineleşmenin sonucunda el sanatları ve sanat alanında estetik değeri düşük üretimlerin artmasına tepki olarak William Morris önderliğinde Arts and Crafts hareketi ile başlamıştır. El sanatlarının yeniden canlandırılması gerektiğini savunan Morris ve arkadaşları, gerileme gösteren tapestry dokumacılığı da dâhil olmak üzere, el dokumacılığı ve el baskıcılığına dikkat çekmek için atölyelerde üretime geçmişlerdir. Sanatçının ve zanaatkârın birlikteliğini savunan Arts and Crafts, 1919 yılında Almanya'da açılan Bauhaus Okulunun da temel felsefesini oluşturmuştur (Üstüner, 2018, s.y).

Sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan fabrikaların kontrolsüz seri üretimi ve bunun sonucunda el sanatlarına olan ilginin giderek değer kaybetmesine neden olmuştur. Bu durumda bütün bu değişimlere karşın, zanaat ve sanatı birleştirerek ortak bir söylem geliştirmeyi amaçlayan Bauhaus Okulu, Lif sanatının gelişim süreci için oldukça önemli bir dönüm noktasını oluşturur. 1919 yılında Almanya'nın Weimar kentinde, Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulunun temel hedefi sanatı, zanaat yoluyla birleştirmektir.

Bauhaus dokuma atölyesi, ilk defa 1921 yılında okulun önemli düşünür ve ressamlarından olan Johannes Itten tarafından öğretim faaliyetlerine başlatılmış ve bu atölyede birçok farklı malzemeyle dokuma çalışmaları yapılarak tekstil tasarımına büyük oranda katkıları olmuştur. Bauhaus okulundaki tekstil sanatçıların deneysel çalışmalarının ortaya çıkmasıyla; artık atölyelerde üretilen dokumalardan ve geleneksel tapestry tekniğinden uzaklaşarak daha serbest çalışmaların üretimine geçilmiştir. Dokuma atölyesinin önemli ve öncü tekstil sanatçıları Anni Albers, Otti Berger ve Gunta Stölzldür. Itten'den sonra dokuma atölyesinde büyük başarıları olan önemli bir başka sanatçı ise Alman tekstil sanatçısı Gunta

Stölzl'dür. Stölz, Bauhaus okulunda ilk kadın dokuma sanatçısıdır. Stölzl'ün öğrenmiş olduğu lif teknolojisi tekniği sayesinde atölyede daha kaliteli tekstil çalışmaları üretmesine neden olmuştur. Bununla beraber öğrencilerin kumaş tasarımlarında yenilikçi materyeller ve kişisel deneyimleriyle kullandıkları renklerle çok katmanlı dokumalar elde edilerek lif sanatını farklı bir noktaya taşımışlardır (Gürcüm & Öneş, 2017, s. 9-10). “Stölzl, ressam ve tasarımcı olarak makine estetiğine ağırlık vermiş ve modern izlenim uyandıran üretimler gerçekleştirmiştir. Stölzl'ün, ilk dönem dokumalarında, zengin renk çeşitliliği ve ince işlemeli kumaşlar dikkat çeker” (Yetik, 2009, s. 86-87). Sanatçı, çalışmalarını kendi deneysel yaklaşımlarının yanı sıra Paul Klee, Wassily Kandinsky gibi sanatçılardan aldığı renk teorisi ve soyut sanat ile ilgili bazı derslerle pekiştirdi. Almış olduğu eğitimler sonucunda, “Stilt Tapestry Red-Green” (Şekil 2) tapestry dokuma çalışmasında, soyut geometrik şekiller ile yatay, dikey ve diyagonal biçimler oluşturmuştur. Sanatçı, bu biçimleri, ara renk tonlamaları ile dokuyarak Bauhaus dokuma atölyesinde yeni bir desen tekniğinin çalışılmasına öncülük etmiştir.

Şekil 2

Stölzl, Stilt Tapestry Red-Green, 1928, Tapestry.



(Stölzl, 1928)

Geleneksel anlamda el işçiliğiyle dokunan tapestryler, her ne kadar sanayi devrimiyle beraber etkisini kaybetse de Bauhaus dokuma atölyelerindeki önemli tekstil sanatçıların dokumalarıyla tekrar gündemde tutulmuş ve sanatçılar, dönemin getirmiş olduğu teknolojiden de faydalanarak dokuma tekniğini başka bir boyuta taşımışlardır. 19. yüzyılda, teknoloji ve sanayi devriminin getirmiş olduğu yenilikler, her ne kadar tekstil sanatını, sanatçısını olumlu

veya olumsuz yönde etkilemişse de aynı şekilde plastik sanatlarda resim sanatında da değişim ve dönüşümler meydana getirmiştir. Lfin resim sanatındaki yeni gelişmelerinin ilk etkileri Kübizmle başlar. Kübizm akımının en önemli sanatçılarından olan Pablo Picasso ve Georges Braque, resim sanatında yenilikçi sanat oluşturmak için kolaj yöntemini kullanan ilk sanatçılardır. ‘Kolaj’ çeşitli nesnelerin bir araya getirilerek ve bir yüzey üzerine yapıştırılarak iki boyutlu yapıt elde etme yöntemine denir. Bu teknikle oluşturulan biçimlerle beraber, yeni bir plastik dil ortaya çıkartılmıştır. Bu teknik doğrultusunda, kolaj çalışmalarını yapan sanatçılar, resim yüzeyine klasik yöntemlerle boya kullanmak yerine sanayide üretilen veya günlük yaşamdan seçilen hazır bir malzemeyi doğrudan tuval yüzeyine yapıştırarak resim sanatını bir noktadan başka bir noktaya taşımışlardır. 1912-1914 yılları arasında Picasso ve Braque öncülüğündeki bu teknik, sanat tarihi sürecinde yenilikçi bir yöntem olarak ivme kazanmıştır. Bu bağlamda tuval yüzeyine yapıştırılan çeşitli hazır malzemeler, aynı zamanda resim yüzeyinde tekstür (doku) etkisini de beraberinde getirmiştir. Sanatçıların tuval yüzeyinde kullandıkları çeşitli kâğıt, gazete ve şablon harfler, sonrasında ise; talaş kum, ip, tel ve kumaş parçaları gibi hazır malzemeler de kullanılmaya başlanmıştır (Antmen, 2021). “Çeşitli malzemenin resim sanatına girişi, boyanın yerini alışı maddenin hem görünüş, hem de dokunuşla, hem göz, hem de parmaklarla gerçeği duyabilmesine imkân verdi” (Kalmık, 1964, s. 52). Böylece bu yenilikçi malzemelerle beraber plastik sanatlarda kolaj tekniğinden sonra hazır endüstriyel malzemelerin de kullanılması ve daha sonra teknolojinin gelişim göstermesiyle yeni çıkan hazır teknoloji ürünlerle beraber, 1953 yılında ilk defa Jean Dubuffet tarafından “Asamblaj” terimi, ortaya çıkartılmıştır. Dubuffet dışında daha sonra başta Robert Rauschenberg ve Kurt Schwitters gibi birçok sanatçı da çalışmalarında asamblajı kullanmışlardır. Dolayısıyla günlük yaşamdan seçilen sıradan hazır bir nesnenin resim yüzeyinde monte edilerek artık bir sanat nesnesine dönüşmesi, hem tuval yüzeyini iki boyutludan üç boyutlu yüzeylere dönüştürmüş hem de sanatçıların üretimleri için sınırsız malzeme özgürlüğünü beraberinde getirmiştir.

Şekil 3

Picasso, Baston sandalyeli natürmort, 1912, tuval üzerine yağlı boya.

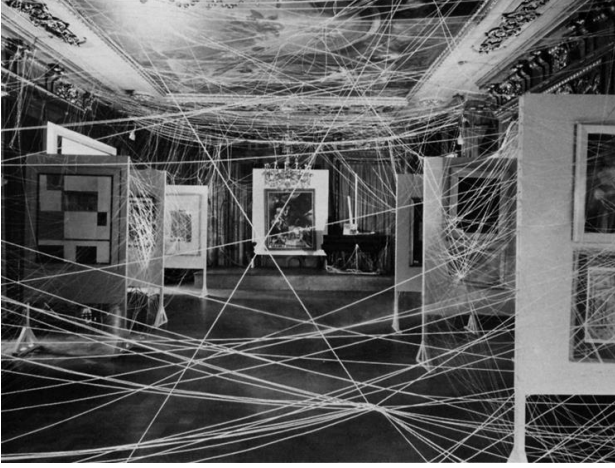


(Picasso, 1912)

Pablo Picasso'nun Şekil 3'teki "Baston Sandalyeli Natürmort" adlı eseriyle, tuval üzerine yağlıboya ile yapmış olduğu bir çalışmanın yanı sıra kolaj tekniğini de bu çalışmada kullanarak çeşitli hazır malzemeleri tuval yüzeyine yapıştırılmıştır. Bu hazır malzemelerden biri olan lifli ip, çalışmaya hem üç boyutlu bir doku hem de kompozisyonda yuvarlak bir masa hissi etkisini vererek dikkat çekmektedir. Sanatçı, çalışmasında ipi kullanırken kavramsal bir anlam yüklemekten ziyade onun hazır bir nesnenin dokusundan faydalanmak istemiştir. Sanatçının bu yaklaşımı, plastik sanatlarda yapmış olduğu ilk ve yeni harekettir. Bu yenilik hareketi, geleneksel resim anlayışı dışında bir tavır olmasına rağmen modern sanatta özgün bir tekniktir. Yani Picasso, bu çalışmasına eklemiş olduğu hazır malzeme hamlesiyle, artık resim sanatına klasik anlamda gerçek nesneyi taklit etmek yerine, gerçek nesnenin kendisini resim yüzeyine entegre etmiş ve onun bu yaklaşımıyla, resimsel yanılsama, tuval yüzeyinde daha geride kalmıştır. Dolayısıyla sanatçı, çalışmasında Kolaj tekniğini kullanmasıyla birlikte, Kübizm sanat akımından sonra özellikle Dada Hareketinde, Marchel Duchamp'ın yapıtlarında doğrudan hazır malzeme olarak kullanılmıştır. Akabinde ise, Neo Dada, Soyut Dışavurumculuk ve Arte Povera gibi birçok farklı sanat akımına da öncülük etmiştir.

Şekil 4

Duchamp, Sixteen Miles of String, 1942, Sürrealizmin İlk Yazıları Sergisi için Enstalasyon.



(Duchamp, 1942)

Picasso'nun kolaj tekniğinin ardından mekân içerisinde hazır buluntu nesnelerle doğrudan çalışmalar sergileyen ve resim sanatının geleneksel anlamda tüm akademik tekniklere karşı yenilikçi bir duruş gösteren, Marcel Duchamptan bahsedilebilir. Duchamp'ın bu yenilikçi duruşu, resim sanatında artık sıradan günlük yaşantımızdan herhangi bir buluntu nesnenin de sanat eseri olabileceğinin fikrini gündeme getirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda, sanatçının hazır nesnelerle yapmış olduğu “Bir Mil İplik” (Şekil 4) adlı çalışması da buna örnek gösterilebilir. Sanatçı, bu çalışmada çapraz lifli ip malzemesini, mekânın tamamını kapatacak şekilde doldurmuştur. Lifli ip malzemesi, mekân içinde çalışmada araç olarak kullanılmıştır. Çalışmada bir galeri mekânında ağ görünümlü lifli ip malzemesini, izleyiciye düşünmeye düşünme fırsatı vermeden, rastgele ve karmakarışık bir şekilde örmüştür. Söz konusu sanatçının galeri mekânındaki bu yaklaşımı, sergi mekânında gezebilecek izleyicinin hem yürüyüş alanını kısıtlamış hem de sergideki görsel çalışmaların erişimi engellenmiştir. Burada sanatçı; izleyicinin mekanla ve mekânın da resimlerle ayrılmaz bir bütünlükte olduğunu lifli ip malzemesi üzerinden vurgular. Dolayısıyla lif malzemesiyle bu çalışmada anlatılmak istenilen şey; mekân, sanat eseri ve izleyici üçgeninin bağlantısını, iplerle eş güdümlü şekilde birbirine bağlar (Demos, 2014).

Şekil 5

Burri, Çuval Bezinden Kanvas Tablo, 1954, Tuval üzerine Çuval ve İplik.



(Burri, 1954)

1950'lerin başlarında, İtalyan sanatçı Alberto Burri'nin çalışmalarında lif, hazır malzemelerden çeşitli paçavralar ve özellikle de jüt çuval malzemesini sanat nesnesine dönüştürmüştür. Bu dönüşümle birlikte, malzemenin temsilini tuvaline aktarmak yerine onun fiziksel gerçekliğini doğrudan vurgulamak istemiştir. Sanatçı, hazır çuval kumaşını resim yüzeyine aktarırken ekspresif bir dille dışavurmuştur. Şekil 5' deki çalışmasında sanatçı, çuvaldızla dikiş yaparak, lifli kumaşı yırtarak, keserek, yapıştırarak ve renklendirici katran boyayı kullanarak çeşitli manipülasyon müdahaleleriyle dokuya dikkat çekmek istemiştir. Dokuyla beraber çalışmasındaki renk kullanımı da önemli bir gösterge oluşturur. Renklerde; genellikle kahverengi, siyah ve gri pastel tonlar tercih edilmiştir. Eserde kullanılan dikişler ise, sanatçının daha önce yapmış olduğu doktorluk mesleğindeki bir alışkanlık olduğu söylenilebilir. “Burri'nin kaba kolajları, yakılarak kömürleştirilmiş ve birbirine tutturulmuş çuval parçalarının artından görülen siyah ve kırmızı renkleriyle bize açıkça bir savaşı anımsatır. Nitekim bu resim, savaş yıllarında sahra hastahanelerinde görev yapmış, yaşadığı otantik olayları bize aktarmaya çalışan bir insanın elinden çıkmıştır” (Lynton, 2015, s. 261).

Robert Rauschenberg, 1952 yılında ilk defa “birleşik resimleri”yle kompozisyonlar oluştururken; ne resim, ne heykel, ne de Pablo Picasso ve Georges Braque'nin kullandıkları “kolaj”ı, Kurt Schwitters'in “asemblaj”ı, bütün bunları içeren bir combine (birleştirme) adını verdiği kendine özgü bir teknikle çalışmalar yapmıştır. Sanatçı, çalışmalarının yüzeyine günlük yaşamdan; işaret levhası, gazete küpürü, fotoğraf, kontrplak, birtakım hurdalar ve kumaş parçaları gibi buluntu nesnelerle kolajlar ve montajlar yaparken ilk defa lifi kullanmıştır. Sanatçı, resim yüzeyinde buluntu nesnelerle kompozisyonlar oluştururken, nesneleri raslantısal bir şekilde beyaz ve boş bir zemine monte etmiştir. Ve bu yüzey üzerine daha önce ifade ettiği “Bir tuval boş kalmaz; boş bir tuvali doldurur.” sözünden referans alarak birden çok malzemeyi

bir arada kullanarak yeniden sanatsal biçimler oluşturmuştur. Sıradan buluntu nesneleri yüzeyde birleştirirken sanatçı, aslında gerçek yaşamın parçalarını alımlayıcıya sunmayı amaçlamıştır. Bu noktadan sanatçının çalışmaları, bir bütün olarak değerlendirildiğinde, gerçek yaşamdan seçtikleri nesneler, her ne kadar sıradan gibi gözükseler de yine de bu nesneler kompozisyonlarında; açık koyu değerleri, denge, renk ahengine göre bütünlük oluşturmuş ve belli bir estetik kurala göre dizayn edilmiştir. Böylece, farklı yerlerden seçilen sıradan parçalar, belli bir düzen içerisinde birleştirilerek bir araya getirdiklerinde yeni bir sanatsal ifade biçimi ortaya çıkartılmıştır (Yılmaz, 2013, s, 252-253).

Şekil 6

Rauschenberg, bed, 1955, kombine.

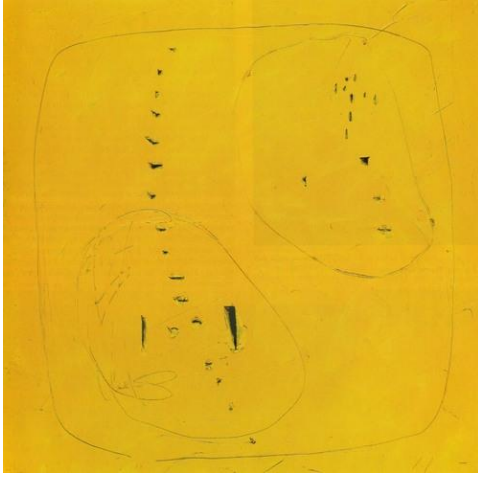


(Rauschenberg, 1955)

Çeşitli gerçek nesneleri bir araya getirerek “kombine” ettiği Şekil 6’daki en önemli çalışmasında, sanatçı, bir yatağın yüzeyine; beyaz çarşaf, yorgan ve yastık kılıfı gibi lifli nesneleri raslantısal bir şekilde monte etmiştir. Bununla beraber, boyayı da bütün nesnelerin üzerine dökerek karışık bir teknikle gerçek yaşamdan seçtiği nesneleri, kendine özgü dokunuşlarla sanat nesnesine dönüştürerek çalışmayı bir galeri mekânındaki duvara monte etmiştir. Yatak, günlük yaşamdan kendi izlerini taşıyan malzemelerle doldurulmuştur. Onun malzeme seçimindeki bu yaklaşımı, kendi yaşamının bir parçasını sanat yapıtına aktararak sanat ve yaşamı birleştirme düşüncesini ortaya koymaktadır.

Şekil 7

Fontana, Uzamsal Konsept 60 0 48 (Spatial Concept 60 0 48), 1960, Delikli Tuval Üzerine Yağlıboya.



(Fontana, 1960)

Fontana ise, lifli malzemeyi Şekil 7'deki çalışmasında, tuval bezini keskin yarıklarla kumaşı keserek kullanmıştır. 1950'li yıllarda ilk kez, pürüzsüz ve boya izi olmadan boyadığı tuval yüzeylerini, keskin bıçak yarıklarıyla kesmiştir. Sanatçının bu yaklaşımı, iki türlü değerlendirilebilir. Delinmiş yüzeyler, ya sanatçının tuvaline açıkça yapılmış bir saldırı olarak değerlendirilebilir ya da sanatçı, bilinçli bir şekilde iki boyutlu resim yüzeyine derinlik etkisini oluşturmak için yapılmış bir çabanın sonucu olarak da görülebilir. Her iki açıdan bakıldığında, Fontana'nın çalışmasındaki yarılmış lifli tuval bezi, resim sanatının tarihsel süreci açısından tuval yüzeyini alışagelmış bir noktadan başka bir boyuta taşımıştır. Resim yüzeyi, iki boyutlu yüzeyden kesilmiş yarıklar sayesinde üç boyutlu ve gerçek mekânla beraber derinlik etkisini daha da artırmaktadır (Lynton, 2015, s. 262). Lifli malzemenin Fontana'nın tuval bezinde yapmış olduğu yarıklar ve lifli malzemenin nasıl kullanıldığını, Albert Burri'nin çalışmalarındaki malzeme kullanımıyla karşılaştırıldığında... “Buri gibi, doğrudan ve önyargılardan bağımsız olarak deneyimlenecek tuvalin, maddi bir nesne olarak bütünsel gerçekliğini vurgulamak istiyordu. Ama Fontana aynı zamanda, metafizik bir alana girerek nesnenin ötesine de geçmek istiyordu; ve gerçekten, maddi nesnenin canlı gerçekliğini daha içkin biçimde ‘gerçek’, ama aynı zamanda maddi olmayan, uzamsal bir konsept ortaya çıkarmak için kullandı” (Fineberg, 2014, s. 145).

Lif malzemesinin tarihsel gelişim süreci, tekstil sanatında ve tekstil sanatçıların bireysel kullanımlarında çeşitlilik oluşturmuştur. Bunun akabinde Modern sanatta ise lif, endüstriyel hazır malzemelerle resim yüzeyinde oluşturulan kolaj ve assemblaj gibi yeni tekniklerin ortaya çıkmasıyla beraber, tuval yüzeyinde üç boyutlu dokulu ve rölyef etkilerin oluşmasına neden olmuştur. Daha sonra tuvalde üretilen dokulu yüzeyler, sanayi ve teknolojinin gelişimiyle

Üretilen yeni malzeme çeşitliliği sonucunda, e zamanlı olarak sanatçıların kullanacakları malzemelerde de çeşitli değişimlere ve farklılıklara neden olmuştur. Dolayısıyla bu dönemin balarından sonuna kadar sanatçıların eserlerinde kullanılan lif malzemesi, araç olarak kullanılmış ve plastik sanat dalları arasında henüz bir akım olarak değerlendirilmemiştir.

Lif sanatının tarihsel sürecindeki hızlı gelişimini etkileyen en önemli olaylar, sanatçıların geleneksel tapestry dokumalarını kullanmaktan ziyade hazır kumaş malzemelerini doğrudan çalışmalarında nesne olarak kullanmaları, bağımsız özgün sanat biçimleri üretmeleri ve bu yeni çalışmalarını da uluslararası arenalardaki sergiler ve organizasyonlarda sergileyerek plastik sanat dalları arasında konumunu göstermeleridir. Bu süreçteki önemli somut ve ilk adımı ise, 1962’de Fransız ressam Jean Lurat tarafından düzenlenmiş olan ve iki yılda bir düzenlenen ‘‘I. Uluslararası Lozan Bienali’’dir. Bienal organizasyonları 1962’den günümüze kadar düzenli bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Bienalde seksen özgün çalışmanın sergilenmesi ve otuz altı ülkenin katılımıyla ağda anlamda dokumanın sanat olarak tanıtıldığı ilk ve tek organizasyondur. I. Lozan Bienal’de sergilenen çalışmalardaki modern dokuma sanatının kıstasları, geleneksel dokunan tapestylere oranla daha ağırlıklı bir özene sahiptir. Lozan Bienalinde, özellikle ağırlıklı olarak Polonyalı sanatçılardan M. Abakanowicz, O. Amaral, J. Owidzka ve W. Sadley gibi isimlerin modern dokumaları, lif sanatının gelişim sürecindeki yeniliğin göstergesi gibidir (zay, 2001, s. 49).

Lozan Bienalinde sergilenen sanatçıların çalışmalarıyla Lif Sanatın temelleri açısında hem ilk adıma öncülük etmiş hem de tekstil malzemesiyle yapılan çalışmalar mekanla birlikte yeni bir süreci balatmıtır. Yani Lif sanatı akımı öncesinde, tekstil malzemesiyle üretilen çalışmalar, duvar resminde tekstür (doku), tapestry olarak iki boyutlu yüzeyde rölyef etkilerle resmedilmiştir. Ancak I. Lozan Bienalde sergilenen sanatçıların çalışmaları, duvardan mekâna geçilmiş ve tekstil malzemeler, mekânla beraber enstalasyon ve heykel şeklini alarak üç boyutlu çalışmalar olarak değerlendirilmiştir.

I. Uluslararası Lozan Bienalinde, mekânda sergilen çalışmalardan en göze çarpan sanatçılardan biri Polonya’lı Magdalena Abakanowicz’in çalışmalarıdır. Yapıtlarını, genellikle mekân içerisinde hacimli üç boyutlu olarak sergilemiştir. Söz konusu sergide sergilenen Abakanowicz’in yenilikı çalışmaları, lif sanatını ağdalık anlamında bir adım daha öteye götürdüğü söylenbilir.

Şekil 8

Abakanowicz, Abakan Red, 1969.



(Abakanowicz, 1969)

Magdalena Abakanowicz'in yapıtlarında genellikle kullanılan ana malzeme; sisalden üretilen elyaf malzemesidir. Bu malzemeyle Abakanowicz, sadece tek ana renk ile tek kumaş parçasını ele alır. Bu anlayış doğrultusunda sisal elyaf malzemesiyle sanatçı, “Abakan Red” (Şekil 8) adlı eserini gerçekleştirmiştir. Kendine özgü mekânsal yorumlarla duvarın düzleminden bağımsız mekân içerisinde tavanda asılı bir şekilde sarkıttığı yuvarlak, hareketli ve insan organına benzeyen kırmızı lifli bir hazır malzeme kullanmıştır. Sanatçı mekânın ortasında asılı formu hareketlendirmek için; kumaşta yarıklar oluşturmuş ve nesnenin etrafını boş bırakarak mekânı da çalışmanın içerisine dâhil ederek tek bir kumaş parçasıyla bir bütünlük oluşturmuştur. Böylece sanatçı, mekân içerisinde üç boyutlu nesneyle kendine özgü oluşturduğu teknikle beraber bir biçim sergilemiştir (Özay, 2001, s. 53).

1960'ların ortalarında başlayan Lozan bienallerinde boy gösteren büyük ölçekli, yenilikçi çalışmalarla açıkça görüldüğü gibi, yeni yaklaşımlar üreten öncü fikirlere de açık olmuştur. Yeni ortaya çıkan lif sanatı hareketinin tanınmasını sağlayan dört önemli hareket, 1963'teki New York'ta çağdaş el sanatları müzesinde düzenlenen Woven Forms, lif sanatının ana akım sanat dünyası ile bütünleşmenin göstergesi olan MOMA'nın 1969 Wall Hangings sergisi ve 1960 sonlarıyla 1970'lerin başlarındaki California Design Sergileri olmuştur (Koşar, 2016, s. 95-96).

Lifin sanattaki kullanımının bir başka gelişim süreci ise, 1969 yılında düzenlenen IV. Bienal'dir. Bianelde sergilenen çalışmalar, sadece duvarda tekstür olarak kalmamış aynı zamanda sergilenen mekânın da çalışmanın bir parçası olarak işlev görmesi, yapıtları, tekstürden konstrüksiyon biçimlere dönüştürmüş ve dolayısıyla bu yeni gelişmeler ile mekânın çalışmayla ayrılmaz bir bütünlükte değerlendirilmesi, lif sanatının ilerleme sürecinde atılan yenilikçi ve güçlü adımları kanıtlar niteliktedir.

Lif sanatında, birçok farklı sergilerde düzenlenlenen etkinlikler, yenilikçi yaklaşımlar ve fikirler sayesinde değişim dönüşüme gidilmiştir. Bu yeni oluşumlarla lif sanatı, gelişen teknolojiyle beraber tekstil malzemesindeki çeşitliliğin bolluğunu getirmiştir. Teknolojinin ürettiği sentetik elyaf türü ve özel bir yapım aşamasında üretilen “monoflement elyaf” gibi malzemeler, sanatçıların kullandıklarına sunulan malzemelerden birkaçıdır. Geniş olanaklar sayesinde sanatçıların malzeme seçimindeki özgürlüğü, onların çalışmalarında da hem bireyselliği hem de malzeme dilinin farklılığını ön plana çıkartmıştır. 1980’lere gelindiğinde, serbest tekstil sanatçıların ‘bireyselliği’ dönüşerek, tekstil dışında başka sanat disiplinleriyle etkileşim sayesinde ‘birliktelik’ ön plana çıkmıştır. Sanatçıların farklı sanat disiplinleri ile ortak çalışmaları, lif sanatına daha geniş bir alan açmıştır. Söz konusu serbest tekstillerin ve lif sanatının oluşmasının temelinde kuşkusuz karşılıklı etkileşimle yapılan uluslararası sergiler ve etkinlikler olmuştur. 1987’de ise Japonya’nın Kyoto kentinde düzenlenen “Uluslararası Kyoto Tekstil Yarışması” Lif sanatının ilerleme süreci için yapılan karşılıklı güçlü adımlarının bir sonucunu oluşturmuştur. Bu yarışmada sanatçılar, yapıtlarında geleneksel tekstil tekniğinin yanı sıra yeni teknolojileri de kullanarak ikisini bir arada değerlendirmişlerdir. Dolayısıyla tüm bu gelişmeler ışığında, lif sanatının tarihsel sürecini, geçmişten günümüze kadar dönemin toplumsal değişim ve dönüşümleri oluşturmuştur. Geleneksel anlamda, el işçiliğiyle dokunan tapestyler, duvar düzlemindeki dekoratif yapılardan mekânsal alana geçilmiştir. Ayrıca, sanatçıların yapıtlarındaki bireyselliğin yanı sıra kullandıkları hazır malzemeler de çalışmaları, iki boyuttan üç boyutlu yapılara dönüştürerek plastik sanatlar alanında “Lif Sanatı” olarak yerini almıştır. Yani düz duvardaki yapısal yüzey, mekânın da dahil olduğu hacimli konstrüksiyon biçimlere taşınmıştır. Lif sanatında bu dönüşüm sürecinin gelişimi, günümüzde çalışmalar üreten Çağdaş Tekstil Sanatçıları’nın yapıtlarına bakıldığında, yeniliğe açık, serbest, özgün, son teknolojinin materyellerini ve tekniklerinin tümünü kullanmaktadırlar. Lif sanatı, günümüzde Japonya başta olmak üzere Amerika ve Avrupa gibi ülkelerde sanatçıların yapıtlarında seçtikleri sınırsız malzeme olanakları ve yeni son çıkan teknolojinin ürünleriyle paralel olarak ilerlemektedir (Çınar, 2007, s. 71-76).

Sanatçı Yapıtlarında Lifin Kullanımı

Chiharu Shiota

1972 yılında Japonya’nın Osaka kentinde doğan, performans ve enstalasyon sanatçısı Chiharu Shiota, devasa mekan içerisinde yer kaplayan iplik yerleştirmeleriyle lif sanatında önemli bir sanatçı olmuştur. Yapıtlarında malzeme olarak genellikle pamuk ipliğini kullanır ve bu iplik, Japonya’da ticari bir marka haline gelmiştir. İpler, sanatçının enstalasyonlarında metal malzemelerle örülmüş ve insanın hayatındaki yaşam, ölüm gibi temalar üzerine kavramsal bir

dil oluşturulmuştur. Sanatçı, günlük yaşamımızın vazgeçilmez nesneleri olan pencere çerçevesi, anahtar, sandalye, yatak ve bavul benzeri nesneler üzerinden hayatımızın sonlu olduğunu göstermek için bir sorgulamaya gitmektedir. Böylelikle mekân içerisinde karmaşık ağlarla örülen ip, çalışmalarında görsel olarak çarpıcı bir etki oluşturmaktadır ve renkler ise, çoğunlukla kırmızı, siyah ve beyaz olarak tercih edilmiştir (Mun-Delsalle, 2021).

Sanatçı, yapıtları üzerinde kendi içsel savaşlarının dışavurumunu sorgulamaktadır. Yani içinde taşıdığı birçok farklı duygu sarhoşluğunu ifade etmektedir. Bu duyguların kimisinde korku, kimisinde deneyimleri kimisinde ise en özel mahrem düşüncelerini izleyiciye sunmaktadır. İzleyiciler, sanatçının yapıtlarındaki bu duygu sunumunda, adeta sanatçının bedenindeki en derin ruhla beraber yaşayabilmektedirler. Sanatçı, bir açıklamasında şöyle ifade etmektedir:

Bütün sanatım bir deneyim ya da duyguyla başlar ve sonra bu duyguyu evrensel bir şeye genişletirim. Ancak kurulumlarımı ziyaret eden herkes bunu göremiyor. Bazıları kendini bağlı hissedebilir ve çalışmanın ifade ettiği duyguyu fark edebilir, ancak diğerleri bunu yapmaz. Bağlantılı olmamıza rağmen, bu duygular çok bireyseldir. Sanat birey içindir ve bu sosyal mesafe döneminde insanlar daha yalnız ve bireysel evlerindedir. Sanatın bu kadar özel bir bağ olması gerektiğini düşünmüyorum ama sanat bireyseldir (Mun-Delsalle, 2021).

Şekil 9

Shiota, Between Us (Aramızda), 2020, yerleştirme.



(Shiota, 2020)

Sanatçı, bireysel duygu içerisinde yaptığı çalışmaların birçoğunda lifli ipler kullanmıştır. İpler, mekânın tamamını kapsayacak biçimde düzenlenir. Sanatçı, (Şekil 9)'daki Gana Sanat Merkezi'nin ikinci katında düzenlediği "Between Us" adlı enstalasyon çalışmasında, yaklaşık 300 metrekarelik alanda 30 adet eski sandalye ile 8 kişilik bir ekibin katılımıyla 12 günde yapmıştır. Çalışmadaki her bir sandalye bir kişiyi anlatmaktadır ve çapraz ip nesneler, mekânda; zaman, hafıza ve duygu ilişkisini temsil eden göstergelerle karmaşık hale getirilmiştir. Mekânda sergilenen birbirine geçmiş ipler, aslında geçmişte bir yeri işgal eden ve sonrasında ortadan kaybolan kişilerin bıraktıkları izleri yansıtır. Bu izlerin bir alan

üzerindeki zaman sorgulamasıyla geçmişteki yaşanmışlıkları ip ve sandalye gibi nesneler ile biçimsel olarak hafızamızda kaybolmadan tekrar yaşattığı söylenilebilir. Enstalasyonda en çok göze çarpan kırmızı rengin kullanımıdır. Kırmızı renk: Japon, Çin ve Kore kültüründe bütün canlıların damarlarındaki akan kanın görüntüsünü simgelemektedir (Eun-Ju, 2020). Başka bir ifadeyle, lifli ipler, izleyiciye kapalı mekânda hem bir örümcek ağını hem de uzay boşluğunda sınırsız bir espas görünümünü anımsatmıştır. Kapalı ve dar bir mekânın sınırlı espası; karmaşık çapraz lifli iplerle oluşturan enstalasyonun, uzayda sınırsız bir espas algısı yaratmasıyla genişlemiştir.

Turiya Magadlela

1978 yılında Güney Afrika’da doğan Turiya Magadlela, çalışmalarında Afrika’nın tarihinde yaşanan insan hakları mücadelesini, kendi özelinde yaşadığı ayrımcılığı, cinsiyetçi ve toplum tarafında ırksal bir sorun haline gelen konuları, kadın temalı çarşaf ve uzun çorap gibi lifli nesnelerle yapıtlar üretmiştir. Magadlela, bu lifli malzemeleri dikiş makinası ile birbirine ekleyerek, dikerek, daha sonra uzun ahşap çerçevelere gererek geniş alanlarla soyut kompozisyonlar oluşturmaktadır. Çalışmalarının genelinde tercih edilen lifli malzeme uzun çoraptır. Bu çoraplar, sanatçı için kendi yerel kimliğinde siyahi kadınların tenindeki rengin gizeminin korumasında oldukça önemli bir malzemedir. Yapıtlarında, öncelikle kadın iç çamaşırının nesne olarak tercih edilmesi, ilk bakışta iddialı gibi gözükebilir. Ancak sanatçının yaşamı üzerine yapılan araştırmalar ve okumalar yapıldığında, sanatçının tercih ettiği nesnenin kavramsal bir anlamı vurguladığı söylenebilir (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2019).

Şekil 10

Magadlela, Hakikatin Kızları, 2019, Yerleştirme.



(Magadlela, 2019)

Sanatçı, yapıtlarında uzun çorapları kullanırken içsel deneyimlerinin dışavurumuyla hisler, duyular ve anlık değişen ruh halini yansıtır. Şekil 10’daki yapıtında, bir mekânın tamamında odanın duvarlarını üç tarafı çoraplarla kapatılmıştır. Çoraplar, dikiş makinasıyla

birbirine dikilmiştir. Makine ile dikilen çoraplardaki lifli kumaşın esnekliği, yapı içerisinde algısal anlamda hassas ve samimi hisleri dışa vururken görsel anlamda hem hareket hem de ritmik bir etki oluşturmuştur. Yine aynı şekilde kumaşın esnekliği tavandan aşağı süzülerek mekânda dışbükey hareket katmıştır. Tavanda yansıtılan ışık ise mekânın kasvetine yumuşak bir biçim oluşturmuştur. Magadlela, 16. İstanbul Bienali'ndeki enstalasyon çalışmasında, mağaradaki iç içe geçmiş alanları bir kadının rahim bölgesine benzetmiştir. Mekânda iç içe geçmiş alanlar, kendi içerisinde yeni alanlar oluştururlar. Çalışmanın tam ortasında yukarıdan bırakılan bir kumaşın arkasında sanatçı ve dikiş makinası bulunmaktadır. Sanatçı bu makinayla hem dikiş yapmaya devam eder hem de izleyiciyle konuşur. O'nun bu kasıtlı tavrı, çalışmanın bütün alanına baskıcı bir rol sergilemenin yanı sıra tüm zorluklara rağmen kadın olarak tek başına kararlı dikiş ve yama performansı ile zorluklara karşı verdiği mücadeledeki özgürlüğünü anlatmaktadır. Yani ataerkil bir düzenin baskıcı tavırlara mücadelecî bir ruhla mağaradaki alanları kadının mahrem bölgesine benzeterek enstalasyon çalışmasında performans sergilemiştir (Magadlela, 2019).

Fred Sandback

Amerikalı heykeltıraş Fred Sandback, Yale Sanat Okulunda heykel okurken Robert Morris ve Donald Judd gibi önemli minimalist sanatçılarla beraber çalışmıştır. Çalışmalarında genellikle renkli lifli örgü iplerinin yanı sıra endüstriyel bir şekilde boyanmış düz metal çubuklar da kullanmıştır. Yapıtlarında iplik malzemesini ve metal çubukları, sadece ana hatlarıyla mekânda yalın biçimde bir çizgi olarak yansıtmıştır. Sanatçının kimi eserlerinde zeminden tavana, tavandan duvara ve tekrar zeminle birleşen lifli ip, basit geometrik çizgilerle gösterilir. Ayrıca bazı eserlerinde lif, köşeli duvar bölmeleriyle uzanan renkli şeritlerle bazılarında ise yatay-dikey ve diyagonal gruplamalarla mekânın boşluğunda şekillendirilir (Raison, 2018).

Sanatçı, yalın biçimde sergilediği lifli ip nesnesini duvar köşelerinde yatay, dikey ve diyagonal şekilde konumlandırır. Bunu sergilerken çalışmanın dışında kalan mimariyi ve mekân algısını çalışmayla koşullandırarak bir bütün olarak değerlendirir. İzleyicinin dikkatini yalın biçimde sergilediği ip nesnesine götürür. İlk başlarda küçük, nötr olarak görünen iplik, izleyicinin mekân içerisindeki hareket ve bakış açısına göre değişmektedir. İp ve ışık ile oluşan gölge etkisi çalışmada birçok farklı paralelkenar, eşkenar, üçgen ve dikdörtgen gibi geometrik formların ana hatlarını göstermiştir. Dolayısıyla, yukarıda da bahsedildiği gibi sanatçının bir nesnenin tek başına kendiliğinden oluşmadığını vurgulamaktadır. Bu durumda, doğada var olan herhangi bir şey ne olursa olsun varlığını göstermek için kendisi dışında bir çevreye ihtiyaç duyar. Sanatçı, bu doğrultuda kendi çalışmasında lifli ip nesnenin tek başına anlamsız ve eksik

olduğunu savunurken ip nesnesinin ancak etrafında koşullandırdığı ışığın yansıtılmasıyla oluşan gölge, mekân ve boşluk ile beraber bütün olarak anlam kazanacağını vurgulamaktadır.

Şekil 11

Sandback'in İsimsiz (Heykel Çalışması, Eğik Yapı).



(Sandback, ty)

Sanatçı, yapıtlarında mekândaki boşluğu, David Hume'unun düşüncesini referans gösterir. Hume'un "bir şeyin güzelliği ancak onu düşünenin zihninde bulunur" şeklindeki ifadesini izleyicinin çalışmadaki boşluğu tam olarak nasıl gördüğünü sorgular. İzleyicinin mekânda gösterilen basit bir boşluk mu, lifli ip nesnesi mi, ya da tek bir çizginin anlam ifadesi mi? gibi sorgulamaların tamamını izleyicinin hayal kurmasına davet etmektedir. Yani somut ve sembol ile ifade edilmeyen çalışmada boşluğun anlam kazandığı mekânda izleyicinin ne düşündüğüyle ilgili hayal kurmasına fırsat oluşturmaktadır (Baitinger, 2008).

Nick Cave

Heykel, tasarım, enstalasyon ve performans sanatıyla bilinen Amerika'lı Nick Cave, lisans eğitimini Michigan'daki Cranbrook Sanat Akademisinde elyaf ve malzeme üzerine tamamlamıştır. Daha sonra Chicago Sanat Enstitüsü Okulu'nda Yüksek lisans eğitimini Kumaş Sanatları alanında yapmıştır. Sanatçı, sadece sanat eğitimiyle kalmamış aynı zamanda ticaretle de uğraşarak bir giyim şirketinin yöneticiliğini üstlenmiştir. Burada kendi ürettiği, tasarladığı lifli kumaş ürünlerini pazarlayarak geçimini sağlamıştır. Sanatçı, gerek üç boyutlu çalışmalarında gerekse performans gösterilerinde ırk, kimlik ve cinsiyet gibi kavramları kullanmıştır. Ancak bu kavramları alenen göstermeden çalışmalarında gizlemiştir. Burada sanatçı, çevresel gerilimlere neden olan kavramlarla toplumun güvenlik ve asayiş düzenindeki anlaşmaya göndermeler yapmış ve şiddet, nefret gibi söylemleri çalışmalarında gizleyerek farkındalık oluşturmıştır (Cave, 2023). Çalışmalarında, ikinci el pazarlarından özenle topladıkları buluntu hazır nesneler, yuvarlak topaklar, lifli iplikler, düğmeler, pullar ya da birçok farklı kumaşı, dikişler ile bir araya getirerek renkli kostüm biçimleri oluşturmıştır. "Nick

Cave'in yaklaşımını daha iyi anlamak için izlenmesi gereken yol, çocukluğudur. Eski tığ işi kumaşlarla hokkabazlık yapmak ve işe yaramaz nesnelere ikinci bir hayat vermek, çocukluğundan kalma bir alışkanlık gibi görünüyor” (Foulatier, 2011)

Şekil 12

Cave, Soundsuid, 2011, Yerleştirme.



(Cave, 2011)

Ayrıca sanatçı, birbirinden farklı kumaşlarla yapmış olduğu çalışmalarını (Şekil 12) deki gibi sadece renkleri, desendeki biçimleri bir arada göstermekle kalmamış aynı zamanda kumaş liflerin dokularını da ele alarak dansçı kostüm heykelleri oluşturmuştur. Cave'inin büyüleyici kostümleri, aslında birçok farklı kültürün de yansımasını gösteriyor. Bu eğlenceli kostümler, örneğin; Meksika'daki maskeleri, Afrika kabilelerinin ve Şamanların ritüellerindeki dansçıların kostümlerine benzemektedir. Sahnede sergilenen dansçı kostümleri, gerçek müzik enstrümanları gibi tasarlanmıştır. Birbirinden farklı malzemelerle tasarlanan kostümler sahnede canlanarak ses çıkarırlar (Sanders, 2013).

El Anatsui

Kariyerinin büyük bir bölümüne Nijerya'da devam eden Gana doğumlu ressam ve heykeltıraş El Anatsui, genellikle Afrika'nın geleneksel yaşam biçimi üzerine değerlendirmelerde bulunur. Bu geleneksel yaşam biçiminin yanı sıra toplumun etnik kimlik yönünü de sorgular. Çalışmalarının ana teması çevresel sorunlar, tüketim ve geri dönüşüm gibi problemleri konu edinir. Sanatçı devasa boyutlu seçtiği duvarlara birbirlerine dikilmiş kumaş nesnesini kullanır ve onun üzerini şişe kapakları, bakır teller gibi buluntu nesnelerle süslemiştir (Sanyal, 2014).

Şekil 13

El Anatsui, Taze ve Solan Anılar, Bölüm I-IV, 2007, Alüminyum ve bakır tel.



(Anatsui, 2007)

Sanatçı, (Şekil 13) deki açık mekanlarda devasa ölçekli sanat eserini dönüştürürken aslında, Afrika ile batı dünyası arasındaki ideolojik ve ciddi ekonomik sıkıntıları, iki kıta arasında olumsuzlukları iyileştirmek adına çalışmalarındaki şişe kapaklarıyla simgesel anlam taşıyan biçimler üretmiştir. O'nun seçtikleri atık nesneler, Afrika'daki fabrikalardan üretilir. Çalışmada plastik anlamda bir bütün olarak bir araya getirilen renkli şişe kapakları aynı zamanda birçok farklı toplum tarafından Afrika üzerindeki planladıkları sömürgecilik politikalarını da anlatmaktadır (Sanyal, 2014).

Ulla Von Brandenburg

Sinema, edebiyat, video, performans ve enstalasyon gibi birçok farklı disiplini bir arada kullanan Alman sanatçı Ulla von Brandenburg (1974), izleyiciye çok çeşitli, benzersiz bir estetik deneyim sunarken özellikle mekâna özel hazırladığı devasa kumaşları tercih etmektedir. Sanatçının bu farklı disiplinlerinin birleşimindeki amacı, birbirinden bağımsız bireyler, gruplar ve aralarındaki ilişkileri birbirinden ayırmak değil; aksine yeniden keşfetmek, bağlamak ve ortak bir söylem oluşturmaktır. Ayrıca geçmişteki tarihsel bir olayın günümüz sosyal normlarıyla nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu sorgulayarak eserlerinde benzer ve farklı yaklaşımlarını yeniden yorumlayarak birleştirmeyi arzulamaktadır.

Sanatçı, özellikle yapıtlarında günümüz dünyası ve öteki dünya, gerçeklik ve yanılsama, gibi zıt öğelerinde oluşan keskinliği yok etmek için seyirciler ve tiyatro oyuncularını kullanarak onların aralarındaki ilişkiyi değerlendirir. Örneğin gerçekliği edebiyatla, yanılsamayı ise tiyatroyla kurgu yaparak yeni temalar, imgeler ve nesneler kullanmıştır. Bu nesnelerden sıklıkla tiyatro perdesini tercih etmiştir. Sanatçının (Şekil 14) deki enstalasyon çalışmasında neredeyse mekânın tamamını kumaş ile kaplayacak şekilde perdeler sergilenmiştir. Bu perdeler, karakteristik olarak yaşanan gerçek dünyadan tiyatro dünyasına geçişini simgelemektedir.

Sanatçının tiyatro dünyası (hayal gücümüz, rüyalarımız, bilinçdışının alanına giren sınırsız zaman ve mekânlar) uhrevi bir alana geçişin sağlandığı mekanlardır. Bu uhrevi mekânlar betimlenirken kumaş nesnesi kullanılmıştır. Sanatçı için kumaş, mekânın duvarlarını kamufle eden gizemli nesnelerdir. İzleyici, sergi mekânında gezinirken bulunduğu noktadan başka dünyalara geçişini sağlamak için sanatçı, kumaş nesnesini kullanmıştır. Kumaşlar, genellikle mekân içinde ardı ardına, üst üste veya girift bir şekilde düzenlenmiştir. Bilinçli bir şekilde düzenlenen kumaşın bu karmaşıklığı aynı zamanda sergi mekânlarına giriş ve çıkışların hangi yönde olduğunu da bulanıklaştırmıştır. Böylece sergilenen kumaşın karmaşık ve düzensizliği, sergide gezinen izleyicinin mekân içerisinde nerede oldukları kişide merak uyandırırken, aynı şekilde sanatçının çalışmalarında da gizemini korumaktadır (Brandenburg, 2013).

Şekil 14

Brandenburg, Lüksemburg Casino'da Düzenlediği Bir Sergi Sırasında, 2019, Yerleştirme



(Brandenburg, 2019)

Şekil 15

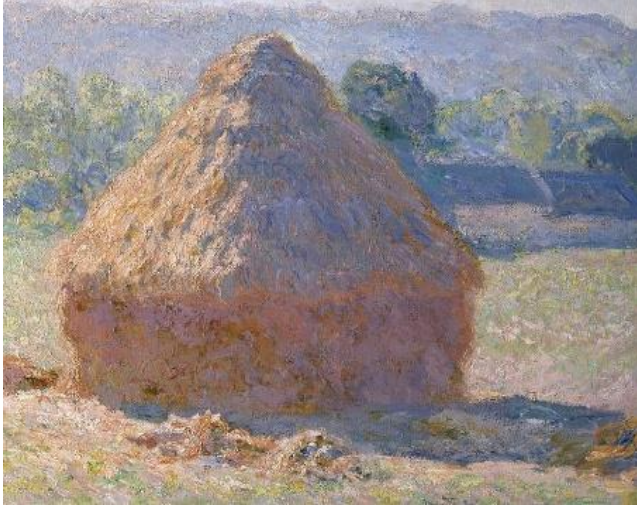
Brandenburg, Le Milieu est bleu Palais de Tokyo, 2020, Yerleştirme.



(Brandenburg, 2020)

Şekil 16

Monet, *Saman Yığınları, Yaz Sonu, 1891, T.ü.y.b.*



(Monet, 1891)

Ulla Von Brandenburg'un, mekân içinde kumaş ve hazır malzemelerle oluşturmuş olduğu bir başka enstalasyon çalışması ise (Şekil 15) teki “*Le Milieu est bleu Palais de Tokyo*” adlı çalışmasıdır. Çalışmada, ilk olarak, tiyatro sahnesinde sergilenen renkli perdeler göze çarpmaktadır ve bu perdeler arasında en dikkat çeken turuncu ve mavi perdenin zıt biçimde sergilenmesidir. Sonrasında çalışmanın tam merkezine konumlandırılan saman yığını dikkat çekmektedir. Saman yığını bizleri modern öncesi resimlerindeki Claude Monet'in (Şekil 16) daki “*Saman Yığınları*” adlı çalışmasını hatırlatmaktadır. Monet bu çalışmayı yaparken gün içerisinde nesne üzerinde farklı saatlerde değişen ışıkları resmetmiş ve saman yığınlarını tuval yüzeyinde yağlı boyayla tekstür biçiminde yansıtmıştır. Ancak Von Brandenburg, çalışmasında saman yığınlarını mekân içinde hazır malzeme ile konstrüksiyon bir biçimde sunmuştur. Aynı zamanda saman yığınlarının mekân içinde devasa gösterilmesi, Pop sanatının önemli sanatçısı olan Claes Oldenburg'un nesnelerindeki abartı ve devasa nesneleri de akıllara getirmektedir. Böylece sanatçı, Oldenburg ve Monet'in çalışmalarındaki bir biçimi, farklı zaman ve dönemlerde gerçekleşmiş bir durumu kendi çalışmasında farklı biçimde yorumlanması, sanatçının tüm sanatları harmanlayarak ve adeta bir opera gibi bütüncül bir vizyon sergilediğini göstermektedir.

Sanatçının çalışmasına başka bir açıdan bakıldığında, bir tiyatro salonun sahnesinde projeksiyonla izletilen bir film ve hemen önünde farklı bir düzenek içinde perdeler yerleştirilmiştir. Perdeler mekân içinde ön, orta ve arka bölme olarak sergilenmiştir. Sanatçı, izleyiciyi de enstalasyon çalışmasına dahil ederek izleyicinin mekandaki hareket durumunun da önemli ve çalışmanın bir parçası olduğunu vurgular. İzleyici, öncelikle sergi salonuna sahnenin arkasından giriş yapıp öne doğru çeşitli perdelerin arasından geçerek oditoryuma

doğru ilerler ve son perdede sergilenen filmi izler. Sanatçı burada, çeşitli düzenekler arasında yürütülen izleyicinin rolünü, aslında sahne ve izleyici seviyesini kullanarak perdenin dışarısı ve içerisi gibi sorgulamalara gitmiştir. Bu sorgulamalarıyla sanatçı, izleyicinin kendisiyle ve performans rolüyle karşı karşıya getiren bir oyun sergilemiş ve sonrasında izleyiciyi bu iki rol arasındaki durumu, düşünmeyi ve yeni deneyimler yaşatmayı amaçlamıştır (Brandenburg, 2013).

İbrahim Mahama

Doğadaki her şeyi sanatsal bir form olarak gören ve bu formları lifli hazır malzemelerle mekân içinde devasa çalışmalar üreten Gana (1987)'lı sanatçı İbrahim Mahama, genellikle anıtsal enstalasyonlar yapar ve çalışmalarında en çok kullandığı malzeme ise geri dönüştürülmüş olan jüt çuvallarıdır. Bu malzeme hem Gana'nın tarihiyle ilişkili hem de dünya çapında en alt tabakayı anlatan metaların sömürülmesinin temsiliyetini simgeler. Çalışmalarının ana teması; çoğunlukla ekonomik, toplumsal ve politik sorunlarla ilgilidir. Yaptığı projeler ve enstalasyonlarıyla çağdaş sanatın önemli isimlerinden biri olan Mahama, sanat eğitimini 2010 yılında Gana'da Kwame Nkrumah Bilim ve Teknoloji Üniversitesinde güzel sanatlar alanında tamamlamıştır. Almış olduğu eğitim ile birçok projede başarı sağlayan Mahama, 2019 yılında Venedik Bienali'nin Gana Pavyonu'nda çalışması sergilendi. Sanatçının yapıtları; hem kendi yaşadığı bölgenin toplumsal sorunlarına, hem de küresel anlamda yaşanan sorunlara sanat yoluyla dikkat çektiği bir dili yansıtmaktadır. Mahama, devasa boyutlarla yaptığı anıtsal yerleştirmelerin dış cephelerini jüt çuval bezlerle kaplamıştır. Bu çuval bezler, ilk başlarda kakao çekirdeklerini taşımak amacıyla üretilen çuvallardı; ancak daha sonra kömür torbaları için de kullanıldı. Gana'nın yerel işçileri ve tüccarları tarafından kullanılan çuvallar, el işçiliğiyle birbirine dikilmiş ve sanatçı bu geniş alan ile dikilmiş çuval malzemesini çeşitli mimari yapıların üzerine örterek ve onları özel kılarak yeniden dönüştürüyor. Ayrıca, Mahamanın çalışmaları küreselleşme, göç ve sömürgecilik gibi temaları üzerinden; işçilerin el emeğiyle üretimleri, temel ihtiyaçlarını karşılamak için evlerini terk edenler, yoksulluk ve açlık ile mücadele eden insanların da yaşam tarzlarını konu edinir. Yani etrafımızda görmezden gelinen ve unutulan insanların hayatlarına odaklanırken sanatçı, sıradan toplumun günlük eylemlerini sanatın içine dâhil ederek artık sanatın sivil hareketin ürünü haline geldiği süreçlere dikkat çekmektedir (Casavecchia, 2018).

Şekil 17

Mahama, Bir Arkadaş, 2019, Enstalasyon.



(Mahama, 2019)

Jüt çuvallarını birçok farklı toplumla birlikte bir araya getirirerek enstalasyon oluşturulan sanatçının (Şekil 17) deki “Bir Arkadaş” adlı çalışması, İtalyan küratör Fondazione Nicola Trussardi tarafından Milano’ya davet edildi. Yüzlerce jüt çuvallarının birleşimiyle gerçekleştirilen enstalasyon işlemi, Milano’nun en önemli gözde mimarisini oluşturan Porta Venezia’daki iki neoklasik gişe kapısı üzerine yapıldı. Milano’nun “Doğu Geçidi” olarak da bilinen bu bölge, tarihsel anlamda bu şehrin kentsel dokusunu kırsal alandan ayıran bir sınır kapısıydı. Aynı zamanda bu sanat eseri, kentte yaşayan insanların ulusal sınırların ötesine taşınmasını da simgelemektedir. Başka bir deyişle; sanatçı, kendi ülkesinde sömürgecilik temasına vurgu yaparken Avrupa ülkelerine dikkat çeker. Sanatçı, yapıtlarında sömürgeciliği tanımlarken Jüt çuvalını simgesel anlamda bir anlatım dili sunar. “Jüt çuvallar geleneksel olarak kakaoyu taşımak için kullanılıyordu ve Gana, 20. yüzyılda bir numaralı kakao ihracatçısıydı.” Bu bağlamda sanatçı, ülkesinden el emeği ile üretilen kakaonun Avrupa ülkesinde satılırken kazanılan bu paranın büyük bir kısmını Afrika’nın mimarisi ve sosyal alt yapıların inşası için ayırırdı. Şehrin mimarisi için Doğu Avrupalı mimarlar ile anlaşmalar yapıldı. Fakat üzerinde çokça projeler yapılmasına rağmen bu projelerin hiçbiri fiilen gerçekleşmedi. Bu açıdan sanatçı, seçmiş olduğu malzemenin basit dili ile güçlkle, emekle elde edilen kazancın ülkenin temel ihtiyaçları doğrultusunda yeteri kadar karşılığın alınamadığının vurgusunu yapar ve aralarındaki çelişkiye değinmek istemektedir (Domusweb, 2019).

Açık havada sergilenen devasa konstrüksiyon çalışmasında, ilk dikkat çeken kamusal bir yapıya birleştirilmiş çuvalların giydirilmesidir. Sonrasında, çuvallar mimari yapıda; kimi delinmiş, kimi yamalarla birbirine dikilmiş kiminde ise eski bir görünüm izlenimi verebilmek için yıpratılarak üç boyutlu doku etkisini artırmıştır. Sanatçı, bu enstalasyon çalışmada, estetik bir beklentiden çok her gün kente geçen insanların bakış açılarını önemsiyor. Çalışmasında eskittiği kumaş nesnenin onların akıllarında bir izlenim bırakacağını düşünmektedir. Ayrıca

çalışmada kullanılan bu çuvalların üzerine birçok farklı kültürün ve toplumun sayısız isimleri basılmıştır. Söz konusu çuvala basılan birbirinden farklı bu isimlerin basılması, evrensellik açısından oldukça önemli bir yöntemin uygulandığı göstermektedir.

Janaina Mello Landini

Brezilya doğumlu sanatçı Janaina Mello Landini, mekân içinde ipler ve halatlar ile oluşturduğu enstalasyon ve heykelleri ile bilinir. 1999 yılında Mimarlık bölümünden mezun olan sanatçı, 2004-2007 yılları arasında Brezilya'nın Minas Gerias Federal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sanat eğitimini aldı. Sanatçının sanat üretimindeki düşünce yapısı; genellikle mimarlık, matematik ve fizik gibi farklı disiplinlerden edindiği bilgileri sanat eğitiminde öğrendiği bilgiler ile harmanlayarak çalışmalar üretmektir. Onun çok yönlü ve kolektif bakış açısı çalışmalarında farklı disiplinleri bir araya getirerek bir bütünlük oluşturmuştur. Sanatçı, doğada gözlem yaparken doğada seçtiği bir objeyi bir metafor olarak kullanmıştır (Artland, ty).

Şekil 18

Landini, çeşitli boyutlarda “genişleme” serisinin 4 Siklotramı, siyah ve mavi ipler, 2019, Yerleştirme.



(Landini, 2019)

Sanatçı, mekân içinde belirli aralıklarla sergilediği (Şekil 18) deki enstalasyon çalışmasında, sürekli birbirini tekrar eden, ağaç köklerine benzeyen, dairesel ve döngüsel ağların oluşturduğu formlar kullanmıştır. Çalışmasında kullandığı endüstriyel hazır ip ve halat nesnesi, özellikle, mekânda tek bir kuvvet noktasından tuval yüzeyinde iç içe geçecek şekilde dengeli bir biçimde yerleştirilmiştir. Bu denge mantığı, matematik kurallarına göre ölçülerek yapılmıştır. Yüzeyde tek bir noktadan gelen ipler, yüzeyde merkezden çevreye doğru bir hareket akışı sergilenmiştir. Yine aynı nesne, üç boyutlu mekandayken kalın biçimde örülmüş ve tuval yüzeyine aktarılınca lifli ip incelerek matematik kurallarına göre hesaplanarak örülmüştür. Böylece sanatçının farklı disiplin alanlarıyla harmanladığı bu bütüncül bakış açısı, onun yapıtlarını daha da anlamlandırarak zenginleştirmiştir.

Çalışmasına başka bir açıdan bakılırsa, sanatçı lifli labirent ipleri hayal dünyasında şiirsel bir dille kurgularken parça ve bütün ilişkisine göre dizayn etmiştir. Aynı zamanda mekân içinde sergilediği ipleri, tuval yüzeyinde kullanırken hiçbir biçim arayışına gitmeden içinde geldiği gibi düzenlemiştir. Tamamen izleyicinin yorumuna bırakılarak onların bakış açılarına ve algı düzeylerine göre oluşturulan biçimlerin çeşitliği, sanatçı için önemli bir kazanımdır (Palhares, ty).

Do Ho Suh

Güney Kore'nin Seul kentinde doğan Do Ho Suh, sanatçı bir ailenin çocuğu olarak ilk sanat eğitimini ailesinde gördü. İlerleyen zamanlarda sanatçı, Amerika Birleşik Devletleri'ne taşındı ve Rhode Island Tasarım Okulu'nda resim eğitimini aldı. Sonrasında, Yale Üniversitesi Sanat Okulunda, Heykel alanında da eğitimini alarak mezun oldu. Sanatçı, hayatının büyük bir bölümünü Kore, ABD ve Avrupa gibi ülkelerde yaşamını sürdürerek yaptığı seyahatleri sırasında önemli deneyimler kazanmıştır. Sabit olmayan bu yaşam biçimi, onun sanat çalışmalarına da yansımıştır. Uzak doğu ile Batı ülkelerindeki seyahati sırasında, birey ve toplum arasında kültürel ayrımları, çalışmalarında sorgulamaya girerken özellikle ev teması üzerinden vurgu yapar.

Sanatçı, yapıtlarında çelik konstrüksiyon çubuklar, iplik ve polyester kumaş gibi hazır malzemelerle mekân içinde enstalasyonlar oluşturmaktadır. İç mekânda mimari yapılar, genellikle yarı saydam, zarif ve ayrıntılı biçimde sergilenir. Mekânda sergilenen biçimler her ne kadar özenle yapılmış olsa da doğal olarak işlevselliği olmayan yapılardır. Enstalasyon çalışmalarında mimari yapıları bir merkeze konumlandıran sanatçı, kişilerin kendine ait hissettikleri “merkezler” olarak tanımlar. Bu merkezlerin içinde bireylerin kendi evleri veya kamusal mimari yapıları da vardır (Feldman, 2017).

Ev gibi önemli bir imgeye karşılık gelen ve evi bütünleyen şeylerle birlikte kurgulanan bu alanda; tezahür eden anıların izi sürülerek kendiliğin psişik gerçekliği ve değişimiyle yüzleşilmektedir. Adeta işlevsiz kılınan ev, tedirgin edici bir gelip geçiciliğin yaşandığı, hafif ve uçucu (tül den) sahne-mekânlar; psikanalitik gösterenlerin eşliğinde ikamet edilmiş bir öte yer hâline getirilmektedir (Yaşayanlar, 2022).

Şekil 19

Suh, Home within Home within Home within Home within Home, 2013, polyester



(Suh, 2013)

Yarı saydam biçimde sergilenen sanatçının (Şekil 19) daki konstrüksiyon enstalasyon çalışmasında, sanatçı, kendi geleneklerine uygun tipik bir Kore evi yapmıştır. Kumaşın hafifliği ve katlanabilir özeliğinden faydalanarak estalasyonlar üreten sanatçı, çalışmasında evleri tasarlarlarken tam bir bavula sığabilecek şekilde tasarlar. Ayrıca çalışmasında normal bir evin ölçüleri kadar boyutlandırılan bu tasarımda, tavanı, zemini ve kolonu rahatlıkla gezilebilecek şekilde tüm detaylarıyla mimari yapılar sunuyor. Sergilenen bu mimari yapılarla çelik metal çubuklar ve şeffaf kumaş gibi hazır malzemelerin yardımıyla iç içe geçirilmiş biçimler konumlandırılmıştır.

Sanatçı, bir röportaj konuşmasında, çalışmasının mekânında iç içe geçirdiği evleri iki farklı anlamda açıklar. Biri, kendi yaptığı seyahatler süresi boyunca birçok farklı kültür ile iç içe yaşamış olduğunu dramdan etkilenirken, bir diğeri ise, 1950-1953 yılları arasında Kore savaşı nedeniyle göçe zorlanan Kore halkının kendi ülkesini terk edip ABD ve diğer ülkelerde yaşamlarını sürdürürken karşılaşmış oldukları farklı kültürler, farklı kimlik, bulanımlar ve savaşın toplum bilincinde bıraktığı travmalardan etkilenerek bu çalışmayı gerçekleştirdiğini söyler. Bu yaşanan iki olumsuz durumları, Kore halkının savaş nedeniyle yaşam biçimleri ve dramları kavramsal bir dille yorum yapan sanatçı, enstalasyon çalışmasında, şeffaf kumaşları kesip kullanarak iç içe geçirdiği evlerle görselleştirmiştir. Çalışmada sergilenen bu evler, şeffaf ve ince bir kumaş malzemesiyle yapılmıştır. Bu kumaşın ince ve şeffaflığı, mekân içine giren bireyleri, güvensiz ve tedirgin hissettirmektedir. Dolayısıyla bütün bu farklı anlatımlar ışığında Do Ho Suh, “evler” enstalasyon çalışmasında, izleyiciyi evlerine, kendisi için özel oluşturduğu mahrem dünyasına girmemizi isteyerek davet ediyor. Onun bu istekli davetini, sadece kullanmış olduğu şeffaf kumaş üzerinden bakıldığında tam anlamıyla kendini açıklar nitelikte olduğu söylenebilir (contemporaryartscenter, 2016).

Barbara Wisnoski

Kanada doğumlu sanatçı Barbara Wisnoski', öncelikle lif malzemesini, daha çocuklukken terzi olan annesinden görmüş ve onda merak uyandırmıştı. İlerleyen yıllarda Wisnoski, Kanada'nın Montreal kentinde Concordia Üniversitesinde tekstil ve heykel alanında sanat eğitimini aldı. Mezun olduktan sonra birçok farklı çalışmalar üreten sanatçı, Kanada, Ukrayna, Çin ve ABD'de gibi ülkelerde de kişisel sergiler açtı. Bunun yanı sıra, Çin'in Zhengzhou Kentinde düzenlenen "Lozan'dan Pekin'e Uluslararası Lif Sanatı Bienali"nde sanatçının çalışmaları sergilendi.

Sanatçı, lif malzemesini çalışmalarında kullanırken, özellikle ailesinin kullanmış olduğu giysileri tercih eder. Sanatçı, bu giysileri değiştirip dönüştürürken geleneksel yorgan dikme tekniklerinden ilham alarak duvar resimler ve enstalasyonlar oluşturduğunu söyler. Bu yöntem ile sanatçı, kumaş malzemesiyle çalışmalar üretirken farklı kişilerden aldığı kumaş nesneleri bir araya getirerek diker. Sonrasında bu kumaşları yeniden sınıflandırmak için keser ve parçalara ayırır. Daha sonra kestiği parçaları dikişle tekrar bir araya getirir. Böylece çalışmasında tek kumaş parçasıyla yüzeyde doku etkisini artırıp veya azaltarak ritmik alanlar oluşturur (Bate & Rudman, 2009).

Şekil 20

Wisnoski, Dünya (Bir yas eyleminin tekrarı).



(Wisnoski, ty)

Kullanılmış lifli kumaş nesneleriyle bir araya getirilen sanatçının (Şekil 20) deki çalışmasında, birbirinden farklı kumaş parçaları, dikiş makinesinin yardımıyla üst üste bindirilerek veya yan yan dikilerek tekrar birleştirilmiştir. Bu bütünlük, çalışmanın yüzeyinde ritim ve doku etkisini oluşturmuştur.

Sanatçı, çalışmasında, kendi ailesinde kalan eski giysi ve kumaş artıkları tercih eder. Bu lifli kumaş nesnelerini yırtarak, küçük parçalara ayırarak ve dikerek bir döngü içinde çalışmanın mekânında üç boyutlu geleneksel tekniklerle dikilen bir yorgan enstalasyonu oluşturmuştur. Bu çalışmaya başka bir açıdan bakıldığında; sanatçı, birbirine diktiği renkli kumaşlarla kompozisyon oluştururken çalışmada doku etkisini yansıtır. Bunun yanı sıra kendi ailesinden seçtiği eski giysilerdeki her bir kumaş parçası, sanki bir aile fotoğrafı içinden geçiyormuş ve ailesinin giydiği bu kıyafetlerin her birinde bir hikâyenin canlı döngüsel gösterimi gibi bir izlenim bıraktığı söylenebilir (Wisnoski, ty).

Emilie Faif

1976 yılında Fransa’da doğan görsel tasarımcısı Emilie Faif, mekân içinde heykel, dekorasyon ve lifli tekstil çalışmalarını bir arada kullanır. Sanatçının ilk sanat eğitimi, mimar ve heykeltıraş bir babanın, ressam bir annenin, terzilikle uğraşan büyükannesinin ve büyükbabasının olması nedeniyle onu sanat çalışmalarının üretiminde daha şanslı kılmıştır. Faif, daha sonra Fransa’da “Paris Uygulamalı Sanatlar Olivier de Serres ve Dekoratif Sanatlar bölümü”nde mezun oldu. Hem eğitim aldığı bölümden hem de ebeveynlerinden etkilenen Faif, sanat üretimlerinde kentlerin durmadan sürekli hareketli akışını, moda, tekstil ve sanatın dinamizmi ile birleştirerek mekân içinde eş zamanlı çalışmalar üretiyor. Mekân içinde özellikle doku ve hareket etkisini vurgulamak için lifli kumaş şeritleri kullanmış veya kumaşların içini doldurarak şişirilmiş üç boyutlu konstrüksiyon heykeller oluşturmuştur. Bu şişirilmiş heykellerin dokusunu artırmak için ışık kullanır. Ayrıca sanatçının hacimli heykelleri moda sektöründe de kendisini göstermiştir. Sanatçının tekstil liflerden ürettiği üç boyutlu nesneleri, mağazaların mekânlarında ve vitrinlerinde sergilenmiştir. Sanatçının (Şekil 14) deki vitrinli çalışmasında sunulan nesneler, mekân içerisinde büyük şişirilmiş biçimde öne çıkartılarak gösterilmiştir. Burada, izleyicinin nesneye bakışını ve ilgisi çalışmanın üzerine çekebilmek istenmektedir (Highlike, ty).

Şekil 21

Faif, MU, 2021, Tekstil Enstalasyon.



(Faif, 2021)

Sanatçının (Şekil 21) deki mekânda gösterilen enstalasyonu, renkli kumaş şeritlerinden oluşturulan geri dönüşümlü bir yapıttır. Mekân içinde birbirinden farklı kumaşlar kesilerek şeritler oluşturulmuş ve bu şeritler yakın renk tonlarıyla birbirine bağlanarak üç boyutlu konstrüksiyon heykeller sergilenmiştir. Renkli şeritleri, çalışmanın hem dokusunu hem de hareketini artırmıştır. Böylece mekân içinde sergilenen dokulu büyük boyutlu aykırı heykeller, izleyicinin, nesnenin mekânda oluşturduğu algıya dikkat çekmesini sağlamaktadır.

Şekil 22

Faif, geri Dönüştürülmüş Kumaşlar, 2023, Tekstil Enstalasyon.



(Faif, 2023)

Sheila Hicks

Mekân içinde canlı, yumuşak ve dokuma heykelleriyle bilinen Amerika'lı sanatçı Sheila Hicks, sanat ortamında kadının el emeğini sanat olarak kabul etmeyen ve görmezden gelen anlayışa karşı; yenilikçi lifli tekstil çalışmalarıyla kendini göstermiştir. Hicks çocukken büyükannesinden öğrendiği terziliği sayesinde daha sonra Yale Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Okulunda Josef Albers'ten aldığı eğitimler sonucunda ürettiği tekstil lif çalışmalarını, daha da farklı bir noktaya taşıdı. Sanatçı, 2014 yılında Whitney, 2017 de ise Venedik Bienaline katıldı. Ayrıca, sanat ortamında zanaat ve sanat arasında keskin ayrımı, ürettiği çalışmalarıyla bulanıklaştırdı. Sanatçı bir konuşmasında, “tekstil toplumumuzda rağbet olarak görülmemektedir. Bunun nedeni, tekstil malzeme kullanımının işlevsel ve dekoratif olarak değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır” diye ifade eder. Böylece sanatçı bu malzemeye statü kazandırmak için mekânda özellikle vurgulamak istediği enstalasyonları kullandığı heykel nesnelerle bir mücadele içine girerek bir kadının tekstil nesnesiyle ne çok şey yapacağını açıkça belirtmek istemiştir (Artnet, 2022).

Sanatçı, çalışmalarında genellikle örülmüş ip yumaklarını sararak, istifleyerek ve dokuyarak renkli iplikler ile mekânda düz ya da yuvarlak biçimde sergiler. Sanatçının (Şekil 22) deki çalışmasında bir galeri mekânının içinde farklı renklerle sarılmış ip yumaklarını köşeye konumlandırmıştır. Sarılmış üç boyutlu konstrüksiyon heykeller, sanatçının her zaman tekrar ettiği motiflerdir. Sanatçının mekânda oluşturduğu nesnelerin ana malzemesini, ailesinin veya arkadaşların kıyafetlerini sökerek yaptığı formlar oluşturmaktadır. Bu nedenle; geçmişte onlarla birikmiş anılarını ve yaşanmışlarını tekrar farklı bir platformda gün yüzüne çıkartarak sergiliyor. Sanatçı bu topları genellikle “hafıza topları” diye adlandırır. Toplar, çok renkli dokulu elyaf katmanlarını merkeze almış ve çevresini iplerle sıkı bir şekilde sararak demetler oluşturmuştur (Boules, 2009).

Şekil 23

Hicks, Büyük Toplar, 2009, Enstalasyon.



(Hicks, 2009)

Renkli konstrüksiyon heykellere bir başka açıdan bakılırsa; aslında sanatçının oluşturduğu biçimler, çevreyle ilişki biçimde sergilenmiştir. Biçimler, mekân boşluğunda hacimli formlar ve canlı renklerle doldurulmuştur. Yumuşak heykeller, çevredeki sert keskin sade bir mimari alanına karşılık mekânda yumuşak, dokulu ve canlı nesnelerin renkleriyle yanıt veriyor ve mekânı canlandırıyor. Yani yumuşak ve esnek bir malzemeyle sert yapısal alanlarla bir kontrast oluşturuyor.

Şekil 24

Hicks, Rempart, 2016, Enstalasyon.



(Hicks, 2009)

Guerra De La Paz

Küba doğumlu Amerikalı sanatçı Guerra De La Paz, geri dönüştürülmüş tekstil kumaş malzemelerden enstalasyon, heykel gibi çalışmalar yapmaktadır. Çalışmaların çoğunda ana tema; toplumu ilgilendiren politik ve sosyal konulardır. Sanatçının kullanılmış tekstil kıyafetleri seçmesindeki temel amaç; onları bir arkeoloji kalıntısı olarak görmesindendir. Çünkü tüketilmiş

kıyafetlerin her biri bireyin kişiliğini tanımlayan birer kalıntılardır (Reflect, 2009). Bu ifade doğrultusunda sanatçı; toplumun hafızasında tarihte kalmış kalıntıları çalışmalarında yeniden yorumlarken çağdaş bir dille diyaloglar geliştiriyor. Tekstil malzemesiyle yorumlama yaparken bireylerin geçmişteki yaşanmışlıkları ve kendi çağında yaşayan tüketim toplumuna gönderme yaparak sosyal ve hatta politik evrensel mesajlar ile farkındalık oluşturmaktadır. “Guerra de la Paz, eserlerinde kullandıkları malzemenin, yapıt haline geldiğini ve mesajları olmasına rağmen izleyicinin kendi sonucuna ulaşmasını tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Her giysinin daha önce bir kişi tarafından giyilmiş olduğunu ve bu yüzden, giysiyi onu kullanan kişinin enerji kapsülü olarak gördüklerini ifade etmişlerdir” (Haylamaz, 2022, s. 31).

Şekil 25

Paz, Bahar geldi, Geldi, 2009, Enstalasyon.



(Paz, 2009)

Sanatçı çalışmalarında kullanılmış hazır tekstil ürünlerini üst üste veya yan yana gelecek şekilde birleştirirken aynı zamanda çeşitli renk tonlamalarını da bir araya getirerek mekân içinde dokularla biçimler oluşturur. Sanatçı, (Şekil 25) teki çalışmasında kullanılmış atık giysilerle mekân içinde bir kompozisyon oluşturmuştur. Çöplerde topladığı yığıntı kıyafetleri belirli bir düzenek biçimde sergilemiştir. Günlük sıradan nesnelerle sanatsal enstalasyon oluştururken tüketim toplumuna gönderme yapmaktadır. Tüketim toplumunda, herkesin kullandığı giysiler aslında bir sosyal sınıf grubunu oluştururlar. Çalışmada tercih edilen kullanılmış atık kıyafetler de bu sosyal grubun bir parçasını yansıtır. Mekân içinde bir araya getirilerek bütünlük oluşturulan yığıntı kıyafetlerin her bir parçası toplumdaki herhangi bir bireyi temsil etmektedir. (Haylamaz, 2022). Yani, kullanılan kumaşın her bir parçası tek bir grubu ya da bir ırkı ve yaşı temsil etmez. Irk cinsiyet fark etmeksizin tüm bireylerin kalıntıları mekân içinde parçadan bütünlüğe doğru bir ilişki oluşturmuştur. Çalışmanın bütününde, sanatçı tüketim konusunu kavramsal çağdaş bir dille yeniden yorumlayarak topluma mesajlar veren ifadeler üzerine odaklanmıştır. Diğer bir deyişle mekânın zemininden tavana doğru uzanan ve

sonrasında aşıya sarkıtılan kumaş parçaları, farklı renk tonlarıyla bir araya getirilerek hareketli bir etki yansıtmıştır. Zemindeki renkler, koyu ve gri tonda verilmiş, tavanda ise kumaşlar daha açık, parlak ve renkli biçimde sıralayarak enstalasyon oluşturmuştur.

Gabriel Dawe

Çalışmalarını renkli iplerin birleşimiyle mekân içinde ışık tayf araştırmalarını yapan Meksika'lı ve Teksas'ta yaşayan sanatçı Gabriel Dawe, öncelikle ip malzemesini neden tercih ettiğini açıklar. Sanatçı, çocukluk yıllarında kız kardeşinin tekstille dikiş yaptığını gözlemlerken ve bunun toplum içinde sadece kadınlar tarafından kullanılmasıyla kadına ayrımcılık yapıldığını düşünür. Bu noktadan yola çıkarak çalışmalarında özellikle ip malzemesini seçer ve bu algıya tepki olarak dikiş nakış işlerin sadece kadınlar tarafından kullanılamayacağını; bunun yanı sıra erkeklerin de kadınlar gibi tekstil ürünleriyle dikiş yapabileceğini vurgular. Dolayısıyla, ip malzemesiyle enstalasyon çalışmalar üreterek toplumsal cinsiyet ayrımına değinmiş ve yanlış olarak gördüğü bir duruma tepkisel bir dille eleştiri yaparak dikkat çekmektedir. Eserlerini, genellikle mekân içinde tavandan zemine doğru katmanlardan tutturulmuş basit sıradan iplerle yapar. Yanı sıra; dikey, yatay ve diyagonal biçimde kesişen lifli ipler, yan yana dizilerek geniş alanlar oluşturur. Kesişen renkli iplerin üzerine yukarıdan yansıtılan ışığın yardımıyla biçimlerin parlaklık düzeyini daha da artırılır. Mekân boşluğunda göz kamaştıran renkli ipler, adeta bir gökkuşağı hissi oluşturuyor. (Ault, 2015). Sanatçının (Şekil 26) daki enstalasyon çalışmasında gökkuşağı rengine ipler kullanarak mekân içinde bir prizma oluşturmuştur.

Şekil 26

Dawe, Pleksus no 3, 2010, Yerleştirme.



(Dawe, 2010)

Susie MacMurray

Resim, heykel ve enstalasyon gibi birçok farklı disiplin ile çalışmalar yapan İngiliz sanatçı, Susie MacMurray, sanatla uğraşmadan önce Orkestra müziği alanında bir geçmişe sahiptir. 2001 yılında sanatçı, Manchester Metropolitan Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümünde mezun olmuştur. Sanatçı mezun olduktan sonra birçok farklı sanatsal çalışmalar üretmiştir. Eserlerinde genellikle kullandığı malzemeler; tel, saç, kauçuk boru ve balmumu gibi hazır malzemelerdir. “MacMurray’nin çalışmalarının kuruluş ilkelerini iki önemli öge oluşturmaktadır. Parçaları geniş alana yayılırken, ayrıntıda titiz özellikleriyle dokunsaldır” (Ay, 2018, s. 193).

Şekil 27

MacMurray, 2006, *Yerleştirme*.



(Echo, 2006)

Sanatçı (Şekil 27) deki enstalasyon çalışmasında, bilinen bir mekânda objeleri dengeli biçimde sergilemiştir. Çalışmada ilk dikkat çeken yer, tavandan aşağıya doğru sarkıtılan biçimlerdir ve bu biçimler, saç kıllarıyla üç boyutlu şekliyle mekân içinde dengeli biçimde sergilenmiştir. Daha sonra mekânda asılan objelerin arkasında kalan anıtsal mimari göze çarpmaktadır. Sanatçı, tarihsel bir mimari yapı içinde oluşturduğu enstalasyon çalışmasında izleyiciyi tarihle eşleştirerek geçmişten süregelen tarihsel bir dokuyu mekânın kimliğiyle yüzleştirmektedir. Kıl ve ip ile oluşturulan biçimler, ince ve titizlikle yapılırken aynı zamanda kavramsal anlamda objeyi şiirsel bir dil ile anlamlandırmaktadır. Ayrıca sanatçının geçmişte klasik müzikle ilgilenmesi bu çalışmada da etkili olmuştur. “MacMurray müziğin dokunulamaz tonlarını dokunur yapar ve enstalasyonlarında, tıpkı bir zamanlar çıkardığı melodilerin sesi gibi, görsel büyük bir orkestraya katılan her enstalasyon parçası ile odayı doldurmaktadır” (Ay, 2018, s.193).

Mary Tuma

Kalifornia doğumlu Filistinli sanatçı Mary Tuma, kendi topraklarında ve kültüründe yaşanan güncel olaylara değinir. Tuma, sanatsal eğitimini Kalifornia Üniversitesinde Kostüm ve Tekstil Tasarımı alanında lisans, Arizona Üniversitesinde yüksek lisans'ını tamamladı. Birçok ulusal ve uluslararası sergilerde çalışmalar üreten sanatçı, şu an, Charlotte'taki Kuzey Carolina Üniversitesi'nde sanat alanında dersler vermektedir. Tuma, Filistin halkının her gün maruz kaldıkları engelleri, özellikle haksız yere işgal edilen evleri ve dışarda evsiz kalan kadınların yaşam biçimlerini enstalasyon çalışmalarında lifli tekstil malzemesiyle anlatır. Tekstil ürünleri arasında özellikle uzun boyutlu elbiseleri ön plana çıkmaktadır.

Sanatçı genellikle sanatsal çalışmalarını lifli malzeme ve atık nesnelerle kurgularken Filistinli insanların yaşadıkları şiddet, dram ve ölüm gibi temaları anlatır. Bu temaları en iyi uzun boyutlu elbiseler üzerinden anlatmaktadır. Çalışmalarında elbiseler, şeffaf, zarif ve uzun biçimde sergilenir. Sanatçı, kendi topraklarında yaşanan olayları, mekân içinde devasa boyutlu içi boş elbiselerle sergilerken, bu biçimleri, insan bedenini ve ruhunu temsil ettiğini muhalefet bir söylemle ifade eder. Bu düşünceden yola çıkarak, sanatçı, çalışmaları aracılığıyla, insanlığın kültürel ve siyasi kimlik özelliklerinin ve özellikle insan bedeninin yeryüzünde toplumun gözü önünde nasıl değersiz ve yok olduğunu metaforlardan yararlanarak açıklar (Ay, 2018, s.198). Böylelikle sanatçı, kendi kültüründe yaşanan durumu; muhalefet bir tavırla oluşturduğu biçimlerle anlatmıştır. Ancak bu haksızlık, durumları görselleştirirken özellikle enstalasyon çalışmaları arasından (Şekil 28) deki bölgede yaşayan kadın hakları konusundaki çalışması önem arz etmektedir.

Şekil 28

Tuma, Bedensizlerin Evleri, 2006, Enstalasyon.



(Tuma, 2006)

Enstalasyon çalışmasında uzun hayaletli biçimleri sergilerken, sanatçı, Filistin toprağındaki Kudüs'ten evlerinden kovulan ve bir daha dönemeyen masum Filistin halkı için bir anma ve adak olarak simgelediğini söyler. Mekân boşluğunda devasa boyutlarla sergilediği beş adet siyah şeffaf elbiseler bulunmaktadır ve bu elbiseler Kudüs'te elli metrelik ipek bir kumaş ile kesip biçilerek dikildi. Sanatçının mekân içinde devasa boyutlu elbiseleri, kesintisiz biçimde tek lifli kumaş parçadan dikilmiş olması onun için yaşanmaya devam eden bu dramın

Filistinli halkın ortak talihsizlikleri sayesinde birleştiren güçlü bağın bir metaforu olarak temsil ettiğini ifade eder. Sanatçıya göre mekânda sergilenen elbiselerin anıtsal boyutları, haksızlık karşısında güçleri çok az olduğu söylenen kadınların gücünün bir kanıtı olduğunu açıklar. Başka bir deyişle sanatçı, kullanmış olduğu şeffaf ve zarif elbiseler ister Kudüs'te görülsün ya da görülmesin, bu kumaşın ruhen orada olduğunu vurgular (Behiery, 2012).

Janet Echelman

Amerikalı heykeltıraş ve elyaf sanatçısı Janet Echelman, kamusal alanda çeşitli iplerle havada asılı duran çalışmalarıyla bilinir. Echelman'ın yapıtlarındaki ipler, sanatçının Hindistan gezisi sırasında balıkçıların üst üste yığıldıkları, uzun ve devasa balık ağları oluştururlar. Sanatçı bu istiflenen balık ağlardan etkilenecek çalışmalarında hazır nesne olarak kullanmıştır. Kentsel mekânda yerden daha yüksek bir konumda enstalasyonlarını yerleştirir. Bunlar, katı ağır bir kütle olmaksızın hacimsel formu oluşturmak için hafif lifli iplerle birbirine dokunarak düğümlenmiş ağ yapılarıdır. Atmosfer boşluğunda asılı olan hafif, esnek ve yumuşak dokulu biçimler, rüzgârın etkisinden dolayı havada hareket ederler. Sanatçı, bunu yaparken alışık olan bir anlayışın dışına çıkarak, nesnenin zemin üzerinden olması gereken yerden daha farklı bir boyutta ve sınırsız uzay boşluğun özgürlüğünde nesnelerini yerleştirerek yer kavramını sorgular. Bu sorgulamayla beraber sanatçı, nesnenin zemindeki sınırlı konumundan daha geniş ve sınırsız bir boşluk alanına yayarak izleyiciye yeni bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla sanatçı kamusal mekân içinde enstalasyonlarını hava boşluğunda sergilerken, klasik yer düşüncesindeki yerçekimi, biçim ve mekân normlarına karşı gelerek genişleyen bir yer kavramını getirmiş ve mekân üzerinde sınırın belirsizliğine dikkat çekmiştir (Lorentzen, 2019, s. 636-637).

Şekil 29

Echelman, She Changes, Port ve Matosinhos, Portetiz, 2005, Yerleştirme.



(Echelman, 2005)

Sanatçı (Şekil 29) daki enstalasyon çalışmasını, Portekiz'in Porto kentinin kıyı şeridinde bulunan Matosinhos kasabasında yapmıştır. Kıyı şeridinde yapılan bu çalışma, yıllardır Porto halkının geçim kaynağının balıkçılık olmasından dolayı sanatçı, bu kültürden etkilenerek balık ağlarına benzer bir biçimle enstalasyon oluşturmuş ve bu bakımdan sanatçı, yerel kültüre vurgu yapmak istemektedir. Kamusal mekân içinde konstrüktivist enstalasyon çalışması, tam üç yıl içinde mimarlar, tasarımcılar ve mühendislerden oluşan bir ekiple, koordineli bir şekilde yapılmıştır. Çalışma, deniz kıyısına yakın bir yerde sergilenmiştir. Dolayısıyla çalışmanın üzerine gün içinde hiç durmadan güneşin değişen ışıkları ve denizden gelen rüzgâr, çalışmayı doğrudan etkileyerek değiştirip dönüştürmektedir. Sanatçı, neredeyse her an değişen hareketin akışını vurgulamak için çalışmasına “O Değişiyor” adını vermiştir (Morgan, 2005).

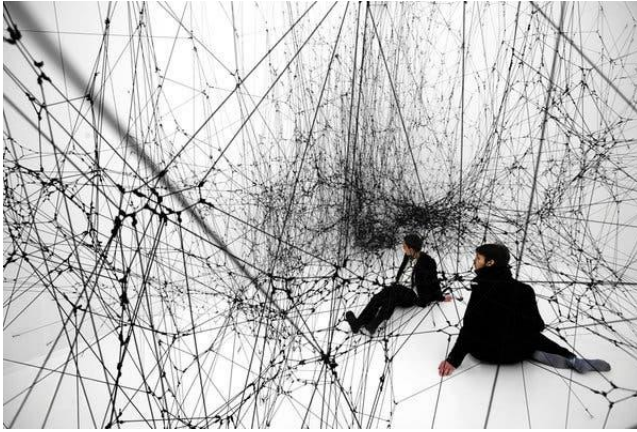
“Echelman’ın çalışması, “She Changes”, Porto’nun hemen dışında Matosinhos kasabası sahil hattı boyunca uzanan kırmızı ve beyaz ağlardan oluşan anıtsal yapıdır. 20 ton ip ve kablodan oluşan bu yapının kendisi devasadır ve her biri 25 ila 50 metre yüksekliğinde olan çapraz yerleştirilmiş üç direğe bağlı çelik kasnakla asılıdır...Çalışmanın, heybetli bir etkisi vardır. Rüzgarın gücüyle alçalan ve akan, gün ve gece döngüsüyle rengini ve özelliğini değiştiren titreşimli, dalgalı bir ağ kütlesi” (Ay, 2018, s. 205-206).

Tomas Saraceno

Mekân içinde çelik tel ve iplerle örümcek ağlarını yapan Arjantinli enstalasyon sanatçısı Tomas Saraceno, toplumun çevreyi algılama, yaşama biçimleri ve bunlarla diyaloglar kuran, düşündüren olgular üzerine lifli malzemeye üç boyutlu yapıtlar üretir. Sanatçının sanat eğitiminin yanı sıra mimarlık ve mühendislik gibi farklı alanlarda da eğitim görmesindeki çok yönlülüğü onun sanatsal çalışmalarında çevreyi algılama durumu noktasında başarılar getirmiştir. Örneğin yapıtlarında mekân boşluğu içinde konumlandığı küreleri, örgülü ağları ve bunların ölçülü bir şekilde gösterilmeleri, sanat eseri ve mühendisliğin bir arada kullanıldığının önemli bir kanıtıdır. “Sanatçı, sınırları çizilmiş şehir planlarının, insanların birbiriyle kurduğu ilişki modellerinin, mülk ve milliyet kavramlarının yaşanılan topraklar üzerindeki sınırlayıcılığına mimari önermeler sunar. Saraceno, sosyo-kültürel ve ekolojik sorunlara teknik olarak mümkün ama gerçeklikten uzak ütopya tasarlar” (Sanatçı ve Zamanı, ty, s. 288). Ütopik şehirleri çalışmalarında kurgularken sanatçı, aslında insanların geleceği için alternatif yaşam alanlarının bir simülasyonunu yapmaktadır.

Şekil 30

Saraceno, 17 milyar Çalışma Başlığı, 2010, Enstalasyon.



(Saraceno, 2010)

Sanatçının (Şekil 30) daki mekân içinde ipler ile oluşturulan konstrüktif örümcek yapılar, esnektirler. Özellikle belli bir yer için konumlandırılmıştır. Durağan ve geometrik şekilli yapıların aksine mekânda birbirlerine düğümlenmiş ve izleyicinin hareketiyle beraber hiç durmadan değişkenlik gösterirler. Ayrıca, sanatçı, lifli ip malzemesiyle enstalasyon çalışmalarını yaparken, doğa insan ilişkisi üzerinden doğadaki entropiye vurgu yapmak istemektedir. Gezegenimizde insan eliyle doğaya zarar verilen, görülmeyen eylemleri görünür kılmak için örümcek ağlarını bir tema olarak kullanır. Bunun yanı sıra örümcek ağlar uzaydaki galaksileri, beyindeki nöronları ve sismik görünmeyen titreşimli sinyaller (deprem dalgaları) ini de çağırıştırır. Çalışmada iç içe geçirilmiş lifli ipler, mekân içinde değerlendirildiğinde belli bir biçime odaklanmak yerine mekânın bütününde daha geniş bir perspektifle açı etkisi oluşturulmuştur. Mekânda sergilenen iplerin farklı açıları karmaşık gibi görünseler de aslında örülmüş iplerin her bir açısı belli bir matematiksel ölçülerle ve algoritmayla kurgulanmıştır. Belli düzen içinde hesaplanan bu örmeler, izleyiciye yepyeni ve sonsuz derinlikte keşif alanlar sunulmuştur.

Ramazan Bayrakoğlu

Kumaşları birbirine dikerek çalışmalar yapan Ramazan Bayrakoğlu, tekstil malzemeyi doğrudan kullanırken bu süreç içerisinde tekstil tekniğiyle çalışmalar üretmektedir. Bu yöntem doğrultusunda tuval yüzeyine lifli tekstil kumaşlarını bir araya getirirken dikiş makinesini kullanır. Dikiş makinesi, sanatçının çalışmalarında bir yöntem olarak işlevselliği olan bir materyaldir. Onun için tekstil ürünleri ise, çalışmaların üretimi sırasında kullandığı malzemeler arasında sadece birer araç olarak görev taşıdığını ifade etmektedir. Bu bağlamda sanatçının tekstil malzemesi ve üretim yöntemi açısından kendine özgü plastik bir dil oluşturduğu önem arz etmektedir (Sönmezateş, 2012, s.27).

Şekil 31

Bayrakoğlu, Alexandra Maria Lara'nın Portresi, 2008, Tuval üzerine monte edilmiş dikişli kumaş



(Bayrakoğlu, 2008)

Çalışmalarında genellikle dikiş makinesiyle ürettiği portre yapıtları öne çıkmaktadır. Portreler, belirgin bir duygu yoğunluğuyla imlenmektedir. (Şekil 31) deki portre çalışmasında sanatçı, bu duyguyu açık bir şekilde yansıtmıştır. Tekstil malzemeleriyle bir araya getirilen lifli kumaş malzemesi ve bu kumaşın kendi özü itibariyle dokusu, çalışmanın yüzeyinde hareketli bir dalga etkisi oluşturmuştur. Gözle görülen bu dalgalanmalar, plastik yorumlama açısından biçimsel olmanın yanı sıra kavramsal anlamda bir hissiyat gücünün dışavurumuyla toplumsal belleğe göndermede bulunur. Toplumsal bellek vurgusu üzerine:

Bayrakoğlu, resimsel imgeyi var eden toplumsal ve kültürel kodları tekrar düşündürmeyi amaçlar. Film karelerinden, gazete ve dergilerden gözüne kestirdiği fotoğrafları dönüştürür ve yeniden tanımlar. Son dönem çalışmalarında kumaşları birbirine dikerek fotografik bir etki yaratan sanatçı, gündelik yaşamda hızla tüketilen kareleri tercih edip, işaretler. Belleğe kazınmış klasik bir Amerikan arabası, sevimli bir sokak köpeği, içinde pilotuyla bir gösteri uçağı veya bu resimde olduğu gibi, endişesinin kaynağı merak doğuran bir kadın yüzü bu karelere örnek oluşturur. Sanatçı kurduğu kompozisyon yapısıyla, her türlü bağlamdan soyutlayarak çekip aldığı tekil imgelerin ardında yatan öyküleri merak ettirir. Canlı, parlak kumaş parçalarıyla kimi zaman dramatik, kimi zaman da ironik bir atmosfer oluşturması, görsel ifadenin tek bir imge ile ne kadar güçlü bir etki yaratabileceğini kanıtlar (Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, t.y., s. 248-249).

Fırat Neziroğlu

Resim, eğitimci, dokuma ve lif sanatçı kişiliğiyle bilinen Fırat Neziroğlu, çalışmalarında misina malzemesini kullanarak kendine özgü oluşturduğu yeni tekniğiyle lifli çalışmalarına ve dokuma tasarımlarına yeni bir bakış açısını getirmiştir. Misina malzemesinin yarı saydam etkisinden faydalanarak kompozisyonlarında figür ve nesnelerin ışık gölge ve doku etkisini artırmasının yanı sıra dokuma resimlerinde boşluk- doluluk ilişkisini ve üç boyutlu nesnelerin de oluşmasına neden olmuştur. Aslında sanatçı, çalışmalarında misina malzemesiyle boşluğa

vurgu yaparken doluluğun yanında eş zamanlı boşluğun da önemli bir kavram olduğunu anlatmak istemektedir. Böylelikle boşluk ona karşılık gelen dolu ile var olduğunu yansıtırken tasarımlarında ancak görünmeyen boşluk tek başına anlam kazanmadığının görünen nesneler ve figürlerle birbiri ile bağlantılı bir şekilde varlık gösterdiğinin önemini vurgular (Güleş, 2021, s. 309-310). Sanatçının yeni dokuma tekniğini kullanması, lifli malzemeyle ilmek ilmek ördüğü biçimler, misinanın yarı şeffaf ve geçirgen malzemesi sayesinde resim yüzeyinde deseni daha görünür kılmıştır. Bu biçimleri dokumanın yüzeyinde en iyi gösteren sanatçının misina malzemesiyle yaptığı (Şekil 32) deki çalışması örnek gösterilebilir. Sanatçı bu çalışmasında geleneksel kilim dokumasını çağdaş bir dille yeniden yorumlamıştır. Kompozisyonun bir kısmı figür ile doldurulmuş geri kalan kısımda ise misina malzemesiyle boşluk oluşturmuştur.

Şekil 32

Neziroğlu, Mertcan, 2018, El dokuması monofilament, yün, pamuk, vegan ipek.



(Neziroğlu, 2018)

İKİNCİ BÖLÜM

Sanatta Denimin Kullanımı

Tarihsel Süreç İçinde Denim Kumaşı ve Sanattaki Kullanımı

Yıllar öncesinde üretilmeye ilk başladığı andan itibaren ilgi gören denim, zamanla küresel bir meta haline gelerek birçok farklı toplumda kullanılabilen ve değerini kaybetmeden günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Denim, sadece giyinme açısından dayanıklı, esnek ve rahat kullanılabilen bir kumaş olarak kalmamış; aynı zamanda çeşitli ülkeler ve kültürler arasında değeri korunan, farklı düşünce kuruluşları tarafından da farklı anlamlar çıkarılabilen ikonik bir kumaş olmuştur. Başka bir ifadeyle, sosyo-kültürel yaşamın birer parçası haline gelerek toplumlar arasındaki statüyü, yaşı, cinsiyeti ortadan kaldıran, kimliksiz ve sınıfsız bir kumaş olan denim küresel anlamda birçok kültürde farklı anlamlar yüklenerek varlığını devam ettirmiştir. Bu açıdan bakıldığında farklı kültürlerde çok yönlülüğüyle bilinen bu kumaş, kimi zaman işçi kıyafeti, kimi zaman Amerika’da kovboyların birincil giysisi, kimi zaman ise moda sektöründe tasarım nesnesi olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla bu kumaşın değişken ve çok yönlü olması popüler ve özel bir kumaş olduğunu gösterir. Geçmişten günümüze kadar devam etmekte olan bu kumaş üzerine yüklenen anlamların süreci değerlendirildiğinde; denim nasıl bir kumaş olduğu, ilk ne zaman ortaya çıktığı ve sanattaki kullanımın anlam ifadesindeki soruların cevabı da merak uyandırdığı söylenebilir. “Kot veya denim, pamuk ipliğinden dokunan veya çoğunluğu pamuktan oluşan, dimi örgüsüne sahip bir kumaştır. Örgüdeki çözgünün dışarıda olması dolayısıyla rengini kumaşın çözgünün rengine alır” (Vikipedi, 2021).

Denim kumaşı tarihsel süreç içerisinde ilk olarak Fransa’nın Nimes kentinde üretildi. Bu kumaş, Amerikalı girişimci Levi Strauss tarafından Fransa’dan Amerika’nın Kaliforniya eyaletine ithal edildi. Amerika’nın Kaliforniya eyaletinde 1848 yılında altın madeni keşfedilmiş ve “altına hücum” diye adlandırılan bir süreç başlamıştır. Bu dönemde maden işçiler, durmadan altın aradıkları için giydikleri kıyafetler yıpranarak dayanılmaz hale gelmiştir. Bu yüzden daha önce kumaş pazarlamasını yapan girişimci Strauss ise, bu süreçten faydalanmak için Amerika’ya yerleşir ve San Francisco’da kumaş üzerine bir işyeri açar. Altın arayıcılarının ihtiyaçlarını karşılamasına çözüm aramayı düşünen Strauss, 19. yüzyılın sonlarında maden işçilere yönelik daha dayanıklı ve rahat iş pantolonlar üretmeye başlamıştır (Akyol, 2010, s. 190).

Şekil 33

Levi's Jeans, 1800'lerin Sonları, Denim Kumaştan



(Levi's, 1800)

San Fransisico' nun içinde yer alan, 1850'lerde altın madenleri için Kaliforniya eyaletine akın eden maceraperest altın arayıcılarının içinde biri vardı ki o altına değil ticaret yaparak zengin olmayı kafasına koymuştu. Yirmi dört yaşındaki Bavyeralı Levi Stratuss makinelerini beş ay bir gemi yolculuğundan sonra San Fransisco'ya ulaştırdı. Genç tüccarın mallarına inanılmaz talep oldu fakat bir top yelken bezi (kanvas) elinde kaldı. Bu kumaş için çareler arayan Levi Stratuss'un aklına, altın arayıcılarının sert dayanıklı pantolonlara ihtiyaç duyduğu geldi. Böylece genç tüccarın bir terziye götürerek sağlam dikişli pantolonlar diktirmesi ile 126 yıllık serüven başlamış oldu. Leke göstermediği için Levi Stratuss tarafından lacivert renkte karar kılınan pantolonlar, altın madenlerinin yakınında pazarlanmaya başladı ve inanılmaz ilgi gördü (Macun, 2019, s. 34).

Levi Strauss, maden işçilere yönelik sert dayanıklı bir kumaş bulmanın arayışındayken denim kumaşını keşfetmiştir. Strauss, öncelikle bu kumaşı pantolon giysisinin üretimi için değil de maden aramaya giden işçilerin yük arabasının tentesi ve barınakları için çadır bezi olarak satabileceğini düşünmüştü. Ancak daha sonra Nevada'lı terzi Jacob Davis ile tanıştığında üretilen bu kumaşı, işçilerin giyebileceği pantolon tasarımı fikri ortaya çıktı. Pantolon dikimini yapan terzi Davis, en çok üzerinde durduğu ve işçilerin de muzdarip olduğu pantolonun köprü kısımları ve cepleridir. Cepler, madencilerin buldukları altın ve gümüş kayaların koydukları yerlerdir. Bu cepler, çalışma koşulları nedeniyle bir süre sonra işlevselliğini kaybetmişlerdir. Bu durumu farkedenden Davis, 1871 yılında ceplerin yıpranan kısımlarını güçlendirmek için ilk defa ceplerde “perçin” kullanma fikrini ortaya atmıştır ve oysaki onun bulmuş olduğu yeni fikrinin gelecekte bu kadar önemli bir unsur olacağını tahmin edememiştir. Perçin malzemesi, bakırdan üretilen bir metal parçasıdır. Bu perçinler (Şekil 34) te görüldüğü gibi aynı zamanda kişilerin özel isimlerinde ve patent işlevselliğiyle şirketlerin pazarlama ürünlerinde resmi bir belge niteliğini taşırlar. Perçin patenti ilk defa 1873'te Levi Strauss ve terzi Jacob Davis tarafından alındı (Münih, ty).

Şekil 34

1874'ten 1880'e kadar kullanılan, denim kumaş eklenmiş orijinal Levi's perçini.



Denim, özgün yapısıyla Amerikan kültürünün içinde ideolojik karşıtlığı yansıtır. Bu zıtlık sınıflar arasında belirgin kırılmalar meydana getirmiştir. Bu yüzden bu kumaş, çeşitli toplumlar arasında ideolojik anlamda ya tamamen sahip çıkılmış ya da tam tersi bir durum gerçekleşmiştir. Dolayısıyla denim kumaşın tarihsel süreç içerisinde dünyada birçok farklı kültür tarafında kullanılması ve toplum üzerindeki etkisini kaybetmeden günümüze kadar değişim-dönüşüm süreci geçirmesi, ancak iki farklı anlamda değerlendirilebilir. Bunlardan biri, insan bedeninde işlevsel görevi olan örtünme ve aksesuar (cüzdan, çanta, şapka, kemer ve pantolon) gibi temel ihtiyaçlarını karşılayan araçsal birer nesne, bir diğeri ise, insan duygusuna hitap eden; farklı politik, ideolojik ve marjinal söylemlerle sembolik anlamlar içeren bir amaç olduğudur. Söz konusu denim kumaşın ırklar ve sınıflar arasında geniş bir kültürel değere sahip olunması, onun toplumlar arasında sınıf gözetmeksizin ve cinsiyet izlerini yansıtmama gücünden kaynaklandığı söylenebilir (Birinci, 2009).

Denim ilk ortaya çıktığında bir işçi kıyafeti olarak ortaya çıkmıştır. Fakat daha sonra bu kumaş, Amerikan sinemasında baş aktörlerin kullanımıyla artık her ailenin ve bireylerin tercih edebileceği bir nesneye dönüşmüştür. Bu ikon nesne, aynı zamanda sanat alanında: Sinema, Moda Tasarım, Grafik Sanatlar ve Resim Sanatı gibi birçok farklı sanat dalında da varlığını göstermiştir. Denim kumaşın tarihsel süreçte sanattaki kullanımının ilk etkilerine bakıldığında, 1930'lu yıllarda Amerikan sinemasında görülmüştür. 1950'li yıllara gelindiğinde sinema sektöründe dünyada en popüler sinema sanatçılarından başta Marilyn Monroe olmak üzere birçok aktör tarafından giysi olarak tercih edilmiştir. Denim, aktivistler aracılığıyla film sahnelerinde sadece birer gösterge olarak yansıtılmamış aynı zamanda gazeteler, reklamlar, dergiler ve kataloglarda gösterilerek moda sektöründe de yerini almıştır. 1950'li yıllara gelindiğinde denim; motorsiklet çeteleri, sanatçılar, solcu eylemciler ve hippie gibi marjinal grup üyelerin yeni fikirleri, protestoları ve isyanlarıyla ilişkilendirilmiştir. (Salazar, 2010, s.303-305). Denim kumaşına kendi ideolojileri doğrultusunda birçok farklı marjinal grup tarafından farklı değerlendirmeler yapan bu grupların büyük bir kısmı muhalif bir tavır

sergilediler. Bütün bu grupların söylemleriyle beraber, denim, “orta sınıflar için “bireysellik ve dürüstlük gibi Amerikan değerlerini simgeleyen bir sembol” haline gelirken solcu ve devrimci gruplar açısından denim “eşitlik, özgürlük ve sınıfsızlık” gibi anlamlar ile ifade edilir (Crane, 2018, s. 273). Daha sonra Amerikan sinemasında kovboyların en temel giysisi olmuş ve II. Dünya savaşı sonrasında ise, filmlerde kovboy sahnelerinde öne çıkan denim kumaşıyla askeri üniformalı tasarımlar yapıldı (Annapoorani, 2017, s. 9). “1950’li yıllarda çekilen bir grup film, ergen kimliklere, daha sonra da milyonlarca gencin taklit etmeye çalışacağı bir sektör olarak gündeme gelir. Bu filmlerde aktörler blue Jean, siyah deri ceket ve tişört üçlüsünü sıkça kullanarak “işçi sınıfı isyanı” algısını oluştururlar ve böylelikle bu tarz giyim gençlerin kimlik bunalımlarının ifadesi olur” (Barkale&Yıldız, 2021, s. 32).

Şekil 35

Rebel without a Cause (Warner Brothers Six Sheet), *Asi Gençlik* (Warner Kardeşler, 1955), Film afişi.



(Warner Kardeşler, 1955)

Film grupların arasında en dikkat çeken Nicholas Ray’in yönettiği (Şekil 35) teki “Asi Gençlik” adlı film olduğu söylenebilir. Bu film karesi incelendiğinde her gencin kendini özdeşleştirebileceği bir sahne açıkça yansıtılmıştır. Posterde gösterilen denim ve siyah deri ceket, filmdeki yıldız oyuncu James Dean’nın üzerinde gösterilmiştir. Oyuncunun giydiği çılgın kombin, tüm kitlelerdeki gençler tarafından benimsenerek taklit edilmiş ve popüler hale getirilmiştir. Böylece gençler arasında bir tarz olarak yaygın olan Dean’nın kombini, dönemin en önemli posterlerinden biri olmuştur.

Şekil 36

Pollock, 1949'da Long Island'daki stüdyosunda çalışıyordu.



(Pollock, 1949)

Denim 1950'li yıllarda sadece sinema sektöründe oyuncular tarafından tercih edilmemiştir. Aynı zamanda resim sanatında da etkisini göstermiştir. Dönemin en dikkat çeken isimlerinden ve Soyut Dışavurumcu akımın önemli temsilcilerinden Jackson Pollock (1912-1956), resim yaparken (Şekil 36) daki fotoğrafta da gösterildiği gibi denim pantolon ve gömlek giydiği görülmektedir. “Time ve Life Dergisi”ne vermiş olduğu röportajda, Pollock, dönemin sanat camiasına bir mesaj vermek istemiştir. Mesajda sanatın artık aristokrasinin tekeline olmadığını vurgulayarak giydiği denim giysisiyle de yeni nesil sanatçıların nasıl görünmesi gerektiği izlenimi vermiştir. Bu durumda sanatçı muhalif tavır söylemiyle kendisini asi bir sanatçı imajı edinmiştir. Ayrıca, Pollock çalışmasında kullandığı sıçratma tekniğinde boyanın kıyafetlerine bulaşmıştı. Sanatçı giydiği kıyafetleri bir işçi giysisi olarak görüyordu. Ancak röportajdaki pozunu dönemin gençleri bu görüntüyü hızlı bir şekilde benimseyerek moda olarak algıladılar ve daha sonra moda tasarımcılar tarafından kullanıldı. (Bilvar, 2021, s. 59).

1960'lı yıllara kadar batı kültüründe insanlar hem iş yerlerinde hem de üniversitelerde resmi takım kostümler giyerlerdi. Ancak bu tarihten sonra artık normal alışılmışın dışında denim ile üretilen kıyafetler ve eşofmanlar giyinmeye başlamışlardır. Üniversite gençleri bu elbiselerde daha rahat ve özgür hissettikleri için onların adeta üniformaları haline gelmiştir (Crane, 2018, s. 272). 1960 ve 1970'li yıllara gelindiğinde, ünlü tasarımcıların çalışmalarında Levi's ve Wrangler gibi farklı markalar ortaya çıktı. 1990'lı yıllar ve sonrasında ise, birçok gencin vazgeçilmez nesnesi olan denim, günümüzde de hala ikonluğunu korumaktadır. Sınıfsız

bir kumaş olan denim, birçok farklı tasarımcılar tarafından öncelikle erotik çağrışımları ön planda çıkartmanın çabasında olmuşlardır. Ardından, bu tasarım çalışmalarında kendi bireysel özgünlüklerini de katarak moda sektöründe farklı stil oluşturup yüksek fiyatlarla denimi lüks bir giysi markası haline getirmişlerdir. (Annapoorani, 2017, s.9-10).

Tekstil sanatının kapsam alanına giren Lif Sanatı, 1960'lı yıllarda üretilen sanat yapıtlarla varlığını plastik sanatlar alanında hissettirmeye başlatmıştır. Farklı disiplinler arası biçimlerin bütünü oluşturarak Lif sanatı, dönemin sanayi ve teknolojinin gelişimiyle beraber sanatçılara yeni malzemeler keşfetme olanağı tanımıştır. Sanatçılar, denim kumaşıyla görsel biçimler oluştururken eserlerinde anlatmak istedikleri duygu ve düşünceleri kavramsal açıdan ifade etmenin yanı sıra biçimsel açıdan kumaşın dokusundan da ilham alarak çalışmalarına yön vermişlerdir (Macun, 2019, s. 17-18).

Sanatçı Yapıtlarında Denim Kumaşın Kullanımı

Lif sanatı içerisinde plastik alanında günümüzde denim kumaşıyla çalışmalar üreten Ian Berry, Choi So Young, Jim Arendt ve Deniz Sağdıç gibi sanatçılar, kendilerine özgün üslup anlayışlarıyla denim kumaşını daha farklı bir noktaya taşımışlardır. Yenilikçi görsel anlatımlar ile yapıtlar üreten İngiliz asıllı Ian Berry, portreler, iç ve dış mekân manzaralar yaratmak için eskimiş denim pantolonların tonlarını bir araya getirerek denemeler yapmıştır. Çalışmalarında biçimler oluştururken genellikle kumaşın parçalarıyla zıt tonlar kullanarak formun keskinliğini vurgulamıştır. (Şekil 37) deki çalışmasında sanatçı, denim kumaşı üzerine atık parçalanmış nesneler ile açık-koyu keskinliğini kumaş tonlarından faydalanarak portre çalışmasını resmetmiştir.

Şekil 37

Berry, Michael Schumacher, 2019, Denim Üzerine Denim, 120x120 cm.



(Berry, 2019)

Şekil 38

Berry, Gece Durmak Zorundaydım, 2019, Denim Üzerine Denim.



(Berry, 2019)

Ayrıca sanatçının ürettikleri yapıtlar çevreye yönelik mesajlar içermektedir. Tekstil endüstrisinin çevreye verdiği zararları görünür kılmak için toplum bilincine dikkat çekmektedir. (Şekil 38) deki çalışmasında, birçok insanın yaşam alanlarından biri olan kent merkezleri ve burada yaşanan toplumsal sorunlara değinmek için kent görünümlü manzara ile farkındalık oluşturmuştur. Manzara çalışmasında hem toplumun güncel konularını hem de kentin dokusunu çözümlemiştir. Bu dokuyu elde etmek için kumaşları keserek parçalara ayırmıştır. Sonrasında bu parçaları kolaj tekniğiyle bir araya getirerek, üst üste yapıştırarak hacimli biçimler resmetmiştir.

Plastik sanatlar alanında denim kumaşını farklı bir şekilde yorumlayan Amerikalı sanatçı Jim Arendt, çocukluğunda terzilik yapan babasından dikiş öğrenmiş ve onun bu tutkulu deneyimi denim malzemesini kullanmasına yöneltmiştir. Sanatçı, çalışmalarında zor şartlar ve baskı altında çalıştırılan emekçilerin yaşam biçimlerini konu edinir. Sanatçının kullandığı (Şekil 39) daki figürlerin hepsi çevresinde tanıdığı arkadaşlarıdır ve bu figürler genellikle heykel, konstrüksiyon ve montajlar ile yapılmıştır. Kesilmiş parçalar ve farklı tonlardan denim kumaşını bir araya getirirken sanatçı, geçmişte ailesiyle yaşamış olduğu ekonomik sıkıntıları ve acıları hatırlayarak eserini ona göre kurgular. Yine çalışmasında kullanmış olduğu her bir fiziksel hareket daha önce ailesiyle birlikte yaptıkları işin bir yansıması olduğunu söyler (Humbach, 2020, s.18-19).

Şekil 39

Jim Arendt, Sarah ve Augustus, 2016.



(Arendt, 2016)

Çalışmalarında kullanmış olduğu denim kumaşıyla ilgili yaptığı bir söyleyişi konuşmasında: “Pamuk tarlasının tozunda doğan, hazır giyim işçilerinin teriyle esnekleşen ve ikinci vardiya akşamlarının solması ile bütünleşen evrensel bir kumaştır. Nitelikleri, malzeme ve sınıf hakkındaki kendi fikirlerimi güçlendirerek içerik ve biçim arasında daha güçlü bir bağlantı sağladı” der (Rebel, 2024). Denim kumaşıyla kendi yaşadığı şehri görselleştiren Güney Koreli Choi So Young (1980) ise, pazardan aldığı ikinci el denim pantolonlarla kentsel manzaralar oluşturmaktadır. Manzaralar üst üste bindirilmiş binalar ve sıkışık dar mahalleler özellikle konu olarak tercih edilmiştir. Sanatçı, atık malzemelerden seçtiği denim kumaşın renk tonlarından faydalanarak dokusal ve detaylı biçimler üretmiştir. Choi So Young, genellikle çalışmalarında memleketi, Kore’nin ikinci büyük şehri ve en büyük limanı olan Busan şehrini çizmeyi önemli görmektedir. Sanatçının (Şekil 40) daki manzara çalışması, şehri çevreleyen

dağı, denizi ve kentin mimari yapılarını denim malzemesiyle dokular yansıtmıştır (Bilvar, 2021, s. 165).

Şekil 40

Choi So Young, Busan Yeongdo Köprüsü, 2013. Christie's müzayedesinde, Hong Kong.



(So Young, 2013)

Sanatçı, klasik tarzda fırça ve boya kullanmak yerine, çalışmasında; kumaş, düğme, çivi, ip, etiketler, fermuarlar, elyaf ve boncuk gibi hazır malzemeleri kullanarak kolaj yapmıştır. Biçimleri oluştururken denim kumaşın tonlarından yararlanır. Ancak bazen bu kumaşın tonları istenilen düzeyde olmadığında akrilik boya ve çamaşır suyu gibi teknikler de kullanmıştır.

Şekil 41

Young, Kızıl Dağ, 2019, Tuval Üzerine Denim.



(Young, 2019)

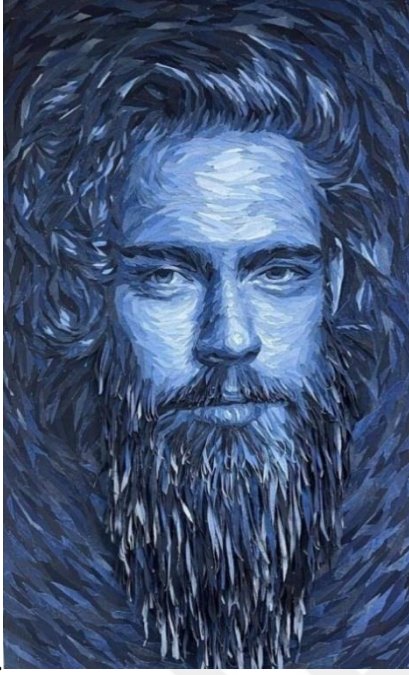
Sanatçının bir başka eseri ise, (Şekil 41) de memleketi Busan’da bulunan evlerin, sokakların manzaralarından oluşmaktadır. Çalışmasında öncelikle kompozisyonun merkezine konumlandığı kızıl dağ ve ritmik bir şekilde sıraladığı evlerin çatısı dikkat çekmektedir. Denim kumaşı çalışmanın büyük bir kısmını kaplamıştır. Onun geniş yüzeyine parçalanmış kumaşlar, fermuar, düğme ve etiket gibi hazır malzemeler yapıştırılmıştır. Sanatçının bu şekilde yaptığı yeni çalışması, sanayileşmiş bir toplumdaki giyilen denim pantolonun popüler ve sembolik anlamlarından ziyade bir resim malzemesi olarak kullanmasıdır. Manzara resimlerinde araç olarak kullandığı denim kumaşını yeniden üreterek ve çeşitli düzeylerde farklı yorumlayarak popüler bir nesneyi pop sanatın perspektifinden değerlendirmiştir (Chosun, 2019).

Denim kumaşı, her ne kadar Amerika kültürüne ve özellikle küresel denimle ilgili önemli bir kumaş türü olsa da aynı zamanda Türkiye’de de her kesim tarafından tercih edilebilen bir kumaş olarak varlığını korumaktadır. Amerika’da Jean, Blucin ve Denim gibi farklı sözcüklerle adlandırılan denim kumaşı, Türkiye’de ise, “Kot” ya da “Kot Pantolon” olarak adlandırılır. Kot, İngilizce denim’in Türkçe’deki karşılığıdır. İlk ortaya çıktığında kot, batıyla eş zamanlı bir şekilde ilerlememiş ve Türkiye’de toplum tarafında popülerliğini çok daha sonra gerçekleştirmiştir.

Türkiye’de denim kumaşına kot denilmesinin asıl nedeni, Türkiye’ye denim giysisini ilk getiren ve üretimini yapan kişinin soyadının “Kot” olmasından kaynaklanmaktadır. Türkiye’de ilk kot, 1940 yılında Muhteşem Kot tarafından getirilmiştir. Muhteşem Kot, Fransa’ya yaptığı gezi sırasında ilk defa bu kumaşla karşılaşır. Ve bu kumaşın şıklığı onun dikkatini çekmesiyle birlikte sağlamlığı ve dayanıklılığı açısından da kumaştan etkilenerek Türkiye’de üretmeye karar verir. Bu üretimle beraber Türk giyim tarihinde ilk kez kot kumaşıyla giysiler üretilmeye başlanmıştır. Muhteşem Kot, üretimi sırasında birçok başarı elde etmiş ve bu kumaşı daha farklı bir noktaya taşıyarak “Kot” adında bir marka geliştirmiştir. Kot markası, gençler arasında rahatlığı, dayanıklılığı ve şıklığıyla popüler haline gelerek gelişim göstermiş ve aynı zamanda köyden kente göçün artmasıyla daha çok tercih edilen bu kumaş, kentin önemli göstergelerinden birini oluşturmuştur. Kentlerde gençler arasında moda haline gelen kot kıyafetleri ve bunları giyen gençler ise, kendilerini daha Batılı, daha modern olarak görmüşlerdir. Böylece gençler arasında yaygınlaşan kot, zamanla (kültür değişimine) geleneksel olarak kullanılan kıyafetlerin arasında tercih edilmemesine neden olmuştur (Akyol, 2010, s. 191-192).

Şekil 42

Sağdıç, ty.



(Sağdıç, ty)

Türkiye’de denim kumaşını sanat eserine dönüştüren isimlerden en başta Deniz Sağdıç’ın çalışmaları gelmektedir. Sağdıç, çalışmalarında kullanacağı malzemeyi, günlük hayatta her türlü atık ve kullanılmış malzemeyi ileri ve geri dönüşümle sanat eserine dönüştürür. Ayrıca, konfeksiyonlarla anlaşarak onların sponsorluğunda temin ettiği hiç kullanılmamış hazır giyim ürünleri veya kullanılmış kıyafetleri de bir araya getirerek, keserek, bükerek ve kazıyarak sanatsal çalışmalar oluşturur. Sanatçı, genellikle devasa boyutlarla yaptığı portre çalışmalarıyla bilinir. Sanatçı, (Şekil 42) deki atık denim kumaşıyla portre çalışmasını yapmasındaki amacı, çevreye atılan atık malzemelerin birinci derecedeki müsebbibin insan olduğunu vurgular. Bu bilinç doğrultusunda sanatçı, insanla ilgili bir konuyu izleyiciye aktarırken bunun en etkili yerin insanın yüzündeki duygunun dışavurumuyla şekillendiğini belirterek portreler yapmıştır. Eserde kullanmış olduğu denim kumaşını, yağlıboya ve akrilik resimler gibi klasik yöntemlerle resmetmiştir. Yani yağlıboya çalışmaları yaparken palette kullanılan boya nasıl kullanılmışsa aynı şekilde denim kumaşın birbirinden farklı tonlarını da yan yana getirerek realist portreler üretmiştir (Taşdöner, 2022).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Metropol Kentlerde Mekân, Yapı ve Kültür İlişkisi

Metropol Kent ve Kültür

Sözcük olarak kent, demografik yapının büyük bir bölümünün sosyo-ekonomik faaliyet alanı olarak ticaret, sanayi, yönetim ve hizmetle alakalı işlerle düzenli bir sirkülasyonun sağlandığı, toplumsal ve kültürel bir örgütlemenin olduğu yerleşim alanıdır. Kentbilim Terimleri Sözlüğüne göre kent; “Sürekli toplumsal gelişme içerisinde bulunan ve toplumun yerleşme, barınma, gidişgeliş, çalışma dinlenme, elenme gibi gereksinimlerinin karşılandığı, pek az kimsenin tarımsal uğraşlarda bulunduğu, köylere bakarak nüfus yönünden daha yoğun olan ve küçük topluluk birimlerinden oluşan yerleşme birimidir” (Çam, 2023, s. 26). Ayrıca kent terimine birden fazla tanım yüklenebilmektedir. Örneğin, nüfusun barınmadan eğlenmeye, hizmet sektöründen sanatsal faaliyetlerine kadar tüm ihtiyaçlarının karşılandığı, devamlı bir gelişim ivmesiyle bütünleşme derecesinin yüksek olduğu bir toplum olarak görülebilir. İnsanlık tarihsel serüveninde gruplar halinde yaşamdan toplum olmaya doğru sürecin gelişimini sosyolog Ferdinand Tönnies (Almanya, 1926) ele almıştır. Bunun en büyük faktörleri ticaret ve sermaye gibi dışsal faktörlerdir (Çam, 2023, s. 23). Kent kavramını ayrıca bireyler arası ilişkilerde daha çok rasyonel davranışların ağırlıklı olduğu, bilhassa sanayi ve emsal iş dallarındaki çalışmaların öne çıktığı, günümüze has formel bir yaşam ve topluluk türü olarak tanımlamak mümkündür. Ek olarak DPT’ye göre demografik yapının 20.001 üzeri olan yerleşimlere kent ismini ithaf etmiştir. Çınar (2013) kent anlayışını, kent toplumbilimcisi Robert Park’tan şöyle ele almıştır:

İnsanın içinden yaşadığı dünyayı daha çok gönlüne göre yeniden yapmada en başarılı girişimidir. Ama eğer kent insanın yarattığı dünyaysa bundan böyle orada yaşamaya mahkûm olduğu dünyadır da. Böylece dolaylı yoldan ve görevinin doğasına dair hiçbir açık algısı olmadan kenti yaparak insan kendini yeniden yapmıştır. Ne tür bir kent istediğimiz sorusu ne tür bir toplumsal bağlar, doğa ile ilişkisi, yaşam biçimleri, teknolojiler ve güzel duyu değerleri arzulan sorusundan ayrılmaz. Kent hakkı kent kaynaklarına ulaşma bireysel özgürlüğünden çok öte bir şeydir: Kenti değiştirerek kendimizi değiştirme hakkıdır. Ayrıca bireyselden çok ortak bir haktır çünkü bu dönüşüm kaçınılmaz olarak kentleşme sürecini yeniden şekillendirmek üzere ortaklaşa bir gücün kullanımına dayanır. Kentlerimizi ve kendimizi yapma ve yeniden yapma özgürlüğünün en değerli ama aynı zamanda en çok ilgisiz kalınmış insan haklarından biri olduğunu öne sürmek isterim (s. 68).

İnsanlık tarihi boyunca bireyler kentte doğup büyümemiş ve bulunmamıştır. Bireyler kendi maksatları doğrultusunda ve sosyal, kültürel, iktisadi, tarihsel, dini, mimari, estetik algısı ve siyaseti paralelinde düzenlediği yaşam alanlarını oluşturmuşlardır. Bu yaşam alanı insanlığın

en önemli dönüm noktası olmuştur. Bunun sebebi bireylerin kırsaldaki gibi çok geniş alanlarda konumlandırılmış ve sadece doğa şartlarından korunmak amacıyla yapılan küçük hanelerden göç etmesi ve başka bir hayat inşa ederek yeni argümanlar üretmesidir. Kent, toplumun yaşam biçimini düzenlemek amacıyla meydana getirdiği en önemli, en büyük fiziki olgu ve insan hayatını çevreleyen bir yapıdır. Bu yapıya tercihleriyle formalist bir etki sunan toplumlar, inançlarından yola çıkarak kenti karakterize ederler. Kent; toplumsal hayatı etkileyen, bireyler arasındaki ilişkileri tayin eden, sosyal mesafelerin en aza indiği, ilişkilerin çok yoğun olduğu yerlerdir. Kent, iradeler oluşumunun entalpisidir. Bu irade insan yaşamına anlam katan itici bir güçtür. Kenti kuran irade, belirli ilkeler doğrultusundadır. İrade, nasıl ve ne biçimde yerleşileceğine, nasıl bir kent kurulacağına, nasıl yaşanılacağıyla alakalı esas argümanları belirlemektedir. İrade, akıl ve duygu unsurlarıyla kent biçimlendirilir. Kentin belki her yerine sinen bu unsurlar, her ne kadar kendini gizlemeye çalışsa da kent okumasında gözler önüne serilmektedir (Alver, 2019, s. 12).

Genel anlamda, insanın yaşam biçimi taşra ve kent alanlarında kolektif bilinç ve kültürel morfolojiyle yapılanmıştır. Günümüzde sosyolojiyle bağlantılı birçok disiplin kuramsal bakımdan kitlelerin metodolojik bir biçimde araştırılmasına zemin hazırlanmıştır. Avrupa’da 19. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar Karl Max (filozof,1883), Emile Durkheim (sosyolog, 1917) ve Max Weber (sosyolog, 1920) gibi düşünürler sosyolojinin öncüleri olarak görülmüştür. Bu kuramcıların kent olgusuna dair ortaya koyduğu sosyolojik çözümlemeler günümüzde kent biliminin temelini oluşturmaktadır. Sözü edilen düşünürlerin kent olgusu hakkındaki yorumları şu şekildedir: Marx’ın kent olgusuna bakışı üretimle ilişkilidir. “Sanayi öncesi geleneksel toplumun barbarlıktan uygarlığa doğru bir evrim geçirdiği ve sanayi sonrası toplumun da kapitalizmden sosyalizme doğru bir yol izleyerek sosyalizme ulaşacağı, böylelikle sosyal evrimini tamamlayacağı öngörülmektedir. Sözü edilen evrim gerçekleşmediği sürece kapitalist düzenin eşitsizlik ve çatışma yaratacağı vurgulanmıştır” (Çam, 2023, s. 24). Durkheim’in kent görüşü işlevselci bir yaklaşım sunar. “Ona göre kent yaşamı içerisinde toplumun farklı parçalarınca istikrar ve dayanışma meydana getirmek için ortaklaşa hareket ettikleri karmaşık bir yapı söz konusudur. İşlevselci yaklaşım, sosyal çevreyi canlı bir organizmaya ya da bir insan bedeninin farklı işlevlere sahip uzuvlarının bütününe faydası için çalışmasına benzetmektedir” (Çam, 2023, s. 24). Weber ise kent kavramını “tarihsel bir kısıtlamaya gidilmeksizin meşru bir otorite altında birleşmiş dini ve ekonomik düzenin işlediği ve güvenliğin sağlandığı yerleşim birimi olarak tanımlamaktadır” (Çam, 2023, s. 24).

Tüm bu kuramsal altyapının sistemli bir disiplin haline gelmesi 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Şikago Okulunda gerçekleşmiştir. Bugün andığımız bu okul 19. Yüzyılın son

 eyreğinde Şikago  niversitesinde Sosyal Bilimler ve Antropoloji ismiyle kurulmuŐ, özellikle sosyoloji çalışmaları yapmış bir bölümdür ( zdemir, 2019. S. 125). Bu okulda “etniklerarası ilişki ve sosyoloji geleneğinin kurucusu olan sosyologlar çalışmalarıyla kent sosyolojisinin gelişmesini sağlamıştır” ( am, 2023, s. 24-25). Kent çalışmalarının özerk bir disiplin haline getirilmesinde temel sorularından biri, “kentte süregelen hangi faaliyetlerin araştırma alanına gireceğidir. Daha doğrusu araştırmanın odaklanacağı toplumsal süreçler, nasıl ve hangi kriterlerle belirlenecektir?” ( zdemir, 2010, s. 47). Bu soruya verilen cevaplarla birbirinden farklı kentsel yaklaşımlar karakterize edilmiştir. Kent kavramının tanımı liberal, Marksist, modern, postmodern yaklaŐımların coğrafi, kuramsal, sosyo-kültürel temelli argümanlarına göre veyahut mekân, kültür, ekonomi, siyaset gibi kent özelinde tanımlanan konular bazında yapılabilir.

Günümüz kentlerin gelişim süreci, sanayi devrimini takip eden süreçte, teknolojinin gelişimine paralel olarak nüfusun artmasıyla ve batı toplumlarındaki önemli deėiŐmelerle gerçekleşmiştir. Kentlerin demografik yapısının genişlemesiyle “metropol” ya da “metropoliten bölge” kavramları kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle sanayi devriminden sonra Paris, Tokyo ve New York gibi geniş yapılarıyla  ne çıkan Őehirler için metropol kent ifadesi kullanılmıştır.

Metropol kentin giderek gelişmesiyle yeni sorunlar ortaya çıkmıştır. Modernist yaşamın getirileri ile birey ve sosyal yaşamın arasında zuhur eden problemlili bağ özellikle c z lmesi gereken sorunlardandır. Bu c z m için yapılan araştırmalar, bireyin kendi kişiliğini dış etkenlere karşı nasıl uyarladığına odaklanmıştır. Metropol tipindeki yaşam alanlarında bireylerin psikolojik temelli sinirsel bozukluklarının daha da yoğunlaşması i  ve dış uyaranlardaki hızlı ve kesintisiz deėiŐimlerden kaynaklanmıŐtır. Unutulmaması gerekir ki insan sürekli farklılaşan bir canlıdır çünkü insan zihni, anlık bir izlenimle ve ondan evvel gelen bir izlenim arasındaki ayrımla harekete geçmektedir. Kalıcı izlenimler, birbirleri arasında hafif ayrılıklar olan izlenimler, düzen ve alışkanlık rotasına girip düzenlilik ve alışkanlık karŐıtlıkları sergileyen izlenimler, tüm bunlar deyim yerindeyse, değişen imgelerin hızlı toplanmasından, tek bir açının yakaladığı keskin süreksizlik ve art arda gelen beklenmeyen izlenimlere göre daha az bilin söz konusudur. Bunlar metropolitenin sebep olduğu psikolojik sorunlardır. Őehirdeki ekonomik, mesleki ve toplumsal yaşamın ritmiği ve insanların duygudurumu ile günlük yaŐamdaki alışkanlıkları kır yaŐamındakine göre büyük bir zıtlık arz etmektedir. Ayırt etme konusunda daha yaratıcı bir canlı olan insan, metropolde kır yaşamına göre daha farklı bir bilince sahiptir. Kırsalda yaşamın, duygusal ve zihinsel imgelemin ritmi daha yavaŐtır; bireyler alışkanlıklarını düzenli bir biçimde yerine getirir. Bu yaşam stili derinden hissedilen duygusal

ilişkilere dayanmaktadır ve dolayısıyla ruhsal yaşamı ciddi oranda etkilemektedir (Harrison, 2016, s. 158).

Metropol alan işlevsel bir birimdir. Bu alanın içinde yaşayan sakinleri tarafından tanımlaması ve yapılandırılması düşünüldüğü zaman, büyük ve bağımsız bir alanda yaşamaya olanak sağlayan yeni iletişim etkenleri ile bu bireylerin vizyonları ve deneyimleri arasındaki uyumun gözlemlenmesi gerekir. Bunun sebebi geçmişten günümüze yaşayışta olan işlevsel değişkenlikler ve bireylerin mütehavvil dikkat düzeyleridir. Metropol bölge gibi geniş bir alanın bütüncül imgesinde her noktanın eşit yoğunlukta olması beklenilmez. Çünkü baskın figürler, daha geniş arka planlar, odak noktaları ve bağ dokuların olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla her bölüm ister yoğun isterse nötr olsun, muhtemelen net olacak ve bütünü de net bir şekilde bağlanacaktır. Metropolitan imgenin; hava yolları, otoyollar, tren rayları, sınırları su ve açık alanlarla belirlenmiş büyük bölgeler, büyük alışveriş merkezi alanları gibi temel topografik özelliklerle ve uzak noktalardaki işaret öğeleriyle oluşturulduğu öngörüsünde bulunabilir. Böyle bir kent için bir biçim oluşturması yapılacağına, bunun sunacağı problem ve onun çözümü aynı oranda zor olacaktır. Bilinen iki yöntem vardır. Lynch (2010) bu iki yöntemi şöyle ele almıştır:

Birinci yöntem; bütün bölgenin durağan bir hiyerarşiye göre oluşturulmasıdır. Örneğin üç alt bölgeyi içeren tek bir büyük bölge ve her bir alt bölgenin de kendi içerisinde alt bölgelere ayrılmasıyla oluşturulabilir. Başka bir hiyerarşik yöntem ise bölgenin her bir parçasının küçük bir düğüme odaklanması, bu küçük düğümlerin daha büyük bir düğümün uyduları olması ve bütün büyük düğümlerinde bölgenin tek bir temel düğümde sonuçlanmasıdır. İkinci yöntem ise birkaç büyük baskın öğeye pek çok küçük ya da temel bir iletişim omurgasına dayanan lineer bir tasarım buna örnek olabilir. Geniş bir çevre, merkezi bir tepe gibi çok güçlü bir işaret öğesine dahi ışınal olarak bağlantılanabilir (s. 125).

Bu iki yöntem de metropolitenin getirdiği sorunları çözmek için yeterli değildir. Doğrudan bir kontağı olan ve süreklilik algısı hissettiren baskın bir öğeye güvenmek çevresel boyutlar büyüdükçe zorlaşmaktadır. Günümüzdeki metropoliten kentler, gerçekte herhangi bir bütünlük taşımayan, birbirinden kopuk, heterojen bir yapıdadır. Gündelik yaşam, bölünük, parçalanmış ve aidiyet hissi taşımayan bir görünümünden ibarettir. Kent mekânları, bu bölünmüşlüğü oluşturduğu zihinsel karmaşanın yansıdığı adacıklar gibidir. Bu mekânlar, yerel ilişkilerden arındırılmış, birbirinin aynı, kimlikten yoksun, insani, duygusal ve aidiyet bağlarından neredeyse tümüyle kopuk durumdadır. Metropolitan mekânlar, fiziksel yakınlığın az olduğu veya olmadığı ilişki biçimleriyle ve sosyal uzaklığın getirdiği yapay ilişkilerle karakterize olmuştur (Aytaç, 2017, s. 8). Kuşbakışı ile var olan problemi biraz daha basite indirmek mümkündür. Bu mekânlara algısal anlamda bakıldığında zaman dinamik bir deneyim görülmez, bilakis durağanlık öne çıkar. Bu durum metropol bölgeyi neredeyse bir bakışta

görebilme şansı verir ve aynı zamanda onun yoğunluğunu da anlamaya olanak sağlar. Bir metropoliten bölgenin otoyolunda bir yolcunun gözüne çarpabilecek öğeler dizisini ele alırsak, bir hat üzerinde yer alan oluşumların formunun algılanması ve araştırılması oldukça kolaydır. Çoğu yol her iki yönde de ilerlediği için zıttına çevrilebilme durumunu da erişebilir hale getirir. İşlev gören kentsel bölgenin zayıf olsa bile bir yapısı ve kimliği vardır. Bu alanlarda sık sık karşılaşılan sorun var olan çevrenin yeniden hassas bir şekilde düzenlenmesidir. Çevrenin iyi düzenlenmiş olması bile artık yeterli değildir. Sanatsal ve sembolik de olmalıdır. Dahası ilgili bölgenin bireylerini ve karmaşık toplum düzenini, isteklerini ve tarihsel geleneklerini, doğal ortamın ve kent yaşamının karmaşık işlev ve hareketlerini yansıtmalıdır. Yapının netlik ve kimlik canlılığını gösteren semboller bunun ilk adımlarıdır (Lynch, 2010). Bütün kimlikler toplumsal ilişkilerle yoğrulmuştur. Kimlik, bir nesne olarak değil, bir simgeler ve ilişkiler sistemi olarak düşünülmelidir. Kentlerin kozmopolit ve heterojen kimlikleri farklı kurumsal bağları arttırarak, gündelik yaşam kültürünü ayırık ve parçalı bir yapıyla bütünleştirmiştir. Bu yüzden kentler, eski bilindik silüetlerini kaybederek, eklektik ya da sentetik kültürel göstergelerle benzeşik yeni bir biçime dönüşmüştür (Morley, 1995, s. 74).

Metropoliten kent, esas olarak simgecilik yönüyle öne çıkar. Simgelerle toplum katmanları gösterilir ve bunlardaki değişen anlamlara işaret edilir. Bu kentin kültürel önemi, bireylerin kendi bireyselliklerini zenginleştirebilecekleri birçok yeni potansiyeli bir arada sunmasından gelir. Günümüz metropol kentler, sosyo-kültürel yüzeylerin sürekli yenilenmesi ve çoğul anlamlar ya da anlamsızlıklar üretirken buraların yerleşik ve sabitlik eğilimi taşımadığı ve dolayısıyla gündelik yaşam kültürünün çok hızlı bir şekilde görselleşmesiyle alakalıdır (Aytaç, 2017). Sansasyonel ve sağlam bir mekân oluşturulduğunda kent de bu anlam ve ilişkilerin kümelenmelerini ve organizasyonlarını sağlayacak bir ortam hazırlayabilmektedir. Böyle bir mekân algısı, toplum faaliyetlerini geliştirmeyi ve bireyi biriktirmeye teşvik etmektedir. Metropol kent, içinde barındırdığı her tür insan ve sunduğu hayat stiliyle romantik ve sanatla dolu bir yer olmalıdır. Görsel eğitim, metropol kentliyi görsel dünyada harekete geçmeye çağıracaktır. Kentsel tasarım sanatının gelişmesi, dikkatli ve eleştirel bir topluluğun oluşmasıyla bağlantılıdır. Bu sanat ve topluluk bir arada büyürse, kentlerimiz de binlerce kent sakini için günlük hazzın kaynağı olacaktır (Lynch, 2010).

Evrensel boyutta kültür, tanımları bazı önceliklerle birlikte ele alınıp değerlendirilebilir. Sürdürebilir yapının toplumsal, ekonomik ve çevresel boyutlarına ilaveten dördüncü birleşen olarak kültür de tanımlanmıştır. Kültür, kentsel mekânlarda beraber yaşayan olguların ortaya çıkardıkları sosyal hareketlerin geliştirilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Dolayısıyla kültür, bütünsel yaşamın ve toplumun refah seviyesinin üst düzeye gelmesinin bir sonucu olarak

getirdiği toplumsal ve ekonomik değerler ile büyük kapsamlı kalkınma planlarının merkezinde yer edinmiştir. Yönetmelik yapılarının oluşumlarında kültürler arası farklılaşma çeşitli kültürlerde kendini ifade etmiştir. Fakat kentsel mekanların yönetiminde ortak terminolojik söylem getiren literatür, evrensel boyutta aynı perspektifle birbirlerine yakın kültür olgularını sunmuştur. Örneğin, Kanada’da Summerside Belediyesi’nin kültür tanımı ve kapsadığı alan ile Türkiye’deki herhangi bir belediyenin kültür tanımı ile ifade biçimi benzerdir. Dolayısıyla etkinlik programları, stratejik planları ve kent toplumlarının daha yüksek standartlara sahip bir kentte yaşamasını sağlamak türünden belirlenen planlarla Türkiye’deki il seviyesinde basamaklanan bazı belediyelerin perspektifi ile paraleldir. “Batı kaynaklı belediyeçiliğin, kent hukuku ve uluslararası sözleşmelerin getirdiği normatif kuralların varlığından daha çok evrensel kültür ve sanat içeriklerinin de ayrı potada eridiğini kabul ederken kültürel kodların gölgesinde uygulamadan kaynaklı farklılıkların da pek tabii ortaya çıkacağını akıldan çıkarmamak gerekir” (Çam, 2023, s. 30). Buna bağlı olarak, Summerside Belediyesi resmi sayfasında kültür kavramını şöyle açıklamıştır:

Yerel kurumsal otoritelerin müşterek refleksini görmek mümkündür. Bu kuruma göre kültür; sanat kültürel miras ve temel seviyede verilen toplumsal tüketim dışı ihtiyaçlara karşı verilen hizmetleri içeren çatı bir kavrama karşılık gelmektedir. Üç farklı aktivite ele alınan kültürel faaliyetlerde birinci düzey, toplumun (en azından yerel sakinlerinin) bale sanatı ile doğrudan ilişkilendirdiği ve senfoni, klasik tiyatro, opera ve müzeleri kapsayan “yüksek kültür”dür. İkinci düzeyde, çoğunlukla pop, rock ve folklorik müzik için verilen açık hava konserleri, festivaller ve kültürel miras kutlamalarının yapıldığı etkinlikler yer almaktadır. Üçüncü düzeyde ise farklı etnik grupların müzik ve danslarını sergiledikleri festival ya da açık hava etkinliklerinden söz edilmektedir (Çam, 2023, s. 30-31).

Sonuç olarak, batıda ve evrensel boyutta oluşan bu ayrım esasında “yüksek kültür” olarak tanımlanan egemen ve aristokrat bir toplumsal sınıfın kültürünün biricik uygulama vasıtası olarak kabul edilmesi söz konusudur. Kültürel arasilik ve mobilitateye bağlı olarak insan zihninin kurguladığı kültürel sınırlar kültür kavramının aktif yönüne işaret eder. Bir toplumun kültürel kodları ile donanmış bir bireyin yeni bir mekânda yaşamaya başlamasını Edward Said şu şekilde ifade eder: “yeni ve yabancı kültürel mekân[,] kesintili bir var olma durumunda yaşamak[tır] ve geride bıraktığımız yerle bir mücadeleye girişme şeklidir” (Çam, 2023, s. 31). Emile Durkheim, “organik bir bütün olan toplumsal yapıyı belirtmek üzere; iletişim, bireyin öz iradesi dışında gerçekleşen dış dünya ve normatif kurallardan oluşan [bir] yapıtaş[ıdır]” demiştir (Çam, 2023, s. 31). Durkheim’in toplumu bir sistem içerisinde organik bir varlık olarak kabul ettiği yaklaşımı Türk toplumu üzerinden ele alıp değerlendiren sosyolog Ziya Gökalp olmuştur. Sosyoloji biliminin gelişim serüveninde Türkiye’nin payı unutulmamalıdır. Gökalp, epistemolojik olarak Fransızcadan dilimize geçen “culture” kelimesinin aynı dilde iki anlama gelmesinden dolayı terminolojik olarak ortaya çıkan yanlış anlamayı ortadan kaldırmak

için bunu karşılayacak iki ayrı sözcük kullanmayı düşünmüştür. Bu yüzden hars ve tezhip sözcüklerini ele alarak bu problemi çözmeye çalışmıştır. Hars, halk ile iç içe olma durumunu içerirken, tezhip aristokratik bir niteliğe sahiptir. Buna bağlı olarak hars, bir ulusun dilinden, dininden, gelenek ve göreneklerinden, yazılı ve sözlü edebiyatından, müziğinden türemiş eserlerin bütünüdür. Kültür ve uygarlığın özellikleri hakkında Gölkalp, baştan beri önemseydiği sosyolojik anlayışı sürdürerek, kültürü fertlerin üzerinde organik bir gerçeklik olarak kabul eder ve kültür ile uygarlığı birbirinden ayırır. Uygarlık, insanlığın kolektif iradesinden doğarken, kültür ise daha küçük ölçekli insan topluluklarının inanç, fikir ve örgütleniş biçimlerinin ortak bir oluşumdur. Kültür kavramını oluşturan değer yargılarını taşıyan fikirler ve örgütlenmeler, toplumun özel, nesnel ve duygusal temellerinin özünü oluşturur. Gölkalp'ın yapısalcı kültür anlayışını Çam (2023) şöyle ele almıştır: “Bir toplumun tüm bireyini birbirine bağlayan ve bireyler arasında dayanışmayı meydana getiren kurumlar, kültürel kurumlardır. Kültür, özünde değişime açıktır, ilerleme kaydeder, ancak dayatmaya ne geriye ne de ileriye götüremez. Milli kültür, herkesin kabul ettiği bu doğal ananelerin toplamından meydana gelmektedir” (s. 33).

Sanat ve edebiyat hakkında düşünmek sadece batı toplumuna özgü bir durum değildir. Coğrafi, kültürel ve farklı etnik yapısına bağlı olarak iç dinamikleri ve tarihsel derinliği olan ve birçok medeniyetin izlerini üzerinde taşıyan Türkiye, bu zengin kültürel yönüyle düşünce alanlarına katkı sağlayabilecek bir toplumdur. Sanatı sosyolojik bir çerçevede ele almış Türk düşünürlerinden biri olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, 1939 yılında *Sosyoloji* adlı kitabında sanat eserlerinde birbirinden farkı nitelikler bulunduğunu dile getirmiştir. Ona göre sanat, sanatsal gerçekliğin zorlayıcı etkisinin altında belirli dönemlerin şekillendirmelerine açıktır ancak aynı zamanda sanata ev sahipliği yapan kültürel çevre yabancı etkilere karşı direnç gösterebilme gücüne de sahiptir. Buna benzer olarak John Ruskin, sanatı şöyle tanımlamıştır; “Her ülkenin sanatı, toplumsal ve siyasal mezyetlerinin ifadesidir. Her ülkenin sanatı, yani genel üretici ve oluşturucu enerjisi, etik yaşamının bire bir ifadesidir. Asil sanatı ancak, zamanlarına ve koşullarına uygun yasalar altında bir araya gelmiş asil insanlar üretir” (Williams, 2017, s. 207). Bu anlayışa örnek olarak Gana doğumlu ressam ve heykeltıraş El Anatsui karşımıza çıkan bir sanatçıdır. Anatsui, genellikle Afrika'nın geleneksel yaşam biçimi üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur (şekil 13). Bu geleneksel yaşam biçiminin yanı sıra toplumun etnik kimlik yönünü de sorgulamış, çevresel sorunlar, tüketim ve geri dönüşüm gibi problemleri de konu etmiştir. Bu duruma örnek olabilecek başka sanatçı ise Amerikalı sanatçı Nick Cave'dir (şekil 12). Sanatçı, gerek üç boyutlu çalışmalarında gerekse performans gösterilerinde ırk, kimlik ve cinsiyet gibi kavramları kullanmıştır. Ancak bu kavramları alenen göstermeden çalışmalarında gizlemiştir. Burada sanatçı, çevresel gerilimlere neden olan kavramlarla toplumun güvenlik ve asayiş düzenindeki anlaşılmaya göndermeler yapmış ve şiddet, nefret gibi söylemleri

alışmalarında gizleyerek farkındalık oluşturmuştur. Hatta Filistinli sanatçı da unutulmamalıdır. Sanatçı yapıtlarını (şekil 28), insan bedenini ve ruhunu temsil ettiğini muhalefet bir söylemle ifade etmiştir. Bu düşünceden yola çıkarak sanatçı, çalışmaları aracılığıyla, insanlığın kültürel ve siyasi kimlik özelliklerinin ve özellikle insan bedeninin yeryüzünde toplumun gözü önünde nasıl değersiz ve yok olduğunu metaforlardan yararlanarak açıklamıştır.

Kentsel Mekânda Yapı ve Kültür İlişkisi

Tarihsel süreçte iş bölümünün ortaya çıkışı ve sınıfların oluşmasının belirtileri paleolitik döneme kadar ulaşmaktadır. İlk toplumlar, taşradan kentli sisteme geçene kadar avcılık ve toplayıcılıktan arta kalan zamanda vakitlerini oyunlar ya da sosyal iletişim aktiviteleriyle geçirmişlerdir. Bu düzende, atalardan kalan inanç sisteminden ve geleneklerden farklı dini ve sosyal ritüellere doğru geçiş olmuştur. Bu devirde toplumsal yaşam genellikle ritüellere dayanmaktadır. Söz konusu ritüeller, sosyal çevrenin bir arada toplanmasını ve bireylerin güçlü bağlar kurarak doğa ile adaptasyonunu sağlamış ve gelişmiş kent sistemine doğru ilerleyen süreç için temel hazırlamıştır. İlk toplumların sosyal ritüellerini güçlendiren esas etkinlik doğurganlık ve üreme gibi insanın özünü oluşturan olgular çerçevesinde biçimlenmiştir. Güney Afrikalı sanatçı Magadlela (şekil 10) alışmasında dikiş makinesiyle kadının tüm zorluklara karşı verdiği mücadeledeki özgürlüğü dile getirmiştir. Aynı zamanda sanatçı, mağaradaki alanları kadının mahrem bölgesine benzeterek, ataerkil düzenin baskıcı tavırlarına karşı mücadeleci bir ruhu resmetmiştir.

İnsanoğlu, kendisi ve çevresinden başlayarak etrafındaki olguları, formları anlamlandırmak ve onların işlevleriyle beraber kavradığını ifade edebilmek için mağara ya da taş kaya resimleri yapmıştır. Buradaki gaye duygu bazlı bir güzelliğin resmedilişiyle ulaşılan haz değildir; estetik bir anlayış aranmamaktadır. Bunun yerine, yaşamın devamı için önemli olan hususlar üzerine odaklanılmıştır ve dolayısıyla bunlar sınırlı bir bakış açısının ürünüdür. Esas olarak doğadaki temel formlardan başlayan yansımalar sanatın özünü yalın bir halden karmaşıklaşan daha ileri bir biçime dnştrmştir. z, güzel olma şartını da kapsayacak şekilde doğayı aşıp kendi yasalarını koymaya başlayan insanın elinden biçimlenerek farklı sanatsal anlayışların estetik bir halde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Burada ‘zn içeriği, insanın kendisidir’ şeklinde bir çıkarı yapılabilir. Aynı zamanda, ‘sanat, insanın yaşam biçimidir’ sonucuna varılabilir. Buna bağlı olarak bir kent toplumunun ürettiği sanat incelendiğinde, o toplumun yaşam tarzı ve onun başka toplumları nasıl algıladığı görülür.

İnsanoğlunun uygarlaşma serüveninde avcı ve toplayıcı yaşam biçiminden yerleşik hayata geçmesi önem arz etmektedir. Kentleşmenin temel morfolojisini bu geçiş aşaması

oluşturmaktadır. “Batı dillerindeki uygarlık (civilisation) kelimesi civitas'tan türemiştir. Aynı şekilde Arapça'da uygar anlamına gelen medeni sözcüğünün kökeni Medine isimli bir kentten gelmektedir. Dolayısıyla uygarlık ile kent aynı anlama gelmekte, uygarlığın kentsel bir olgu olduğu ortaya çıkmaktadır” (Kurt, 2014, s. yok). Sanayi devriminden sonra başlayan değişim-dönüşüm çağının yani modernitenin kent ve sanat anlayışı üzerindeki etkisi, günümüz kentleşmesinde görülmektedir. Modernité, sanayi ve teknoloji temelli toplumsal, ekonomik ve kültürel değişime işaret eden büyük bir sistemdir. Bu sistemde genel anlamda yeni bir dünya tasarımı söz konusudur. “Aydınlanma düşüncesi, çeşitli alanlardaki bilgi birikimiyle, doğaya egemen olma, rasyonel temeller üzerine kurulu, laik, nesnel, akılcı, ilerici toplum yaratma ve böyle çeşit, özgür ve evrensel insan yaratmayı amaçlamaktadır. Modernizm ise modernleşme çabalarının sanatsal ve kültürel yanını vurgulamaktadır” (Kurt, 2014, paragraf 3).

Basit bir ifadeyle kültür, sanat biçimlerini (müzik, edebiyat, mimarlık ve görsel tasarımın yanı sıra basılı ve sosyal medya vb.) metayı ve hülyaları kapsayan olgular olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda kültür, birincil derecede öneme sahip olmayan giyim-kuşam, eşyalar ve ulaşım vasıtaları gibi ürünleri de kapsayabilir. Ek olarak, folklorik bilimler de kültürün bir parçasıdır. Bilginin kendisinin de kültür olduğunu unutmamak gerekir. Tüm bu açıklamalar değerlendirildiğinde en geniş anlamda kültür, bir insanın yaşam biçimi olarak kabul edilebilir.

Kentleşme, yerleşim ağının kent haline gelmesini ifade etmektedir. Kentlerin ortaya çıkma, gelişme ve değişme anlayışı kentleşme kavramıyla dile gelmektedir. Genel anlamda kentleşme; “sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi süreci olarak tanımlanmaktadır” (Kaypak, 2013, s. 81-2). Kentsel mekân; kültürün, kimliğin ve sembollerin birbiriyle hem yarıştığı hem de çatıştığı kaotik bir arenayı andırmaktadır. Bu arenada yaşayan toplum, mekanın ötesinde, aidiyet ve farklı yaşam biçimlerinin filizlendiği rantabl bir vahadır. Bu anlayışla yola çıkan Amerikalı sanatçı Guerra De La Paz (şekil 25), çalışmasında günlük sıradan nesnelerle sanatsal enstalasyon oluştururken tüketim toplumuna göndermede bulunmuştur. Tüketim toplumunda, herkesin kullandığı giysiler aslında sosyal sınıfları oluşturur. Eserinde tercih ettiği kullanılmış atık kıyafetler bu sosyal grupların bir parçasını yansıtır. Mekân içinde bir araya getirilerek bütünlük oluşturulan yığıntı kıyafetlerin her bir parçası toplumdaki herhangi bir bireyi temsil etmektedir. Diğer bir ifadeyle, kullanılan kumaşın her bir parçası tek bir grubu ya da bir ırkı ve yaşı temsil etmez. İrk ve cinsiyet fark etmeksizin tüm bireylerin kalıntıları mekân içinde parçadan bütüne doğru bir

ilişki oluşturmaktadır. Çalışmanın bütününde, sanatçı tüketim konusunu kavramsal çağdaş bir dille yeniden yorumlayarak topluma mesajlar veren ifadeler üzerine odaklanmıştır. Kentsel mekânların fiziki-sosyal yapısı; “toplumsallık, kültür, kimlik, beden ve akıl üretme potansiyeli taşır. Her kentin kendi ruhsallığı, bunun türevi ilişkiler sistemi ve normatif formları vardır. Kentsel dinamikler, oradaki yaşamı, sosyal ilişkileri, siyasal tahayyülleri yeniden organize eder, kamusal muhayyilenin rengine ve desenine şekil verir (Aytaç, 2017, s. 2). Kentsel mekânlar, zihinsel/düşünsel aksiyonların arka planında etkindir. Dolayısıyla bu mekânlar, sosyolojik bakış açımızın sınırlarını ve vizyonumuzu belirlemektedir. 20. Yüzyıldan itibaren modern kentler, yoğun nüfus, göç, finans, bürokrasi, siyaset ve kültürel sermayenin akış alanları haline gelerek büyük bir gelişim göstermişlerdir. Aynı zamanda, kentsel mekânlar, sınırların kayb olduğu, mekânsal ve zamansal belirleyicilerin veriminin düştüğü, kontrolsüz ve akışkan ilişkilerin merkezi hale geldiği bir gerçekliği ifade etmektedir. Çoğu düşünür moderniteyi anlamlandırmada yaratıcı yıkım imgesinin önemli bir etken olduğunu belirtir. Yenidünya yaratma anlayışı, eski dünyanın tasfiyesini zorunlu kılmıştır. Modernizme göre, yeni bir şey oluşturmak için yıkmak gerekmektedir. Bu anlayışın ilk uygulandığı kentsel mekân Paris’tir. 19. Yüzyılın sonlarında dar ve karmaşık sokak ağlarından oluşan Paris, Georges Haussmann tarafından yıkılarak Hausmann tarzı olarak bilinen radyan planlı, geniş bulvarlardan tekrardan inşa edilmiş ve iktidarın tam bir hâkimiyetinin olacağı biçimde yapılandırılmıştır (Haussmann, 2024). Bu kentsel mekânın değişimlerini yakından izleyen ve bundan etkilenen Baudelaire, “önemli bir hareket noktası-bakış açısı ortaya koyar: Modern yaşamı anlık, geçip giden olumsal olan; sanatın yansımasıdır; öteki yansıma ise sonsuz olan ve değişmeyen olarak iki parça ile tanımlamıştır” (Kurt, 2014, s. y). Buradan yola çıkarak modernizmin temel anlayışının görselleştirmek olduğu söylenilebilir. Bu durumu yansıtan bir sanat anlayışı olarak *izlenimcilik* karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat hareketi, kentsel yaşamı yansıtan ilk sanat anlayışıdır. İzlenimcilik, hayatın akışkanlığını ve gelip geçiciliğini yeni resimsel bir dil geliştirerek ifade etmeye çalışır. Sanat tarihçisi Arnold Hauser, izlenimcilik ile kentsel ortam arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmiştir:

Teknolojik ilerlemenin doğurduğu en göze çarpan olgu, kültür merkezlerinin, çağdaş anlayışa göre yapılmış büyük kentlere dönüşmüş olmalarıdır. Sanatın kökleri, bu topraklarda gelişmiştir. Empresyonizm (izlenimcilik) bir “kent sanatıdır” çünkü bu akımın sanatçıları, resmi kır ve köy yaşamından kurtararak kente sokmuşlardır. Bunun diğer bir nedeni ise, bu sanatçıların dünyayı bir kentsoylunun (burjuvazi) gözü ile görmeleri ve dıştan gelme izlenimlere çağdaş, teknik insanın gerilmiş sınırları ile tepki göstermeleridir. Bu sanat kente özgü üsluba sahiptir, çünkü kent yaşamının değişkenliğini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatır. Ve böyle olduğu için de duyumsal kavrama yeteneğinin aşın derecede geliştirilmesini ve yepyeni bir huzursuzluk ortamı gerektirir. (Kurt, 2014, paragraf 8)

Empresyonistler, hızlı değişim geçiren, her şeyin daha önce görölmemiş derecede akıp gittiği, yeni yaşam alanlarının ortaya çıktığı kentteki kalabalıkları, sokakları, kafeleri, meydanları, tren garlarını, köprüleri ve kentsel manzaraları resmetmişlerdir. Kentsel mekândaki hız ve değişimi değişmez bir katılıkla değil, bir oluşum ve süreç olarak ifade etmeye çalışmışlardır. Bunu katı biçimler yerine, küçük renk tuşeler şeklinde oluşturulmuş biçimlendirmeye yapmışlardır. 19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın başına kadar yoğun olarak etkisini sürdüren izlenimci anlayışı, yeni endüstri kentlerin hızını ve değişimini anlık saptamalarla ifade etmiştir. Bu süreçte toplumda birçok sorun ortaya çıkmıştır. Sanatçı Mahama bu kent sorununu dile getirmiştir (şekil 17). Mahama'nın çalışmanın ana konusu çoğunlukla ekonomik, toplumsal ve politik sorunlarla ilgilidir. Bu yapıt, hem sanatçının yaşadığı bölgenin toplumsal sorunlarını hem de küresel anlamda yaşanan sorunları sanatsal bir dil ile ele almaktadır. Ayrıca Japon sanatçı Chiharu Shiota da kent sorunlarını dile getirmiştir. Sanatçının yapıtlarındaki mekân tasviri (şekil 9) zaman, hafıza ve duygu ilişkisini temsil eden göstergelerle karmaşık hale getirilmiştir. Mekânda sergilenen birbirine geçmiş ipler, aslında geçmişte bir yeri işgal eden ve sonrasında ortadan kaybolan kişilerin bıraktığı izleri yansıtmaktadır. Sanatçı, ip ve sandalye gibi nesnelerle biçimsel olarak geçmişin izlerini canlandırmış ve untulmasının önüne geçmiştir.

Sanayileşme ve buna bağlı olarak hızla gelişen kentleşme ile beraber hemen her şeyin makineleşmesi, fabrikada robotlaşan çalışanlar, insanların umursamaz duygudurumu ve bireylerin yabancılaşması, sanatçıları büyük oranda olumsuz etkilemiştir. Kentlerdeki ticarileşmenin getirdiği acımasızlığı ve her şeyin maddi değerlerle ölçölüşünü hızla zenginleşen burjuva grubu göstermektedir. Bu grubun toplumdaki olumsuz etkisi bireylerde öfke ve nefret duygularının filizlenmesine neden olmuştur. Ayrıca, toplumdaki ani değişimler halkta tedirginlik ve güvensizlik duygularını oluşturmuştur. *Dışavurumculuk* böyle bir kargaşa ortamından, o dönemin Almanya'sında yaşanan sorunlardan beslenmiştir. Bu sanat anlayışı, "Avrupa'nın en büyük kentlerinin sokaklarını, kentin tüm zenginlik ve yoksulluklarını, fahişeleri, ahlak dışı ilişkileri, geleneksel biçimlendirme anlayışından çok farklı bir resimsel dille: kalın boya hamurları, karşıt renk ilişkileri, nesne ve figürlerde deformasyon ve yoğun dramatik görüntüler ile izleyiciye sunmuştur" (Kurt, 2014, paragraf 13).

Bilimsel ve teknik gelişmeler nesnenin katılığını kırmış, atomik düzeyde sürekli hareket halinde olduğunu göstermiştir. Aynı zamanda, kentsel yaşamı pratik hale getiren tren, otomobil ve diğer ulaşım araçlarının devreye girmesi hareketli bir bakış açısının oluşmasına vesile olmuştur. Artık kent yaşamında bir nesneye ya da binaya tek bir bakış noktasından değil, birçok açıdan bakılmaktadır. Fransız sanatçı Paul Cezaim, farklı bakış açılarının nesneyi

değiştirdiğini bulmuş ve bu algı değişimlerinin sonuçlarını resimlerinde uygulamaya çalışmıştır. Kübizm ve Fütürizm bu yöndeki sanatsal anlayışlardır. Hareketli kentsel mekân tasviri çoğunlukla Paris caddeleri, Eyfel kulesi, alışveriş merkezleri gibi yerlerin farklı bakış açılarından izlenerek, açılan resim düzleminde geometrik planlar olarak üst üste getirilip, kaydırılıp ve çakıştırılarak yapılmaya çalışılmıştır. Bu biçimlendirme anlayışı yüzyıllardır resimde kullanılan tek bakış noktalı perspektif anlayışının tarihe karıştığı bir dönem olmuştur (Kurt, 2014, paragraf 14).

Teknoloji ve bilimin kent üzerine uygulanmaya başladığı süreçten itibaren kent belli bölgelere ayrılmış ve parçalanmıştır: oturma, çalışma, dinlenme ve hareket etmeyle birlikte, bilimdeki rasyonellik yeni kent oluşumunda hâkimiyetini kurmaya başlamıştır. 20. yüzyıldan itibaren mimari yapılar süsten arındırılmış, yatay ve düşeylerin hâkim olduğu basit geometrik formlardan oluşmuştur. Yatay, düşey veya geometrik olgularla tüm kente hâkimiyet söz konusudur. Kentleşmeler bu şekilde tasarlanmaya başlamıştır. Özellikle bu dönemin ünlü mimarı ve kuramcısı Le Corbusier, “Eğri yol hayvanların yolu, doğru yol ise insanların yoludur” geometrik anlayışı için keskin bir ifade kullanmıştır. Bu düşünceyle sanatçı, bütün eserlerini sadeliği benimsediği bir tarzla oluşturmuştur. Hatta Corbusier, sade Akdeniz evlerinden etkilenmiş, geleneksel ve süslemeci anlayışı yerine yalın ve işlevsel yapıları savunmuştur. Modern kentleşme, süslemeden ve tarihsel göndermelerden arınmış biçemlerden oluşur. Mimar Walter Gropius (Bauhaus’un kurucusu), modern kentin yeni biçem yaratmaktan çok, olası bütün biçimleri aşması ve geçmişle bütün bağlarını koparması gerektiğine inanır. Ona göre modern insan akıllı, fevkalade yapılar ve işyerleri ile diğer kullanım nesnelerini yani mükemmel kenti tasarlayabilir. Le Corbusier de kentsel mekânın işlevsel bir makine gibi tasarlanabileceğini düşünür (Yılmaz, 2013, s. 209). Yüksek modernizm olarak tanımlanan bu dönem, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasında etkili olmuştur. Savaştan dolayı yıkılan evler tekrardan yapılmış ve mimari tek bir dile dönüşmüştür. Ancak geometrik, süsten uzak, mekanik dünyayı yansıtan modernizmin getirdiği bu sade kent kültürü 1960’lı yıllardan itibaren ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Bu dönemde modernizmin reddettiği hemen her şey tekrardan ele alınmıştır. Genel anlamda postmodernizmin başladığı yıllar olarak kabul edilen bu dönemde süsleme, popüler ve kitle iletişim araçları ve geleneksel öğeler eserlerde cesurca gösterilmiştir. Heterojen sanatsal bir dilin kullanılması, günlük yaşamın yansıması olmuştur. Dolayısıyla televizyon ve bilgisayar ekranlarında art arda geçen hızlı görüntüler gibi resimde farklı mekânlar tek bir kadrada yer edinmiş ve postmodern yaşam biçimini ifade eder hale gelmiştir. Modernist anlayıştaki tikanıklığı aşmak için yeni mimari yapıların çoğunda geleneksele gönderme yapılmaya başlanmış ve burada heykel ve kabartma gibi öğeler kullanılmıştır. Daha basit bir ifadeyle, tarih ve süslemenin tekrar geri geldiği bir çoğulculuk için kapı ardına kadar

aralanmıştır. Eklektik anlayışı normalleşmiş; modernizmde yan yana gelmesine sıcak bakılmayan ögeler birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Kentsel mekân bir bütün olarak sanata dönüşmüş; sanatın ve yaşamın birebir örtüşmesi söz konusu olmuştur. Sonuç olarak, her şeyin kültürel hale gelmesi, gündelik hayatın estetikleşmesi veya yaşamın sanata bürünmesi günümüz kentsel mekânlarının en belirgin özelliği olmuştur. Mekânsal değişim ile sanatsal değişimin her zaman çok yakından bağlantılı olduğunu ya da diğer bir ifadeyle, sanatın sürekli olarak kentsel yaşamı kendisine mal ettiğini düşünmek pekala mümkündür (Yılmaz, 2013, s. 210).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Denim Kumaşın Metropol Yapılarla Çözümleme Uygulamaları

Sanat, var olduğundan beri zamanın ruhuna, çağının gelişimine ve toplumun çevreyle olan ilişkisine göre varlığını sorgulayarak ve yenileyerek günümüze kadar süregelmiştir. Bu süreçte, sanatçıların bireysel deneyimleri ve çağın getirdiği olgulara göre sanatçıların eserlerinde de farklı malzemeler ve teknikler kullanılmıştır. Bu anlam doğrultusunda 1960'lerden günümüze kadar sanatçıların sıkça tercih ettiği malzeme olan lif, dikkat çekmektedir. Lif, kumaş dokuması oluşturmada en temel malzemedir. Bu açıdan lifin kapsam alanına giren denim kumaşı ise, uygulama çalışmalarının önemli bir malzemesini oluşturmuştur. Denim kumaşı; metropol kentte birçok farklı kültür, kimlik, yaş ve cinsiyet ayrımı yapılmaksızın herkes tarafından sıkça tüketilen bir kumaş türüdür. Denim kumaşın farklı alanlardaki çok yönlülüğü, onu zaman içinde sosyo-kültürel yaşamın bir parçası haline getirmiş ve sınıfsız bir kumaş olarak küresel boyutta varoluşunu sürdürmüştür. Ayrıca bu kumaş, günlük yaşamda kullanım çeşitliliği sayesinde kültürel bağlamda da farklı anlamlar kazanmıştır. Tarihsel süreç içinde her dönemde kendi yerini koruyan denim kumaşı, toplumsal ve kültürel açıdan önemli bir değer olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda denim kumaşı, küresel anlamda kimi zaman bir işçi kıyafeti, kimi zaman Amerika'da kovboyların giysisi olarak popüler olması, kimi zaman ise moda sektöründe tasarım nesnesi olarak değerlendirilmiştir. Denim kumaşın evrimleşme süreci, ilk başlarda, 19. yüzyılda, sanayileşmenin etkisiyle özellikle işçi sınıfının dayanıklı ve pratik giysilere olan gereksinimleri doğrultusunda ilerlemiş; zamanla modern toplumlarda çeşitli kullanım biçimlerine ve taleplerine göre değişip dönüşebilen çok yönlü bir malzeme haline gelmiştir. Bu noktada denim kumaşın çok yönlü yapısı, sanattaki kullanımında da birçok farklı sanatçı ve tasarımcılar tarafından görsel açıdan estetik bir görünümünün yanı sıra düşünsel boyutta, toplumsal ve kültürel anlamlar taşıyan bir ifade aracı olarak da görülmüştür. Dolayısıyla denim kumaşın çeşitlilik gösteren yapısı ve onun küresel bir parça halindeki ikon kalması, düşünürler ve sanatçılar tarafından güncel bakış açılarıyla ele alındığında, bu kumaş dokusunun her dönemde yeni anlamlar kazanması, sadece bir giysi malzemesinin ötesinde, kültürel bir sembol ve hatta sanatsal bir form olarak da kullanılmıştır. Denim kumaşın çok katmanlı ve esnek yapısı, bu çalışmanın üretimlerinde, metropol yapılar üzerinden görsel açıdan, kumaşın dokusundan yararlanılmış ve kavramsal açıdan bakıldığında ise, sosyo-kültürel bir anlatım aracı olarak değerlendirilmiştir.

Bu bölümün uygulama çalışmalarında tüketilen atık denim malzemesi, metropol yapı ilişkisi bağlamından malzemenin ileri dönüşüm (Upcycling) yöntemiyle çözümlenmektedir.

Üretilen bu biçimler, metropol kent mekanlarında sürdürülebilir kent yaşam alanlarının olumsuz yönlerini amaçlamaktadır. Başka bir ifadeyle, sürdürülebilir kent bilinciyle üretilen metropol kent yapıları; bu çalışma üretimlerinin sürecinde, hem çevreye verilen zararı önlemeye dikkat çekmekte hem de doğal kaynakların korunması adına ileride ortaya çıkabilecek sorunlara karşı bir bilinç duygusunu geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Sanayi devrimiyle birlikte kırsal mekânlardan kentsel mekânlara yaşanan göç hareketi ve zamanla büyümeye, gelişmeye devam eden kentler, insanların ve tüm canlıların yaşamlarını olumsuz etkileyen; çevre kirliliği, düzensiz yapılaşma ve kontrolsüz büyümenin sonucunda belirsizleşen kent sınırları gibi çeşitli sorunlara neden olmuştur. Birçok araştırmacı, metropol kent yaşam alanlarında giderek büyüyen bu sorunlara karşılık, daha iyi bir çevre ve sosyal yaşam alanları için alternatif çözümün, sürdürülebilir kentler olduğunu düşünmektedirler (Altuntaş, 2012). Sürdürülebilir kent yaşam alanları; kentsel mekânlarda plansız ve kontrolsüz gerçekleştirilen yapıların gelişimini azaltmanın yanı sıra metropol kentlerde doğaya ve doğal canlılarının yaşamlarını etkileyen sorunlara çözüm sunmakta ve çevreye bilinçsizce atılan atık ürünlerinin ileri dönüşümünü sağlamaktadır (Sam, 2014). Bu çalışmanın üretimlerinde, sürdürülebilir kent bağlamında çözümlenen metropol kent yapılarının biçimsel bir kurgulamanın dışında düşünsel anlamda da kültürel çeşitliliğin bir arada yaşadığı devasa yapılarıdaki sosyo-kültürel değerlendirmeleri, denim kumaşı üzerinden yorumlanmaktadır. Üretilen eserlerde kullanılan denim kumaşı, kendi anlam ve işlevinin dışına çıkarılarak, yeni bir bağlam ile metropol kentte tüketim nesnesi olarak seçilmiştir.

Metropol kentte sıkça tercih edilen ve zaman zaman modanın da kaçınılmaz tüketim nesnesi olan denim kumaşı, tekstil bir malzemedir. Metropol kentte sanayileşmenin artması, aynı şekilde kent kültüründe hızlı üretim, tüketim ve atık sorununu da beraberinde getirmektedir. Tekstil endüstrisi, petrol endüstrisinden sonra çevreye ve doğal kaynaklara en fazla zarar veren endüstri olarak düşünülmektedir. Bu açıdan, bir tekstil ürünü olan denim kumaşı da üretim aşaması sırasında doğal kaynakları en çok tüketen ve çevreye en fazla zarar veren ürünlerden biridir. Günümüz modern çağda sıkça üretilen, tüketilen ve modanın da ikonu olarak sıkça kendini yenileyen denim kumaşı, üretimi sırasında çok fazla su tüketilmektedir. Söz konusu gezegenimizde, tüm canlıların yaşamlarını etkileyen bu kaynağın azalması durumu, gelecek nesillerin yaşamlarını tehlikeye atmaktadır. Böylece, uygulama çalışmalarında özellikle tercih edilen denim kumaşı; ekolojik açıdan çevrenin ve doğal kaynaklarımızın korunmasının yanı sıra sürdürülebilirliği açısından da bu çalışmanın önemini ve farkındalığını oluşturmaktadır.

Uygulama yönünden üretilen eserlerin genelinde kullanılan denim giysi, ip, fermuar, perçin ve metal düğme gibi atık malzemeler, tuval yüzeyinde birer nesne olarak ele alınıp çözümlmeleri yapılmaktadır. Denim kumaşı bağlamında üretilen atık nesneler, ileri dönüşüm (Upcycling) tekniği aracılığıyla; metropol kentlerde ortaya çıkan kentsel dönüşüm, çarpık kentleşme, bilinçli kaynak tüketimi, çevreye bilinçsizce atılan nesnelerin dönüşümünü, tüketime bağlı olarak moda sektörünün sürekli kendini yenileyen yapısı ve metropol kent kültüründe farklı sosyo-kültürel özelliklere sahip bireylerin yaşam biçimleri bağlamında ortaya çıkan yalnızlık ve yabancılaşma gibi konularla ilişkilendirilmekte; bu kapsamda, çevresel sürdürülebilirliği önceleyen alternatif bir yaşam biçimi önerisi hedeflenmektedir. Tuval yüzeylerinde sanat nesnesi olarak seçilen atık nesneler, çağdaş bir dille ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Kot malzemelerinin parçalanması ve sonrasında bir araya gelmesi, günümüz çağdaş mimarideki çok çeşitliliğe de vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla sanatsal üretimlerde başta denim giysisi olmak üzere bahsedilen atık nesnelerle ortaya çıkan biçimler, izleyiciye duygusal ve düşünsel açıdan metropol kentte tüketim alışkanlıklarını yeniden sorgulanması istenmektedir.

Denim kumaşının hammaddesini oluşturan lifler ve bu malzemeyi kullanan sanatçıların sanatsal üretimlerinde ortaya çıkan çeşitli anlam ifadeleri, resim sanatının tarihsel süreci boyunca dönemler arasında farklılık göstermektedir. Sanayi devrimi öncesinde sanatçıların eserlerinde lifler, el işçiliğiyle üretilen tapestry dokumaları yapılmıştır. Bu tapestryler sanatta dekoratif olarak adlandırılmıştır.

Lif malzemesini ilk defa sanat objesi olarak kullanan Modernist sanatçı, Pablo Picasso'dur. Sanatçının "Bambu Sandalyeli Natürmort" (Şekil 2) adlı eserinde, tuval zemininde yerleştirdiği hazır ip malzemesini kolaj olarak kullanmıştır. Burada sanatçı, ip nesnesini kullanırken malzemeye bir anlam yüklemekten ziyade, o malzemenin dokusuna ve hacmine odaklanmıştır. Bütün akademik tekniklere karşı bir tavır sergileyen Dada sanat hareketinde lif, Marcel Duchamp'ın "Bir Mil İplik" (Şekil 4) adlı eserinde, mekân alanını kısıtlamak için lifli ip nesnesini, bir araç olarak ele almıştır. Posmodernist sanatçı Lucio Fontana ise, (Şekil 7) deki çalışmasında, tuval bezini keskin yarıklar ve delikler gibi biçimlerle kumaşı kesmiştir. Sanatçı, tuval zemininde uyguladığı bu yeni yöntemle, daha önce alışagelmiş iki boyutlu tuval yüzeyini üç boyutlu gerçek bir mekâna dönüştürerek, çalışmanın zemininde derinlik oluşturmuştur. Sonrasında lif malzemesi, 1960'lı yıllardan günümüze kadar, sanatçıların özgün sanatsal üretimlerinde bireyselliğe dönüşmüştür. Sanatçılar, günlük yaşamdan hareketle birbirinden farklı lif malzemelerini eserlerinde uygulamışlardır. Bu malzemelerden biri de farklı kültürler tarafından sıkça tercih edilen denim kumaşıdır. Denim kumaşını kendi çalışmalarında nesne

olarak kullanan sanatçılar: Jim Arent, Ian Beryy, Choi So Young ve Deniz Sağdıç gibi sanatçılardır. Bu sanatçılar, sanatsal eserlerinde denim kumaşını kullanırken özgün üsluplar geliştirmişlerdir. Jim Arent, çeşitli kesilmiş denim kumaş parçaları ve kullanılmış denim kıyafetlerinin farklı tonlarını kompozisyonda bir araya getirerek çalışmalar üretmiştir. Arent, “Sarah ve Augustus” (Şekil 10) adlı çalışmasında, denim kumaşını, duvar yüzeyinde sergilerken montaj yöntemiyle figürler kullanmıştır. Ian Beryy, genellikle kesilmiş denim pantolonlarla iç-dış mekân manzaralar ve portreler oluşturur. Sanatçı “Durmak Zorundayım” (Şekil 9) isimli dış mekân kent manzaralı çalışmasında, malzemenin açık-koyu gibi zıt renklerinin tonlarını kullanmış ve biçimin keskinliğine dikkat çekerek denim malzemesini foto gerçekçi bir biçimde sergilemiştir. Choi So Young da eserlerini denim malzemesiyle oluştururken, Ian Beryy gibi, kent manzaralarına odaklanmıştır. Ancak sanatçıyı, Beryy’nin çalışmalarından farklı gösteren şey, biçimsel anlamda malzemenin dokusunu ve akrilik boyanın kullanmasıdır. Sanatçı, “Kızıl Dağ” (Şekil 12) adlı çalışmasında dokunun etkisini vurgulamak için; dokulu denim kumaşı, metal düğme, çivi, fermuar ve boncuk gibi atık malzemeleri nesne olarak ele almıştır. Deniz Sağdıç ise, denim kumaşını tuval yüzeyinde insan duygusunu ifade etmek için realist portrelere yönelmiştir. Sanatçı (Şekil 13) teki çalışmasında, atık denim giysilerin farklı tonlarıyla tuval yüzeyinde; yapıştırarak, keserek, yırtarak ve bükerek biçimler oluşturmuştur. Sağdıç, denim kumaşla tuval yüzeyinde bir araya getirdiği bu biçimleri, sıfır atık ve geri dönüşüm gibi konulara odaklanarak üretimler gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla lif ve denim malzemesini kullanan sanatçıların eserlerinde ortaya çıkan biçimlerin analizi şu şekilde değerlendirilebilir. Lif malzemesini ve denim kumaşını sanatsal nesneye dönüştüren tüm sanatsal üretimlerde, sanatçıların yaşamış oldukları sosyo-kültürel, psiko-sosyal durumlar, onların yapıtlarında malzemenin farklı yorumlanmasından doğrudan veya dolaylı olarak etkisi vardır. Bu yüzden üretilen sanatsal çalışmalarda da denim kumaşını her bir sanatçı için farklı anlamsal ve biçimsel bir öge olarak kullanılmasına neden olmuştur.

Uygulama çalışmalarında denim kumaşı, tuval yüzeyinde hem yapısal hem de kavramsal olarak incelenilmektedir. Yapısal olarak ele alınıp çözümlendiğinde, çalışmanın yüzeyinde doku, renk, katlanabilirlik ve esnekliğin kompozisyonda önemli bir rol oynadığı söylenilebilir. Kavramsal olarak denim kumaşı, sosyolojik açıdan ilk ortaya çıktığında işçi giysisi olarak toplumda var olmuş ve sonrasında herkes tarafından tüketilen bir kumaş olarak tercih edilmiş ve en sonunda moda ikonu olarak zirve yapmıştır. Söz konusu, alt kültürden gelen bir malzemenin zamanla modada vazgeçilmez bir ürüne dönüşmesi, hala günümüzde ikonluğunu korumaktadır. Dolayısıyla toplumla bu kadar özdeşleşen denim kumaşı, bu çalışmanın kompozisyonlarında metropol kentte toplumun sosyo-ekonomi ve sosyo- kültürel durumu kavramsal bir dille sorgulanarak sanatsal biçimler yansıtılmaktadır.

Çalışmalarda kullanılan fermuar ve perçin, mimarideki dayanıklı yapıların vurgusunun yanı sıra sanayiye, işçi gücünü de simgelemektedir. İp malzemesi ise, metropol kent kültüründe kavramsal bir anlam taşıyarak, toplumun umutsuzluğunu, yalnızlığını ve çaresizliğine karşı uzanan yardım eli ve güçlü bağ kurma işleviyle iletişimsel bir rol üstlenmektedir. Başka bir deyişle, çalışmanın yüzeyinde kullanılan ip, fiziksel bir nesne olmanın yanı sıra metropol kentte; kültürler arasındaki iletişim gücünü ve birbirinden habersiz bireyler arasındaki empatiyi, karmaşayı, bilinçaltımızdaki çıkmazı, mimari yapıların temelinde kullanılan demirleri yansıtmaktadır. Kompozisyonda düzenlenen ipin yatay, dikey ve üst üste kullanımı, bazen mimari yapıların dayanıklılığını ve dikeyliğini, bazen denim kumaşın temel yapısını, bazen de toplumun metropol kent yaşamındaki keskin sınırları simgelemektedir. Bu kapsam doğrultusunda, çalışmadaki ipin farklı kullanımı ve yüzeyde oluşturulan biçimlerin çeşitliliği; mekânda sadelik, ritmik veya dinamik bir etki oluşturmaktadır. Üretilen yapıtların bazı yerlerinde ince ip veya kalın iplerin dikiş makinesiyle işlenmesi ise, mekân yüzeyinde oluşan uzam, yalnızca doku etkisini vurgulamakla kalmayıp, aynı zamanda biçimlerin derinliği, uzaklığı ve yakınlığı üzerinden izleyicinin algısını harekete geçirmektedir.

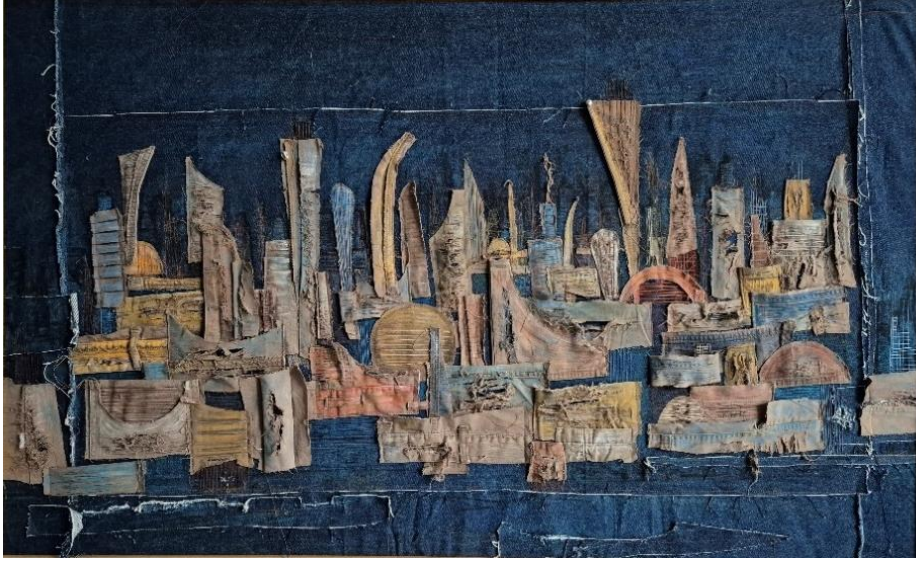
Tüm uygulama çalışmalarında, üretilen metropol kent manzarası, tuval yüzeyinde hem kentten yan perspektif hem de üstten görünümle daha geniş bir açıya odaklanarak iki farklı bakış açısıyla işlenmiştir. Ayrıca oluşturulan kompozisyonlar genellikle çalışma yüzeyinin ortasında veya onun hemen altında biçimlendirilerek yansıtılmıştır. Yüzeyde tercih edilen metropol kent yansımaları: Singapur, New York City, Shanghai, Dubai, İstanbul ve Hong Kong gibi yerleşim yerlerinin merkezlerinden ilham alınarak esinlenmiştir. Bu kent merkezlerine dayalı olarak biçimlendirilen mekanlarda, özellikle devasa yüksek katlı mimari yapılarının dikey mimarisi vurgulanmak istenmektedir. Böylece çalışmanın üretimlerinde anlatılmak istenilen eserler; kalıntılar ve katmanlar, labirent ve metropol kent gibi üç farklı biçimde gruplandırılarak değerlendirilmektedir. Belirlenen serilerde, birbirinden farklı ve özgün olarak üretilen çalışmaların analizleri ise şu şekilde yapılmaktadır:

“Metropol Kent 1” (Şekil 43) adlı eserde, metropol kent ortamında bir arada yaşayan farklı kültürlerin ve kimliklerin etkileşimleri anlatılmaktadır. Bu etkileşim çerçevesinde eser yüzeyi; üst, orta ve alt olmak üzere üçe bölünmüş ve bunun yanlarına simetrik bir şekilde iki parça daha eklenmiştir. Çalışmasının ortasından şekillenen yatay dikey mimari yapılar, dışa doğru taşırılarak bir kompozisyon oluşturulmuştur. Eser yüzeyinde beş ayrı bölünmüş parçanın birleşimi görülmektedir. Bu parçalar, metropol kentte yaşayan farklı kültürlerdeki topluluklarının bir aradaki yaşam tarzları, değerleri ve bir açıdan ise yeni ortaya çıkan metropol kültürünü simgelemektedir. Aynı şekilde beş farklı parçadan oluşan ve bu

parçalar üzerinde bir araya getirilerek kullanılan denim kumaşı, farklı kişiler tarafından toplanan malzemelerdir. Bu anlamda birbirinden farklı kişiler tarafından alınarak bir araya getirilen bu malzemeler, yüzeyde yan yana getirilerek birleştirilmesi de kent kültüründeki birlikteliğin sembolüne vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla, anlatılmak istenilen çözümlerinin tümünde, Robert Fishman'ın "Yirminci Yüzyılda Kent Ütopyaları" adlı kitabında, "Sosyolog Robert Park'ın altını çizdiği gibi, metropol, anonimlikten kaynaklı özgürlüğü, birbirinden kökten farklı değerleri ve deneyimleri olan grupları bir araya getirmesi ve sınırsız insan etkileşimine olanak sağlamasıyla bireycilik için doğal çevreydi" ifadesine değinilmiştir (Fishman, 2016, s. 156).

Şekil 43

Ahmet Demir, Metropol Kent_1, 77x124 cm, Karışık Teknik, 2024.



Bu eserde, metropol kent kültüründe birlikteliğin sembolü anlamını taşıyan bir başka malzeme ise iptir. İp malzemesiyle, eserde, üst üste veya yatay dikey şeklindeki kullanımlarla mimari silüetler yapılmıştır. Bu geçişler, yüzeyde, yer yer dikiş makinasıyla yer yer ise el ile yapılan işlemlerle soyut mimari biçimler oluşturulmuştur. Bu biçimler, kavramsal anlamda metropol kent kültüründe birçok farklı kültürün aynı yapı içerisinde yaşamlarını sürdürdükleri birlik ruhunu, iletişimi ve bağlantıyı simgelemektedir. İp malzemesiyle yüzeyde biçimler oluştururken bazı yerlerde yoğun kullanılmış bazı yerlerde ise neredeyse hiç kullanılmamıştır. Buradaki amaç, toplumlar arasındaki iletişim gücünün yoğunluğu veya zayıflığı üzerinden okunabilecek çelişkiyi-çeşitliği göstermektir. Biçimsel anlamda atık denim kumaşı, tuval yüzeyinde özellikle dokunun yoğunluğunun etkisini artırmak için kumaş parçaları kesilmiş ve dikiş makinasının yardımıyla üst üste bindirilerek katmanlar oluşturulmuştur. Bu katmanlar, mimari yapılarıdaki katlarla ilişkilendirilmiş ve eserin yüzeyinden dışa doğru üç boyutlu bir etki oluşturulmuştur.

Şekil 44

Ahmet Demir, Metropol Kent _2, 56x100 cm, Karışık Teknik, 2024.



“Metropol Kent 2” (Şekil 44) adlı eserde, metropol kent merkezinde yaşayan farklı sosyo-kültürel özelliklere sahip bireylerin sürdürülebilir kent yaşam alanları hakkında bilinç oluşturmak için doğayla olan uyumlu koyu yeşil, kahverengi ve toprak rengi gibi renk tonlarından kumaşlar kullanılmıştır. Bu kumaş renkleriyle üretilen mimari formlar, kent kültüründe yaşayan bireylerin hafızalarında kalıcı izler sağlanması ve doğayla yeniden bağlantı kurmalarının sorgulanması istenmektedir. Ayrıca, eserin yüzeyine çeşitli yırtma, zımparalama ve kesme gibi yöntemler kullanılmıştır. Yüzeyde müdahale edilen bu işlemler, hem eserin zemininde kumaşın dokusunu vurgulamak hem de denim kumaşını kendi özüne dönüştürmek için yapılmıştır. Uygulanan bu sürecin işlemi, öncelikle kumaş, parçalanarak ipliğe sonrasında ise lif haline getirilmiştir. Yani çalışmada genellikle dönüşüm işleminin yapılması, denimin ana malzemesi olan pamuğa bir göndermede bulunmuştur. Eserde denim malzemesinin çeşitli işlemlerden geçerek özellikle pamuğa dönüştürülmesinin iki ayrı biçimde kavramsal anlam ifade etmektedir. Birincisi, pamuğun tarladan toplanmasından tekstil ürünü haline gelmesine kadarki süreçte çok fazla su tüketilmektedir. Suyun tüketimi, çevrenin sürdürülebilirliği açısından gelecek nesiller için kritik bir durumdur. Bu sebeple suyun bilinçsiz tüketimi, dolaylı olarak modada sıkça kendini yenileyen denim kumaşın tüketimiyle ilişkilendirilmiştir. Denim kumaşın ikinci kavramsal anlamı ise, metropol kentlerde çarpık kentleşme ve bilinçsizce inşa edilen devasa mimari yapıların çevreye verdiği zararlar sonucunda, toplumun kent kültüründen kırsal yaşama dönüşümünü simgesel olarak ifade etmektedir. Bu bağlamda teşvik edilen tersine göç hareketi, bireylerin doğayla yeniden ilişki kurmayı ve bitkisel temelli bir yaşam felsefesini benimsemeyi amaçlamaktadır.

Şekil 45

Ahmet Demir, Metropol Kent _3, 54x88 cm, Karışık Teknik, 2024.



“Metropol Kent 3” (Şekil 45), adlı eserde denim kumaşıyla yapılan metropol kent manzaraları, kavramsal anlamda, sanayi devrimiyle birlikte modern yaşam ve kentleşmenin getirmiş olduğu çarpık kentleşme ve tüketim kültürünün çevreye verdiği zararların oluşumuna dikkat çekilmektedir. Çalışmanın yüzeyinde yapılan biçimler, metropol kent kültüründe yaygın olarak tüketilen denim kumaşı üzerinden bu tema işlenmektedir. Bu eserde kentsel mekânlardaki devasa gökdelen yapılarını yıkmak ve eleştirmek yerine, var olan mimari yapıları, sürdürülebilir bir yaşam alanına dönüşümünü sağlamanın sorgulanması yapılmaktadır. Kent kültüründeki yaşam alanlarına kentsel dönüşümle birlikte doğaya uyumlu ve daha yeşil bir alan inşa edilmesi vurgulanmaktadır. Başka bir ifadeyle, metropol kent kültüründe, doğal ve yapay unsurların dengeli bir şekilde bir arada var olabileceğinin bilinci oluşturulmak istenmektedir.

“Kentler, yararlandıkları ekolojik sistemlerin taşıma kapasitesini dikkate almadan plansız ve kontrolsüz bir biçimde büyümektedirler. Kentlerin plansız ve kontrolsüz biçimde büyümeleri, kent ekosistemleri üzerinde olumsuzluklar yaratmanın yanı sıra onları, ekolojik açıdan sürdürülebilir olmaktan uzaklaştırmaktadır” (Sam, 2014, s. 120).

Çalışmanın yüzeyinde kurgulanan biçimler, arkadan öne doğru çözümlenmesi yapılmaktadır. Eserin arka kısmında yağlı pastel boyayla yapılan yalın ve sade biçimler yer almaktadır. Bu biçimler, önde oluşturulan mimari biçimlerle daha durağandır. Çalışmanın ön kısmında atık denim kumaşıyla deforme edilmiş ve soyutlanmış yatay dikey etkilerdeki mimari yapılar, kavramsal ve biçimsel olmak üzere iki farklı şekilde değerlendirilmektedir. Kavramsal anlamda, kent kültüründeki tüketimine vurgu yapılmış ve biçimsel anlamda değerlendirildiğinde, çalışmanın yüzeyinde hem hareket olgusu hem de dokulu etkiler aracılığıyla çok katmanlı ve üç boyutlu bir yüzey etkisi oluşturulmuştur.

Çalışmanın arka fonunda renkli bir yaşam alanının hâkimiyeti görülmektedir. Bu renkli hareket vurgusu çalışmanın önüne doğru yaklaşımı, daha nötr ve sade renklere bırakılmaktadır. Bu sadelik kent kültürünün doğal yaşam alanlarına yani kırsal alanlarına dönüşümü sağlaması istenmektedir. Bu anlamda çalışmada kullanılan renkler yeşil alanı yani doğayı simgeleyen renkler kullanılmıştır. Metal düğmeler, çalışmada, metropol kentteki sanayi teknolojisini simgelerken aynı zamanda mimari yapının da sağlamlığını da ifade etmektedir.

Şekil 46

Ahmet Demir, Metropol Kent _4, 40x77 cm, Karışık Teknik, 2024



“Metropol Kent 4” (Şekil 46), adlı eserde, atık denim kumaş giysilerle yapılmış metropol bir şehrin görünümü yansıtılmaktadır. Kompozisyonda şekillenen kent imgesi, çalışmanın yüzeyini üç ayrı parçaya bölmektedir. Ortada da soyutlanmış mimari formlar ve bu formların arkasında şehrin silüetini tanımlayan anıtsal mimari yapılar bulunmaktadır. Çalışmanın kenar kısımları, simetrik olarak keskin çizgi hatlarıyla sınırlandırılmıştır. Biçimsel olarak kompozisyonun yüzeyinde belirtilen keskin sınır çizgiler, kavramsal anlamda değerlendirilmesi yapılmaktadır. Bu ifade dili, metropol kent yaşamlarında yerel idarecilerin, belediye amirlerinin mimari yapılarıdaki kat sayılarına, belirli irade veya kurallar çerçevesinde koymuş oldukları sınırları anlatmaktadır. Alver (2019) metropol kent yapılanmasındaki bu baskın irade gücünü şöyle ele almıştır: “Kent, iradeler oluşumun entalpisidir. Bu irade insan yaşamına anlam katarak itici bir güçtür. Kenti kuran irade, belirli ilkeler doğrultusunda oluşturan yapıdır. İrade, nasıl ve ne biçimde yerleşileceğine, nasıl bir kent kurulacağına, nasıl yaşanılacağıyla alakalı esas argümanları belirlemektedir” (Alver, 2019, s. 12). Bu ifadeden yola çıkarak yerel idareciler, metropol kentlerin sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla veya tamamen rantçılık bir yaklaşım doğrultusunda koymuş oldukları bazı yönetim kararlar, zaman zaman kent yaşamında bireysel özgürlüklerinin kısıtlanmasına neden olmaktadır. Örneğin, denize kıyısı olan metropol kentlerdeki yüksek katlı devasa yapıların düzensiz ve çarpık şehir yapılanması denize kıyısı uzak olan yerleşim yapılarını olumsuz etkilediği gibi bir durum söz konusudur. Bu bakış açısıyla bahsedilen baskın bir iradenin kavramsal bir anlatının yanında

biçimsel anlamda da bu eserde, çalışmanın ön tarafında konumlandırılan deniz manzaralı bir kent üzerine sorgulanması yapılmaktadır. Bu alanlarda inşa edilen devasa yapılar, yalnızca insan yaşamını olumsuz yönde etkilemekle kalmaz, aynı zamanda diğer canlıların doğal yaşamını ve ekolojik dengeyi de değiştirmektedir. Yani önde denize sıfır konumunda bulunan yapılar, arkadaki yapılarda hayatlarını idame eden bireylerin yaşam standardını düşüren bir ortam oluşturulmaktadır. Bu anlayış doğrultusunda, kent yapılarının yüzeydeki biçimsel kurgulanması, çalışmanın arka fonunda biçimleri görünmez bir silüet biçimde daha koyu bir renk tonuyla kasvetli yansıtılırken tam tersi öndeki biçimleri daha görünür büyüklükte ve canlı bir renk tonu ile gösterilmektedir. Çalışmada tercih edilen renkler, metropol kentlerde yaşayan toplumun sosyo- kültürel anlamda yansıyan ilişkileri anlatmaktadır. Eserin genelinde mavi ve turuncu gibi zıt renklerinin hâkimiyeti dikkat çekmektedir. Mavi renk; metropol kent yaşamındaki sakinliği, durgunluğu ve donukluğu yansıtırken, turuncu renk ise; kent yaşamındaki dinamizmi, durmadan kentsel dönüşümle mimari yapıların değişkenliğini, gelip geçici hızlı izlenimlerini, hareketliliği ve canlılığını simgelemektedir. Çalışmada konumlandırılan hazır metal demir düğme, kent kültüründeki sanayiye, işçiyi, teknolojiyi simgelerken, aynı zamanda, mimari yapılarının dayanıklılığını, idarecilerin kent merkezlerindeki hâkimiyetini gösteren yönetsel otoriteyi ve gücü de bir başka gösterge üzerinde yansıtılmaktadır.

Şekil 47

Ahmet Demir, Metropol Kent _5, 60x110 cm, Karışık Teknik, 2024.



Metropol Kent _5 (Şekil 47) isimli çalışma, zımparalanmış veya yırtılmış denim kumaş parçalarından oluşan bir şehir silüetini çağrıştıran çalışmadır. Parçaların düzeni ve bütünlüğü, özellikle yıpranmış kenarlar ve katmanlar, bir şehrin sürekli olarak aşınmış ama hala güçlü ve sağlam durumda olmasını yansıttığı gibi aynı zamanda bir şehrin dinamizmini ve karmaşıklığını

da simgelemektedir. Denim kumaşıyla bir araya getirilen katmanlar, kenti oluşturan farklı binaları ve yapıları temsil ederken, bir yandan da katmanların kendi içindeki düzenliliği, şehirlerin karmaşık yerleşimi ve içinde barındırdığı çok yönlü yaşamı da göstermektedir. Modern yaşamın katmanlaşmış yapısı ve geçmişin bugüne kadarki yaşantısını ve deneyimi hakkında izleyiciye mesaj vermektedir. İzleyici çalışmaya baktığında geçmişteki yaşanmışlıklarına veya topluma dair anılarını yeniden hatırlatmayı amaçlamaktadır. Ayrıca; denim kumaşın dayanıklı yapısı da şehirlerin dirençli doğasıyla etkileşim halindedir. Çalışmada yıpranmış atık kumaşın kullanımı, yeniden değerlendirme, ileri dönüşüm ve sürdürülebilirlik kent yaşam alanları gibi düşünceler doğrultusunda çağdaş bir dille yeniden yorumlanmaktadır.

Şekil 48

Ahmet Demir, Metropol Kent _6, 82x116 cm, Karışık Teknik, 2024.



“Metropol Kent _6” (Şekil 48), adlı çalışmanın bütününde yoğun olarak gri ton kullanılmıştır. Kent görünümlü manzara çalışmada kullanılan gri renkteki kot kumaşı, metropol kent yaşamında yaşayan insanların fiziksel ve zihinsel sorunlarını simgelemektedir. Doğadan uzak, kalabalık, karmaşa, gürültü ve devasa mimari yapılarla uzanan beton yığınları ve bunların arasında her şeye rağmen hayatlarını devam ettiren insanların yaşam biçimleri, bu çalışmada konu edinmiştir. Ayrıca çalışmanın genelinde yansıtılan gri renk, kent yaşamındaki karmaşıklığı ve belirsizliği simgelemektedir. Bütün bu olumsuz ve bilinmez koşullara rağmen metropol kent yaşamından vazgeçemeyen bireylerin, tek çıkış yolunun sürdürülebilir kent mekanlarındaki yeşil ve doğal yaşam alanlarının inşa edilmesidir. Bu noktada çalışmada monokrom olarak gri tonda mimari kent yapılar oluşturulmakta ve yer yer mavi tonlarla biçimler yansıtılmaktadır. Kompozisyon yüzeyinde mavi tonlar, düşünsel anlamda, gri tondaki

mimari yapılarının belirsizlik ve duygusal donukluğa karşılık umudu ve metropol kent yaşamının sürdürülebilirliğe dikkat çekmektedir.

Şekil 49

Ahmet Demir, Metropol Kent _7, 67x112 cm, Karışık Teknik, 2024.



Metropol Kent _7 (Şekil 49) deki eserde; perçin ve metal düğme kullanımı dikkat çekmektedir. Kullanılan hazır malzemeler, düşünsel anlamda, sanayi devrimi sırasında kırsal yaşam alanlarından kent mekânlarına doğru yaşanan göç hareketi ve bunun sonucunda kent merkezindeki kültürel ve toplumsal dönüşümü anlatmaktadır. Yani kırsal alanların hâkimi olan geleneksel yaşam biçimlerin yerini, kent hayatındaki endüstriyelle, hazır yaşam standartlarına bıraktığı ifade edilmektedir. Bu anlam doğrultusunda, eserin üretimi sırasında, el işçiliği ve dikiş makinası gibi tekniklerle biçimsel olarak, iki farklı şekilde yöntem kullanılmıştır. El işiyle üretilen biçimler, geleneksel yaşam biçimini ifade ederken, hazır metal düğme ve perçin kullanımı ise metropol kent toplumundaki sanayiye, endüstriyeli ve işçi gücünü simgelemektedir. Bunun yanı sıra, metal kullanımı, mimari yapıların uzun süre dayanıklılığına ve sağlamlığına dikkat çekilmektedir. Ayrıca, eserin yüzeyinde kullanılan hazır malzemenin sağlamlığı, denim kumaş malzemesinin uzun süre dayanıklılığıyla ilişkilendirilerek metropol yaşamının betonarme yapılarıyla birleştirilmektedir. Öte yandan, bu kumaşın dayanıklılığı, işçi gücünü de ifade etmektedir. Dolayısıyla, denim kumaşın sağlam yapısı nedeniyle, fabrikada çalışan işçi sınıfı için işlevsel anlamda pratik ve sembolik anlam taşıyan bir malzemeye dönüşmüştür. İşçi gücünü sembolize eden denim kumaş aynı zamanda kent mimarisini inşa eden işçilerinin de haklarını vurgulamaktadır.

Şekil 50

Ahmet Demir, Metropol Kent _8, 70x110 cm, Karışık Teknik, 2024.



Sanayinin etkisiyle gelişen, değişen kent yaşamındaki hızlı üretim ve tüketim çılgınlığı, metropol kent yerleşimlerinde çeşitli çevresel sorunların yaşanmasına neden olmuştur. Bunlar; çoğulcu kimliklerin homojenleşmesine, yerel ilişkilerden ve geleneksel biçimlerden arındırılmış birbirini tekrar eden mimari yapılara dönüşmüştür. Bu sorunlar doğrultusunda monotonlaşan mimari yapılar, “Metropol Kent _8” (Şekil 50) adlı çalışmada, özellikle, kozmopolit kent merkezleri ve yerleşim bölgelerindeki mimari yapılar üzerinden kavramsal bir dil ile yeniden yorumlanmaktadır. Kesilmiş denim kumaş parçalarının birleşimiyle bir araya getirilen mimari biçimler, mavi kumaşın da renginden yararlanarak tuval yüzeyinde monokrom bir etki oluşturulmak istenmektedir. Yüzeyde monokrom etkiler biçimlendirilirken, tek bir kumaş rengine odaklanılmamış, aynı zamanda maviye yakın ton renkleri de kullanılmıştır. Kompozisyonda oluşturulan biçimler, kendi içinde dikiş makinasıyla üst üste dikilerek veya yüzeyden dışa doğru çeşitli müdahaleler ile deforme edilerek üç boyutlu bir doku etkisi de gösterilmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, biçimsel açıdan, el işlemesi ve dikiş makinası gibi çeşitli teknik süreçlerle yansıtılan mimari formlar, belirli bir kültürle ve toplumla aidiyet hissi taşımayan soyutlanmış biçimlerin yansıdığı görülmektedir.

Şekil 51

Ahmet Demir, *Metropol Kent _9*, 92x138 cm, *Karışık Teknik*, 2024.



“Metropol Kent _9” (Şekil 51) adlı bir diğer çalışmada, gri denim kumaşı zeminin yüzeyine yine aynı kumaş ile monokrom bir kent manzarası görülmektedir. Yüzeyde oluşturulan dokulu biçimler, tek bir renge indirgenerek soyutlanmış ve nesnenin özü, izleyiciye vurgulanmak istenmektedir. Yani denim kumaşı, ilk ortaya çıktığında bir işçi giysi olarak ve uzun süre dayanıklılığı olan bir malzeme olarak tanıtılmıştır. Ancak daha sonra, modada bu malzeme yırtılabilir bir forma evrilmesiyle birlikte onun özgün yapısından ve amacından uzaklaştırılarak başka bir biçime dönüştürülmüştür. Bu eserde kullanılan denim kumaşı, hem biçimsel hem de düşünsel anlamda çağdaş bir dille yeniden yorumlanmaktadır. Resimdeki biçimlerin rengi en aza indirmek aynı şekilde, kavramsal anlamda, metropol kent merkezinde yaşayan birbirinden farklı sosyo-kültürel özelliklerdeki kişilerinin tek tipleşmesi anlamını da taşımaktadır. Başka bir ifadeyle tek tipleşme, kent merkezlerinde benzer yapı tiplerinin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bu durum, mimari yapılarda hem görsel hem de işlevsel açıdan monoton bir yüzey oluşturmaktadır. Tuval yüzeyinde oluşturulan gri tondaki monoton mimari biçimler, kent mekânında kasvetli, donuk, durağan bir manzaraya karşılık, biçimlerde çeşitli yırtma işlemleriyle hareketli bir doku oluşturularak veya sarı renk kumaşıyla daha dinamizm, canlı bir etki yansıtılarak kompozisyonda denge ilişkisine gidilmektedir. Yüzeydeki gri ve monoton formlar, kent yaşamında bir anlamda betonarme yapıları çağrıştırmaktadır. Kent manzarasında kurgulanan mimari formlar, kompozisyonun merkezinde toplanmıştır. Eserin arka fonunda ise koyu ip renkleriyle oluşturulan yatay dikey mimari yapılar, bir kent silüeti görünümü ile yüzeyde derinlik algısı oluşturularak biçimin devamlılığı sağlanmıştır.

Şekil 52

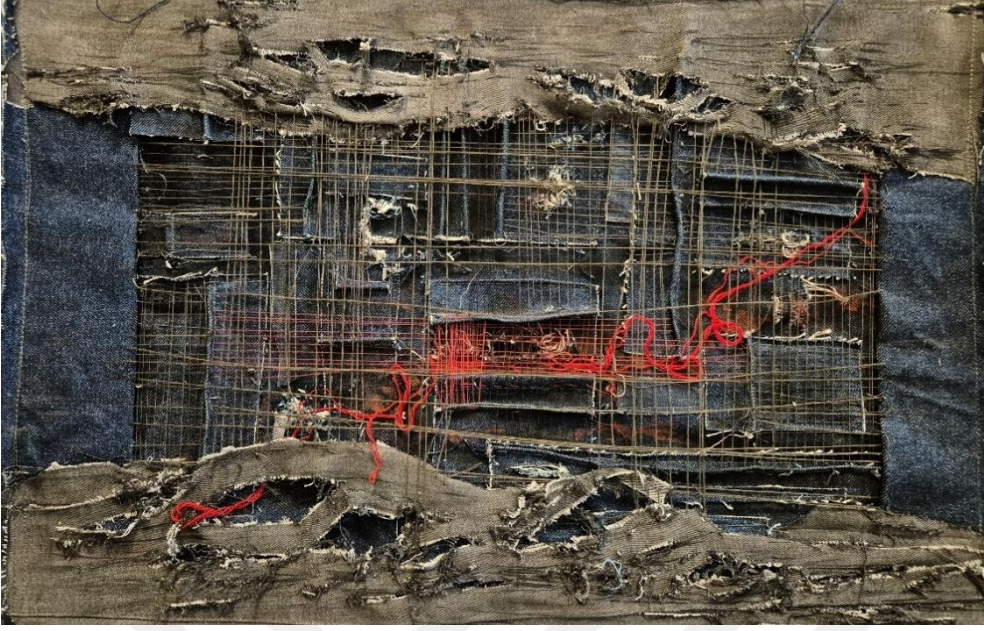
Ahmet Demir, Metropol Kent _10, 76x120 cm, arışık Teknik, 2024



Metropol Kent _10, (Şekil 52) adlı eserin yüzeyinde oluşturulan birbirinden benzersiz mimari yapıları formlar, birbirinden farklı çok kültürlü metropol kent yaşamındaki insanların kültürleri arasındaki yaşam çeşitliliğine vurgu yapılmak istenmektedir. Biçimsel anlamda eserin yüzeyinde kurgulanan mimari yapılar, kent merkezinin yandan bir görünümü ile heterojen bir biçimde düzenlenmiştir. Mimari kent kurgusu, farklı kişilerden toplanan denim kumaş giysileriyle yapılmıştır. Bu giysi parçaları, kendi gerçek işlevlerinden koparılarak eserin yüzeyinde bir araya getirilmiştir. Kompozisyonda dengeli bir şekilde el işiyle veya dikiş makinasının yardımıyla birbirine eklenerek, dokulu biçimler oluşturulmuştur. Burada yüzeyde bir araya getirilen birbirinden farklı kumaş parçaları, biçimsel anlamda parçalanarak, yırtılarak veya üst üste dikilerek, siyah monokrom dokulu formlar oluşturulmuştur. Denim kumaşıyla deforme edilmiş bu formlar, tuval yüzeyinde, kavramsal anlam ilişkisi bağlamında, metropol kentteki iç içe geçmiş karmaşık mimari yapıları, kaybolan değerleri ve bireyler arasındaki iletişim kopukluğu gibi farklı kültürlerin yansımaları anlatılmaktadır. Ayrıca, kent yaşamında yaşanan olumsuz durumlar, kompozisyonda kurgulanan mimari formlar; özellikle kahverengi, gri ve siyah gibi koyu renkler kullanılarak kent yaşamının kasvetli ve melankolisi vurgulanmak istenmektedir. Aynı zamanda karmaşık, kasvetli ve karanlık siyah biçimler, kişilerde olumsuz bir hissiyat duygusu hissettirilmek istenmektedir. Buna karşılık biçimlerdeki bu olumsuz durumlar, özellikle, mimari yapılarının arasındaki sarı renk dokusuyla denge sağlanmıştır. Sarı renk, kent merkezinin homojenleşen kültürel çeşitliliğin ve kaybolan değerlerinin gelecek nesiller için hem bir umut sembolü hem de toplumsal bilinç açısından kültürel kimliğin yeniden canlanması adına bir çağrı niteliği taşımaktadır.

Şekil 53

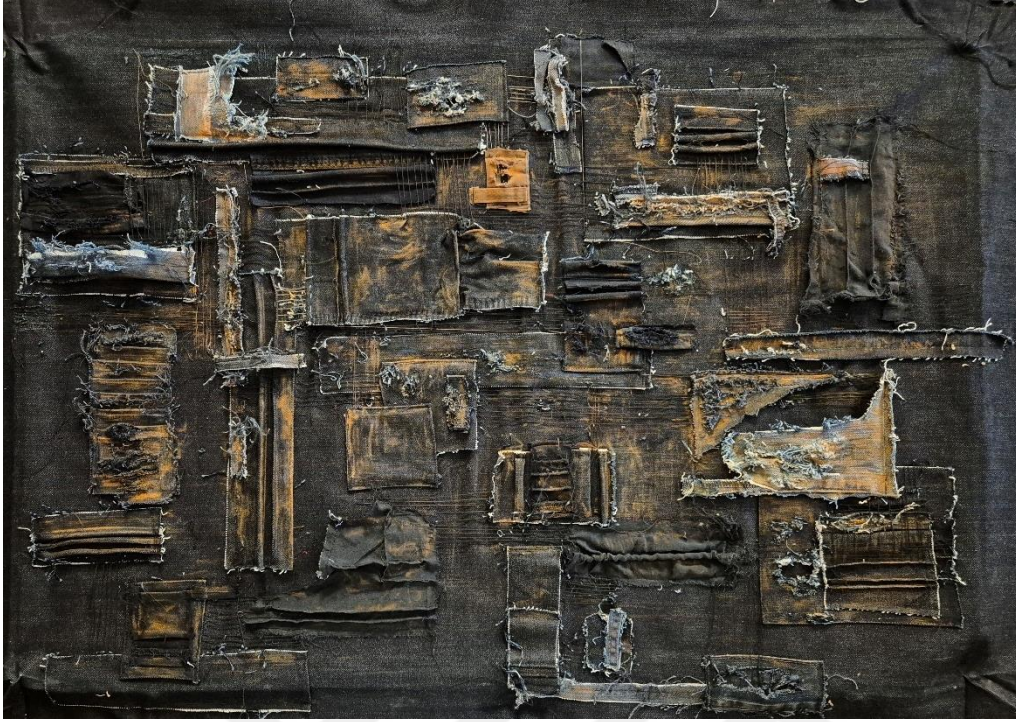
Ahmet Demir, *Labirent_1*, 42x60 cm, *Karışık Teknik*, 2024



Labirent_1, (Şekil 53) deki çalışmada, metropol bir kent merkezinin kuşbakışı görünümü üzerinden şehir yaşamının karmaşıklığı labirent şeklinde ifade edilmek istenmektedir. Soyut ve dokusal bir anlatımla diğer çalışmalarda olduğu gibi modern ve kent yaşamın karmaşıklığını ve kaosu anlatırken aynı zamanda bu yaşamının çözülebilirliğini de anlatmaktadır. Yüzeyde kullanılan kumaşın griliği ve mavi tonları, soğuk ve ağır bir atmosfer oluşturulurken, çalışmanın merkezinde göze çarpan kırmızı çizgi, kaosu veya enerjinin bir göstergesi olarak izleyiciye hissettirilmesi amaçlanmaktadır. Birbirlerini takip eden bu çizgiler, karmaşık parçalar içinde bir yön veya hareketi vurgulamaktadır. Kırmızı, hayatın içindeki dinamiği ve karmaşık bir yaşamın yolculuğunu simgelemektedir. Çalışmanın yüzeyinde biçimsel anlamda üst üste binen yatay ve dikey kumaş parçaları ve ipler yansıtılırken düşünsel anlamda kentleşmenin, insan yaşamındaki karmaşıklığı ifade etmektedir. Aynı zamanda yoğun kentleşmenin karmaşıklığı insanın kendi yolunu bulma çabası ve şehirleşmiş yaşam biçimini de sorgulatmaktadır. Labirent formundaki bu çalışmada, bireysel varoluşun getirdiği kaosu, acıları, dertleri, toplumsal ve sosyolojik yapısı insanın evrende yer almasını sorgulayan bir anlatıma dönüşmektedir.

Şekil 54

Ahmet Demir, Labirent_2, 60x90 cm, Karışık Teknik, 2024.



Labirent_2 (Şekil 54), adlı eserde, denim kumaş parçalarıyla tuval yüzeyinde yatay dikey şeklinde üst üste konumlandırılan başka bir şehrin kuşbakışı görünümü görülmektedir. Kurgulanmış labirent kent görünümü, kentin içinde bulunan toplumun; kaotik düzenini, karmaşık yapılı binalarını, girift ve çıkılmaz dar sokaklarının yanı sıra insanın varoluşsal yalnızlığı, içsel yolculuğu, yabancılaşmayı ve kimlik arayışını da sorgulatan bir anlam üzerine odaklanmıştır. Bu eserde labirent, yüzeydeki formlar arasında derinlik etkisiyle birlikte, ritmik hareketler, yön değişimleri, dokuları, yapılarıdaki keskin düzen veya düzensizlik gibi görsel izlenimleri de izleyiciye sunmaktadır. Kompozisyonda, yırtılarak veya kesilerek deforme edilen biçimler, kent merkezlerinde yaşayan insanların çeşitli ruh halleri, davranışları ve algılarını göstermektedir. Bu bağlamda, kent mekânında karmaşık çıkılmaz bir biçimde sunulan labirent, eserde, insanların çevreyi anlamak ve yön bulmak için belli bir çaba sarf edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Söz konusu çabalama durumu ise, insan psikolojisinde ruhsal tükenmişliğe yol açabilmektedir. Başka bir ifadeyle, kent merkezindeki labirent düzenlemeleri içerisinde insanlar, kendini ve yönünü kaybetme korkusu, gibi psikolojik sorunlarla da karşı karşıya gelebileceği çıkarımı yapılabilir. Bu nedenle kent merkezinde gerçekleşen düzensizlik ve karmaşık durumlar karşısında çözüm sağlayan ip malzemesidir. Böylece özellikle eserde kullanılan ip, kent merkezinde hem insan ilişkilerindeki iletişimi hem de insanın çıkılmaz labirentten çıkış yolunu veya yönünü gösteren sembolik bir anlam taşımaktadır.

Şekil 55

Ahmet Demir, *Labirent_3*, 70x90 cm, *Karışık Teknik*, 2024.



Metropol kentler, özellikle birçok farklı kültürün iç içe yaşadığı yaşam biçimi, çok sayıda farklı mimari yapıyı ve yoğun nüfuslu alanları içinde barındırdığı kozmopolit mekânlardır. Bu bağlamda böylesi yerleşim bölgelerinde, insanlar sürekli hareket içinde kendi çevresindekilerle etkileşim halindedir. Kent mekânlarındaki insanların iç içe yaşamını Henri Lefebvre, “mekânın toplumsal üretimi” kuramı kapsamında değerlendirildiğinde; devasa yüksek binalar, dar sokaklar ve sınırlı yaşam alanlarıyla şekillenen dikey mimarinin varlığı, insanları fiziksel ve zihinsel bir labirentin içinde tutan ve iktidar tarafından merkezden yönetilen bir mekânsal örgütlenme teorisini ortaya koymaktadır (Lefebvre, 1991). Böylece, metropol kentin çıkmazı, çok yönlü ve karmaşık yapısı, insanların hem dış dünyada hem de iç dünyalarında kimlik karmaşası, yönünü bulamama hissi, bilinçaltında kaybolmuşluk duygusuyla yüzleşebilir. *Labirent_3*, (Şekil 55) adlı eserde, insanın keşfetme yolculuğunu çağdaş bir dille denim kumaşı üzerinden yeniden yorumlamaktadır. Eserdeki labirent düzenlemeleri, kavramsal bakış açısıyla ifade edilirken, insanın karmaşık kent mekânlarında bir yandan keşfetme arzusunu, öte yandan ise tıkanmışlık, çaresizlik ve kaçış arzusunu simgelemektedir. Başka bir deyişle, metropol kentteki labirent yapıları ve buralarda yaşayan bireylerin bilinçaltındaki çıkmazları da simgelemektedir. Bireyler, labirent mekanlarda veya içsel yolculuklarının derinliklerinde ilerlerken doğru yolu bulma ve çıkışa ulaşma konusunda sürekli bir arayış içinde çaba sarf ederler. Bu arayış arzusu, eserde, belli bir güç ile yırtılan veya parçalanmış dokulu denim kumaş parçalarıyla yansıtılmıştır. Biçimsel anlamda, çalışmanın

genelinde yatay dikey soyut geometrik formlarla labirent şehir görünümü, kuş bakışı bir perspektifle koyu gri ve kasvetli renklerle yansıtılmaktadır. Tuval yüzeyinde labirent düzenlemeleri; iç içe geçirilmiş yapılar, keskin ve kesik sınırlar veya düzenli-düzensiz sıralanan ritmik etkilerle yansıtılmıştır. Bu ritmik etkiler, düşünsel anlamda izleyiciye derin ve soyut anlamlar çağrıştırmaktadır.

Şekil 56

Ahmet Demir, Labirent_4, 90x125 cm, Karışık Teknik, 2024.



Labirent_4, (Şekil 56) teki, demin kumaşının üst üste, yatay dikey geometrik formlarla biçimlenen bu çalışma, bireyin metropol yaşamındaki fiziksel ve zihinsel sıkışmışlığını; özellikle kent mekanın çok katmanlı ve belirsizlik oluşturan yapısını, çağdaş bir dille yeniden yorumlanmaktadır. Yüzeyde denim kumaşıyla kurgulanan yapılar, çeşitli yırtma ve deformasyon teknikleriyle, bireyin kent kültürü içerisinde deneyimlediği yoğun duygusal baskı, travmalar ve sıkışmışlığın dışavurumunu yansıtmaktadır. Bu dışavurum, aynı zamanda bireyin labirent biçimindeki mekânsal yapı içinde verdiği varoluşsal mücadelenin görsel bir yansıması olarak da söylenebilir. Bireyin labirent içinde verdiği varoluşsal mücadele, metal düğme, perçin ve demir fermuar gibi çeşitli atık nesneler aracılığıyla simgesel bir biçimde temsil edilmektedir.

Başkaları tarafından toplanarak bir araya getirilen atık kumaş giysilerinin yüzeyde parçalı biçimde birleşmesi, bir yandan kent kültüründeki çokluk ve birlikteliği simgelerken; öte yandan düşünsel anlamda, kent yaşamı, farklı sosyo-kültürel özelliklere sahip başka bireylerin, karmaşa, belirsizlik ve yönsüzlük gibi unsurlar etrafında ortak bir duyguyu yaşama hissiyatını

oluşturmaktadır. Çalışmanın zemininde yoğun gri renk kullanılmış ve onun hemen üzerinde yer yer mavi renklerle soyut geometrik biçimler yansıtılmıştır. İp malzemesi, hem kent mimarisindeki karmaşık yapısal düzene yön verir hem de farklı bireyler arasındaki iletişim kopukluklarına karşı bir tür dokuma olarak işlev görmektedir.

Şekil 57

Ahmet Demir, Kalıntılar ve Katmanlar_1, 45x60 cm, Karışık Teknik, 2024.



Kalıntılar ve Katmanlar_1 (Şekil 57) deki bu çalışmada, deprem sonucu yıkıma uğramış mimari yapının kalıntıları üzerinden, geçmişe ait kentin izleri ve kültürel birikimler sorgulanarak mekânın hafızasına yönelik bir anlatıyı ifade etmektedir. Deprem sonucunda yıkıma uğrayan yapılar ve sokaklar sadece fiziksel bir yıkım değil aynı zamanda o mekânda yaşayan bireylerin yaşanmışlıkları, birikimleri, anıları, kültürel, tarihsel kalıntıları ve geçmişle kurdukları ilişkisini de yok etmektedir. Bu bağlamda, söz konusu kalıntılar ve katmanlar hem biçimsel hem de kavramsal açıdan değerlendirilmektedir. Öncelikle çalışmada düz bir yüzeyin ortasında yarım dairesel yapı dikkat çekmektedir. Sonrasında ise yapının yüzeyinde, yıkımın izlerini tanıklık niteliğini taşıyan yazılı biçimler yer almaktadır. Yapı, bir yıkımın kalıntısını ifade etmek için kapı formunu çağrıştıran bir biçimle görselleştirilmiştir. Kapı formu geçmiş ile gelecek arasında bir köprü görevine üstlenmektedir. Yani geçmişte var olan bir yapının yıkımı sonrasında yeni bir sürece geçişi ve yeniden varoluşu simgelemektedir. Başka bir

deyişle, çalışmanın ön yüzeyinde yer alan kapı formunu çağrıştıran yapı, deprem sonrası meydana gelen fiziksel kalıntıları simgelerken; arka yüzeyinde kırmızı renkli mimari yapılar, kentsel dokunun yeniden inşa sürecini yani katmanları yansıtmaktadır. Dolayısıyla eserde kurgulanan bu ikili form, yıkım sonrasında onarım ve yeniden yaşama dikkat çekerek, deprem sonrasında umudun ve gücün görsel bir metaforu sunmaktadır.

Şekil 58

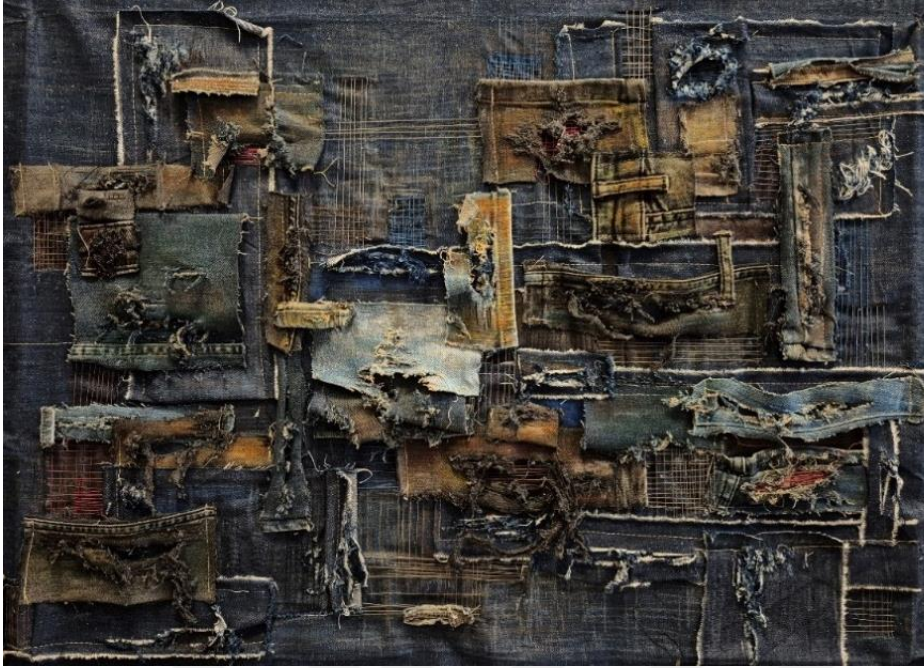
Ahmet Demir, Kalıntılar ve Katmanlar_2, 50x50 cm, Karışık Teknik, 2024.



Kalıntılar ve Katmanlar_2 (Şekil 58) deki çalışmasında kurgulanan kent manzarası, günümüzde metropol kentlerde giderek artan kontrolsüz ve plansız mimari yapılaşmaya karşı bir çözüm önerisi sunmayı amaçlamaktadır. Kentlerde daha sağlıklı çevresel koşullar ve nitelikli sosyal yaşam alanları oluşturmanın temel çözüm yolu, sürdürülebilir kentler olduğunu vurgulamaktadır. Bu açıdan çeşitli kumaş parçalarıyla bir araya getirilen soyut renkli geometrik biçimler mekân içinde dengeli bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Söz konusu çalışma, kuşbakışı bir perspektiften kurgulanan mimari yapılarla soyutlanmış bir kent manzarasını yansıtmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın kompozisyonunda kumaşların üst üste bindirilmesiyle iç içe geçen görüntü; bir metropoldeki binaların ve sokakların fiziksel yapısını ortaya koymanın yanı sıra düşünsel anlamda farklı kültürler, sınıflar ve yaşam biçimlerindeki sosyal katmanları da çağrıştırmaktadır. Sürdürülebilir kentsel yaşam alanları bağlamında kurgulanan kent manzarasında, kompozisyonda koyu yeşil tonlarla öne plana çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte, çalışmada farklı renklerdeki her bir kumaş parçası, metropoldeki çeşitliliği ve dinamizmi yansıtmaktadır.

Şekil 59

Ahmet Demir, Kalıntılar ve Katmanlar_3 , 50x70 cm, Karışık Teknik, 2024.



Kalıntılar ve Katmanlar_3 (Şekil 59) adlı bu eserde, üst üste yerleştirilmiş parçalı, yırtık ve görünürde düzensiz şekiller olup ama kendi bütünlüğü içerisinde ise bir düzenlilik ve birbiriyle ilişkisi içerisinde oluşturulmuştur. Metaforik olarak parçalanmış algısı uyandıran bu geometrik ve renkli kumaşlar, kent kültüründe değişen zaman algısı ve yaşam şekillerini ifade etmektedir. Bu parçalı katmanlar yapısı aynı zamanda yeniden yapılandırmayı da anlatmaktadır. Başka bir ifadeyle, yüzeyde atık malzemelerin dönüştürülerek yeniden biçim kazanması, tıpkı metropol kentlerdeki kentsel dönüşüm süreçlerinde olduğu gibi, yıkılmış mimari yapıların yeniden inşasını ve varoluşunu bu çalışmada hem fiziksel hem de düşünsel anlamda sorgulayan bir anlatı üretmektedir. Resimdeki yeşil ve kahverengi tonlar yaşanmışlık algısını uyandırırken mavi ise hala yaşanılabilirliği ve nefes almanın hala mümkün olacağı bir kültürü ifade etmektedir.

Şekil 60

Ahmet Demir, *Kalıntılar ve Katmanlar_4*, 180x235 cm, *Karışık Teknik*, 2024.



Hannah Arendt “Geçmişle Gelecek Arasında” adlı kitabında, geçmiş ve gelecek ile ilgili bireyin ve toplumun yeryüzündeki eylemi açısından önemini vurgularken; Bir toplumda kalıntılar ve izler geleceği inşa etmede ve canlandırıp o kentin inşasında temel oluşturur. Her şeyde olduğu gibi burada da geçmiş olmadan gelecek kurulamaz, inşa edilemez (Arendt, 2012). Başka bir ifadeyle, Kara (2016) katmanlar olgusunu, geçmiş ve şimdiki anı şu şekilde açıklar: “Yaşam farklı zaman aralıklarının oluşturduğu bir dizge bir katmanlar olgusu. Uzak geçmiş işaret ettiği gibi yakın geçmiş ve anı da içinde barındırır. Şimdiki an geçmişin belli belirsiz bir toplamı olarak bir ilişkilendirme ve bilme edimidir. Belleğin toprağa gereksinimi olduğu gibi (“Belleğin Toprağa gereksinimi vardır”. Alain Schapp) belleği oluşturmak için şimdiki anın da geçmişe gereksinimi vardır. Geçmiş okumaya çalışmak nesnel boyuttan çok düşünsel ve tinsel boyutta bir ilişkilendirme ile mümkündür. Sanat bütün bu ilişkilendirmelerin en yoğun yaşanıldığı bir noktada kendini kendini var eder.” Bu her iki düşünce doğrultusunda, *Kalıntılar ve Katmanlar_4* (Şekil 60) adlı çalışma, yapının hem biçimsel hem de düşünsel ve duygusal boyutlarını derinleştirerek, ona anlam kazandırmakta ve bu süreci çağdaş sanatsal bir dille yeniden yorumlamaktadır. Bu çerçevede, eserin yüzeyinde üst üste konumlandırılmış parçalı katman yapılar, yüzeyde kullanılan biçimlerinin fiziksel gözlemlerin izlendiğin form ve düzenin ötesinde, şehir yaşamında insanlığın kaosu, geçmiş ve şimdinin kesişimi, bireysel ve toplumsal dönüşüm süreçlerini, kolektif belleğin iç içe geçmiş dinamiklerini de düşünsel anlamda yansıtmaktadır. Bu çalışmada kurgulanmış örüntü, kendi içerisinde karmaşadan ziyade belli bir düzen içerisinde gerçekleşen dengeli bir yapıya sahiptir. Denim kumaşına uygulanan

zımparalama, yırtma ve parçalama gibi müdahaleler; biçimin bozulması, yıpranması, özünden kopması gibi biçimsel değişikliler yoluyla, nesnenin mevcut formundan sapmasına ve dolayısıyla bir tür bozulma ve yıkım durumuna işaret etmektedir.

Bu neticede üst üste dikiş makinası ve ip yardımı ile tutturulan zemin üzerindeki bütünlük, doğal ya da insan eliyle oluşturulan yıkımın bir yansıması olarak da görüle bileceği gibi katman halinde gelişmesi bir umut arayışı ve yeniden yapılandırmaya da götürebilmektedir.



BEŞİNCİ BÖLÜM

Sonuç

Lif, insanlığın geçmişinden bugüne kadar her dönemde varlığını göstermiştir. İnsanlığın adeta vazgeçilmezi olan lif, toplum tarafından örtünmek, giyinmek, barınmak ve en temel ihtiyacını karşılamak gibi çeşitli kullanımları olmuştur. Lif malzemesinin tarihsel süreçteki izleri, yapılan arkeolojik çalışmalarla kil tabletlerden ve tekstil kalıntılarından ortaya çıktığı görülmüştür. Bu araştırmada tekstil lif kalıntıları diğer arkeolojik bulguların aksine; coğrafi şartlar, nemli iklim ve bilinçsiz çevre etkisi gibi nedenlerden dolayı günümüze kadar izlerine ulaşmanın oldukça zor bir süreç olduğunun çıkarımı yapılabilir. Lif, sanayi öncesi dönemlerde geleneksel yöntemlerle sadece bitki kökleri veya hayvan derileri gibi doğal kaynaklarla elde edilmiştir. Ancak sanayi devrimiyle birlikte fabrikaların ortaya çıkmasıyla doğal kaynaklarının yanı sıra suni sentetik hammaddelerden yapay liflerin de üretimleri başlanmıştır. Lif malzemesinin sanattaki kullanımının ilk etkileri, geleneksel duvar halıları (tapestryler) aracılığıyla ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllarda gelişen yeni sanat akımlarıyla birlikte lif malzemesi, bir sanat akımı olarak gelişim göstermiştir. Sonrasında ise lif, çağdaş sanat akımlarında sanatçıların bireysellikleriyle adeta vazgeçilmez malzemesi olarak cazip gelmiştir. Bu bağlamda sanatçıların tekstil lif malzemesini tercih etmelerinin başlıca nedenleri; onun katlanabilir, esnek, hafif yapısı ve dokunsal zenginlik gibi çeşitli kullanım olanakları sunmasıdır.

Bu araştırma sonucunda, lif sanatı kapsamında ele alınan denim kumaşının, yüzyıllardır farklı kimliklerle çeşitlenerek bölgesel, kültürel, sosyal, cinsiyet ve yaş farkı gibi faktörler gözetmeksizin varlığını sürdürdüğü ve her dönemde eşsiz bir tekstil ürünü olarak anlam kazanmıştır. Denim kumaşının sosyolojik alt yapısı incelendiğinde, ilk başlarda 19. yüzyılda işçi sınıfının giysisi olarak ortaya çıkmasına karşın, Amerikan sinemasında baş aktörlerin kullanımıyla yaygınlaşarak popüler bir giysi haline geldiği; daha sonra moda sektöründeki tasarımcıların özgün stiller geliştirmesiyle birlikte lüks bir giysi markasına dönüştüğü görülmüştür. Değişim ve dönüşüm süreçleriyle birlikte küresel anlamda çok yönlü oluşuyla bilinen ve toplumla güçlü bir şekilde özdeşleşen denim kumaşı, 21. yüzyılda güncel sanat alanında önemli bir malzeme olarak yerini almıştır. Kimi sanatçılar eserlerinde bu malzemenin biçimsel yapısını incelerken, kimi sanatçılar ise kavramsal anlamlarını çözümlenmiştir.

Eser-metin olarak yapılan bu araştırmanın uygulama sürecinde özellikle sanat nesnesi olarak tercih edilmiş denim kumaşı, lif sanatı içerisindeki diğer kumaş türlerinden farklı ve

onun ilk ortaya çıkışından günümüze kadar birçok toplumda tercih edilen kumaş olması, yapılan araştırma değerlendirmesinde, önemli bir malzeme olarak dikkat çekmiştir. Denim kumaşı günümüzde küresel bir giysi olarak her yerde tercih edilmesi, onun hiçbir kültüre ve bölgeye ait olmadığını çıkarımı yapılabilir. Dolayısıyla bu durumun gerçekleşmesi, denim kumaşının küresel anlamda homojenleştirici etkisini gösterdiğini ve yeryüzünde aynı anda kabul gören ortak bir eylem biçiminin varlığını kanıtlamıştır. Bu doğrultuda, denim kumaşın nasıl bir kumaş türü olduğu ve metropol kent yaşamında toplumdan ayrılmaz bir parça olarak kültürle nasıl bir bağ kurduğu ortaya konmuştur.

Uygulama çalışmalarda kullanılan atık denim kumaş parçaları, birçok farklı kişiler tarafından toplanan kıyafetlerdir. Başkası tarafından kullanılmış birbirinden farklı giysiler, üstelik daha önce o kıyafetleri giyen kişilerinin yaşanmış anılarını da simgesel olarak anlam taşımıştır. Birikmiş anılar, tuval yüzeyinde kesilip parçalara ayrılarak, ardından üst üste getirilip kolaj tekniğiyle yeniden bir araya getirilmiş ve bu yolla bütünlüklü bir yapı oluşturulmuştur. Anıların birikimi aynı şekilde kozmopolitik şehir kültüründeki yapılarla ilişkilendirilmiştir. Kentsel mekânlarda da birçok farklı kültür bir arada yaşamlarını sürdürerek anılar biriktirmişlerdir. Çalışmada ise, kullanılmış ve birikmiş atık malzemeler yalnızca fiziksel kalıntılar olarak değil, bununla birlikte kent kültüründe biriken yaşanmışlıklar ve anıların simgesel kalıntıları olarak ele alınmış; bu unsurlar tuval yüzeyinde yeniden yorumlanarak sanatsal bir anlatı oluşturulmuştur. Çalışma sonucunda, denim kumaşının yalnızca insan bedenini örtmeye yönelik temel bir ihtiyaç malzemesi olmadığı; aynı zamanda kumaşın altındaki gizlenen bedenin içindeki bireysel duyguları, farklı kimlikleri ve sosyo- kültürler çeşitliliği yansıtan anlam yüklü bir ifade aracı olduğu ortaya konmuştur. Ayrıca, çalışmanın uygulama sürecinde, denim kumaşının uzun süre dayanıklılığı, metropol kent yaşamında betonarme binalarının sağlam yapıları ile ilişkilendirilmiştir. Üretilen eserlerde özellikle, metropol kent yapılarında inşa edilen devasa mimari yapılar, şehirlerin modern dokusunu göstermenin ötesinde, çarpık kentleşmeyi, yapısal karmaşasını, kaosun izlenimi, denim gibi günlük yaşamda kimlik, yaş ve cinsiyet ayrımı yapılmaksızın sıkça herkes tarafından tercih edilen bir materyali kullanarak yeniden çağdaş bir dille sorgulanmıştır. Çalışmada özgün üretilen eserler, kent kültüründe monoton beton bloklar, dikey bir şekilde yükselen devasa binalar ve bu yapıların geometrik formları, denim kumaşın yatay-dikey katmanlı yapısıyla ilişkilendirilerek biçimsel anlamda çözümlenmiştir.

Sanayi devrimiyle birlikte kırsaldan kent merkezlerine doğru gerçekleşen göç hareketi şehir merkezlerinde yoğun bir nüfus artışına yol açmıştır. Bu nüfus yoğunluğu, dikey mimarinin oluşumunu zorunlu hale getirmiştir. Bu açıdan uygulama çalışmalarında üretilen “Metropol

Kent” serilerinde dikey mimari biçimleri, hızla artan nüfus yoğunluğundaki artışı dengelemek için etkin olan yöntemi görsel biçimlerle dönüştürerek çözüm oluşturulmak istenmiştir. Ayrıca inceleme sonuçları göstermektedir ki dikey yapılaşmanın aynı zamanda kentlerde sosyo-kültürel ve psiko-sosyal gibi pek çok sorunu da beraberinde getirebileceği çalışma bağlamında hatırlatılmıştır.

Şehir yapılanması içinde kent mekânlarında tamamen dikey mimari ya da tamamen yatay bir mimari planlamanın ötesinde, sürdürülebilir kent merkezlerinin oluşumu, toplumsal açıdan daha adil bir yaklaşımla çözüme varılacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmada üretilmiş eserler, bu bakış açısıyla atık denim kumaş malzemesini tuval yüzeyinde bir nesne olarak seçilmiş ve metropol kent yapılar üzerinde çağdaş sanatsal bir dille sorun yeniden sorgulanmıştır.

Çalışmada yer alan “Labirent” adlı seriler, denim malzemesiyle tuval yüzeyinde bireyin modern kent yaşamındaki yoğunluğu, yönsüz ve parçaları, mekânsal karmaşıklığı, çıkmazları ve kaos gibi psikolojik ve sosyolojik olguları görsel bir anlatı üzerinden sorgularken aynı zamanda bu yaşamın varoluşsal mücadelesini, çözülebilirliğini ve çıkış yolunu ip malzemesiyle ilişkilendirerek metafor bir anlatıyla ifade edilmiştir. İp malzemesi, kent merkezinde hem insan ilişkilerindeki iletişimi hem de çıkılmaz labirentten yönünü gösteren sembolik bir anlam taşıdığı vurgulanmıştır.

“Kalıntılar ve Katmanlar” adlı çalışma serilerinde ise, kent mekânlarında geçmişe ait kentin izleri ve kültürel birikimleri sorgulanarak mekânın hafızasına yönelik görsel biçimler çözümlenmiştir. Bu düşünceden yola çıkarak “Kalıntılar ve Katmanlar” serileri, günümüzde yapının sağlamlığını sorgulamaya çalışırken çözümün yerin altındaki kalıntıların ve katmanların olduğunu göstermektedir. Bu açıdan yerin katmanlarından ve geçmiş öğretilerinden öğrenebileceğimiz her bir bulgu ve iz, gelecekte sağlam adımlarla ilerlemek ve daha güçlü mimari yapıları inşa etmek için önemli bir bilgi kaynağı oluşturabileceği düşüncesini savunmaktadır.

Tuval yüzeylerinde, denim kumaşının yırtılması veya parçalanması, onun özü olan pamuğa dönüşümü sağlanması hedeflenmiştir. Burada gerçekleştirilen işlem, kumaşın temel bileşeni olan pamuğun dönüştürülmesiyle birlikte, metropol kentte yaşayan bireyleri bitkisel ve doğal yaşam alanlarına yönlendiren metaforik bir anlatım dili benimsenmiştir.

Sonuç olarak atık denim kumaşı, tuval yüzeyinde üretilen eserlerde, biçimsel anlamda dayanıklı, katlana bilirliliği, esnekliği ve dokulu bir kumaş olmasının yanı sıra kavramsal açıdan bu kumaşın kültürel ve toplumsal anlamlarının da taşımış olması onun çok yönlü ve eşsiz bir malzeme olduğunu göstermektedir. Denim kumaşı, çağdaş sanat üretimlerinde sanatçılar için

sonsuz biçimler ve anlamlar çıkarmasına öncülük etmiştir. Günümüz dünyasında küresel anlamda çevreye düzensiz ve hunharca atılan atıklara karşılık, sanatçıların ve moda tasarımcıların sanatsal üretimleri için özellikle geri dönüşüm, ileri dönüşüm ve sürdürülebilirlik gibi temalarını işlemede popüler bir malzeme haline getirmiştir.



KAYNAKÇA

- Abakanowicz, M. (1969). *Abakan Red* [Yerleştirme]. <https://barbarapicci.com/2023/01/24/abakan-red-by-magdalena-abakanowicz/>
- Adorno, T. W. (2020). *Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi* (Çev. Y. Alogan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altuntaş, A. (2012). Sürdürülebilir toplumlar ve metropollerin baskılarından kurtulmak için alternatif bir yol: Sürdürülebilir kentler. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(17), 135–148.
- Alver, K. (2019). *Kent sosyolojisi*. Çizgi Kitabevi.
- Anatsui, E. (2007). *Taze ve solan anılar, Bölüm I–IV* [Yerleştirme, alüminyum ve bakır tel]. <https://writinginrelation.wordpress.com/2015/03/19/el-anatsui-beautiful-and-sensate-objects/>
- Annapoorani, S. G. (2017). Sustainability in denim. In *The Textile Institute book series* (pp. 1–26). Elsevier.
- Antmen, A. (2021). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar* (11. baskı). Sel Yayıncılık.
- Arabalı Koşar, S. T. (2016). *Lif sanatında hacmin etkilerine farklı yaklaşımlar* (Yayımlanmış sanatta yeterlik tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı.
- Arendt, H. (2012). *Geçmişle gelecek arasında* (B. S. Şener, Çev.; 4. baskı). İletişim Yayınları.
- Artland. (t.y.). *Janaina Mello Landini*. <https://www.artland.com/artists/janaina-mello-landini>
- Ault, A. (2015). Sanatçı Gabriel Dawe, 60 kilometrelik iplikten gökkuşağı yarattı. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/artist-gabriel-dawe-used-60-miles-embroider-thread-make-rainbow-180957243/>
- Ay, B. (2018). *Sanat objesi olarak tekstil* (1. baskı). Alternatif Yayıncılık Limited.
- Aytaç, Ö. (2017). Kent, metropol ve değişen yer/mekân imajları. *Mukaddime*, 8(1), 1–23. <https://doi.org/10.19059/mukaddime.325935>
- Baitinger, F. C. (2008). *Fred Sandback*. <https://www.paris-art.com/fred-sandback-2/>
- Barkale, M., & Yıldız, Ş. (2021). Popüler kültür unsuru blue jean'in moda yayılım kuramları bağlamında incelenmesi. *Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM)*, 3(1), 25–46.
- Bate, B., & Rudman, D. (2009). Röportaj 13: Barbara, 2009 World of Threads Festivali'nde. *World of Threads Festival*. https://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/013_barbara_wisnoski_11.html
- Bayrakoğlu, R. (2008). *Alexandra Maria Lara'nın portresi* [Tuval üzerine monte edilmiş dikişli kumaş]. <https://www.oneart.org/galleries/ramazan-bayrakoglu-portrait-alexandra-maria-lara-and-other-works-2008-2013>
- Behiery, V. (2012). Yazar, Aktivist ve Küratör Jennifer Heath ile Röportaj. https://islamicartsmagazine.com/magazine/view/the_veil_visible_and_invisible_spaces/
- Berry, I. (2019). *Michael Schumacher* [Denim üzerine denim, 120 x 120 cm]. <https://www.ianberry.org/portraits/schumacher>

- Berry, I. (2019). *Gece Durmak Zorundaydım*, [Denim Üzerine Denim], 61x122 cm, <https://mymodernmet.com/ian-berry-denim-hotel-california/>
- Bilvar, H. (2021). *Sanat malzemesi olarak denimın iki ve çok boyutlu deneysel tasarımlarda kullanımı* (Yayımlanmış sanatta yeterlik tezi). Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.
- Birinci, H. E. (2009). *Denim kumaşlarda görsel etkiler* (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- Boules, G. (2009). *Sheila Hicks*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hicks-grand-boules-t15986>
- Brandenburg, U. V. (2019). *Lüksemburg Casino’da düzenlediği bir sergi sırasında* [Yerleştirme, 1440 x 720 cm]. https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/02/24/au-palais-de-tokyo-les-jeux-de-tentures-d-ulla-von-brandenburg_6030601_3246.html
- Brandenburg, U. V. (2020). *Brandenburglu Ulla içerisi dışarıda değil*. https://secession.at/ausstellung_ulla_von_brandenburg
- Brandenburg, U. V. (2020). *Le Milieu est bleu* [Yerleştirme, 1,200 x 800 cm]. <https://www.produzentengalerie.com/artists/ulla-von-brandenburg/>
- Burri, A. (1954). *Çuval bezinden kanvas tablo* [Tuval üzerine çuval ve iplik; resim]. New York Modern Sanat Müzesi. <https://www.canvastar.com/alberto-burri-cuval-bezi-kanvas-tablo>
- Casavecchia, B. (2018). ‘Bağımsızlıkta’: İbrahim Maham’ın anonymous’a ait anıtları. *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/dependence-ibrahim-mahamas-monuments-anonymous>
- Cave, N. (2011). *Soundsuit* [Yerleştirme]. <https://www.boumbang.com/nick-cave/>
- Cave, N. (2023). *Nick Cave (artist)*. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Nick_Cave_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nick_Cave_(artist))
- Chosun, A. (t.y.). *Soyoung Choi sergisi*. Chosun Art. http://art.chosun.com/site/data/html_dir/2019/04/29/2019042901433.html
- Contemporaryartscenter.org. (2016). *Excerpts from forthcoming catalog: Essay “Man Between”*. <https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/19123/docfile/original-e2d10e7a4a62591b00fcbb94dd248fbb.pdf>
- Crane, D. (2018). *Moda ve gündemleri: Giyimde sınıf, cinsiyet ve kimlik* (Ö. Çelik, Çev.; 2. baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Çam, F. (2023). *Kentlerde kültür sanat yönetimi yerel yöresel araştırmalar*. İdealkent Yayınları.
- Çınar, A. (2013). *Modernizm, kent ve toplum*. Emin Yayınları.
- Çınar, E. (2007). *Teknolojilerin lif sanatı alanındaki yeri* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı.
- Dawe, G. (2010). *Pleksus no 3* [Yerleştirme; iplik, ahşap ve çiviler]. <https://www.gabrieldawe.com/plexus-no-3/vv5rkyy61h7dkwojqr7og58xqlylvj>
- Dawe, G. (2012). *Pleksus kalıntıları no 18* [Yerleştirme]. <https://www.gabrieldawe.com/plexus-no-18-1/rxtztcs2e9gabfuvr66ku21s58nvu>
- Demos, T. J. (2014). *Duchamp’ın labirenti: ‘First Papers of Surrealism, 1942’*. e-Skop. <https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>

- Domusweb. (2019). Milano'daki İbrahim Mahama Porta Venezia'yı sardı ama ona Christo deme. <https://www.domusweb.it/en/art/2019/04/11/ibrahim-mahama-in-milan-wrapped-porta-venezia-but-dont-call-him-christo.html>
- Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı. (t.y.). *Sanatçı ve zamanı / Artists in their time* (s. 248–249). <https://www.orneksite.com/ramazan-bayrakoglu.pdf>
- Duchamp, M. (1942). *Sixteen Miles of String* [Enstalasyon; Sürrealizmin İlk Yazıları Sergisi]. New York, ABD. <https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>
- Echelman, J. (2005). *She Changes*, Port ve Matosinhos, Portekiz [Yerleştirme]. <https://sculpturemagazine.art/janet-echelmans-she-changes/>
- Faif, E. (2021). Koreograf Marion Muzac'ın "MU" gösterisi için tekstil heykelleri çalışması [Tekstil enstalasyon]. <https://www.valeriehenry.com/emilie-faif/>
- Feldman, M. L. (2017). Do Ho Suh. *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/do-ho-suh-0>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat* (s. 145). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fishman, R. (2016). *Yirminci yüzyılda kent ütopyları: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier* (D. Toprak, Çev.; 1. basım). Daimon Yayınları.
- Fontana, F. (1960). *Uzamsal Konsept 60° 48'* [Resim; Delikli tuval üzerine yağlıboya]. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf.
- Foulatier, J. (2011). Nick Cave Poupees De Sons. <https://www.boumbang.com/nick-cave/>
- Gür Üstüner, S. (2018, Ekim). Türkiye'de tekstil sanatının bugünü. *Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu* (International Culture, Art and Society Symposium), 18–20 Ekim 2018, Van. [Sempozyum bildirisi].
- Gürcüm, H. B., & Öneş, A. (2017, Ağustos). Bauhaus'ta bir dokuma ustası: Gunta Stölz. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), 400–418.
- Harrison, C., & Wood, P. (2016). *Sanat ve kuram 1900-2000: Değişen fikirler antolojisi*. Küre Yayınları.
- Haylamaz, G. (2022). *Çağdaş sanatta giysi formu üzerinden ifadeler: Bedensiz giysiler*. İksad Yayınevi.
- Hicks, S. (2009). *Büyük toplar* [Enstalasyon]. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hicks-grand-boules-t15986>
- Hicks, S. (2016). *Rempart* [Enstalasyon]. <https://long-john.nl/learn-about-different-rivet-designs-on-jeans-and-its-history/> (Erişim: 31.08.2023)
- Humbach, Z. J. (2020). Jim Arendt: Work-hardened stories told in denim. *SAQA Journal*, 30(2), 18–23. <https://art21.org/artist/el-anatsui/>
- https://secession.at/ausstellung_ulla_von_brandenburg
- <https://www.barbarawisnoski.com/artworks>
- [https://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Georges Eug%C3%A8ne Haussmann](https://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Georges_Eug%C3%A8ne_Haussmann)
- <https://highlike.org/text/emilie-faif/>
- <https://www.artnet.com/artists/sheila-hicks/>
- <https://www.canvastar.com/en/alberto-burri-sackcloth-art-print> erişim tarihi: 12.03.2024

- <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/sixteen-miles-of-string-installation-for-the-first-papers-of-surrealism-exhibition-1942> erişim: 22.03.2024
- <https://canvasrebel.com/meet-jim-arendt/> erişim: 26.10.2023
- http://art.chosun.com/site/data/html_dir/2019/04/29/2019042901433.html erişim: 29.10.2023
- <https://www.boumbang.com/nick-cave/> Erişim T: 30.05.2023
- https://secession.at/ausstellung_ulla_von_brandenburg Erişim tarihi: 9.11.2023
- <https://kutuphane.marmara.edu.tr/dosya/kutuphane/form-files//382//1583918506.pdf>
- <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2015/10/lif-nedir-lif-ve-elyaf-farki.html>
- <https://yaci-international.com/janaina-mello-landini-aglomeracao-2/>
- https://galeriefrankelbaz.com/usr/library/documents/main/artists/31/hicks_sheila_portfolio_compressed-1-.pdf
- <https://uib.org.tr/tr/kbfile/ekolojik-ve-surdurulebilir-tekstiller-raporu>
- İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2019). *Turiya Magadlela*. 16. İstanbul Bienali. <https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/turiya-magadlela>
- Kalmık, E. (1964). *Tabiatla ve sanatta doku-texture* (1. basım). İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.
- Kara, D. (2016). 4 Katman [Web sayfası]. <https://devabilkara.com/portfolio/4-katman/>
- Kasapoğlu Akyol, P. (2010). Küreselleşen moda bağlamında blucin kültürü üzerine bir araştırma. *Milli Folklor Dergisi*, 22(86), 186–196.
- Kaypak, Ş. (2013). Modernizmden postmodernizme değişen kentleşme. *Global Journal of Economics and Business Studies: Küresel İktisat ve İşletme Çalışmaları Dergisi*, 2(4), 80–95.
- Koşar, S. T. A. (2016). *Lif sanatında hacmin etkilerine farklı yaklaşımlar* (Yayınlanmış sanatta yeterlik tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir.
- Kurt, C. (2014). Kentsel dönüşüm süreci içerisinde sanatın konumu. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(1).
- Landini, J. M. (2019). Çeşitli boyutlarda “genişleme” serisinin 4. siklotramı [Yerleştirme; siyah ve mavi ipler, 270 x 600 x 400 cm]. Fermuar Galeria, São Paulo, Brezilya. <https://www.thisiscolossal.com/2020/09/janaina-mello-landini-rope-artworks/>
- Le Brun, C. (1673). *Louis XIV visiting the Gobelins Factory* [Painting]. <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Charles-Le-Brun/227681/Louis-XIV-%281638-1715%29-visiting-the-Gobelins-factory,-15th-October-1667-%28tapestry%29.html>
- Lee, E.-J. (2020, August 13). Japanese artist Chiharu Shiota weaves a wonderland in latest exhibitions. *Art 19*. <https://www.art-19.com/news/japanese-artist-chiharu-shiota-weaves-a-wonderland-in-latest-exhibitions>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell. (Orijinal çalışma 1974 yılında yayınlanmıştır)
- Levi's. (2011). Bu tarihi madenci çiftinin ayrıntıları, denim kumaştan. <https://long-john.nl/breaking-news-levis-jeans-sold-for-76000-this-weekend/>
- Lorentzen, J. D. (2019). Sculpture and the sense of place. <https://doi.org/10.1515/opphil-2019-0046>

- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü* (Çev. C. Çapan). Remzi Kitabevi.
- MacMurray, S. (2006). Kullanılmış keman yayı kılı tellerini içeren 10.000 saç filesi [Yerleştirme]. <https://www.danesecorey.com/artists/susie-macmurray?view=slider#23>
- Macun, D., & Saatçioğlu, K. (2021). Dokuma sanatçısı Fırat Neziroğlu'nun eserlerinde yer alan boşluk, ışık ve gölge kavramlarının incelenmesi. *Medeniyet Sanat: İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7(2), 308–321.
- Macun, H. (2019). Tekstil baskıcılığında denim özelinde deneysel yüzey ve yapı araştırmaları (Yayınlanmış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İstanbul.
- Magadlela, T. (2019). Hakikatin kızları, Dört Beş serisinden, külotlu çoraptan yapılmış halı [Yerleştirme]. <https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/turiya-magadlela>
- Magadlela, T. (2019, 22 Eylül). Modern forms, Texs, The Seventh Continent: The 16th Istanbul Biennial. <https://modernforms.org/text/the-seventh-continent-the-16th-istanbul-biennial/> (Erişim tarihi: 08.12.2022)
- Mahama, İ. (2019). Bir arkadaş [Enstalasyon]. Caselli Daziari di Porta Venezia, Milano. <https://www.domusweb.it/en/art/2019/04/11/ibrahim-mahama-in-milan-wrapped-porta-venezia-but-dont-call-him-christo.html>
- Maupin. (t.y.). New York, Hong Kong, Seoul, and London. <https://saglamart.com/do-ho-suh-yapibozumcu-bir-kiskirtma-alani-olarak-ev>
- Monet, C. (1891). Saman yığınları, yaz sonu [Tuval üzerine yağlı boya]. Musée d'Orsay, Paris. <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Claude-Monet/687747/Saman-y%C4%B1%C4%9F%C4%B1nlar%C4%B1%2C-yaz-sonu.html>
- Morgan, R. (2005). Janet Echelman'ın *She Changes* adlı eseri. Sculpture Magazine. <https://sculpturemagazine.art/janet-echelmans-she-changes/> (Erişim: 10.12.2023)
- Morley, D., & Robin, K. (1995). *Kimlik mekanları: Küresel medya, elektronik ortamlar ve kültürel sınırlar*. Ayrıntı Yayınları.
- Mun-Delsalle, Y.-J. (2021, 19 Temmuz). Web-spinning artist Chiharu Shiota creates moving and haunting installations out of wool. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2021/07/19/web-spinning-artist-chiharu-shiota-creates-moving-and-haunting-installations-out-of-wool/?sh=2c173489669f> (Erişim: 02.11.2022)
- Müniş, W. (t.y.). Kot pantolonlardaki farklı perçin tasarımları (ve tarihçesi) hakkında bilgi edinin. *Long John*. <https://long-john.nl/learn-about-different-rivet-designs-on-jeans-and-its-history/>
- Neziroğlu, F. (2018). *Mertcan* [El dokuması monofilament, yün, pamuk, vegan ipek; 98 x 94 x 3 cm]. C24 Galerisi, New York, ABD. <https://www.artsy.net/artwork/firat-neziroglu-mertcan-1>
- Özay, S. (2001). *Dokuma resim sanatı dünden bugüne*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, E. (2010). Kentin tanımlanmasında sosyolojik yaklaşımlar: Toplumsal süreç ve/veya mekânın çözümlenmesi. *İdealkent Dergisi*, (1), 44-77.
- Özdemir, E. (2019). Kentin tanımlanmasında sosyolojik yaklaşımlar: Toplumsal süreç ve/veya mekânın çözümlenmesi [Sociological approaches to the definition of city: Analysis of social process and/or space]. *Sosyoloji Dergisi*, 39, 111–134. <https://doi.org/10.26650/SJ.2019.39.1.0006>
- Palhares, T. (n.d.). *Janaina Mello Landini*. <https://www.mellolandini.com/ciclotrama-expancao>

- Paz, G. (2009). *Spring Sprang Sprung* [Enstalasyon; Bulunmuş kullanılmış giysiler, tel askı aparatları ve ses; çeşitli boyutlar]. <https://www.artworksforchange.org/portfolio/guerra-de-la-paz/>
- Picasso, P. (1912). *Baston sandalyeli natürmort* [Tuval üzerine yağlı boya, 29 x 37 cm]. Ulusal Picasso-Paris Müzesi. <https://www.museepicassoparis.fr/fr/nature-morte-la-chaise-canee>
- Pollock, J. (1949). *Jackson Pollock at work in his studio, Long Island* [Fotoğraf]. LIFE Magazine. <https://www.life.com/people/jackson-pollock-early-photos-of-the-action-painter-at-work/>
- Raison, B. (2018). Fred Sandback, Heykelin Yayası. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/fred-sandback-pieton-de-sculpture/>
- Rauschenberg, R. (1955). *Konbine* [Resim]. <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYUUQ&titlepainting=Bed&artistname=Robert%20Rauschenberg>
- Rebel without a Cause [Asi Gençlik] (Warner Brothers, 1955) [Film afişi]. <https://movieposters.ha.com/itm/movie-posters/drama/rebel-without-a-cause-warner-brothers-1955-six-sheet-795-x-8075-/a/7072-83369.s?ic4=GalleryView-Thumbnail-071515>
- Rebel, C. (2024). Jim Arendt'le tanışın. <https://canvasrebel.com/meet-jim-arendt/>
- Reflect. (2009). *Guerra de la Paz*. <https://www.artworksforchange.org/portfolio/guerra-de-la-paz/>
- Salazar, J. B. (2010, June). Fashioning the historical body: The political economy of denim. *Social Semiotics*, 20(3), 298–308.
- Sam, N. R. (2014). *Sosyo-kültürel farklılık ve alışım mekanları (Kent ve kentler)* (2. Baskı). Ezgi Kitabevi.
- Sanatçı ve Zamanı. (n.d.). *Tomas Saraceno*. https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/tomas-saraceno_2234_7218721.pdf
- Sandback, F. (n.d.). İsimsiz (Heykel Çalışması, Eğik Yapı) [Yerleştirme]. Seul Galeriy Hyundai. https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2023/04/690_275101.html?utm_source=CU
- Sanders, S. (2013). *Spirited pattern and decoration in contemporary Black Atlantic art* (Yayımlanmamış doktora tezi). Temple University.
- Sanyal, S. K. (2014). Critiquing the critique: El Anatsui and the politics of inclusion. *World Art*, 4(1), 89–108. <https://doi.org/10.1080/21500894.2014.893902>
- Saraceno, T. (2010). *17 milyar çalışma başlığı* [Enstalasyon]. <https://www.nytimes.com/2016/12/14/arts/design/tomas-saraceno-at-the-san-francisco-museum-of-modern-art.html>
- Shiota, C. (2020). *Between Us (Aramızda)* [Yerleştirme]. Gana Sanat Merkezi. <https://www.ganaart.com/exhibition/chiharu-shiota/>
- Sönmezateş, B. (2012). *Günümüz plastik sanatlarında görsel dil olarak tekstil* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı.
- Stölzl, G. (1928). *Stilt Tapestry Red-Green* [Tapestry]. <https://kitkemp.com/gunta-stolzl/>
- Suh, D. H. (2013). *Home within Home within Home within Home within Home* [Polyester, fabric, metal frame, 602.36 x 505.12 x 510.63 cm]. Courtesy the artist and Lehmann.

- Taşdöner, A. (2022). *Deniz Sağdıç ile 20 dakika*. Elle Türkiye. <https://www.elle.com.tr/extra/kultur-sanat/deniz-sagdic-ile-20-dakika>
- Tuma, M. (2006). *Bedensizlerin Evleri*, 50 metre kesintisiz ipek [Yerleştirme]. [https://islamicartsmagazine.com/magazine/view/the veil visible and invisible space s/](https://islamicartsmagazine.com/magazine/view/the_veil_visible_and_invisible_space_s/)
- Williams, R. (2017). *Kültür ve toplum 1780-1950. İletişim Yayınları*.
- Wisnoski, B. (t.y.). *Dünya (Bir yas eyleminin tekrarı)* [Karışık teknik, 193 x 173 cm]. <https://www.barbarawisnoski.com/artworks>
- Yahyagil, M. Y. (2019). *Küreselleşme girdabında kültür: Modern zamanlarda mutluluk arayışı*. Yeditepe Üniversitesi Yayınevi.
- Yaşayanlar, G. (2022). Do Ho Suh: Yapıbozumcu bir kışkırtma alanı olarak ev. <https://saglamart.com/do-ho-suh-yapibozumcu-bir-kiskirtma-alani-olarak-ev>
- Yetik, S. (2009). *20. ve 21. yüzyıllarda Türk resim sanatında tekstil etkisi* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, İstanbul.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden postmoderne* (2. Baskı). Ütopya Yayınevi.
- Young, C. S. (2013). Busan Yeongdo Köprüsü, Christie's müzayedesinde [Denim]. Hong Kong.
- Young, C. S. (2019). *Kızıl Dağ* [Tuval üzerine denim, 46 x 46 x 5 cm]. http://art.chosun.com/site/data/html_dir/2019/04/29/2019042901433.html

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Ahmet DEMİR
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans öğrenimi	
Yüksek Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Sanatsal/Bilimsel Faaliyetleri	
Karma Sergiler	
Yayınları	
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-posta Adresi	
Tarih	26/12/2024