

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

Sanatta Yeterlik Tezi

**DOKUMA RESİM SANATINA KİLİM TEKNİĞİ
İLE FOTOGERÇEKÇİ YAKLAŞIM**

Hazırlayan

Fikret YALIN

Danışman

Prof. Oya SİPAHİOĞLU

İZMİR/2021

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “DOKUMA RESİM SANATINA KİLİM TEKNİĞİ İLE FOTOGERÇEKÇİ YAKLAŞIM” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.



22 /02 /2021

Fikret YALIN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün//2021 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Geleneksel Türk Sanatları, Sanatta Yeterlik öğrencisi Fikret YALIN'ın DOKUMA RESİM SANATINA KİLİM TEKNİĞİ İLE FOTOGERÇEKÇİ YAKLAŞIM konulu tezi incelenmiş ve aday/ / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Dokuma resim sanatı uzun yıllar boyunca malzeme ve tekniğin yanı sıra işlevsel olarak da üretildikleri için diğer resim türlerinden ayrı olarak tekstil sanatlarında konumlandırılmıştır. Ancak unutulmamalıdır ki dokuma resim sanatı da diğer resim türleri ile aynı dinamikler üzerine inşa edilmiştir. Tıpkı diğer disiplinlerde olduğu gibi; üretildiği dönemin sanat anlayışını yansıtan görsel ve işlevsel kültür öğeleri olmuştur.

Tarihte çoğu medeniyet üretmiş oldukları dokuma resimlerde model aldığı nesneyi gerçekçi bir üslup ile resimlemeyi amaçlamışlardır. Zaman içinde dokunan çoğu örneklerde de bu geleneğini korumuşlardır. Mozaik resimlerde, duvar resmi ve ya yağlıboya tablo resimlerinde olduğu gibi dokuma resimlerde de dünyayı ve nesneleri mümkün olduğunca gerçek görünüşleriyle resimlemek başarının ölçütü sayılmıştır.

1970’li yıllarda, resim sanatı doğrudan fotoğrafı konu alarak fotogerçekçi sanat akımını doğursa da, çağdaş dokuma resim sanatı bu yönde bir seyir izlememiştir. Yüzeyinde figüratif öğeler barındıran birçok çalışma üretilmiştir fakat bunların fotoğrafik görsel değerlere görece mesafede olduğu rahatlıkla görülebilir. Bu nedenle, ortaya çıkışından günümüze kadar fotogerçekçi resim sanatını inceleyerek aynı dönemlerdeki dokuma resim sanatı ile etkileşimi üzerinde incelemelere yer verilmiştir.

Uygulama çalışmalarındaki dokuma resimlerin konu aldığı nesne, dijital fotoğraftır. Söz konusu çalışmalar, çıkış noktası olan fotogerçekçi resim sanatına bir gönderme niteliğindedir. Nesnesi olan görselleri ele alış şekli, fotogerçekçi resim sanatının ele alış şekliyle aynıdır. Dijital ortamda hazırlanmış imgenin bir dizi sayısal sistemde, geleneksel malzemeler ile başka bir formda tekrar inşa edilerek oluşturulmuştur. Tıpkı bir bilgisayar gibi, söz konusu imgeyi oluştururken, dizilimleri belirlenmiş işlemler ve piksel renk alanlarından yardım alır. Böylelikle uygulama çalışmaları, nesnesi olan imgenin dijital yapısına vurgu yapar.

ABSTRACT

Weaving painting art has been positioned in textile arts separately from other painting types as they have been produced functionally as well as material and technique for many years. However, it should not be forgotten that the art of woven painting is also built on the same dynamics as other painting types. Just like in other disciplines; It has been visual and functional cultural elements reflecting the artistic understanding of the period it was produced.

In the history, most civilizations aimed to depict the object that they modeled in the woven paintings they produced in a realistic style. They have preserved this tradition in most of the examples woven over time. As in mosaic paintings, wall paintings or oil paintings, painting the world and objects as real as possible in woven paintings is considered the criterion of success.

In the 1970s, although the art of painting led to the photorealistic art movement by directly focusing on photography, the contemporary woven painting art did not follow a course in this direction. Many works have been produced with figurative elements on its surface, but it can be easily seen that they are at a relative distance to photographic visual values. For this reason, a study has been made on its interaction with the art of woven painting in the same period by examining the photorealistic painting art since its emergence.

The object that the woven paintings in the application works are subject to is digital photography. These works are a reference to the starting point of photorealistic painting. The way it deals with images that are objects is the same as that of photorealistic painting. It was created by reconstructing the image prepared in digital environment in a series of digital systems, using traditional materials in another form. Just like a computer, it gets help from the sequenced processes and pixel color spaces in creating the image in question. Thus, the application studies emphasize the digital structure of the image as its object.

ÖNSÖZ

Dokuma resim sanatı tarihi boyunca dokuyucular ve tasarımcılar, tıpkı yağlıboya resimlerinde olduğu gibi, gerçekçi görünümü yakalayabilmek için değişik teknikler denemişlerdir. Fakat günümüze kadar, üretilmiş birçok çalışmanın fotogerçekçi resme olan mesafesi hep aralık kalmıştır. Fotoğrafik görüntünün dokuma resme uygulanabilirliğinin araştırılması bu tez çalışmasının odak noktasıdır. İçinde büyüdüğüm kültürün en kıymetli ürünlerinden olan kilimi, fotogerçekçi bir görünüm kazandırarak yine geleneksel dokuya sahip ama günümüz sanat anlayışının anlatım dilini kullanan çalışmalara dönüştürmeyi hedefledim. Çalışmalarında beni cesaretlendiren ve bu tez çalışmamda bana yardımlarını esirgemeyen başta tez danışmanım Prof. Oya SİPAHİOĞLU'na ve kıymetli hocam Doç. Gonca KARAVAR'a, uzun ve zahmetli çalışmam boyunca bana sabır gösteren ve sürekli destek olan sevgili eşim Tuğba'ya teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

DOKUMA RESİM SANATININ TERİNOLOJİSİ, TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE TASARIMSAL GELİŞİMİ VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

- 1.1. Dokuma Resim Sanatının Terminolojisi ve Kaynakça Değerlendirmesi
11
- 1.2. Dokuma Resim Sanatının Tarihsel Süreç İçinde Tasarımsal Gelişimi..26
- 1.3. Dokuma Resim Sanatının Teknik Özellikleri131

2. BÖLÜM

DOKUMA RESİMDE FOTO GERÇEKÇİ YAKLAŞIM VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

- 2.1. Foto-Gerçekçi Resim Sanatı.....157
- 2.2. Dokuma Resim Çalışmalarında Fotoğraf Kullanan Sanatçılar.....180
- 2.3. Uygulama Çalışmaları186
 - 2.3.1. Dokuma Resim Üretiminde Fotoğrafik Etki Araştırmaları186

2.3.3. Çalışma 1.....	203
2.3.3. Çalışma 2.....	208
2.3.4. Çalışma 3.....	213
2.3.5. Çalışma 4.....	217
SONUÇ.....	220
KAYNAKÇA.....	225
ÖZGEÇMİŞ	



KISALTMALAR

Cm: santimetre

MÖ: Milattan önce

MS. Milattan sonra

USA. Amerika Birleşik Devletleri

US. Birleşmiş Krallık

yy. Yüzyıl

S. Sayı

D. Doğum yılı

g. Gram

l. Litre

C⁰. Santigrat derece

Yard. Yardımcı

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: 4.yüzyılda Mısır’da yapılmış Kopt dokuma paneli	5
Şekil 2: 4.yüztılda Mısır’da yapılmış panel resim	5
Şekil 3: Malcolm MORLEY, Hipodrom (1970), tuval üzerine yağlı boya, 177.5 x 233.3 cm,.....	10
Şekil 4: Tapestry kavramının etimolojik sıralaması (ÖZAY, 2001, s. 109).....	13
Şekil 5: (twill tapestry) olarak adlandırılmış dimi tekniğindeki dokuma resim örneğinin yapım sırasındaki görünümü	14
Şekil 6: (twill tapestry) olarak adlandırılmış dimi tekniğinin teknik çizim ile gösterimi https://tapadesi.com/2011/11/17/twill-tapestry-on-loom-2/ (erişim: 20.03.2019).....	15
Şekil 7: Bayeux Tapestry olarak adlandırılan panel.....	16
Şekil 8:Türkiye ‘de üretilen geleneksel nakış işleme örneği.....	16
Şekil 9:Tzusure örneğinden bir detay.....	21
Şekil 10: İran duvar halısı parçasından bir detay, 17.yüzyıl (özel koleksiyon)	23
Şekil 11: İran duvar halısı parçası, 17.yüzyıl (özel koleksiyon)	24
Şekil 12: Makinede dokunmuş, maliyeti düşük duvar halısı örneği(özel mülk)....	25
Şekil 13: Metropolitan Müzesi’nde bulunan M.Ö. 560 yılına ait yüksek çözgü tezgâhını tasvir eden Yunan vazosu,.....	26
Şekil 14: Fotoğraf 2’deki Yunan vazosunun tüm çevresinde görülen tasvirler	26
Şekil 15: Tutmosis IV’ün mezarından bulunan Amenophis’e ait dokunmuş kumaş parçası Mısır	28
Şekil 16: İranlı tutsakları ile beraber imparator. Mısır’daki erken Hristiyan mezarlık alanından bulunan bir dokumada tasvir edilmiştir. Bu küçük, çok ince parçadaki figür, muhtemelen Suriye ipeklilerinde bulunan atlı figürlerden model alınmıştır. (25.5 x 22.5cm)	30
Şekil 17: Kelsey Arkeoloji Müzesinde bulunan M.S. 3.-5. yy ’da Mısır’da kilim tekniği ile keten çözgüler üzerine yün iplikle dokunmuş, dans eden kızlar adlı Kopt dokuma örneği.....	31
Şekil 18: Atlı avcı motifli dokuma resim, (25,5 x 25,5 cm). IV. yy. Mısır	32
Şekil 19: Kuzey Fas Kilimi, İran’ın Senneh Bölgesi, yaklaşık 1860,	33
Şekil 20: 8. veya 9.yüzyıllara ait tiraz parçası. Tekrarlanan desenlere sahip ipek dokuma resim bantları erken İslami dokumaların tipik örneklerindendir. Temsil edilen hayvan muhtemelen bir kedidir.	34

Şekil 21: Mısır Fatımi ‘tiraz’. 9.-10.yüzyıllarına ait ipek ve keten dokuma resim paneli. Ortasından geçen dekoratif bant genellikle elbiselerde, başörtüsünde ve ya gelin duvağı olarak kullanılırdı.	35
Şekil 22: Suriye’de üretilmiş bir aba örneğı	36
Şekil 23: Suriye’de üretilmiş aba kıyafetinden bir detay	36
Şekil 24: Osmanlı Saray Kilimi, 17. yy 433x142cm, çözgü ve atkı yün.	37
Şekil 25: Aslanlı kilim olarak adlandırılan Bardız kilimi, özel koleksiyon, 120x180cm, 20.yüzyıl.....	39
Şekil 26: Güllü kilim olarak adlandırılan Bardız kilimi, 124x225cm, 20.yüzyıl, özel koleksiyon.....	40
Şekil 27: 15. veya 16.yüzyıllarda Hindistan’da dokunmuş ipek dokuma. Okçular zenginliğı ifade ettikleri için uğurlu kabul edilen fillerle resmedilmiştir.	41
Şekil 28: Bulunmuş en eski şal parçası, 18. Yüzyıl. Victoria ve Albert Müzesi	42
Şekil 29: 20. yüzyıl Kaşmir şalı örneğı.....	43
Şekil 30: Taima-Dora mabedinde bulunan Taime Mabdala,14th yy.189.2 x 97.5 cm https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.156.6/ (21.12.2018).....	44
Şekil 31: Mavi Yang kaplanları gösteren Song hanedanlığı dokuma resim paneli (10-11. Yüzyıl)	45
Şekil 32: Anka Kuşunu Gösteren Song Hanedanlığı Dokuma Resim Paneli (10-11. Yüzyıl)	46
Şekil 33: Siyah - Beyaz Karelerle ve Kırmızı Sırt Üçgeniyle Tasarlanmış İnka Dokuma Parçası	48
Şekil 34: Peru'nun Güney Kıyısındaki Paracas'ta Bulunan Erken Peru Dokuma Resim.....	49
Şekil 35: 3.veya 6.yüzyıllar Arasında Mısır'da Üretilmiş Dokuma Resminden Bir Detay	50
Şekil 36: 3. veya 4. yüzyılda Mısır’da Üretilmiş Dokuma Resim Paneli	51
Şekil 37: 8.yüzyıl Bizans İpekli Dokuma Resim Paneli	51
Şekil 38: St. Gereon Kilisesi Çıkışlı Dokuma Resim Parçası, 11.Yüzyıl.....	53
Şekil 39: 1300 yıllarında, Almanya’da dokunmuş Kuşlu ve Canavarlı Dokuma Resim Parçası	53
Şekil 40: Dokuma Resim, Meryem ve Çocuk İsa’nın Mikail ve Cebrail Melekleriyle Betimlenmesi M.S.6. yy Doğu Akdeniz	54
Şekil 41: San Marco Bazilikası, İnşa tarihi 1063.....	55
Şekil 42: Nine Heroes (Dokuz Kahraman), Dokuma Resim, 1400–1410 yılları arası, 420.4 x 231.1 cm	57

Şekil 43: Nicholas Bataille Tarafından Dokunan Apolacype of Angers Dokuma Resim Seti.....	58
Şekil 44: Apolacype of Angers Dokuma Resim Setinden Detay.....	59
Şekil 45: Av dokuma resimleri olarak bilinen dokuma resim setinden biri. Falconry'den. Bordo Dükü için Tournai veya Arras'ta 1430 dolaylarında dokunmuşlardır, 4400 x 1080 cm.....	60
Şekil 46: Yaklaşık 1470'lerde Almanya'da üretilmiş Dokuma Resim. Bu, yerel kiliselerde ve katedrallerde koro tezgâhlarının üzerine asılmak için yapılmış ortaçağ dokuma resimlerinin tipik bir örneğidir. (91 x 198cm).....	61
Şekil 47: Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt, 1306(erken Rönesans).....	63
Şekil 48: 1450-75'de Dokunmuş Bir Fransız-Burgundya Yün Dokuma Resminden Bir Detay. Avcılıkla İlgili Evrensel Saplantıyı Gösterir. (300 x 290 cm).	64
Şekil 49: The Lady with The Unicorn(Hanımefendi ve Tekbonuzlu At) Dokuma Resim Setinin Bulunduğu Salon, Musée de Cluny, Paris.....	66
Şekil 50: The Lady with The Unicorn Serisinden 'A Mon Seul Desir' Adlı Parça, 380x464cm.....	66
Şekil 51: Sandro Botticelli'nin La Primavera,(İlkbahar) adlı Yağlıboya Resmi, yaklaşık 1480 yılları, 203 x 314 cm, Uffuzi-Floransa	67
Şekil 52: Flaman Millefleurs (bin çiçek) Üslubunda Dokuma Resimden Bir Detay, 15.yüzyıl boyunca dokunmuştur.....	68
Şekil 53: “Miro'nun Ordusu”, 16. yüzyılın başlarında Louis XII'nin saraylarından Gabriel Miro için dokunan bir Fransız-Hollanda yapımı dokuma resim. Bu dokuma resmin ortasında yer alan kalkandaki ayna, sahibinin adını yansıtır. 350 x 330 cm.	69
Şekil 54: “The Boar and Bear Hunt” adlı dokuma resim, yapım yılı 1425-1430, 378,4x1023cm Victoria& Albert Museum, Londra	71
Şekil 55: Raffaello, Balıkların Mucize Akımı, 1515-1516 Yılları, 360 x 400 cm, Victoria & Albert Museum, Londra.....	72
Şekil 56: Pieter Van Endingen Van Aelst, “Act of The Apostles” Dokuma Resim Serisinden "The Miraculous Draft of Fish," Adlı Parça, yapım yılı 1519, 441x490 cm,Vatikan Müzesi.....	73
Şekil 57: Raffaello tarafından tasarlanan, Pieter Van Endingen Van Aelst Atölyelerinde dokunan Act of The Apostles” serisinin "The Conversion of Saul" adlı parçası, yapım yılı 1517-1520, 438x492 cm,Vatikan Müzesi	74
Şekil 58: Boucher'in ürettiği dokumalara yerleştirdiği kendi imzası	74

Şekil 59: Andrea Mantegna tarafından tasarlandığı sanılan, Meryem'e Hamileliğinin Müjdelene sahnesini anlatan "The Annunciation" adlı dokuma resim, yapım yılı 1484- 1519, özel koleksiyon.	76
Şekil 60: Rubens tarafından tasarlanan "Triumph of The Eucharist" adlı dokuma resim 1628'de Brüksel atölyelerinde dokunmuştur. 480 x 750 cm. Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid	78
Şekil 61: Vesperis Savaşı ve Decius Muş'un Ölümü, "Jacques Geubels II ile işbirliği içinde Jan Raes II atölyesinde dokunan Peter Paul Rubens'in Decius Mus adlı dokuma resmi. Sekiz parçalı setinin altıncı paneli, Brüksel, 1620-1629 arası, 400 x 580 cm, Patrimonio Nacional, İspanya Washington Büyükelçiliği	79
Şekil 62: Paul Peter Rubens tarafından tasarlanan The Sun King adlı dokuma resim, yapım yılı 1606-1607,	80
Şekil 63: Paul Peter Rubens tarafından tasarlanan The Sun King adlı dokuma resim yapım yılı 1625-1636	81
Şekil 64: Franco-Burgundian dokuma resim örneği, yapım yılı 15.yy, 380 x 412 cm, özel koleksiyon.....	82
Şekil 65: The Shepherd Find The Infant Charicla, Paris atölyesi 1650 (bordürlerinde meyve ve çiçek kabartmaları, armalarla bütünleşen tomar şeklinde süsler, insan figürleri, sembolik idollerle zenginleştirilmiş tipik 16. yy dokuma resim).....	83
Şekil 66: Verdure dokuma resim örneği, yapım yılı 17.yüzyıl, 273 cm x 260 cm, özel koleksiyon.....	84
Şekil 67: Chinoiserie tarzı dokuma resim, yapım yılı 18. Yüzyıl, 262cmx 498cm, özel koleksiyon.....	85
Şekil 68: François Boucher'in tasarladığı Rokoko tarzı dokuma bir dokuma resim, yaklaşık 1760, 364,5 x 405,8 cm, özel koleksiyon	87
Şekil 69 : Windsor dokuma resim örneği, yapım yılı 1877, 182x365cm, özel koleksiyon.....	89
Şekil 70: William Morris, yapım yılı 1885, 307 x 156 cm, Merton Manastırı, Surrey, İngiltere	90
Şekil 71: Gunta Stölzl "Red/Green" adlı dokuma resim, yapım yılı 1927, 150x110 cm, Bauhaus-Arşivi Müzesi, Berlin	92
Şekil 72: Anni Albers, "Under Way" adlı dokuma resim, yapım yılı 1963, 73.8x61.3 cm, Hirshhorn Müzesi, Washington, DC	93
Şekil 73: Jean Lurçat'ın Song of The World Serisinin "The Great Menace" adlı dokuma resminden bir detay, yapım yılı 1957-1966, Musei di Angers, Fransa	

https://www.flickr.com/photos/78425630@N02/albums/72157630633871022 , (erişim:13.10.2018)	94
Şekil 74: Jean Lurçat, Les Quatres saisons adlı dokuma resim, yapım yılı 1941, 3,35x4.85m, Musei di Angers, Fransa.....	95
Şekil 75: Jean Pierre Larochette ve Yael Lurie, "Creation" adlı dokuma resim, yapım yılı 1971, 162.5 x117cm, özel koleksiyon	96
Şekil 76: 1. Lozan Bienalinden bir görünüm	98
Şekil 77: Magdalena Abakanowicz, "Andromeda II" adlı çalışması, yapım yılı 1964, 285 x 195 cm.....	99
Şekil 78: Jagoda Buić, Croatia:Flexion II, yapım yılı 1971; 84 x 165 x64 cm	100
Şekil 79: Pierre Daquin, "La Cage Du Vent" adlı çalışması, Lozan Bienali, 1971	101
Şekil 80: Olga De Amaral, "UMBRA" adlı çalışması, akrilik ve altın varak, yapım yılı 2014, 200 x 120 cm	106
Şekil 81: Olga De Amaral, "B R U M A J" adlı çalışması, yapım yılı 2014, keten, gesso, akrilik, 190 x 90 cm	107
Şekil 82: Claire Zeisler, "Preview", 1969, jüt Claire Zeisler, Coil Series #4, 1978, doğal kenevir, yün, polyester, 24,8 x 15,2 x 12,7 cm.....	108
Şekil 83: Lenore Tawney, "Morning Redness", adlı çalışması, yapım yılı 1974, 174x180 cm, özel koleksiyon	109
Şekil 84: Aurelia Muñoz, "Medieval Cloak" adlı çalışması, yapım yılı 1975, doğal jüt ve sisal.....	110
Şekil 85: Magdalena Abakanowicz, "Red Abakan" adlı çalışması, yapım yılı 1967- 68.....	111
Şekil 86: Jagoda Buic, "Reflets Blancs" adlı çalışması, yapım yılı 1975, doğal yün	112
Şekil 87: Pierre Daquin," Mospalis" adlı çalışması, yapım yılı 1968	113
Şekil 88: Albert Herter "Gemi" adlı dokuma resim, yapım yılı 1913, 300x150cm	114
Şekil 89: Le Corbusier tarafından tasarlanan ve Fransa'daki Atelier Pinton'da ürettilen dokuma resim, yapım yılı 1952, 34 x 680cm.....	115
Şekil 90: Raoul Dufy tarafından tasarlanan ve Aubusson'da dokunan 'Amfitit' adlı dokuma resim, yapım yılı 1936, 240 x 200cm	116
Şekil 91: Gerhard Munthe tarafından tasarlanan ve Augusta Christensen tarafından üretilen "Kuzey Işığının Kızları" adlı dokuma resim, yapım yılı 1897, 180 x 230cm	117

Şekil 92: Françoise Regno-Germond tarafından yapılan dokuma resim, yapım yılı 1980, 250 x 320cm.....	118
Şekil 93: Henry Moore'un eskizlerinden dokunan 'Manzarada Bir Figür' adlı dokuma resim, yapım yılı 1976, 280x320cm	119
Şekil 94: Arthur Boyd tarafından tasarlanan ve Victoria Dokuma Resim Atölyesi'nde dokunan, dokuma resim yapım yılı 1970'lerin sonu, 910 x 1990cm	120
Şekil 95: Robert Ellis tarafından tasarlanan, Victoria Dokuma Resim Atölyesinde üretilen "AOTEA" adlı dokuma resim, yapım yılı 1980'lerin sonu, 1150 x 640....	121
Şekil 96: Ali Selim tarafından tasarlanan ve dokunan "Çöl Manzarası" adlı dokuma resim, yapım yılı 1974, 330 x 180 cm.....	122
Şekil 97: Declan Apuatimi tarafından tasarlanan ve Victoria Dokuma Resim Atölyesi tarafından dokunan 'Tiwi Ritüel Görüntüler' adlı dokuma resim, yapım yılı 1982, 180 x 380cm, Philip Morris International, ABD	122
Şekil 98: Zeki Faik İzer, tarafından tasarlanan ve üretilen "Dunhang "adlı dokuma resim, yapım yılı 1983	123
Şekil 99: Özdemir Altan, "Çağdaş Müzik ve Üç Antik Anadolu Kralı" adlı dokuma resim, yapım yılı 1973, 340cmx700cm.....	124
Şekil 100: Özdemir Altan, "Tepegözün Dansı"adlı dokuma resim, yapım yılı 1973, 340cmx700cm	125
Şekil 101: Zekai Ormancı "Kompozisyon" yapım yılı 1976, 60x75 cm,	126
Şekil 102: Burhan Doğançay tarafından tasarlanan ve Aubosson'da dokunan "Whispering Wall II"adlı dokuma resim, yapım yılı 1983,	127
Şekil 103: Devrim Erbil, "Kuşlar" adlı dokuma resim, yapım yılı 1992, 175x190cm	127
Şekil 104: Belkıs Balpınar, "Güneş" adlı dokuma resim, yapım yılı 1993, 120 x 170 cm.....	128
Şekil 105: Suhandan ÖZAY, "Ana Tanrıça" adlı dokuma resim, yapım yılı 1994, 250x100cm.....	129
Şekil 106: Çiğdem GÜREL, "Yarın" adlı dokuma resim, yapım yılı 1990, 230x370 cm.....	130
Şekil 107: Nesrin Önlü, "Derinlere Dalış" adlı dokuma resim, yapım yılı 2010, 83x148	130
Şekil 108: Bezayağı tekniği ile dokunmuş düz dokuma kumaş(soldaki) ve kilim tekniği ile dokunmuş atkı yüzü dokuma detayı(sağdaki).....	131
Şekil 109: Düzeltici atkılar tekniğinin şematik gösterimi	133

Şekil 110: Düzeltici atkılar ve eğri atkılı dokuma tekniklerinin kullanıldığı bir dokuma örneği.....	133
Şekil 111 : Eğri atkılı dokuma tekniğinin şematik gösterimi	134
Şekil 112 : eğri atkılı dokuma tekniği ile dokunmuş Anadolu kilimi(motif çevresini saran ince hat)	134
Şekil 113: Kıvrık atkılı serbest dokuma tekniğinin şematik gösterimi	135
Şekil 114: Kıvrık atkılı serbest dokuma tekniği ile dokunmuş dokumadan bir detay	135
Şekil 115: Gölgeleme tekniğinin şematik gösterimi	137
Şekil 116: Gölgeleme tekniği ile oluşturulmuş hacimsel etkiler. “Scenes From The Life Of Christ” dokuma resimden bir detay.....	137
Şekil 117: Tek kenetleme tekniğinin şematik gösterimi	138
Şekil 118: Tek kenetleme tekniği kullanılarak birleştirilmiş renk alanları.....	139
Şekil 119: Çift kenetleme tekniğinin şematik gösterimi	140
Şekil 120: Çift kenetleme tekniği ile birleştirilmiş renk alanları. Dokumanın tersindeki, orta sıra motiflerin dikey birleşim kenarlarında açıkça görülmektedir.	140
Şekil 121: İki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme tekniğinin şematik gösterimi	141
Şekil 122: İki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme tekniğinin yoğunlukla kullanıldığı kilimden bir detay.....	141
Şekil 123: İlikli dokuma tekniğinin şematik gösterimi.....	142
Şekil 124: İlikli dokuma tekniği ile dokunmuş dokuma resimden bir detay	143
Şekil 125: İlikli dokuma tekniği ile dokunmuş Anadolu kilimi.....	144
Şekil 126: 18.yüzyılda dokunmuş Navajo kilimi	144
Şekil 127: Balıksırtı sumak tekniğinin şematik gösterimi.....	145
Şekil 128: Düz sumak tekniğinin şematik gösterimi	146
Şekil 129: Ters sumak tekniğinin şematik gösterimi	146
Şekil 130: Şekil 37: Dimi dokuma tekniğinin şematik gösterimi.....	147
Şekil 131: Dikey tezgâh ve bu tezgâhta çalışma şekli.....	152
Şekil 132:Aubusson da bir atölyede yatay tezgâhta çalışan dokumacılar	153
Şekil 133: Çözgü ipliklerin altına yerleştirilmiş karton	155
Şekil 134: Charles SHEELER “Classic Landscape” tuval üzerine yağlı boya, 1931	158
Şekil 135: Richard Hamilton, “Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?” Kâğıt Üzerine Kolaj, 25x22,5 cm, 1956.....	159

Şekil 136: Malcolm MORLEY, Hipodrom (1970), tuval üzerine yağlı boya, 177.5 x 233.3 cm,.....	164
Şekil 137: Chuck Close “Kendi Portresi”, tuval üzerine akrilik, 273.1 x 212.1 cm	165
Şekil 138: Ralph Goings, “Safway Jeep”, tuval üzerine yağlıboya, yıl 1969, 114.3 x 160 cm,	166
Şekil 139: Richard Estes, Bus Reflections, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 1972, 101,6 x 132,1cm,	167
Şekil 140: Audrey Flack, “ World War II. ” tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 1976–1977, 96 x 96 cm	169
Şekil 141: Robert Cottingham, Roxy, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı: 1972, 199.5 x 199.5 cm	171
Şekil 142: Gerhard Richter “EMA” tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 1966, 200 cm x 130 cm.....	172
Şekil 143: Ron Kleemann, “Natürmort-24”, Keten üzerine yağlıboya, yapım yılı 2003, 132.1 x 152.4 cm.	174
Şekil 144: Gottfried Helnwein, “ The Disasters Of War 28, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 201cm x 163cm 2011	174
Şekil 145: Alysia Monks, “Steamed” tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 2009, 162.5 x 218.4 cm.....	175
Şekil 146: Nur Koçak, “Chanel Rujlar”, tuval üzerine akrilik, yapım yılı 1987, 130x195 cm.....	176
Şekil 147: Mustafa Sekban, “Balık Tutan Çocuklar”, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 2007, 89x116 cm.....	177
Şekil 148: Erdağ Aksel, “Bir Yıl Garantili ARY-7CU”, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, yapım yılı 1984, 140x110 cm, 1984	178
Şekil 149: Tane Ceylan, SPRİTUAL, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 2008, 140 x 200 cm.....	179
Şekil 150: Taner Ceylan, “1881”, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 2010, 140 x 200 cm	180
Şekil 151: Robert Four’un fotoğrafı kullanılarak Fransız atölyelerinde dokuttuğu “H.M. King Faisal of Saudi Arabia” adlı dokuma resmi, yapım yılı 1965-1967, 60x40cm.....	182
Şekil 152: Monique Lehman kendi portresini dokurken http://www.tapestryart.org/MyArt/Portraits/index.html . (erişim: 12.02.2007)....	183

Şekil 153: Jon Eric Riis'in fotoğraf kullanarak dokuduğu, "İcarus 2" adlı dokuma resim, yapım yılı 2003, 142x4001cm	183
Şekil 154: Jon Eric Riis, İcarus 2'den detay	184
Şekil 155: Jon Eric Riis'in fotoğraf kullanarak dokuduğu, "İcarus 1" adlı dokuma resim.....	185
Şekil 156: Line Dufour tarafından dokunan 'Effervescent Ascent' adlı dokuma resim, yapım yılı 1988, 152x91cm	185
Şekil 157: Barbara Heller "Cover Up series: Surgeon" yapım yılı 2002-03, 35 x 25cm https://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_ata/barbara-heller/gallery-one/ (erişim: 17.03.2020).....	186
Şekil 158: Bilgisayar monitörünün pikselleri ve dokuma yüzeyindeki ipliklerin sıralanışı arasındaki benzerlik.....	187
Şekil 159: dokuma yüzeyindeki ipliklerin sıralanışı	187
Şekil 160: John F. Simon,"Every Icon", 1997, bilgisayar yazılımı.....	188
Şekil 161: Jakar tezgâhının çözgü ipliklerine komut veren delikli kartonları.	190
Şekil 162: Joseph Marie Jacquard'ın jakarlı tezgâhta dokunmuş portresi http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/31.124/ , (erişim: 04.08.2013).....	191
Şekil 163: Piksel tabanlı bilgisayar programına taşınmış görsel.....	192
Şekil 164: Görsel çözünürlüğü ve boyutu istenilen ölçüye indirgenmiş görsel.....	192
Şekil 165: Renk çeşidinin istenilen sayıya indirgenmesi	193
Şekil 166: Her bir rengin farklı katmanlarda gruplanması ve her bir renk alanının komşu renk alanından ayrılması	194
Şekil 167: Çözgülerin gücülenmesi	195
Şekil 168: Çözgü ipliklerinin yerleşimi ve düzenleyici tarak	195
Şekil 169: Çözgü sıklığını belirleyen düzenleyici taraklar	196
Şekil 170: Asit (metal kompleks ½) boyarmadde ile Boyama grafiği.....	197
Şekil 171: iplik boyama aşaması	198
Şekil 172: Piksel dokuma şeklinin şematik gösterimi	199
Şekil 173: Piksel dokumanın uygulanışı	199
Şekil 174: Piksel dokumanın uygulanışı	200
Şekil 175: Taslağın dokunuşu	201
Şekil 176: Taslak ve uygulamanın karşılaştırılması.....	202
Şekil 177: Çalışma 1 için seçilen görselden vektörel tabanlı programda taslak oluşturma	203

Şekil 178: Çalışma 1'in vektörel tabanlı programda taslak ebatlarının belirlenmesi	203
Şekil 179: Çalışma 1'in taslağının piksel tabanlı programda renk alanlarına ayrılması	204
Şekil 180: Çalışma 1'in taslak renkleri	205
Şekil 181: Çalışma 1'in uygulama aşaması	206
Şekil 182: Çalışma 1'in tamamlanmış hali	207
Şekil 183: Çalışma 2 için seçilen görselden vektörel tabanlı programda taslak oluşturma	208
Şekil 184: Çalışma 2'nin vektörel tabanlı programda taslak ebatlarının belirlenmesi ve renk alanlarına ayrılması	208
Şekil 185: Çalışma 2'nin taslağının renkleri	209
Şekil 186: Çalışma 2'nin uygulama aşaması	210
Şekil 187: Çalışma 2'nin uygulama aşaması ve tezgâh tipinden bir görünüş	211
Şekil 188: Çalışma 2'nin tamamlanmış hali	212
Şekil 189: Çalışma 3 için seçilen görselden vektörel tabanlı programda taslak oluşturma	213
Şekil 190: Çalışma 3'ün vektörel tabanlı programda taslak ebatlarının belirlenmesi ve renk alanlarına ayrılması	213
Şekil 191: Çalışma 3'ün renkleri	214
Şekil 192: Çalışma 3'ün uygulananışı (dokuma ters yüzünden uygulanmaktadır)	215
Şekil 193: Çalışma 3'ün ön yüzünün görünüşü	216
Şekil 194: Çalışma 3'ün çalışma düzeni ve tezgâh tipi	216
Şekil 195: Çalışma 1 için seçilen görselden vektörel tabanlı programda taslak oluşturma	217
Şekil 196: Çalışma 4'ün vektörel tabanlı programda renk alanlarının belirlenmesi	217
Şekil 197: Çalışma 4'ün vektörel tabanlı programda taslak ebatlarının belirlenmesi	218
Şekil 198: Çalışma 4'ün uygulananışı (dokuma ön yüzünden uygulanmaktadır)	218
Şekil 199: Çalışma 4'ün yapım aşaması	219
Şekil 200: Çalışma 4'ün tamamlanmış hali	219

GİRİŞ

Resim, zihinde oluşan imgenin iki boyutlu bir düzlemdeki temsilidir. Var olabilmesi insan bilincine bağlıdır. Bireyin dış dünyada edindiği görsel deneyimleri ile zihninde oluşan imgeleri değişik teknik ve malzemelerle bir yüzeyde görünür kılması sonucu ortaya çıkar. Tarih öncesi devirlerden günümüze kadarki gelişimi içinde değerlendirildiğinde konuların farklı üsluplar ve farklı anlatım biçimleri ile ele alındığını, yüzeylerinde özgün renk alanı oluşturan çok farklı malzemelerin kullanıldığını rahatlıkla görebiliriz. Bu malzemeler değişik boyarmaddeler, doğal veya yapay renkli nesneler olarak geniş bir yelpazeden oluşur. Kullanılan malzemeye ve tekniğine göre eğer renkli taşlarla yapılmışsa mozaik, değişik boyalarla duvarlara yapılmışsa fresk; tuval, ahşap pano ya da metal levha üzerine yapılmışsa tablo gibi değişik adlar almıştır. Resim sanatında kullanılan malzeme grubu günümüze gelinceye değin çok çeşitlilik göstermiştir ve hatta hemen hemen her şey resim malzemesi olabilmektedir. Bu tez çalışmasında ise malzemesi değişik renklerde iplikler ve lifler olan dokuma resim sanatı incelenecektir.

Sanatsal açıdan çok farklı üslupsal dönemin yaşandığı batı ülkelerinde dokuma resim sanatının zengin çeşitliliği ile karşılaşmaktadır. Bu nedenden dolayı bu tez çalışması yönünü ağırlıklı olarak batı sanatı içindeki dokuma resim uygulamalarına çevirmiştir.

Dokuma resim sanatı uzun yıllar boyunca malzeme ve tekniğin yanı sıra işlevsel olarak da üretildikleri için diğer resim türlerinden ayrı olarak tekstil sanatlarında konumlandırılmıştır. Ancak unutulmamalıdır ki dokuma resim sanatı da diğer resim türleri ile aynı dinamikler üzerine inşa edilmiştir. Tıpkı diğer disiplinlerde olduğu gibi; üretildiği dönemin sanat anlayışını yansıtan görsel ve işlevsel kültür öğeleri olmuştur. En çok etkisi altında kaldığı gerçekçi figüratif sanat akımlarının yaşandığı dönemler, çoğu uzman tarafından, bu sanat disiplininin en mükemmel örneklerinin üretildiği dönemler olarak kabul edilmektedir.

Tarihte çoğu medeniyet yapmış oldukları dokuma resimlerde model aldığı nesneyi gerçekçi bir üslup ile resimlemeyi amaçlamışlardır. Zaman içinde dokunan

çoğu örneklerde de bu geleneğini korumuşlardır. Mozaik resimlerinde, duvar resimlerinde veya yağlıboya tablo resimlerinde olduğu gibi dokuma resimlerde de dünyayı ve nesneleri mümkün olduğunca gerçek görünüşleriyle resimlemek başarının ölçütü sayılmıştır. Çünkü dokuma resimler gerçekçi tutumlarıyla, kutsal kitaplarda yer alan hikâyelerin, savaşların, mitolojik hikâyelerin tasvirleri gibi hikâyelerin anlatıldığı birer belge olarak daha nitelikli işleve sahip olmuşlardır. Bu yüzden, sanatta gerçekçilik peşinden gittiği üslup olmuştur.

Güncel bir tanıma göre sanatta gerçekçilik, “izleyenin gündelik hayatla yakından ilgili, edebi metin kalitesindeki bir resmi süratle ve kolaylıkla fark etmesine izin veren bir tasvirdir (SARTWELL, 1992, s. 354). Bu tanıma göre; yazılı kaynakların kısıtlı ve okuma konusundaki güçlüğüne çok net görüldüğü ortaçağda, sanat konusundaki gerçekçiliğin ne kadar önemli olduğunu anlayabiliriz.

Deneyimlediği gerçekliği resimlemeye çalışan insan birçok soruyla karşılaşmıştır. Algıladığı gerçeklik ile görünen gerçeklik arasındaki ve algıladığı gerçeklik ile resimlediği gerçeklik arasındaki farklılıklar baş etmesi gereken en temel problemlerdendir. Birçok sanatçı gibi birçok bilim insanı ve düşünür de bu konuya bir açıklama getirmeye çalışmışlardır.

Gerçeklik, görüntülerin bizzat kendisidir! Yani nesnelerin görüntüde göründükleri ve kavrandıkları durumdur. İnsan gözünün ayrıştırıcı süzgecinden geçmiş; duygusal, düşünsel ve algısal müdahaleler görmüş, bir bakıma kişiselleştirilmiş gerçektir. Aynı zamanda dinamizm kazanan, değişkenlik gösteren ve insanın görme biçimine bağlı olarak içine dâhil olduğu gerçektir (KARADAĞ, 2004, s. 121).

Sanatsal alanda kendini gösteren gerçeklik, aslında sanatçının algısına göre oluşan gerçekliktir. Sanatçının algısı, içinde bulunduğu topluma, coğrafyaya ve deneyimlerine göre şekillenir. Sonuç olarak ortaya çıkan gerçeklik sanatçının öznel gerçekliğidir. Bu bir bakıma deneyimlediği gerçekliği gösterebilmek için kendisinin yeniden bir görüntü oluşturmaktır. Bu durumda insanlar anlatmak istediklerini betimlemek için nesnel olmaları gerektiklerini düşünmüşlerdir ve yüzyıllarca gözle görülen gerçekliğin en nesnel gerçeklik olduğuna inanmışlardır.

İlk örneklerinden itibaren gelişimini incelediğimizde, özellikle batılı toplumlarda görüntüyü yeniden oluşturma konusunda hep bir nesnelleşme çabalarını görürüz. Birçok yeni teknikler geliştirilmiş, farklı yollar denenmiştir. Bu girişimler *Camera obscura'nın*, yani karanlık oda makinasının kullanımı ile büyük bir gelişme göstermiştir. Camera obscura'nın çalışma prensibi itibarıyla; mekândaki nesnelerden yansıyan ışık, mercekli bir düzenek yardımıyla tek bir noktadan, aygıtın içindeki karanlık odacıkta yer alan bir düzlem üzerine yansır. Yansıyan görüntü artık üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir düzlemdeki görüntüsüdür ve gözle görünen dünyanın aynısıdır. Bu görüntü teknik bir aygıt tarafından, insan müdahalesi olmadan oluştuğu için diğer görüntü türlerinden daha nesnedir. Çünkü bu, ışığın sadece doğal bir yansımasıdır.

Ortaçağ sanatçıları bu görüntüyü sabitleme konusunda birçok farklı yöntemler denemişlerdir. Elde edilen bu görüntüyü doğrudan model aldıkları için denebilir ki; gerek perspektif gerekse ışığın yönü ve renklerin benzerliği açısından gerçekçi yaklaşımı yakalamışlardır.

1839 yılına gelindiğinde, fotoğrafın icadı ile resim, gerçeklik anlayışında bir devrim yaşamıştır. Mercekten yansıyan görüntünün ışığa duyarlı bir yüzey üzerine sabitlenmesiyle ilk defa insan müdahalesi olmaksızın üretilebilen ve çoğaltılabilen fotoğrafik görüntü elde edilmiştir. Böylelikle fotoğraf, gözle görülemeyecek detaylar, ışık-gölge, perspektif, kör alanlar, hız, hareket, mekân algısı ve benzeri açılardan resamlara destekleyici boyutlar kazandırmıştır. Ayrıca, bu tez çalışmasının da odaklandığı konu olan foto gerçekçi dokuma resim çalışmalarına temel oluşturmaktadır.

Dokuma resim sanatı dünya genelinde çok farklı coğrafya ve kültürlerde uzunca yıllar ele alınmış bir disiplindir. Gelişim sürecinden günümüze değin çok farklı terimlerle tanımlandığından dokuma resim sanatı alanında hep bir kavram kargaşasına rastlanmaktadır. Bu tanımlamalar; duvar dekorasyonu için üretilmiş, hiçbir tekniğe bağlı kalmaksızın birçok tekniğin uygulandığı yalnızca resimli ve kumaş formundaki dokumaları işaret eder. (EMERY, 1966, s. 78).

“Fransızcada tapisserie sözcüğü, ‘duvar dokumaları’ anlamında kullanılmış ve tapis sözcüğünden doğmuş, buradan da İngilizce tapisser sözcüğü oluşmuştur” (ÖZAY, 2001, s. 2).

Birçok kaynakta bu sözcük “tapestry” olarak hem dokumanın tekniğini hem de dokumanın türünü nitelemektedir. Karışıklığın nedenlerinden bir diğeri, dokunan bu ürünlerin dokunduğu bölgenin adı ile anılmasıdır. Mesela Arras Fransa’da dokuma resim üretilen bir merkezdir ve bölgede üretilen dokuma resimler “arras” olarak bilinir. Bunun sonucu olarak Avrupa’da birçok ülkede dokuma resimler için bu ad kullanılmış ve kayıtlara da böyle geçmiştir.

Bu tez çalışmasında kavram kargaşasını önlemek için bu ürünler dokunmuş birer resim olarak ele alınıp dokuma resim olarak adlandırılmıştır ve yabancı kaynaklardan dilimize yine dokuma resim olarak çevrilmiştir. Zira ortaya çıkan ürün dokunmuş bir resimdir ve dilimize “dokuma resim” olarak çevrilmesi daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Ancak bu tez çalışmasında Türkçe yazılmış kaynaklardan yapılan doğrudan alıntılar orijinal yazılışları ile aktarılmıştır.

Resim sanatı ile dokuma resim sanatı birbirinden beslenerek yüzyıllar boyunca paralel bir gelişme göstermiştir. Bu iki disiplin aynı bölgelerde hep aynı özellikler göstermiştir. Örneğin 3.yüzyılda dokunmuş bir Kopt kumaşındaki(ŞEKİL 1) portre ile aynı dönemlerde ve birbirine yakın coğrafyalarda yapılmış bir panel resmindeki(ŞEKİL 2) portreler birbirine yakın özellikler gösterir. Yine yanı şekilde 1628’de Rubens tarafından tasarlanan “Triumph of The Eucharist” adlı bir dokuma resim ile 1632 yılında Rembrandt tarafından yapılan Europe’un Kaçırılışı adlı yağlıboya resim üslupsal açıdan çok yakın özellikler gösterir. Bu benzerliklerin izini Avrupa’ da 18.yüzyıla kadar değişik örneklerle sürebiliriz.



Şekil 1: 4.yüzyılda Mısır’da yapılmış Kopt dokuma paneli

(Kaynak: Anni ALBERS, On Weaving, Wesleyan University Press, U.S.A. 1974, s.158)



Şekil 2: 4.yüztılda Mısır’da yapılmış panel resim

(Kaynak: John BERGER, Portreler, Metis Yayınları, İstanbul 2015, s.33)

Avrupa dışındaki uluslarda da durum aynıdır.

“Çin’de dokuma resim üretimi, yağlı boya resim sanatının ve kaligrafik yazıların çokça kopya edildiği Sung devrinin (960–1279) son dönemlerinde popüler olmuştur. Çinliler 7. yüzyıla kadar çok ince, çift taraflı olarak kullanılan ipek dokuma resimler dokumuştur. Bu dönemde kullandıkları figürler; sarmaşık

bitkiler, çiçek, kuş ve hayvanlardan oluşmaktaydı. Bunların dokusu öyle inceydi ki, ipek dokuma resimler, yağlı boya resimlerle karıştırılabiliyordu” (ÖZAY, 2001, s. 16).

K’essi/K’ossu adını verdikleri bu dokuma, dönemi içindeki yapılan resimlerle aynı görsel niteliklere sahiptir.

Uzakdoğu’da Japonlar ‘Tsuzure’ adını verdikleri dokuma resimlerle uzunca süre kendi resim sanatını yansıtan dokuma resimler yapmışlardır. “17. ve 18.yüzyıllarda Avrupa duvar panoları taklit edilerek büyük boyutta dokuma resimler dokunmuşsa da bu çok uzun sürmemiştir (STACK, 1988, s. 13).

Hindistan’da çeşitli konuları işleyen Kalamkari dokumalarında ve özellikle Kaşmir yöresinde dokunan gösterişli kaşmir şallarında kullanılan görsel öğeler aynı dönemlerde resim sanatında kullanılmış motifleri ve resimsel unsurları yansıtmaktadır. Vahşi orman hayatı, kabile insanları, yapraktan yapılmış giysiler gibi konuları işleyen, birbirine dikilmiş yedi panelden oluşan bir dokuma resim örneğindeki betimlemelere o dönemde yapılmış tapınakların duvarlarında da rastlanmaktadır.

İslamiyet’in etkili olduğu Anadolu topraklarında figür yasağı sanatın her alanında olduğu gibi dokumalarda da kendini göstermiştir. El sanatlarındaki bu görsel unsurlar dönemden döneme değişiklik gösterse de bunlar stilize motif olmaktan öteye geçememiştir.

Dokumaları oluşturan motiflerin veya dokuma tekniklerin gelişim göstermesinde farklı kültürlerin etkileşiminin rolü oldukça büyüktür. Osmanlı döneminde, 16. yüzyılın başında İran’a ve Mısır’a yapılan seferler bu etkileşimin en büyük örneklerindendir. Anadolu’da üretilen kilimler genelde, stilize hayvan figürleri ve geometrik motifleriyle bilinirken bu yeni kültürel temas sayesinde, kenarlarının saz yolu üslubunda ve merkezinde madalyon motiflerinin görüldüğü yeni tarzda kilimler ortaya çıkmıştır. (SARDAR, 2003, s. 12). Ancak, üretim teknikleri ve tasarım açısından incelendiğinde, Anadolu’da üretilmiş, dokuma resim özelliği taşıyan dokumalar Osmanlı saray üslubundaki kilimlerdir. Bu dokumalardan günümüze kalabilmiş en bilindik örnek Konya Mevlana Müzesi’nde bulunmaktadır. Bu örnek, karanfile benzer

büyük palmetli bitkisel desenli bir kilimdir. 16.-17.yüzyıl Osmanlı saray sanatı ile büyük benzerlik gösterdiğinden bu tarihler içinde yapıldığı tahmin edilmektedir (ÖZAY, 2001, s. 17).

Avrupa, dünyada dokuma resim endüstrisinin hep başını çekmiştir. Başka hiçbir coğrafyada bu kadar zengin çeşitliliğe ve bu kadar büyük bir dokuma resim sektörüne rastlanmaz. Soylu ailelerin ve varlıklı tüccarların yanı sıra politik figürlerin de yoğun ilgi göstermesiyle yüzyıllar boyunca hep canlı kalmıştır. Hollandalı dokumacılar için 1607 yılında Paris'te atölyeler kurduran Fransa Kralı IV. Henri (1553-1610) ile 1619 yılında yine Hollandalı dokumacılar için Mortlake'te dokuma resim atölyesi kurduran İngiltere ve İrlanda Kralı I. James (1566-1625) ve oğlu Galler Prensi I. Charles (1600-1649) bu duruma iyi birer örnektir (CAMPBELL, 2002).

Dokuma resim özellikle 14.yüzyıldan sonra dönemin sanatçıları tarafından tasarlanan örneklerle birlikte ilk defa sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Buna bir örnek, kayınpederi dokuma resim taslakları ve malzemeleri üzerine uzmanlaşmış Antwerp'li bir tüccar olan, Peter Paul Rubens'in (1577-1640) hem dokuma resimde hem de nakış çalışmalarındaki etkisidir. O dönemlerde, Rubens'in tasarımları sayesinde dokuma resimler, ressamlar tarafından üretilmiş resimler olarak görülmeye başlamıştır (JOSLYN, 2008, s. 72).

Dokuma resim sanatı, her dönem sanatsal hareketliliğin yönünü ve hızını eş zamanlı takip etmiş, yeni çıkan birçok teknolojiden faydalanmış ve her dönemin özellikle resim sanatından etkilenmiştir. İnsanı, doğayı ve pozitif bilimlere merkezine alan Rönesans'la birlikte geçirdiği en köklü değişim, tüm Avrupa toplumlarını derinden etkileyen Fransız devrimi, endüstri devrimi gibi olaylardan etkilenerek evrilmeye devam etmiştir.

Bu olaylara bağlı olarak, 20. yüzyıl başında sanatın tarifini ve geleneksel formlarını sorgulayan sanat akımlarının da ortaya çıkışı ile farklı teknik ve disiplinlerle bir arada değişik formlara da dönüşmüştür. Bu bağlamda, Avrupa'nın yanı sıra Amerika'da da ortaya çıkarak uluslararası sanat ortamına yayılan lif sanatının temellerinin dokuma resim sanatına dayandığını söylemek yanlış olmaz.

Soyut sanatın hâkim olduğu dönemin ardından, *Pop-Art* sanat akımı ile resim sanatına tekrar giren gerçekçi figür, bu kez fotoğrafik görsel değerler taşıyarak, kendini tekrar göstermiştir. 1970’li yıllara gelindiğinde ise resim sanatı, doğrudan fotoğrafı konu alarak fotogerçekçi sanat akımını doğursa da, bu sefer çağdaş dokuma resim sanatı bu yönde bir seyir izlememiştir. Yüzeyinde figüratif öğeler barındıran birçok çalışma üretilmiştir fakat bunların fotoğrafik görsel değerlerde olduğu pek söylenemez. Bu nedenle, ortaya çıkışından günümüze kadar fotogerçekçi resim sanatını inceleyerek aynı dönemlerdeki dokuma resim sanatı ile etkileşimi üzerinde bir inceleme yapılmıştır.

Fotoğrafik görsel değerlere sahip dokuma resim uygulamaları bu tez çalışmasının amacıdır. En eski örneklerinden bu güne kadar, üretilmiş dokuma resimlerin yapım tekniklerinin ve teknolojilerinin genel hatları ile incelenmesi ve bu günün teknolojileriyle yeni denemelerin yapılması bu tez çalışmasının yöntemidir.

Fotoğrafın özellikle yağlıboya tablolarla sıklıkla kullanılmasına karşın aynı uygulamanın dokuma resimde örneklerine nadir rastlanmaktadır. Ortaya çıkışından günümüze kadar tıpkı yağlıboya tablo resimlerde olduğu gibi gerçekçi görünümü yakalayabilmek için dokumacılar ve tasarımcılar değişik teknikler denemişlerdir fakat aynı başarıyı sağlayabildikleri söylenemez. Bunda muhakkak ortaya çıkacak ürünün yapım teknikleri ve kullanılan malzemenin kısıtlayıcı özellikleri de pay sahibidir. Ayrıca dokuma resmin fotogerçekçi görünümüne ulaşabilmesi için kullanılacak araç-gerek ve tekniğin yanı sıra ne denli bir teknolojiye de ihtiyaç duyulduğu, üzerinde durulması gereken konulardandır.

Çalışmanın birinci bölümünde, dokuma resim sanatının dünya genelindeki seyri incelendikten sonra, hayli çeşitli örneğin üretildiği Avrupa sanat ortamında bu geleneğin dönüşümünün ve ele alınış biçiminin araştırılmasına yoğunluk verilmiştir.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde öncelikle fotogerçekçi resim sanatından söz edilmektedir. Hangi sanat anlayışına takiben ortaya çıktığı ve öncü sanatçıların nelerden esinlendiği, neyi amaçladıkları, resimlerine neleri, neden konu ettikleri üzerinde durulmaktadır. Bu konunun ardından uygulama çalışmalarına yer verilmektedir. Bu tez çalışması kapsamında üretilmiş uygulama çalışmalarında, tıpkı fotogerçekçi resimlerde

olduğu gibi fotoğrafik görünüme sahip dokuma resimler elde edilmeye çalışılmıştır. Bilgisayarın teknik olanaklarından da faydalanarak yapılan bu çalışmaların aşamaları detaylı olarak açıklanmaktadır. Bu çalışmalar ışığında ortaya çıkan teknik sorunların neler olduğu da üzerinde durulan bir başka konudur.

Yeni yöntemlerin araştırıldığı uygulama çalışmalarında portre ve portrelerin çeşitli detayları üzerinde çalışılmaktadır. Bir portre oluşturmak için en çok dikkat edilmesi gereken konuların başında renk gelmektedir. Ele alınan portre renklerinin birbirileri aralarındaki ton ve açıklık-koyuluk değerleri uygulamaya çalışılan görseldeki hacim etkisi ve ifadeyi doğrudan etkiler. Buradan da anlaşılacağı gibi iplik renklendirme aşaması büyük bir titizlikle yapılmalıdır. Renk saptama ve renkleri bir düzlemde oluşturma konusunda bilgisayar ve son teknoloji fotoğraf baskı sistemleri kullanılmıştır. Fotoğraf kâğıtlarına basılan renk kartelası rehberliğinde uzun çalışma saatleri boyunca iplik renklendirme işlemi atölye koşullarında yapılmaya çalışılmıştır.

Üretilen çalışmalara konu olan bu görseller bir bakıma fotoğraf detaylarıdır. Söz konusu görseller, bir bilgisayar programında tekrar işlenerek değiştirildiği bir sırada ekranda oluşan anlık görüntülerden ibarettir. Bilgisayar programında işlenirken görüntülenmiş olan bu görsellerin ele alınış biçimiyle dijital bir fotoğraf olma özelliğinin altı çizilirken, değiştirilebiliyor olması ve ortaya çıkan ürünün insan eli ile inşa ediliyor olması da gerçekçilikle olan bağlarını sorgulamaya zorlamaktadır.

Uygulama çalışmalarının tasarımları, ortaya konulmuş ve üzerinde çalışılan fotoğraflar olması yönü ile fotogerçekçi resim sanatının öncülerinden olan Malcolm MORLEY'in resimlerine bir göndermedir. Morley, yaptığı çalışmalarında ele aldığı fotoğrafları bulundukları mekân ve üzerine uyguladığı müdahaleler ile resmetmiştir.(ŞEKİL 3)



Şekil 3: Malcolm MORLEY, Hipodrom (1970), tuval üzerine yağlı boya, 177.5 x 233.3 cm,

<https://brooklynrail.org/2018/09/in-memoriam/A-Tribute-to-Malcolm-Morley>,
(erişim:12.10.2018)

1. BÖLÜM

DOKUMA RESİM SANATININ TERMİNOLOJİSİ, TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE TASARIMSAL GELİŞİMİ VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

1. BÖLÜM

DOKUMA RESİM SANATININ TERMINOLOJİSİ, TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE TASARIMSAL GELİŞİMİ VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

1.1. Dokuma Resim Sanatının Terminolojisi Ve Kaynakça Değerlendirmesi

Bu tez çalışmasında, dokuma resim sanatının en eski yazılı ve görsel kaynaklardan, ayrıca arkeolojik buluntuların incelenmesiyle elde edilen bilgilerden yararlanılarak bulunan ilk örneklerinden günümüze kadar olan serüveni ele alınmıştır.

Dokuma resim sanatı, tarihi boyunca çok çeşitli coğrafyada, çeşitli teknik ve üsluplarla üretildiği için zengin bir çeşitlilikle karşımıza çıkar. Bu ürünleri doğru çözümleyebilmek için üretildiği dönemdeki uzmanların görüşlerinin yanı sıra çeşitli dönemlerde üretilmiş farklı çalışmaları, farklı açılardan değerlendiren görüşlere de yer verilmiştir. Ayrıca dokuma resmin sanatsal, kültürel ve işlevsel olma özelliği göz önüne alındığında sanat tarihi, antropoloji, sosyoloji, tasarım; ticari eşya olma özelliği göz önüne alındığında ise sanayi, mühendislik, ekonomi gibi çeşitli uzmanlık alanları gerektiren yaklaşımların da değerlendirilmesi gerekli bulunmuştur. Bu durum, farklı kültürlerde, farklı bilim ve uzmanlık alanlarında kaleme alınmış kaynaklara başvurmayı gerektirdiğinden yoğun kavram çeşitliliği ile karşılaşılmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla, kavram kargaşasını önlemek için konunun terminolojisi üzerinde durmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Konuyla ilgili yazılmış Türkçe kaynaklara baktığımızda, dokuma resmin sıklıkla *tapestry* veya *duvar halısı* olarak adlandırıldığını görmekteyiz. Bunun yanı sıra yabancı kaynaklardan yapılan çevrilerde de bu kelime yine aynı şekilde ***tapestry*** olarak Türkçeye çevrilmektedir. Benzer şekilde bu kavrama karşılık geldiği düşünülen goblen, göbelin, bayeux tapestry, duvar kilimi gibi sözcüklerle de karşılaşmaktadır. Ancak üretim tekniği ve kullanılan malzemeler açısından bu ürünlerin aralarında farklar bulunmaktadır. Netice olarak bu durum da kavram kargaşasına neden olmaktadır.

Konuya başlamadan önce bu adlandırmaların açılımlarının yapılması anlatılmak istenen konu hakkındaki anlam bulanıklığının önüne geçecektir.

Çalışmanın bu kısmında bahsi geçen adlandırmaların kavram sorunu, kullanıldığı en eski yazılı metinlerden bu güne kadar neyi ifade ettiğini ve kökenini araştıran bilim insanlarının yazılı kaynaklarını inceleyerek, vardıkları sonuçları birbirleri ile karşılaştırarak aşılmaya çalışılmıştır.

Başvurulan kaynakların çok azında dokuma resim sanatının üretildiği coğrafyada adlandırılışı ve bu adın kökeni konusunda bir açıklama vardır. En sık başvurulan kaynakça olan “*Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*” adlı kitabında Suhandan Özay, konunun terminolojisi üzerine eğilmiş, farklı kültürlerin ve farklı alanların adlandırmalarının kaynağına ve oluşumuna dair bir açıklama getirmeye çalışmıştır.

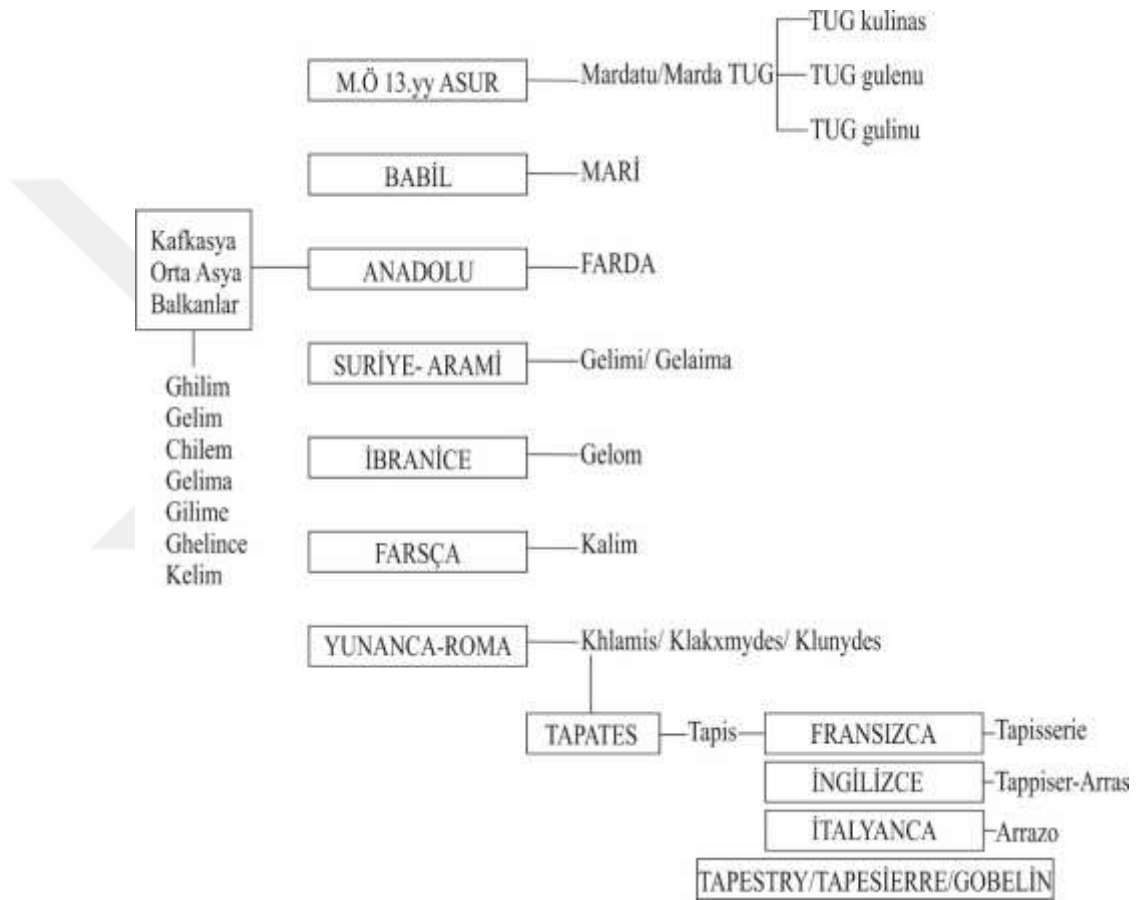
“Tapestry, “dokuma resim” veya “duvar halısı” olarak da tanımlanmaktadır. Fransızcada tapisserie sözcüğü “duvar dokumaları” anlamında kullanılmış ve Tapis sözcüğünden doğmuş, buradan da İngilizce Tapisser sözcüğü oluşmuştur. Tapestry sözcüğü normalde sıradan kişilerin gözünde Ortaçağ ve daha sonraki dönemlerde Kuzey Avrupa’ya özgü geniş, resimli duvar örtüleriyle ilgili kavramları düşündürmektedir. Geçmişte bu terim her türlü resim içeren dokumayı tanımlamakta kullanılmıştır. Hatta bu kavrama, üzeri resimli olan iğne oya işleri de dâhildir. Öte yandan dar anlamda tapestry sözcüğü kesintisiz atkılara sahip, atkı yüzü bir dokuma düzlemi olan belirgin dokunmuş bir yapıyı tanımlamaktadır. Çeşitli dokuma teknikleri, hammaddeler ve farklı desen özelliklerinin bir araya gelmesiyle farklı uygarlıklara özgü dokumaların ortaya çıktığı görülmektedir. Tapestryler bu uygarlıkların çoğunda görülen, belirli bir dokuma tekniğini içeren, bir dokuma geleneğinin Avrupa kaynaklı ismidir” (ÖZAY, Milenyum'da Lif Sanatı, 1995, s. 104).

Bir başka yazısında Suhandan Özay, değişik uygarlıkların ürettiği dokuma resimlerin kendi dillerindeki açılmadan söz etmiştir.

“Tapestry sözcüğü Fransızca kökenli olup, Yunanca ‘Tapis’ ve Latince ‘Tapessium’ olarak bilinen, dokuma ve süsleme gibi iki işlemin birleştiği bir yapıyı ifade etmektedir. Aynı zamanda da birçok farklı tekniği kapsamaktadır.

Tapestry, İngilizce de ‘Arras’, İtalyanca da ‘Arazzo’, İspanyolca da ‘Paño de ras’ kelimeleri ile kullanılmıştır” (ÖZAY, 2001, s. 109).

Suhandan Özay ayrıca, tarihte dokuma resim yapmış kültürleri ve yaptıkları bu dokumaların adlandırışlarını gösteren etimolojik sıralama yaparak bir tablo yardımı ile göstermeye çalışmıştır.(şekil: 6)



Şekil 4: Tapestry kavramının etimolojik sıralaması (ÖZAY, 2001, s. 109)

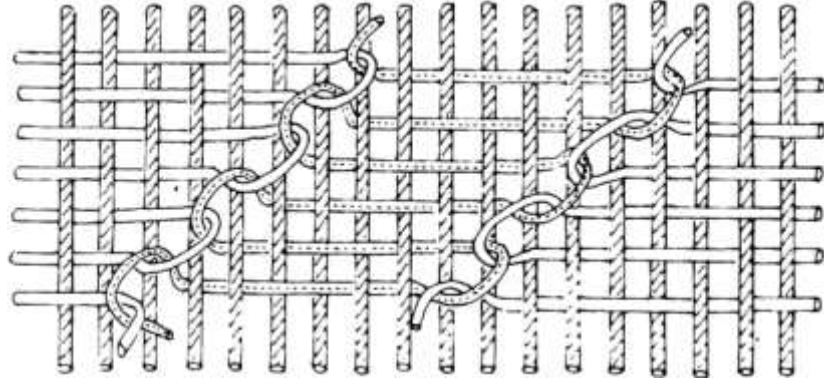
“Tapestry, devamsız atkılarının oluşturduğu atkı yüzü düz dokuma olup, belirgin bir dokuyu niteler. Tapestry dokumacılığı terimi farklı tanımlanıp uygulanmış olmasına karşın, genelde mozaik gibi, örneklerin devamsız atkılarla oluşturulduğu atkı yüzü bir dokuma türüdür. Daha çok figüratif desenlerin uygulandığı ve çeşitli ilik yok etme yöntemlerinin kullanıldığı bu ürün, Çin'den

Peru'ya, İskandinavya'dan Kuzey Afrika'ya kadar dünyanın pek çok ülkesinde eski dönemlerden bu yana üretilmiştir. Ancak tapestry gibi kabul edilmiş anlamın dışında terminolojinin içine twill (çapraz ve kabarık dokuma) gibi çözümlerini kapatacak sıklıkta sayısız atkılar olan diğer dokuma türleri de girebilmektedir. Bu şekilde monochrome tapestry (tek renkle dokunmuş tapestry) gibi keyfi anlam uzantıları önemli bir kavram karmaşası yaratmıştır” (ÖZAY, 2001, s. 3).



Şekil 5: (twill tapestry) olarak adlandırılmış dimi tekniğindeki dokuma resim örneğinin yapım sırasındaki görünümü

<https://tapadesi.com/2011/11/17/twill-tapestry-on-loom-2/> (erişim: 20.03.2019)



Şekil 6: (twill tapestry) olarak adlandırılmış dişi tekniğinin teknik çizim ile gösterimi

<https://tapadesi.com/2011/11/17/twill-tapestry-on-loom-2/>(erişim: 20.03.2019)

“Tapestrylerin tarihinde en yanlış adlandırılmış olan Bayeux Tapestry, keten üzerine renkli yün ile işlenmiş, anıtsal bir duvar panosudur. Bayeux Tapestry ile gerçek tapestry arasındaki fark, birincisinde desen oluşturulurken var olan bir malzeme üzerine işlem yapılmış olmasıdır. Oysa gerçek tapestrylerde desen, dokuma işlemi sürecinde oluşturulmaktadır. Bu iki tekstil sanatı tekniği arasındaki benzerlik, istenilen rengin doğru yerde, doğru formda ve istenilen biçimde kullanılmasıdır” (ÖZAY, 2001, s. 109).

Dolayısıyla Bayeux Tapestry olarak adlandırılmış bu uygulamalara İngilizce: *embroidery*, Türkçe: *nakış* olarak ele alan kaynaklar konuya aydınlık getirmektedir.



Şekil 7: Bayeux Tapestry olarak adlandırılan panel

<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/9679761/Bayeux-tapestry-isnt-a-tapestry-and-wasnt-woven-by-nuns.html> (erişim:04.02.2020, 11.50)

Bu uygulamalar Anadolu’da el sanatları geleneği içinde işleme, kanaviçe işleme ve ya nakış olarak adlandırılıp, daha çok stilize bitkisel ve hayvansal motiflerle bolca üretilmiştir.



Şekil 8:Türkiye ‘de üretilen geleneksel nakış işleme örneği

En sık başvurulmuş yabancı kaynak, Adolph, S. Cavallo tarafından yazılan “*Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*”, adlı kitaptır. Kitabında Cavallo dokuma resim konusunda kullanılmış terimlerin en eski belgelerde izini sürmektedir.

“Tapis sarrasionis ve tapissier sarrasinois terimleri Ortaçağ belgelerinde öylesine belirsiz bir şekilde kullanılmıştır ki, günümüz de bunların basit ya da tutarlı bir şekilde tanımlanması pek mümkün değildir. Sarrasinois tanımlamasının ya da sıfatının kumaşın doğuya özgü halılardaki gibi düğümlerle yapıldığını ortaya koyduğu söylenebilir. Bu durum bazı ilk kaynaklarda doğrulansa bile her zaman böyle olmamıştır. Örneğin 1386’ da Parisli tüccar Dourdin, Philippe Le Hardi’ ye Altın Elmanın Öyküsü ve Jourdain de Blaye’ in öyküsünü gösteren bazı tapestryler satmıştır. Bunlarda bir takım Fransızca tanımlamalar mevcuttur. Bunlar; ‘deux tapis sarrasionis ouvré á’ ya da ‘de la fachen d’Arras’ dır. Eğer düşündüğümüz gibi bunlarda adı geçen Arras terimi düz dokuma havsız kumaş için aynı anlamda kullanılıyorsa ki buna biz tapestry adı veriyoruz, o zaman bu ve benzeri tanımlamalar tapis sarrasinois teriminin düğümlü havlı kumaşların yanı sıra tapestryi de tanımlamada kullanıldığı söylenilebilir. Birçok 14. yüzyıl sonları ve 15. yüzyıl metinlerinde tek ve aynı kişiden tapissier sarrasionis ve hautelisseur diye söz edildiği açıktır. Öte yandan 1303 tarihli bir belge de haute lisseur’un bir takım Fransızca açıklamalarla farklı bir tapestry dokumacısı diye tanımlandığı açıktır. Fakat Salet’ in belirttiği gibi hautelisseur terimi dikey tezgâhta çalışan bir dokumacı ile özellikle ilişkili değildir. Aynı zamanda tapestry süslemeleri, tapestryler, örnekli desenli tekstilleri kapsayan lüks mefruşat kumaşları alıp satan ya da üreten kişileri de tanımlıyordu. Dolayısıyla tapissiers sarrasinois’in hautelisseur’dan farklı bir anlama sahip olduğu düşünülmemektedir. Çünkü birincisi yatay tezgâhta, ikincisi ise dikey tezgâhta dokunmuştur. 1258, 1270 arasında Paris’te kayıtlı bulunan bir başka kaynakta ise, ‘tapissiers de tapis nostrés’ kelimesinin, tapestrylerimizi dokuyan ustalar anlamına geldiği bulunmuştur. Souchal; bu kişilerin dokuduğu kumaşın ne tapestry ne de düğümlü havlı kumaş olmadığına, tersine standart uzunluklarda

dokunan yün ya da kısmen yün bir mefruşat kumaşı olduğunun muhtemelen de resimli konulardan ziyade düzenli tekrarlı bir deseni içerdiğini ileri sürmüştür. Kuşkusuz bu mümkündür ama yine de varsayımdan öteye gidemez” (CAVALLO, 1989, s. 63).

Kaleme alınan diğer birçok yayın, benzer kaynaklardan yararlandıkları için açıklanan terimler birbirinin tekrarı şeklindedir. Dokuma resim sanatının gerek tarihsel sürecinden söz eden gerekse sadece yapım tekniğinden söz eden çalışmalarda genellikle kısa tanımlamaların yapıldığını görmekteyiz.

“Yunanca ‘tapis’ ve Latince ‘tapesium’dan gelen ‘tapestry’ kelimesi birçok farklı tekniği kapsar. Bu dokumalar, Yunan ve Roma döneminde mobilya ve yer döşemelerinin yanı sıra perde ve duvar dokumaları olarak ve hatta kıyafetlerde dekor niteliğinde bir özellik olarak kullanılmıştır. Tuval nakışları da *tapestry* olarak adlandırılmış ve ünlü ‘Bayeux Tapestry’ yüzey dikişleri ile işlenmiştir. Günümüzde bu ürünler esasen duvar dokuması olarak kullanılmakta ve dokunmaktadır” (BEUTLICH, 1967, s. 11).

Beutlich bu yazısında, dokuma resime benzeyen bir çok değişik ürünün *tapestry* olarak adlandırıldığını söylüyor, bir bakıma da dokuma resim olmayan diğer uygulamaların tekniğinden söz ederek kullanım hatasının altını çiziyor.

“Tapestry weave (dokuma resim), Desen veya tasarımın genellikle bir kenardan diğer kenara uzanmayan ve sürekli olmayan renkli zemin atkıları tarafından oluşturulduğu çeşitli atkı yüzlü dokumalardan herhangi biri” (STONE, 1997, s. 221).

Buna göre, tarif edilen bu teknikteki bütün dokumaları İngilizce yazılmış kaynaklarda *tapestry* olarak değerlendirmemiz ve Türkçeye de dokuma resim olarak çevirmemiz yanlış olmayacaktır.

“Gobelin teriminin tapestry (dokuma resim) sözcüğü ile ilişkisi; Fransa'nın ünlü dokuma resimlerin dokumalarının Gobelin ailesince Gobelin'de üretilmiş olması ile çözülebilir. Gobelin dokuma deyiminin tapestry dokuması ile ilişkili olarak çok sık ve yanlış kullanılması, buradan kaynaklanmaktadır” (EMERY, 1966, s. 78).

Ayrıca Gobelin'deki dokuma resimlerin üretiminde kullanılan tezgâh tipi ve ekipmanlar diğer türlerinden farklıdır. Bu yüzden bu dokumalar üretim süreci ve tekniği açısından diğerlerinden küçük farklarla ayrılır.

“Farklı kültürler tarafından bilinen tapestry tekniği, Anadolu ve Orta Doğu'nun kilim gibi ağır, dayanıklı yer yaygıları, Hindistan'ın kaşmir şalları ve Çin'in k'essi / k'ossu denilen zarif ipek tekstilleri için kullanılmıştır. Kilim sözcüğü, atkı yüzölçümü dokuma (slit tapestry) gibi belli bir yapıda dokunmuş yaygıya ait bir terimdir. Bu uygulamalar Kafkasya, Balkanlar, Anadolu ve Orta Asya 'da kullanılmıştır. Ancak yörelere göre, ghilim, chilem, gilime, ghelince, kelim gibi çeşitli söylem ayrımlarıyla adlandırılmıştır. İskandinavya'da, Afrika'nın bazı kısımlarında, Amerika'da aynı yapı özellikli ürünler, değişik sözcükler altında geleneksel bir el sanatı olarak kullanılmaktadır. Avrupa ülkelerindeki atölyelerde ve evlerde de tapestry, tapisserie veya gobelin olarak bilinen, figürlü tekstilleri tanımlayan dokumalardır” (ÖZAY, 2001, s. 2).

Yukarıdaki paragrafın başında geçen “*tapestry tekniği*” terimi birçok kaynakta da yer almaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi *tapestry* dokuma resim sanatının Avrupa kökenli adıdır, tek başına bir dokuma tekniği değildir. Bahsi geçen sözcük gurubu ile dokuma resim üretiminde ilik yok etme, renk alanı ve dokusal yüzey oluşturma gibi farklı türlerdeki dokuma tekniklerini bir isim gurubu ile ifade etmek istenmiştir. Ayrıca bu teknikler kilim, battaniye gibi diğer dokuma türlerinde de kullanılan tekniklerdir.

Bilim insanı ve sanatçı Belkıs ACAR BALPINAR, Kilims: The New Vouge başlıklı bir yazısında eski bir yerleşim yerinde yapılan kazılarda bulunmuş dokuma parçaları için şöyle yorumlarda bulunmuştur; “söz konusu parçaların dokuma türleri bu

gün Anadolu’da dokunan zili, sumak, kilim dokuma türleri ile aynıdır. Söz konusu tekstiller duvar örtüsü olarak kullanıldığına göre, en eski tapestryler olarak adlandırılabilirler” (BALPINAR, 1992, s. 58). Balpınar; dokuma teknikleri kilim, zili veya sumak ta olsa duvar örtüsü olarak kullanılıyorsa bu ürünün aslında bir dokuma resim olduğunun altını çiziyor. Buradan ayrıca söz konusu tekstilin dokuma resim olabilmesi için duvar örtüsü niteliği taşıması gerektiği sonucu da çıkarılabilir.

“Eski Mısır halkının kilim tekniğiyle dokunup, resimsel değerlerde renklendirilmiş dokumaları ‘Kopt Dokumaları’ adıyla anılır. Kopt, firavunlar sonrası tekstiller için kullanılan ve 19. yüzyılda kullanılan battaniyelere verilen addır” (ÖZAY, 1996, s. 162).

Yukarıda sözü geçen *Kopt Dokumaları*, tıpkı Avrupa ülkelerinde dokunmuş dokuma resim uygulama teknikleri ile aynıdır. Sadece tasarımsal açıdan birbirinden ayrılırlar. Dolayısıyla bu ürünler de dokuma resim adı altında incelenebilir.

‘Kesi’ terimini yazılı bir belgede kullanan ilk kişi, Zhuang Chuo'nun geç Kuzey Song hanedanlığı (960-1127) ve erken Güney Song hanedanlığı sırasında aktif olan bir hükümet yetkilisidir. Metni, sözü edilen en eski eserlerin bulunmasından yaklaşık dört yüz elli yıl sonra 1133'e kaleme almıştır. İpek dokuma kemeri, mezar sahiplerinin 688 yılında ölüm zamanına tarihlendirir. Ayrıca bu metinde Zhuang bize, kesinin nerede dokunduğu ve nasıl üretildiği hakkında temel bilgiler veriyor.

“Dingzhou'da kesi dokuyorlar. Büyük tezgâhlar kullanmazlar ve renkli ipek ipliği kullanırlar. Çözümlü iplikleri, pimli ahşap kirişlerle yapılmış tezgâhlara monte edilir. Kendi arzularına göre çiçek, bitki, kuş ve hayvan resimleri oluştururlar. Çalışacakları alanları ayarlarlar ve küçük mekiklere ipliği yerleştirirler; daha sonra, farklı renkli ipliklerle, bunları çözgü üzerine dokurlar. Atkı yönü boyunca, [renk blokları] birleşmiş gibi, bitmiş bir desen oluşturmak için birleşir. Işığa baktığında, kesikler var gibi görünür ve bu nedenle buna kesi, 'oyulmuş ipek' denir. Bir kadın bornozu yapmak bir yıl sürer. 'Yüzlerce çiçek' [veya böyle bir motif] dokunmasına rağmen, hepsi birinden farklıdır çünkü atkı iplikleri kumaşın tüm genişliği boyunca dokunmaz” (TUNSTALL, 2012, s. 5).

“Uzak Doğu’da ‘Tsuzure’ adı verilen Japon dokumaları(tapestryleri) ise genelde oldukça ağır dokumalardır. Çözümler için pamuk, atkılar için ise esnek ve sağlam ipek iplikler kullanılmaktaydı. Japonlar dokuma resim(tapestry) yapmayı, 15. yüzyıl başlarında Çin’den öğrenmişlerdir. Japonya’daki dokumanın üstün gücünün ve enerjisinin, bu tekniğin Çin’ den alındığı dönemde, bu ülkedeki kalite akımının devamı olması son derece olasıdır” (ACKERMAN, 1970, s. 232).



Şekil 9:Tsuzure örneğinden bir detay

<https://www.catawiki.com/l/15061087-antique-tsuzure-fukusa-showing-mount-hourai-japan-taisho-period-1912-1926> (erişim: 06.02.2020, 17.17)

Ackerman, Japon halkının ‘Tsuzure’ olarak adlandırdığı geleneksel dokumalarına İngilizce olarak tapestry adı altında tanımlıyor. Elbette sebebinin dokuma tekniği, kullanılan malzemeler ve ortaya çıkan ürün itibarıyla dokuma resim olduğudur.

Açıkça görülmektedir ki; üretildiği kültürün terminolojisinde özgün adlandırılışları olsa bile, kaleme alınmış birçok kaynakta bu ürünler *tapestry* adı ile anılmaktadır.

Türkçede, dokuma resim kavramına karşılık geldiği düşünülen bir yanlış kullanım da *duvar halısı*'dır. Kökeni İran olan duvar halısı, konularının genellikle efsanelere dayandığı, minyatür resimlerin natüralist bitkisel motiflerle birlikte dokunduğu, duvara asmak için, sıklıkla ipek iplik ile üretilmiş, figürlü halılar grubundandır. Buradan da anlaşıldığı gibi bu terim sadece halı tekniği ile üretilmiş, hav yüzeyli bir dokumayı ifade edebilir. Fakat bu ad, diğer teknikler ile üretilmiş dokuma resim türlerinin tümünü kapsayamaz.

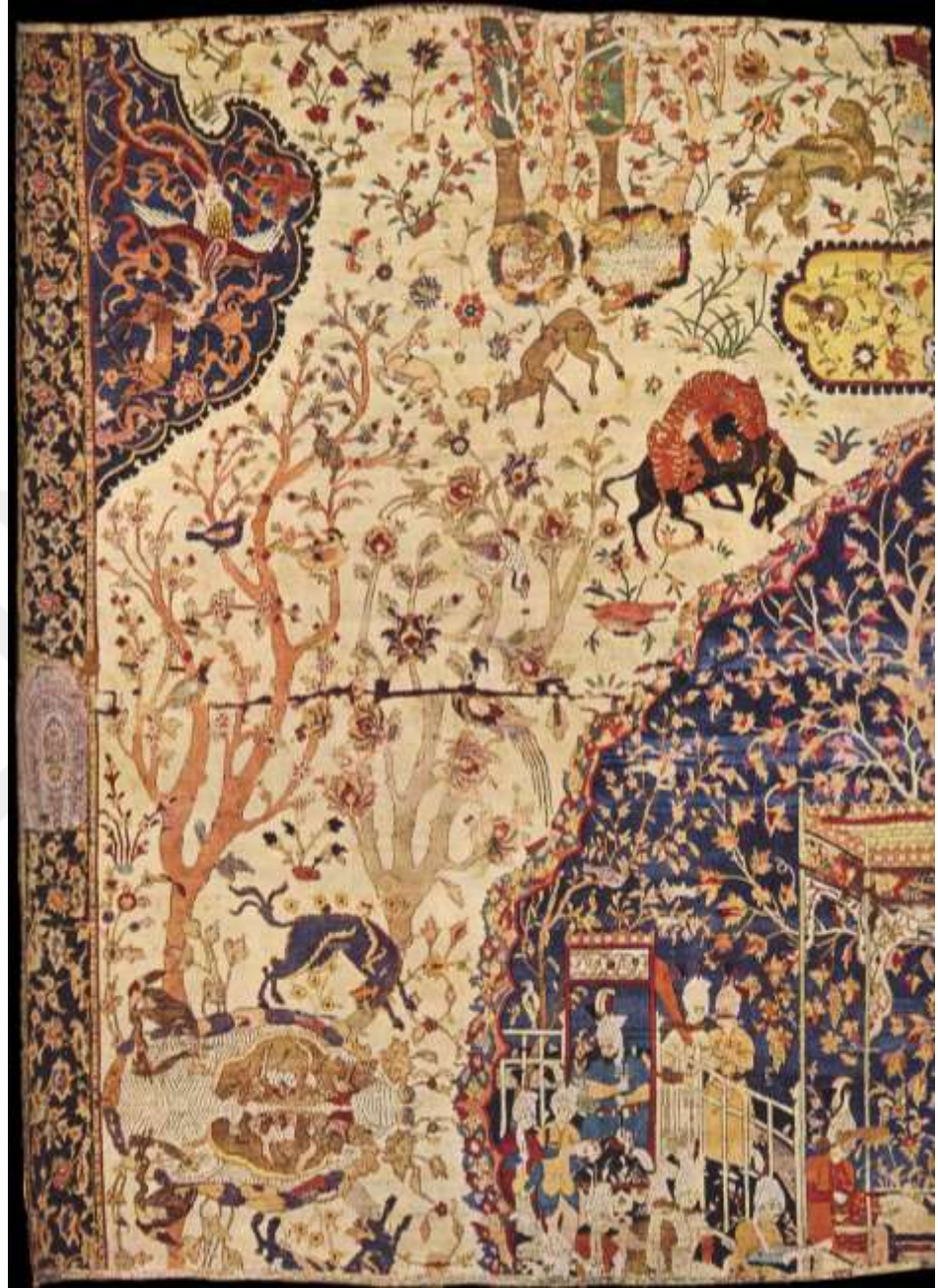
Duvar halısı, ülkemizde dokuma teknolojilerinin gelişimi ile birlikte makinelerde oldukça düşük maliyetlerde bolca üretilmiştir. İlerleyen süreçlerde konularını oryantalist sanatçıların yağlıboya tablolarından alan bu tekstil ürünleri, ülkemiz toplumunun görmeye alışık olduğu birer ev tekstil ürünü haline gelmiştir. Duvara asmak için üretilen, figüratif değerlerle dokunmuş her türlü tekstil ürününe duvar halısı denmesinin ardında yatan sebep bu olabilir.

Duvar halısı da elbette dokuma resim gurubunda incelenebilir ancak bu tez çalışmasının odaklandığı dokuma türü sadece atkı yüzü ve kilim tekniği ile üretilmiş dokuma resimlerdir.



Şekil 10: İran duvar halısı parçasından bir detay, 17.yüzyıl (özel koleksiyon)

<http://weavingartmuseum.org/plate13.html> (erişim: 06.02.2020, 14.55)



Şekil 11: İran duvar halısı parçası, 17.yüzyıl (özel koleksiyon)

<http://weavingartmuseum.org/plate13.html> (erişim: 06.02.2020, 14.55)



Şekil 12: Makinede dokunmuş, maliyeti düşük duvar halısı örneği(özel mülk)

Birbirinden farklı dönemlerde, coğrafya ve kültürlerde, benzer teknik ve araç gereçlerle, değişik amaçlar için üretilmiş bu ürünlerin, muhakkak kendi geleneği içinde özgün adları olacaktır. Bu yüzden ürünler hakkında çalışma yapan kaynaklar çoğu zaman terminoloji konusunda sıkıntıya düşmektedir. İncelenen bu kültür varlıklarının tanımı yapılırken bazen üretim tekniklerinin göz ardı edilmesi, bazen de toplumda yer edinmiş yanlış adların kullanılması, kimi zaman da Türkçe karşılığı varken yabancı ismin doğrudan kullanılması gibi çeşitli yanlış kullanımlarla karşılaşmaktadır.

Yapılan tanımlamalar yine de ortak bir yapıyı işaret etmektedir. Söz konusu bu yapı, boy yönündeki çözümlü ipliklerin aralarından belli bir sisteme göre geçirilen atkı ipliklerinin oluşturduğu renk alanları ile resimsel bir yüzeye sahip düz bir dokuma formudur. Rahatlıkla söylenebilir ki dilimizde bu yapıyı ifade edebilecek en kapsayıcı ad “**dokuma resim**”dir. Sonuç olarak, tanımlanan ürün düz dokuma teknikleri ile dokunmuş bir resimdir.



Şekil 13: Metropolitan Müzesi'nde bulunan M.Ö. 560 yılına ait yüksek çözgü tezgâhını tasvir eden Yunan vazosu,

<https://www.visiteiffel.com/greekvasепainting-photos.html>, erişim: 21.12.2018)



Şekil 14: Fotoğraf 2'deki Yunan vazosunun tüm çevresinde görülen tasvirler

(Kaynak: Agnes GEIJER (1979). A History Of Textile Art, The Pasold Research .

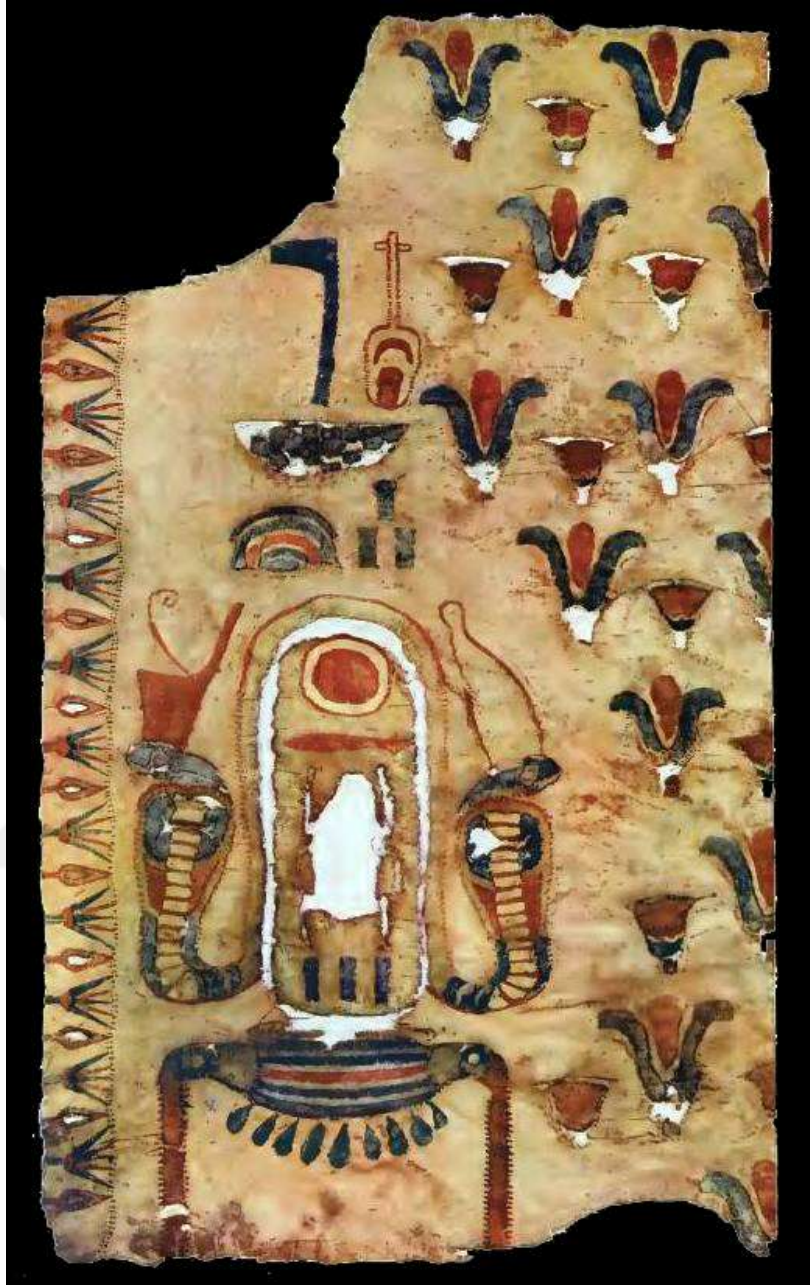
Londra: Fund Ltd. 1979, s.121)

1.2. Dokuma Resim Sanatının Tarihsel Süreç İçinde Tasarımsal Gelişimi

Dokuma resim diyebileceğimiz formdaki uygulamaların yapı malzemesi doğada uzun yıllar kalamayan, kırılgan hammaddeler olduğundan tam olarak hangi tarihte ve nerede üreilmeye başladığını bilmemiz pek mümkün değildir. Fakat elde edilen kalıntıların ve ipuçların dikkatle analiz edilip en doğru şekilde yorumlanmasıyla ulaşılmış sonucu doğru kabul etmek zorundayız, ta ki daha net bir delil ile karşılaşana kadar. Bu yüzden tarihlendirme ve kronolojik sıralama konusunda hep bir tereddüt içinde olunacaktır.

Kimi kalıntılar var ki, söz konusu ürünler doğada tamamen yok olsa da onların bir zamanlar var olduğunu ispatlayan kanıtlardır. Mesela M.Ö 2500 yıllarında yaşamış Asurlulardan günümüze hiçbir tekstil kalıntısı ulaşamamıştır. Fakat onların inşa ettikleri heykellerin ve rölyeflerin detaylarına bakıldığında, tekstil sanatlarında ne denli ince zevke ve ustalığa eriştikleri görülebilir. Ancak bu delillerin bize aktardığı bilgiler, beraberinde yığınla sorular da getirir. Heykeldeki bir kumaş görüntüsünün tam olarak ne olduğu, dokuma tekniği, kullanılan hammaddesinin ne olduğu gibi soruları açıklamaya yeterli olmayabilir.

“Bilinen ilk örneklerden biri M.Ö. 1400’de bir Mısır mezarında bulunmuştur. Diğer bir tanesi de dokuma resim sanatından söz eden ilk yazılı belgelerden biri olarak ünlü tarihçi Ovid tarafından tasvir edilmiştir. (M.Ö.43 ile M.S. 18 arası) Ovid, Minerva ve Arachne arasındaki rekabetin öyküsünü metamorfozlar adlı çalışmasında anlatmıştır. Mısır, Roma zanaatkârları tarafından yapılan ikinci ila besinci yüzyıla ait sayısız örnekte dokuma resimlerin Ovid döneminde dokunduğu varsayımını desteklemektedir. Bu sanatın eski varlığı ile ilgili diğer bulgular günümüzde Moskova’daki Hermitage Müzesi’nde bulunmaktadır. Bu çalışmalar Karadeniz’in kuzey doğu kıyısındaki Konvan eyaletindeki eski bir Yunan yerleşimi olan Temisiouck’deki Yedi Kardeşler mezarında bulunmuştur. Bunlar M.Ö.1450’deki Mısır dokumacıları ve M.Ö. 3. ve 4. yüzyıl Yunan dokumacılarının çalışmalarıdır” (BEUTLICH, 1967, s. 12).



Şekil 15: Tutmosis IV'ün mezarından bulunan Amenophis'e ait dokunmuş kumaş parçası Mısır

(Kaynak: Rosalind Hall; Egyptian Textiles, Shire Publications, U.K. 1986, s. 45.)

Bu tez çalışmasında, kilim tekniği ile dokunmuş ve resimsel değerlere sahip, Antik Mısır kalıntılarında bulunmuş bir mumya bezi, dokuma resim sanatının en eski örneği olarak ele alınmıştır.(Şekil 15)

“Mısır’da M.Ö. 1400’ler de yaşayan IV. Tuthmosis’in Lahitinde yapılan kazılarda, renkli ipliklerin tapestry dokuma şeklinde düz keten biçiminde işlendiği III. Tuthmosis ile ilgili hiyerogliflerle süslü bazı düz keten kumaş parçalarını günümüze ulaştırmıştır. Ayrıca bu kazılarda tamamen atkı yüzü ilikli tapestry dokuma olan, VI. Tuthmosis’in babası olan II. Amenhotpe’nin mumya bezi bulunmuştur. Bu örtünün üstünde kral ve tanrılara ait isim ve tasvirler yine hiyeroglif biçimde aktarılmıştır. Tüm bu örnekler tapestry dokumanın, o dönemde Mısır’da ortaya çıktığını göstermemektedir. Ayrıca bu tekniğin yalnızca doğu Akdeniz ya da Mısır’da uygulandığından tam olarak emin olunamamaktadır” (ÖZAY, 2001, s. 7).

Bu dönemdeki Mısır resim sanatını incelediğimizde, genel olarak tasarımların aslında sadece hikâye anlatan yazılar olduğunu anlarız. Düz bir hatta sıralanan figürler alt satır boyunca ilerleyerek kimi zaman gerçekçi kimi zaman simgesel işaretler şeklindedir. Bahsi geçen mumya bezi üzerindeki motifler o dönemdeki Mısır resim sanatını yansıtır niteliktedir. Yazılı bir beyan şeklinde ve okunması hedeflenmiştir.

Mısır’da ortaya çıkarılan bu çok eski dokuma parçaları firavunlar zamanında dokunmuş olsa da, Mısırlı dokumacılar dokuma resmi sanat formu olarak ancak Hristiyanlık dönemlerinde geliştirmişlerdir. Mısır’ da Koptlar olarak anılan kavimin ürettiği ve kopt dokumaları olarak adlandırılan bu dokumalarda esasen, milattan sonra ikinci yüzyılın sonlarına kadar Hristiyan sanatına işaret eden her hangi bir öğeye rastlanmaz. Bunun sebebi, ilk Hristiyanlar, tasviri ve tasvir yapmayı pagan dini ve yaşam tarzı ile ilişkilendirdikleri içindir. Ancak üçüncü yüzyılın ortalarında bu tutumlarından bir kopuş başlamış ve ertesi yüz yıl figüratif öğeler sanatlarının tüm alanında belirmeye başlamıştır.



Şekil 16: İranlı tutsakları ile beraber imparator. Mısır'daki erken Hristiyan mezarlık alanından bulunan bir dokumada tasvir edilmiştir. Bu küçük, çok ince parçadaki figür, muhtemelen Suriye ipeklilerinde bulunan atlı figürlerden model alınmıştır. (25.5 x 22.5cm)

(Kaynak: Barty Phillips, **Tapestry**, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.17)

Kopt tekstil ürünleri, yaklaşık olarak erken Hristiyanlık döneminden M.S.640'da Mısır'ın Araplar tarafından alınmasına kadar bu topraklarda üretilmiş tekstil ürünleri olarak tanımlanabilir. M.Ö. 30 yılına gelinceye kadar eski Mısır sanatının izleri tamamen yok olmuş, bunun yerini farklı kültürden gelen yeni süsleme tarzları ve farklı üsluplarda motifler almıştır. Bir Roma eyaleti özelliğinde bulunan bu coğrafyada özellikle Yunan etkisinin hissedildiği birçok kopt tekstil ürünü üretilmiştir. Dolayısıyla koptik tekstillerin bu kadar köklü ve değerli olması bunca kültür birikimini barındırıyor olmasından kaynaklanmaktadır (GİNSBURG, 1993, s. 14). 16. Yüzyılda gerçekçi figürlerin ustaca dokunduğu, mükemmele ulaşmış Avrupa dokuma resim sanatının köklerini bu dönemde bulabiliriz.

“Kopt kumaşları Mısır ketenlerinin aksine oldukça kalın dokumalar olup, cm² de ortalama 13 çözgü ve 11 atkı bulunmaktadır” (YAĞAN, 1978, s. 16). Koptik tekstil ürünlerinin eski örnekleri incelendiğinde motiflerinin genellikle iki renkten ve geometrik şekillerden oluştuğu, daha basit dokumalar olduğu görülür. Fakat Hristiyanlığın da etkisiyle dönüşüme uğramış sonraki örneklerinde daha canlı renklerin denendiği, hareketin ve dinamiğinin algılanabildiği insan ve hayvan figürlerinin konu olduğu, natüralist üslupta bitki motiflerinin kullanıldığı rahatlıkla görülebilir. Ayrıca malzeme ve tekniğin de izin verdiği ölçüde dairesel veya diğer geometrik şekillerde parçaların dokunduğu gözlemlenebilir.



Şekil 17: Kelsey Arkeoloji Müzesinde bulunan M.S. 3.-5. yy 'da Mısır'da kilim tekniği ile keten çözgüler üzerine yün iplikle dokunmuş, dans eden kızlar adlı Kopt dokuma örneği

(www.si.umich.edu/.../UMMA/KEL8/KEL88194.jpg 20 05 2005, (erişim: 03.11.2014))



Şekil 18: Atlı avcı motifli dokuma resim, (25,5 x 25,5 cm). IV. yy. Mısır

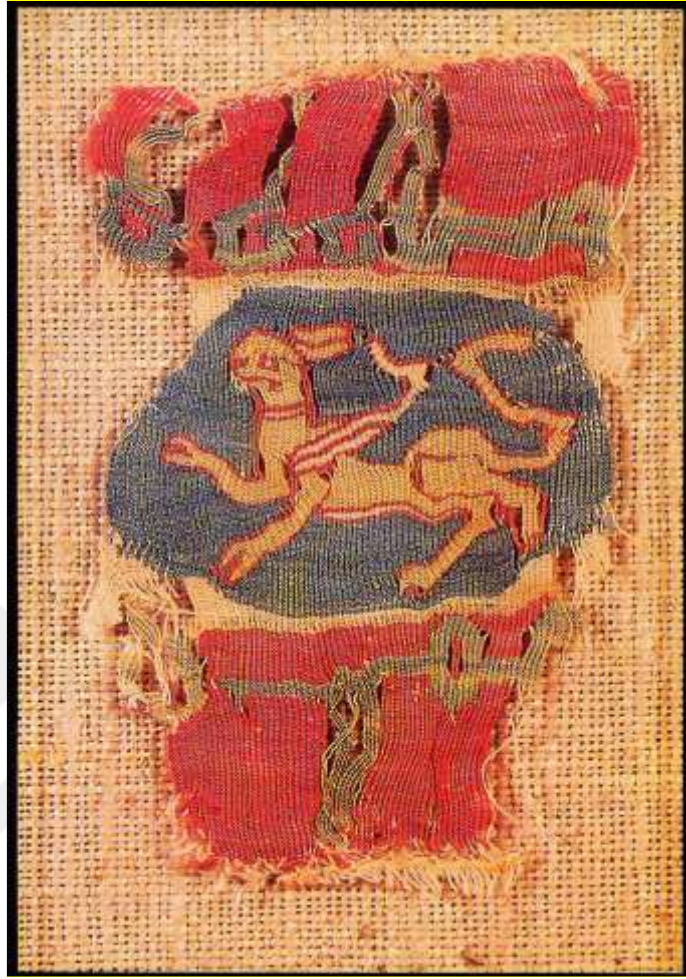
(Kaynak J. Harris; 5000 Years of Textiles, British Museum Pub. Ltd. London, 1993, s. 62.)

Orta Doğuda dokuma resme örnek olabilecek çok az türde tekstil ürünü vardır. Kilim özellikle konargöçer kavimler tarafından en sık kullanılan ve üretilen dokumadır.



Şekil 19: Kuzey Fas Kilimi, İran'ın Senneh Bölgesi, yaklaşık 1860,
(Kaynak Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.203)

Orta Doğu ülkelerinde üretilmiş dokuma resim türleri çoğunlukla giysinin bir parçası olarak kullanılmıştır. Şam, Halep ve Hama gibi Suriye şehirlerinde üretilen abalar, resimli dokuma süsleri ve düz dokumalardan oluşup saf yünden veya ipekten dokunmuşlardır. Suriye ve Filistin'de, 17. yüzyıldan itibaren Aba adını verdikleri bu dokumalara sahip olmak güç ve zenginlik göstergesi olmuştur (STACK, 1988, s. 9).



Şekil 20: 8. veya 9.yüzyıllara ait tiraz parçası. Tekrarlanan desenlere sahip ipek dokuma resim bantları erken İslami dokumaların tipik örneklerindendir. Temsil edilen hayvan muhtemelen bir kedidir.

(Kaynak: Philippa Scott, the book of silk, Thames & Hudson ltd, 1993, s.97)



Şekil 21: Mısır Fatımi ‘tiraz’. 9.-10.yüzyıllarına ait ipek ve keten dokuma resim paneli. Ortasından geçen dekoratif bant genellikle elbiselerde, başörtüsünde ve ya gelin duvağı olarak kullanılırdı.

(Kaynak: Philippa Scott, The Book of Silk, Thames & Hudson ltd, 1993, s.98)



Şekil 22: Suriye’de üretilmiş bir aba örneği

<https://collections.artsmia.org/art/96183/mans-aba-syria>, (erişim:21.04.2018)



Şekil 23: Suriye’de üretilmiş aba kıyafetinden bir detay

<https://collections.artsmia.org/art/96183/mans-aba-syria>, (erişim:21.04.2018)

“Ortaçağ sonrasında, İslamiyet’in etkisindeki coğrafyalarda üretilen dokuma resimlere en önemli örnek Osmanlı İmparatorluğuna ait Saray ya da Çadır Kilimleridir. 16. ve 17. yüzyıllarında altın ve gümüş sırma ipliklerle dokunan bu dokumalar, yumuşak renk geçişlerine ve natüralist bitkisel ve hayvansal motiflere sahip olmaları kadar, dokuma sırasında oluşan iliği en aza düşüren yapım teknikleri ile de dokuma resim sanatına yakın örneklerdir” (AKBOSTANCI, 2000, s. 31). “Konya Mevlâna Müzesi'nde görülebilen, karanfil şeklinde büyük palmetli bitkisel motiflere sahip bir kilim, dokuma resim yapımında kullanılan tekniklerde dokunmuş olup, 16.-17. yüzyıl Osmanlı saray sanatı üslubuna yakın özellikler taşımaktadır.



Şekil 24: Osmanlı Saray Kilimi, 17. yy 433x142cm, çözgü ve atkı yün.

(Kaynak: Yetkin, Şerare (1971). “Türk Kilim Sanatında Yeni Bir Grup, Saray Kilimleri” Belleten Dergisi, S. 35 /138, s.217-227.)

Anadolu’da, ortaya çıkışı eski tarihlere dayanan farklı bir kilim türü daha vardır. Bardız kilimleri olarak adlandırılan bu kilim grubu, Anadolu’da başka hiçbir yerde

dokunmayan teknikte ve üslupta dokunmuşlardır. Bu kilimler, dokuma sırasında ilik oluşmasını önleyen bir teknik ile dokunmuşlardır. Bu açıdan hem Osmanlı saray kilimleri ile hem de Ortaçağın dokuma resimleri ile benzer özellikler gösterirler. Saray kilimleri ile aralarındaki fark, saray kilimlerindeki motiflerin daha stilize olması ve daha düzenli bir tasarıma sahip olmalarıdır.

Erzurum ilinin Bardız ilçesinde, genellikle zemini ve bordürleri natüralist gül buketleri ile tasarlanan bu kilimlerin, yine o civardaki farklı yörelerde, değişik natüralist bitki ve hayvan motifleri ile üretilmiş çeşitleri vardır. Ortaçağ dokuma resimlerinde olduğu gibi duvara asmak için üretilen bazı çeşitlerinde, figürlerin ve bitkilerin gerçek görünüşlerinin yansıtılması çabası vardır. Bu çaba, Ortaçağ dokuma resimler ile aralarındaki en büyük benzerliktir. Tasarımsal açıdan sadece süslemeci bir üsluba sahip Bardız kilimleri ile aralarında çok farklılıklar vardır ama en büyük fark, Bardız kilimlerinde kurgulanmış herhangi bir sahnenin olmamasıdır. Bardız kilimleri Ortaçağ dokuma resimlerinin aksine herhangi bir hikâye anlatmazlar.



Şekil 25: Aslanlı kilim olarak adlandırılan Bardız kilimi, özel koleksiyon, 120x180cm, 20.yüzyıl



Şekil 26: Güllü kilim olarak adlandırılan Bardız kilimi, 124x225cm, 20.yüzyıl, özel koleksiyon

(Kaynak: Ayşe Aslıhan ERGÜDER, Şenkaya Yöresi'nde Bardız, Goşken ve Şabani Dokumaları, Arış, 2011, sayı.6, s.49)

Hindistan, dokuma resmin incelik ve kalite açısından en yüksek seviyede üretimin yapıldığı bölgelerin başında gelir. Bu sanatın bu coğrafyada ne zaman başladığı tam olarak bilinmese de bazı kaynakların bu konu hakkında çeşitli yaklaşımları vardır. “11. yüzyılda Hintli bir tarihçi olan Kmesendra, bir dokuma ustasının boş zamanlarında goblen-dimi dokumanın üretim süreci hakkında dersler verdiğini anlatan ilk kişidir. Ancak bu, 500 yıl sonrasına kadar başka kimse tarafından ifade edilmeyen benzersiz bir açıklamadır (CASSİN, 2013). MS. 1200 dolaylarındaki

yazılmış diğ er referansa g ore, nadir görülen bir ipek kumaş türünün Batı Orta Asya'da kullanılmaya başladığından söz eder.

“16. yüzyılda şal üretimi ve goblen-dimi dokumaya yönelik artan referans sayısı, görünüşe göre, Mughals olarak bilinen Orta Asya kabileleri tarafından kuzey Hindistan ve Keşmir'in nihai fethi ile ilgiliydi. 1586'da Babür imparatoru I. Akbar'ın hükümdarlığı sırasında Keşmir dâhil tüm kuzey Hindistan, onların egemenliğı altına girdi” (CASS N, 2013). İmparator'un Keşmir şallarına karşı hayranlığını şal üretimi, tasarım stilleri ve hatta şalların nasıl giyileceğı konusundaki emirleri, bu alanda artan referansların ve yazıların kaynağıdır. Onun kayda alınmış bu emirleri o dönemdeki dokuma sanatı hakkında daha geniş bilgiler edinmemizi sağıyor.



şekil 27: 15. veya 16.yüzyıllarda Hindistan'da dokunmuş ipek dokuma. Okçular zenginliğı ifade ettikleri için uğırlu kabul edilen fillerle resmedilmiştir.

(Kaynak: Philippa Scott, The Book of Silk, Thames & Hudson ltd, 1993, s.72)

1700'lü yıllarından önce dokunmuş şalların incelenmesi ile elde edilen kanıtlar daha güvenilir bilgiler sağlamıştır. 1955'te Victoria ve Albert Müzesi'ndeki Hint Koleksiyonunun küratörü John Irwin, Müzenin Kaşmir şal koleksiyonunun "Şallar" adlı bir kataloğunu yayınladı. Bu kataloğa göre, son derece basit ve natüralist çiçek motifleri ile tasarlanan erken döneme ait dokumalar ilerleyen dönemlerde daha karmaşık ve soyut tasarımlara dönüşmüşlerdir. Tasarımsal açıdan incelenen birçok Keşmir şalı çeşitli dönemlerin varlığına işaret etmektedir (CASSİN, 2013).

Irwin'in kataloğunun yayınlamasından yirmi yıl sonra, Victoria ve Albert Müzesi'nde tesadüfen, küçük ama çok önemli bir parça koleksiyonu keşfedildi. Bunlardan biri Keşmir şal dokumasının en eski örneğidir.(Şekil 30)



Şekil 28: Bulunmuş en eski şal parçası, 18. Yüzyıl. Victoria ve Albert Müzesi

<http://www.weavingartmuseum.org/shawls/flower4.html>, (erişim: 13.04.2019)



Şekil 29: 20. yüzyıl Kaşmir şalı örneği

<http://www.weavingartmuseum.org/shawls/flower1.html>, (erişim: 08.04.2019)

Çin'de dokuma resim üretiminin köklerinin nereye uzandığı tam olarak bilinmemektedir. Burada üretilen bu dokuma türüne 'kesi' ya da 'k'ossu' adı verilmektedir. En eski tarihli kesi örneği, Turfan'daki Zhang Xiong (d. 633) ve Lady Qu (d. 688), Tang hanedanı (618-907) mezarından günümüze kadar gelmiştir. Lady Qu ile ilgili objelerde bulunan ahşap bir kadın figürü, ipek kıyafetler giymiş ve belinin etrafında bir kesi kemeri takıyor. (TUNSTALL, 2012).

Çin'de kesi, kaligrafik yazıların ve ipek üzerine yağlıboya resmin bolca üretildiği Sung devrinin (960-1279) son dönemlerinde popüler olmuştur. 18. yüzyıla kadar iç mekân, mefruşat ve giysiden, özel dokutturulan mabet perdelerine, altarlardaki mihrap örtülerine kadar bütün tekstil ürünlerine uygulandığı görülür.

Çin'in kuzeybatı topraklarında ve birçok eski Japon mabetlerinde yapılan kazılar sonucunda elde edilen bilgilerden öğreniyoruz ki; 5. İle 8.yüzyıllarda Mısır'da üretilen dokuma resim ve diğer tekstil ürünlerine benzer birçok dokuma türü daha erken dönemlerde bu topraklarda üretiliyordu. Buna en iyi örnek, yüzyıllarca Tibet tapınaklarında korunmuş ve artık günümüzde batı pazarına sunulmuş bir gurup Çin

tekstil ürünleri, 947-1124 tarihlerinde hüküm sürmüş Çin hanedanı Liao döneminde üretilmiştir. İlerleyen araştırmalarda Japonya'da Nora yakınlarındaki Taima-Dora tapınağında bulunan ve Taime Mabdala olarak adlandırılan meşhur Çin Budist panosunun, çok yüksek kalitede dokunmuş bir ipek dokuma resim olduğu ortaya çıkmıştır (STACK, 1988, s. 16).



Şekil 30: Taima-Dora mabedinde bulunan Taime Mabdala, 14th yy. 189.2 x 97.5 cm
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.156.6/> (21.12.2018)



Şekil 31: Mavi Yang kaplanları gösteren Song hanedanlığı dokuma resim paneli (10-11. Yüzyıl)

(Kaynak: Philippa Scott, The Book of Silk, Thames & Hudson Ltd, 1993, s.26)



Şekil 32: Anka Kuşunu Gösteren Song Hanedanlığı Dokuma Resim Paneli (10-11. Yüzyıl)

(Kaynak: Philippa Scott, The Book of Silk, Thames & Hudson Ltd, 1993, s.27)

15.yüzyılda Japonlar, Çin'den öğrendikleri dokuma resim sanatını 'Tsuzure' adıyla kendi dokuma geleneklerinde geliştirerek bolca üretmişlerdir. Deseni oluşturan iplikler sağlam ve esnek olan ipek ipliği iken çözgüler ise genellikle pamuk ipliğiydi. Japon dokumalarının kalitesi ve etkileyici enerjisi, bu sanatı Çin'den aldıkları dönemdeki Çin dokuma resimlerin muazzam kalite ve can alıcı güzellikte olmasına borçludur. Çünkü Japon dokuma resimleri o dönemdeki kaliteyi uzunca yıllar korumuştur. Bir sömürge örneği gibi; "bir kültürün sanatını alıp daha önceki haliyle korumak". Tıpkı, Amerikan dilindeki pek çok ifadenin günümüzdeki İngiliz İngilizcesinden atılan, buna karşın 17. ve 18. yüzyıla ait formlarını günümüze kadar taşımasında olduğu gibi. Japon dokuma resim sanatı da Çin kökenli olup, Çin'de unutulmuş ve değişime uğrayan birçok kültürel değeri günümüze kadar taşıyabilmiştir. Dokuma resim sanatı önce Japonya'da Kyoto yakınlarında ki Gion –Jinsha tapınağında başlamış, kısa süre sonra soylular arasında sevilen bir hobi haline gelmiştir (ACKERMAN, 1970, s. 232).

İnka Krallığı'nın 11.yüzyılda kurulmasından önce bile, bu coğrafyada yaşayan toplumlar için tekstil ürünlerinin önemi büyüktü. Defin törenleri gibi çeşitli ayinlerde kullanılmalarının yanı sıra günlük hayatta da kıyafet olarak rağbet gören kullanım eşyaları arasında idi. Ölülerin son yolculuğuna uğurlanırken üzerine sarılıp birlikte gömüldüğü ayinin önemli bir parçasını oluştururken zarif giysi takımları olarak da üretiliyordu. Çözgü ipliği olarak bükülmüş pamuk, atkı ipliği olarak ise yün ipliğini tercih etmişlerdir. İnkalı dokumacılar kilim tekniği ile yapılabilecek motif oluşturma ve renk geçişi sağlayan tekniklerde ustalaşmışlardı. 1532 tarihinde İspanyolların istilasına kadar yoğunluklu olarak, özellikle tuniklerin üretiminde kullandıkları kırmızı kenarlı siyah beyaz damalı desenleri kullanmışlardır. Bu istiladan sonra 300 yıl boyunca Avrupa kökenli figürleri, hayvan ve dini motifleri sanatlarına katarak daha da geliştirmişlerdir (HECHT, 1989, s. 83).



Şekil 33: Siyah - Beyaz Karelerle ve Kırmızı Sırt Üçgeniyle Tasarlanmış İnka Dokuma Parçası

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.27)

“Meksika ve Guatemala’da da Peru’da olduğu gibi gömme geleneğinin devam etmesi ve iklimin uygun olmasıyla tekstiler günümüze kadar ulaşabilmiştir. En eski tekstiller M.Ö. 1000–1600 yıllarında Meksika’nın kuzeyinde bulunan Chihuahua ve La Candelilla da bulunan mağaralarda bulunmuştur. Bu parçalar ve diğer arkeolojik bulgular tam gelişmiş bir tekstil geleneğini gösterse de, İspanyolların fethinden sonra dokuma, yaygın ve çok amaçlı tapestry geleneğinde olmuştur. İspanyollar Güney Amerika’da yaptıkları gibi yatay ve pedallı dokuma tezgâhlarını yün, ipek, keten gibi malzemelerini İspanya’ya getirmişlerdir” (ÖZAY, 2001, s. 16).



Şekil 34: Peru'nun Güney Kıyısındaki Paracas'ta Bulunan Erken Peru Dokuma Resim
M.Ö. 700

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.26)

Dokuma resmin, Avrupa'da hangi dönemde ve nerede ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir. Yaygın görüşe göre bu sanatın, Mısır ve Anadolu topraklarından batıya uzandığı, İslam'ın yayılışının etkisi ile de 7.yüzyılda, İspanya'ya ulaştığı, sonra buradan Avrupa ülkelerine taşındığı düşünülmektedir. Eğer bu sanatın kökeni Avrupa değil ise, yönümüzü Güney İtalya'ya çevirmemiz gerekir. Müslüman yerleşimcilerin 9.yüzyılda bu sanatı İtalya'ya yaymış olması akla yatkın bir düşüncedir. Geç Roma ve Bizans mozaiklerinde temsil edilen kıyafetler ve üzerindeki süslemeler incelendiğinde bu sanatın izlerine rastlayabiliyoruz. Bu sanatın o dönemlerde, İtalyan yarım adasında üretilmiş olma olasılığı yüksektir (CAVALLO, 1989, s. 63).



Şekil 35: 3.veya 6.yüzyıllar Arasında Mısır'da Üretilmiş Dokuma Resminden Bir Detay
(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.27)

Bir başka görüşe göre Avrupa'da kendini gösteren bu sanatın köklerini Mısır'da aramamız gerektiğidir. Dokuma resim sanatının Avrupa'nın batısında gelişimi, Arapların Mısır'ı ele geçirmesinin ardından İspanya'ya sürgün edilen Koptlar'ın, yanlarında götürdükleri dokuma geleneklerini orada yaygınlaştırmasıyla olmuştur. Araplar aynı zamanda, dokuma konusunda zengin bir kültüre sahip başka bir toplum olan Sasani Perslerini'de işgal ederek büyük kültür çarpışmasına sebep olmuştur. Bu yüzdendir ki Arapların, dolaylı olarak da Avrupalıların hangi kültürden daha çok etkilendiği tam olarak anlaşılamamıştır (CAVALLO, 1989, s. 63).

Dördüncü ve ya altıncı yüzyıllarda, Mısırdaki yapıldığı düşünülen dokuma resim parçasındaki figür(şekil 35), gerçekçi bir üslupla dokunmuş bir örnektir. Etrafındaki tüm görsellerden arındırılarak bakıldığında hemen akla, Ortaçağ Avrupa dokuma resim örneklerindeki hayvan figürlerini getiriyor. Bu sanatın Avrupa'ya bu coğrafyadan geldiğini düşündüren nedenlere bir örnektir.



Şekil 36: 3. veya 4. yüzyılda Mısır'da Üretilmiş Dokuma Resim Paneli
(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.26)



Şekil 37: 8.yüzyıl Bizans İpekli Dokuma Resim Paneli
(Kaynak: Philippa Scott, The Book of Silk, Thames & Hudson Ltd, 1993, s.82)

38 ve 39 numaralı şekilleri incelediğimizde tasarım açısından birbirlerine ne kadar yakın olduklarını kolaylıkla görebiliriz. Yuvarlak madalyonlar içindeki at süren avcı ya da süvari figürleri, benzer süsleme unsurları ile betimlenmiş ve dokuma, benzer yüzey alanlarına bölünerek tasarlanmıştır.

Avrupa’da dokuma resmin manastırlarda küçük ölçeklerde uzun yıllar yapıldığı biliniyor. Fakat Avrupa’nın geneline yayılması çok uzun yıllar almıştır. Bu sanat dalının tüm Avrupa’ya yayılmasına ilişkin değişik görüşler vardır. Bir görüşe göre, zamanla Avrupa’da dokuma sanatına karşı oluşan merakı ve talebi, Arap coğrafyasından İspanya’ya olan göç ve Haçlı seferleri sonucunda bu alanda oluşan bilgi birikimi besliyordu. Bir diğer görüş ise asıl faktörün yerel mimarideki değişimler olduğu yönündedir. Çünkü bir dokuma resmin yararlı, o denli büyük ve değerli hale gelmesi bir şato salonu gibi geniş bir duvar yüzeyinin ortaya çıkması ile mümkün olmuştur (GİNSBURG, 1993, s. 177).

Batı Avrupa’da dokunmuş en eski dokuma resimler Kuzey Fransa’da ve Almanya’da üretilmiş olup tarihi 11. ve 12. yüzyıllara kadar geri gitmektedir. Bu dokumaların Köln’deki St. Gereon kilisesinde üretildiği bilinmektedir.(ŞEKİL 40). Madalyonlar ve bunların içinde tasvir edilen boğa ve aslan gövdeli, kartal kanatları ve kartal başı olan figürler, bu dokuma resimlerin ana taslağını oluşturmaktadır. Bu desenler Suriye ve Bizans dönemlerindeki desenler ile aynı özellikleri göstermektedir (HELD, 1999, s. 14).



Şekil 38: St. Gereon Kilisesi Çıkışlı Dokuma Resim Parçası, 11.Yüzyıl
<http://rugmaster.blogspot.com/2012/02/oldest-tapestry.html>, erişim:22.12.2018)



Şekil 39: 1300 yıllarında, Almanya’da dokunmuş Kuşlu ve Canavarlı Dokuma Resim Parçası

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.26)

10. ve 11. yüzyıllarda Avrupa’da dini merkezli Bizans sanatı hâkimdir. Kralların veya halkın üst tabaka sınıfından kesimlerin istisnai talepleri dışında üretilen eserlerin çoğu dini betimlemelerden oluşur. Görsel hikâye anlatımı neredeyse bütünüyle okuma yazması olmayan halk için ayrıca bir öneme sahiptir. Dini sanat sadece lahitlerle sınırlı kalmayarak halkın karşılaşılabileceği birçok ortak kullanım alanlarında belirmeye başlamıştır. Doğudaki ikona kırıcıların aksine Batı’da dini sanatın eğiticiliği, savunulan bir görüş olmuştur.



Şekil 40: Dokuma Resim, Meryem ve Çocuk İsa’nın Mikail ve Cebrail Melekleriyle Betimlenmesi M.S.6. yy Doğu Akdeniz

(Kaynak: Adolph,S.Cavallo, Medieval Tapestries inThe Metropolitan Museum of Art, Harry,N. Abrams,İnc,1989, s.62)

Öncelikle, bu döneme kadar resim sanatını üslupsal açıdan etkileyen ana unsurun dini yapılar olduğunu belirtmek gerekir. Kapalı Yunan Haçı şeklindeki mimari plana göre inşa edilmiş kiliselerin belli alanlarına, belirli karakterler resmedilerek anlatım gücünün artırılması hedeflenmiştir. Resimdeki öğeler, her mimari bölümün sembolik anlamı doğrultusunda seçiliyordu. Örneğin yapının kubbesi, göğü temsil ettiği için bu alana sadece tanrılar resmedilirken, ana mekâna ise dünyevi olaylar ve ölümlüler resmedilmiştir.



Şekil 41: San Marco Bazilikası, İnşa tarihi 1063

<https://www.veditalia.com/tours/venice-walking-tour/venice-san-marco-marvelous-cupola-gold-mosaic-interior/> (erişim: 07.09.2018)

“Bu dönemdeki resim sanatında, ikonografik kaygıların güdüldüğü Bizans sanatının etkisini rahatlıkla görebiliriz. Belirgin dış çizgilerin(kontur) içi görece az renklerle boyanarak oluşturulan figürlerin amacı gayet nettir; yalın resim ve çekici bir öykü. Perspektifli bir kurgunun olmadığı bu resimler aslında Mısır resimlerinin durağanlığı ile Yunan resimlerinin devinimli biçimlerinin bir karışımıdır. “Bizanslı ressamın geleneğe uymak bakımından Mısırlıları örnek

aldılar. Bizans kilisesi ressam­lardan geleneğe bağlı kalmalarını isterken aynı zamanda dayanakları olan Yunan sanatının geliştirdiği arayışların da korunmasını gözettiler. Böylece Bizans sanatı bütün katılığına rağmen yine de içinde gelişmeyi barındırır” (BATUR, 2012, s. 45).

Halkın ortak kullanım yerleri olan dini yapılar, devlet binaları, saraylar gibi birçok alanda yaşanan bu gelişmeler sanatın diğer alanlarında da yayılmıştır. Bu dönemlerde dokuma resim sanatı, resimsel unsurların yanı sıra daha süslemeci bir anlatım dili barındırır. Fotoğraf 29’daki gibi olayların genellikle geometrik madalyonların içinde betimlendiği dokuma resimler ağırlıktadır. “Arşiv kayıtlarının gösterdiğine göre, Paris ve Arras’taki atölyeler 1300’lerde basit amblemlerin, sembollerin ve dekoratif motiflerin dar ve uzun formlarda dokunduğu, görece küçük atölyelerden oluşmaktaydı.

“Ortaçağ’da dokuma resim üretimi esas olarak Flanders ve Fransa’da yaygındı. “Hollandalı dokumacılar 12. yüzyılın sonuna doğru bu sektörü başlatmış ve Fransızlar da 13. yüzyılda bu ustaların izinden gitmiştir. Önemli dokuma resim tüccarlarının Paris’te yaşamaları nedeniyle, Paris ve Arras merkezleri arasında, altın ve gümüş ipliklerin kullanıldığı yüksek kaliteli dokuma resimler üretilmiş ve bu bölgeler en ünlü merkezler haline gelmiştir” (ÖZAY, 2001, s. 19).



Şekil 42: Nine Heroes (Dokuz Kahraman), Dokuma Resim, 1400–1410 yılları arası,
420.4 x 231.1 cm

http://www.metmuseum.org/toah/hd/anti/hob_47.101.3.htm, (erişim:10.11.2016)

Konusunu, İncil'deki son bölümden alan ‘ Apocalypse of Angers’ günümüze kadar bozulmadan ulaşabilmiş en eski Ortaçağ dokuma resim takımıdır. Bu dokumalar, o dönemlerdeki kalite arayışının, dönemin asil sınıfının birlikte yaşadıkları eserlerinin ve yaşam tarzlarının yanında dokuma resim üretimi ile ilgili kapsamlı fikirler de sunabilmektedir. 1375'de Fransız kralı V. Charles ve kardeşi Anjou dükü I. Louis, önemli gün ve törenlerde Angers'deki şatosunun duvarlarını süslemek için sipariş etmişlerdir. Bu siparişin tasarım eskizleri sarayın ressamı Jean Bandol tarafından çizilmiş ve dönemin tanınmış dokumacısı Nicholas Bataille'nin Paris'teki atölyelerinde dokunmuştur (PHILLIPS, 2000, s. 36).



Şekil 43: Nicholas Bataille Tarafından Dokunan Apolacype of Angers Dokuma Resim Seti

<https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/16268762484/in/photostream/> (erişim: 21.12.2018)



Şekil 44: Apolacype of Angers Dokuma Resim Setinden Detay

<https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/16268762484/in/photostream/>

(erişim:21.12.2018)

Gotik sanatın hâkim olduğu bu 13. ve 14.yüzyıllarda dini otoritenin baskısı hala tüm sanat dallarında hissedilmektedir. Saraylarda ve ya kiliselerde her ne kadar tasarımlardan sorumlu ressamılar görevlendirilse de dünyevi konulardan ya da bireysellikten uzak bir sanat anlayışı devam etmiştir. Bu dönemdeki dokuma resimler genellikle gotik el yazması kitapların resimleri şeklindedir. Tasarımlarda öne çıkan özellik çizgidir. Figürler daha çok çizgisel ve kısıtlı sayıda renk kullanımıyla oluşturulmuş, ayrıca arka plan basitleştirilmiş unsurlar içerir.

Gotik sanatı Avrupa'nın her bölgesinde etkisini farklı göstermiştir. Gotik sanat daha çok Kuzey Avrupa'da şehir hayatının ve entelektüel şartların gelişmesine bağlıdır.



Şekil 45: Av dokuma resimleri olarak bilinen dokuma resim setinden biri. Falconry'den. Bordo Dükü için Tournai veya Arras'ta 1430 dolaylarında dokunmuşlardır, 4400 x 1080 cm.

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.26)



Şekil 46: Yaklaşık 1470'lerde Almanya'da üretilmiş Dokuma Resim. Bu, yerel kiliselerde ve katedrallerde koro tezgâhlarının üzerine asılmak için yapılmış ortaçağ dokuma resimlerinin tipik bir örneğidir. (91 x 198cm).

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.31-32)

Ortaçağ gibi bir dönemde geniş ölçekte dokuma resimlerin yapılabilmesi için o atölyenin üretim maliyetlerini karşılanabilmesi, uzunca bir üretim dönemi boyunca mali sıkıntıya düşmemesi ve alanında uzman diğer dokumacılar ile iş birliği yapabilmesi çok önemliydi. Bu şartların oluşması her zaman mümkün olmadığından ülkenin yönetici sınıfı, siyasi figürler, zengin patronlar, üretilmeleri için uzun yıllar beklemeyi göze alabilen zengin tüccarlar tarafından desteklenen bir sektör haline gelmiştir. Dokuma resim üretiminin kökleri her ne kadar eskiye dayanansa da ortaçağın bu çalkantılı sosyoekonomik koşulları yüzünden Avrupa'da 13.yüzyılın sonuna kadar zengin bir alan olamamıştır. Bu dönemlerde manastırlardaki sınırlı üretim dışında yoğun bir şekilde çalışan atölyelerin varlığına pek rastlanmaz (HARRİS, 1993, s. 188).

“14. yüzyılda Nominalizm'in ağırlık kazanmasıyla, dikkatler tümelden tek tek objelere çevrilir. Gerçeğin kaynağı artık kitaplarda değil, iç ve dış deneydedir. Deneyin bilginin temeli olmasıyla kişiler doğayı ve insanı gözlemlemeye başlar ve böylelikle Rönesans'ın tohumları atılmış olur” (ÖNDİN, 2003, s. 105).

Rönesans ressamaları, hamilerinin de cesaretlendirmesiyle, mimarlar ve heykeltıraşlar gibi, onlar da antik eserleri taklit etmişler fakat onların mimarlar ya da heykeltıraşlar gibi, antik eserleri doğrudan kopyalamak gibi bir şansları bulunmadığından klasik heykellerden kopyalar yapmışlar ya da edebi metinlerdeki tasvirleri kullanarak kaybolan resimleri yeniden oluşturmaya çalışmışlardır.

Bu dönemdeki resimlerin çehresindeki değişiklikler kendini aşamalı olarak hissettirir. Resme, perspektifin eklenişinin ardından cisimlerin ve figürlerin tutarlı ebatları ve ağırlıkları da dâhil olarak, kurgulanan sahnenin artık gerçek yaşamdan bir kesit olması sağlanmıştır. Bireyselliğin önem kazanmasıyla birlikte insana, bedenine ve onun iç dünyasına olan bakışın değişmesi, resimlerde karakterlerin tümünden gerçek yaşamdan kişiler olma özelliği ile karşımıza çıkar.

Örneğin Rönesans'ın öncü sanatçılarından olan Giotto, kompozisyonlarındaki figürlerin gerçek yaşamda nasıl davranacaklarını hesaba katmıştır. “Ölü İsa'ya Ağıt” adlı resmi, dini bir konu olmasına rağmen olayı gerçek yaşamdan bir ağıt sahnesi gibi sunmuştur.



Şekil 47: Giotto, Ölü İsa'ya Ağıt, 1306(erken Rönesans)

(Kaynak: Tekin BATUR, Tarihsel Süreçte Resim, Cinius Yayınları, İstanbul, 2012, s.113)

Sonraki dönemlerde dokuma resimlerin de yapı taşlarını oluşturacak görsel öğeler erken Rönesans resimlerde belirmeye başlar. Kompozisyon oluşturmada kullanılan antik mimarlık kalıntıları, resimlerde antik heykeller, resmin mekânı olarak antik bir mekân seçilmesi gibi öğeler ilk göze çarpanlarıdır. Ayrıca kompozisyonda yer alan figürlerin duruşlarının antik heykel pozlarını kullanması da bu özellikler arasındadır.

Bir başka yenilik ise konuya yöneliktir. Bu tür örneklerde antik döneme ait konuların, mitolojik ya da tarihi konuların işlendiği görülmektedir.

15. yüzyılda dokuma resim üretimi Fransa'dan Belçika, Hollanda gibi ülkelere yayılmıştır" (BENNETT, 2006, s. 25). 15.yüzyılın ilk yarısında, Tournai ve diğer

Burgundian kasabaları dokuma resim üretiminde önemli merkezlerin başını çekmişlerdir. İngiltere ve Burgundian dokuma resim endüstrisi, Burgundi dükünün desteklemesiyle sürekli olarak canlı tutulmuştur. Franco-Burgundian dokuma resimleri olarak adlandırılan bu örnekler, mitolojiden alınan sahneler, dinsel konular gibi alışıldık sahneleri yansıtırken avlanma gibi saray yaşamından kesitler de içermekte ve yüksek bir gökyüzü çizgisiyle karakterize edilmektedir (GİNSBURG, 1993, s. 177).



Şekil 48: 1450-75’de Dokunmuş Bir Fransız-Burgundya Yün Dokuma Resminden Bir Detay. Avcılıkla İlgili Evrensel Saplantıyı Gösterir. (300 x 290 cm).

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000, s.40)

15. yüzyıl, dokuma resim sanatı için bir sıçrama dönemidir. Tarihçiler 15.yüzyılı, değişik konu araştırmaların yapıldığı, figürlerdeki giysilerin vurgulandığı, yeni botanik tasarımları ve dokuma resimlerde bir ufuk çizgisinin oluşturulduğu tasarımlar açısından yeni bir dönem olarak değerlendirir. Kalitenin arttığı dokuma resimlerde küçük bitki türleri bile ayırt edilebilir netlikte dokunmaktaydı. Böyle bir netliğe ulaşabilmek için elbette renk paletinin de gelişmesi şarttı. Kullanılan hammadde çeşitleri olan ipek, yün, altın ve gümüş gibi değerli metal iplikler, dokuma resimlerin değerini bir o kadar arttırmıştı.

“Hanım Efendi ve Tek Boynuzlu At” , ‘The Lady with The Unicorn’ adlı altı panelden oluşan dokuma resim seti, 1509–1513 yılları arasında yapılan ve dönemin Fransız dokuma resim sanatının hatlarını ortaya koyan bir başka örnektir. Beş panelin her biri beş duyunun görme, işitme, tatma, koklama, dokunma gibi duysal temaların varlığını temsil ediyor, altıncı parça ise hizmetçisinin tuttuğu bir kutuya kolyeyi uzatan bir Lady’i tasvir ediyordu. Bu yalnızca kendi isteğiyle diye çevrilebilecek ‘A Mon Seul Desir’ cümlesinin yerleştirildiği parça yine bu cümle ile adlandırılmaktadır. Bu takım başlangıçta Boussac kalesinde sergileniyordu. Günümüzde ise Paris’teki Cluny Müzesi’ndeki özel amaçla yapılan oval bir odada sergilenmektedir. (HELD, 1999, s. 128).

Bu seride dikkati çeken ayrıntılardan birisi de, tasarımının mille-fleurs olarak adlandırılan tarzda oluşturulmasıdır. Koyu renkli zemin üzerine yüzlerce çiçek çeşidinden oluşan arka plan o dönemdeki dokuma resimler için popülerlik kazanmış bir yaklaşımdı. Rönesans sanatçısı Sandro Botticelli tarafından, 1480’lerin başında yapıldığı düşünülen Primavera adlı ünlü panel resmi, bu tasarımlarla aynı özellikler gösterir. Söz konusu seriden yaklaşık yüz yıl önce yapılan bu resmin alt kısmında betimlenen zemin, bin farklı türde olduğu söylenen çiçeklerle kaplanmış koyu bir zemindir.

“ Ortaçağ sonu dokuma resimleri içinde bir alt grup olarak literatürde ele alınan ortak unsur, genellikle bitki desenleri kırık ya da uçları kesik çiçeklenmiş dallar, yer yer pembemsi kırmızı renkler ve çoğunlukla koyu yeşil düz bir renk düzlemi olarak arka plan dikkati çekmektedir. Figürler hayvanlar ağaçlar dinsel müjde motifleri ve diğer her çeşit eşya bu Millefleurs fonu üzerine yerleştirilmiştir. Millefleurs, arka planında sayısız küçük çiçeklerden oluşan bir dokuma resim çeşididir” (Britannica, 2020).



Şekil 49: The Lady with The Unicorn(Hanımefendi ve Tekbonuzlu At) Dokuma Resim Setinin Bulunduğu Salon, Musée de Cluny, Paris

<https://www.hali.com/news/lady-and-the-unicorn/> (erişim:21.12.2018)

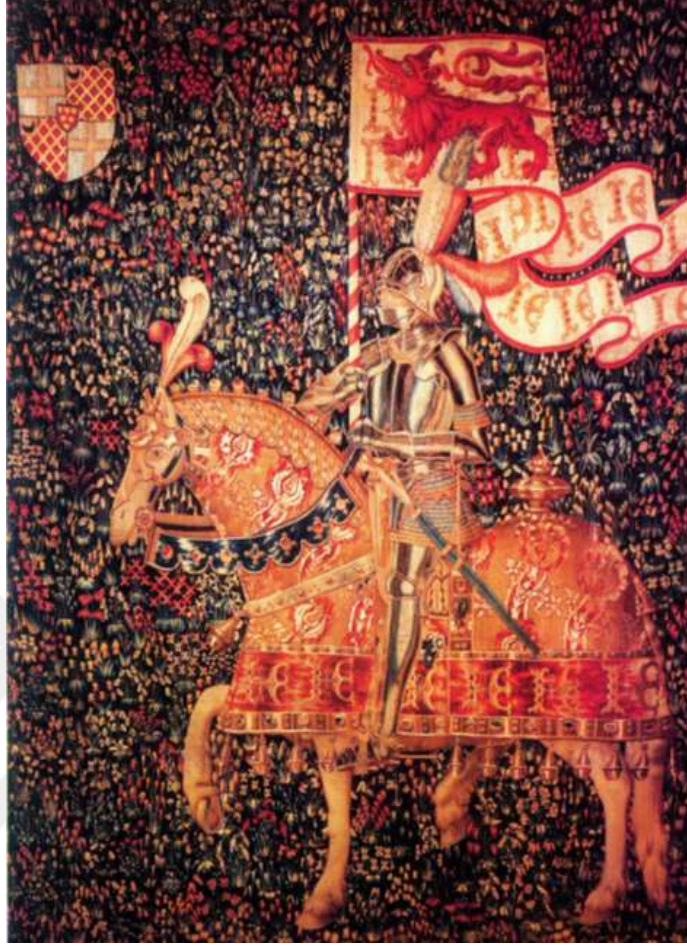


Şekil 50: The Lady with The Unicorn Serisinden 'A Mon Seul Desir' Adlı Parça, 380x464cm

<https://www.hali.com/news/lady-and-the-unicorn/> (erişim: 21.12.2018)



Şekil 51: Sandro Botticelli'nin La Primavera,(İlkbahar) adlı Yağlıboya Resmi, yaklaşık 1480 yılları, 203 x 314 cm, Uffuzi-Floransa
(Kaynak: Hugh HONOUR, John FLEMİNG, A World History of Art, Laurence King Publishing, 2005, s445)



Şekil 52: Flaman Millefleurs (bin çiçek) Üslubunda Dokuma Resimden Bir Detay, 15.yüzyıl boyunca dokunmuştur.

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000, s.53)

15.yüzyıl, Avrupa ülkelerinde birçok atölyenin açıldığı ve bu atölyelerde uygulanan kuralların ustadan çırağa aktararak özgün üslupların geliştirildiği bir dönem olmuştur.

Atölye (école) adı verilen bu oluşumların üslupları arasındaki ayırım, zaman içinde aynı sanat anlayışına sahip ressamların tasarımlarını ayırt etmekte yararlanılan göstergeler olmuştur. Değişik ekolde üretimler yapan ressamlar dokuma resim sanatında da rol alarak bu alanda farklı üslupların ortaya çıkmasına katkı sağlamışlardır.

Feodalite içinde, Lordlar, kendi topraklarında üretilen dokumalara kendi damgalarını vurmuş ve bunları yerel pazarlarda satışa sundurmuşlardır. Bu damgalar, dokumanın yapıldığı yeri belirtiyor ve bir anlamda da dokumanın garantisi sayılıyordu. Bu özelliği ile söz konusu damgalar, ilk marka oluşumları olarak düşünülebilmektedir (HELD, 1999, s. 127).



Şekil 53: “Miro'nun Ordusu”, 16. yüzyılın başlarında Louis XII'nin saraylarından Gabriel Miro için dokunan bir Fransız-Hollanda yapımı dokuma resim. Bu dokuma resmin ortasında yer alan kalkandaki ayna, sahibinin adını yansıtır. 350 x 330 cm. (Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.52)

Dokuma resimler sipariş üzerine belirli mekânlar için üretilmeye başlandığından bordürler de zamanla isteğe bağlı olarak değişime uğramıştır. 15. yüzyıl ortalarından itibaren, izleyicinin dikkati dokuma resmin kenarlarına çekilmiş bu nedenle de dokuma resim ile asılacağı mekân arasındaki ilişkinin önemi ortaya çıkmıştır. Ortaçağdaki dokuma resim bordürlerinde kabartma motifler, sütunlar gibi mimari unsurlara yer verilirken, Rönesans'ta bitki motiflerine ve meyve betimlemelerine ağırlık verilmiştir.

15. yüzyıl sonları ve 16. yüzyıl başlarında konular tamamen değişmeye ve çeşitlenmeye başlamış, epik konular popüler olmuştur. İleri Rönesans'la birlikte dinin sanat üzerindeki etkisi iyice azalmıştır. Sanatçılar artık dini konuların dışına çıkabilmiş, hümanizm merkezli bu dönemde insanı birey olarak öne çıkaran hikâyeler işlenmiş, kralların ve prenslerin savaş sahneleri canlandırılmış, gündelik yaşamdan çeşitli manzaralar dokunmuş, ayrıca av konulu dokuma resimler de yaygınlık kazanmıştır.

Avlanma konulu dokuma resimler, bu dönemde popülerliğini artırmış din dışı dokuma resimlerin başında gelir. Avlanma, soyluların boş zamanlarında yapmaktan hoşlandıkları hobi ya da spor amacı ile yaptıkları aktivelere dendir. Yaptıkları bu aktiviteleri, dokuma resimlerle en şık salonlarında sergilemeleri son derece pahalı olan zenginlik ve statü göstergesiydi. Bu gibi dokuma resimler geçmişte soylu ve zenginlerin özel olarak yaptırdıkları ya da satın aldıkları ürünler olup, sadece geniş mekânlarına asılmaları ile sınırlı idi.

Yaklaşık, 1425- 1430 yılları arasında üretildiği düşünülen “The Boar and Bear Hunt” adlı dokuma resim o dönmlerden kalan en güzel örneklerdendir. Günümüzde Londra’da bulunan Victoria ve Albert Müzesi’nde sergilenmektedir.



Şekil 54: “The Boar and Bear Hunt” adlı dokuma resim, yapım yılı 1425-1430, 378,4x1023cm Victoria& Albert Museum, Londra
<http://www.vam.ac.uk/images/image/20694-popup.html>, (erişim: 16.02.2020)

“Bu çalışma kraliyet dönemine ait olup, İngiltere’de ve tüm dünyada tanınmıştır. Bu çalışma ilk Tudor kraliyet monarşisinden önce yapılmasına karşın aynı zamanda Tudor kraliyet döneminde kullanılmış ve muhtemelen Hardwick sergi salonunda Hardwickli Bess ailesi tarafından teşhir edilmiştir. Kral VIII. Henri, bizzat iki yüzün üzerinde avlanma sahnesi olan dokuma resmi himayesi altına almıştır. Geçmiş dönemlerde olduğu gibi Tudorlar’da avlanmayı popüler ve törensel bir uğraş olarak görmüşlerdir” (WOOLLEY, 2020).

Üretim hacmi ve sanatsal nitelik açısından Flamanların başı çektiği 16. yüzyıl, Avrupa’da dokuma resim üretiminin altın çağı ve aynı zamanda Avrupa dokuma resmi için yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilir. Flamanlar Fransa’daki ortaçağ geleneklerin uzaklaşarak daha resimsel ve daha çağdaş dokuma resimler üreterek değişim hareketinin öncüsü olmuşlardır. Mekân tasvirlerinin iyice belirginleşmeye başladığı bu dönemde dokuma ustalarının ve tasarlayan sanatçıların isimleri de giderek ön plana çıkmış ve böylece üretilen ürünler de markalaşmaya başlamıştır. (JOSLYN, 2020, s. 45). (şekil 60)

Ayrıca 16.yüzyıl, yağlı boya tabloların sıklıkla kopya edildiği bir dönmem olmuştur.(şekil 57-58) Bu özellikte üretilen dokuma resimlerin üretim süreci çoğunlukla kopya edilen resmin ressamı tarafından yönetiliyordu.



Şekil 55: Raffaello, Balıkların Mucize Akımı, 1515-1516 Yılları, 360 x 400 cm,

Victoria & Albert Museum, Londra

(Kaynak: David Hokney ve Martin Gayford, Resmin Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, Los Angeles, 2014, s.157)



Şekil 56: Pieter Van Endingen Van Aelst, “Act of The Apostles” Dokuma Resim Serisinden "The Miraculous Draft of Fish," Adlı Parça, yapım yılı 1519, 441x490 cm, Vatikan Müzesi

(Kaynak: David Hokney ve Martin Gayford, Resmin Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, Los Angeles, 2014, s.157)



Şekil 57: Raffaello tarafından tasarlanan, Pieter Van Endingen Van Aelst Atölyelerinde dokunan "Act of The Apostles" serisinin "The Conversion of Saul" adlı parçası, yapım yılı 1517-1520, 438x492 cm, Vatikan Müzesi

(Kaynak: David Hokney ve Martin Gayford, Resmin Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, Los Angeles, 2014, s.159)



Şekil 58: Boucher'ın ürettiği dokumalara yerleştirdiği kendi imzası

(Kaynak: Charissa Bremer DAVID, French Tapestries and Textiles in The Paul Getty Museum, Cristopher Hudson Publisher, Los Angeles, 1997, 185s.)

İtalya, Floransa, Ferrara ve Mantua kentlerinde kurduğu atölyelerde 1530-1540 yılları arasında yüksek kaliteli dokuma resim üreten ülkeler arasındadır. Ayrıca Medici ailesine ait atölyelerde ise 18.yüzyıla kadar dokuma resim üretimi devam etmiştir. İtalya’da, köklü ailelerin dokuma resim üretimine uzunca yıllar katkı sağladığı biliniyor. Bu ailelerden birisi de Mantua bölgesinin yönetici ailesi Donzaga’dır. Donzaga ailesi Kuzey Avrupalı dokuma resim üreticilerini İtalya ‘ya ilk getirenler arasındadır. Yaptıkları katkıları hep göz önünde bulunduran Sanat Enstitüsü aile için, sonradan dünya çapında ünlü olacak, Meryem’e hamileliğinin müjdelenmesi sahnesini içeren bir dokuma resim yapılmıştır. Eseri tasarlayan sanatçının kim olduğu tam olarak bilinmiyor. Fakat 1506 yılından ölümüne kadar ailenin saray ressamı olarak çalışan, tanınmış Rönesans ressamı Andrea Mantegna tarafından tasarlanmış olduğu düşünülmektedir. Yapılan bu dokuma neredeyse, boya ile yapılabilecek resmin tüm görsel niteliklerinde yapılmıştır. Yün, ipek, gümüş ve altın ipliklerle, 1484- 1519 yılları arasında üretilen bu resmin bordürü mermer bir çerçeve görünümündedir. Bu dokuma resme bakıldığında o dönemki yağlıboya resim sanatı ile dokuma resim sanatı arasındaki iş birliği belirgin bir şekilde kendini hissettirir (MAYER, 1992, s. 32-34).



Şekil 59: Andrea Mantegna tarafından tasarlandığı sanılan, Meryem'e Hamileliğinin Müjdelenme sahnesini anlatan "The Annunciation" adlı dokuma resim, yapım yılı 1484- 1519, özel koleksiyon.

(Kaynak: Christa C.Mayer Thurman, Textiles in The Art İnstitute of Chigago, Harry.N. Abrams,Inc. Publishers,New York, 1992, s.32)

16. yüzyıl Rönesans'ı "Yüksek Rönesans" ya da "Geç Rönesans" olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde İtalyan resim sanatına Leonardo, Raffaello ve Michelangelo'nun damgasını vurduğu görülür. Peter Burke, bu dönemi "Nazire Çağı"¹ olarak adlandırır ve "bu dönemde klasik olan ile Ortaçağlı olan arasındaki çizgilerin netleştiğini ve belirsizliklerin ayıklandığını ifade eder (GİLBERT, 1980).

¹Peter Burke, "Nazire Çağı" tabirini, bu dönemde bazı yazarların ve sanatçıların, Antik dönem yazarları ve sanatçıların başarısını tekrarlayabileceklerini ve hatta onları geçebileceklerini iddia edecek kadar özgüvenli olmaları nedeniyle kullanmıştır. Ancak "Nazire" tabiri, 16. yüzyıl Roma'sının önemli hümanistlerinden olan Pietro Bembo tarafından da kullanılmıştır. Bembo, taklit üzerinde durmuş ve taklide her zaman nazirenin eklenmesi gerektiğini belirtmiştir (aemulatio semper cum imitatione conjuncta). Burke'nin de Yüksek Rönesans'ı "Nazire Çağı" olarak adlandırmasında Pietro Bembo'nun etkisinin olduğu düşünülebilir.

Kendi atölyelerinde, soyluların, tüccarların ya da kiliselerin siparişleri üzerine üretim yapan ressamı da bulunmaktaydı. Papa X. Leo'nun ressam ve mimar Raffaello Sanzio'ya Bruges'deki atölyelerde dokutmak üzere dokuma resim deseni sipariş etmesi bu duruma verilebilecek bir örnektir.

Bu dönemin resim sanatında üçüncü büyük ad Raffaello'dur.(1483-1520). Aslen Urbino'lu olan ve 1503'te Floransa'ya gelen sanatçı, bu büyük sanat çevresindeki gözlemlerini değerlendirerek kendisini yetiştirdi. Başlangıçta birçok Madonna resmi ve Meryem'in Evlenmesi gibi konuları ele alan sanatçı 1508- 11 yılları arasında Atina Okulu adlı başeserini meydana getirdi.

“Raffaello, Michelangelo'nun Sistine şapelinin tavanını resimlediği yıllarda Vatikan sarayının salonlarında freskler yapmakla görevlendirildi. Din, bilim ve felsefe gibi soyut temaları kapsayan bu resimler teknik yönden de büyük zorluklar ortaya koydukları halde, genç Raffaello bu işlerin üstesinden gelebildi. Raffaello 37 yaşında öldüğünde Manierizm adı verilen üsluba ilişkin birçok eser meydana getirmiş bulunuyordu” (TANSUĞ, 2011, s. 176).

Dönemin sanat akımı olan Barok, resim sanatında olduğu gibi dokuma resimlerde de etkisini fazlasıyla göstermiştir. Bu dönemde dokuma resim ile resim sanatları adeta birleşmiş gibidir. Rubens'in tasarımları sayesinde dokuma resimler, dokunmuş resim olarak görülmeye başlamıştır. Çarmıha gerilme, göğe yükselme, din için öldürülme gibi kışkırtıcı konuların betimlendiği bu dönemde ayrıca, mevsimlerin, ayların, yılların ya da elementlerin alegorik betimlemeleri gibi konulara da yer verilmiştir.



Şekil 60: Rubens tarafından tasarlanan “Triumph of The Eucharist” adlı dokuma resim 1628’de Brüksel atölyelerinde dokunmuştur. 480 x 750 cm. Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
<https://hali.com/news/rubens-eucharist-tapestries-show-madrid/>, (erişim:19.11.2019)

Barok, 17. yüzyılın tamamı ile 18. yüzyılın erken tarihlerini kapsayan, Rönesans üslubundan tamamen ayrı, hatta ona tümüyle karşı doğmuş bir üsluptur. Rönesans’tan farklı yeni bir dünya görüşüne dayanan bir üsluptur. Adını Portekizce “Barucca” yani “Eğri-büğrü İnciller” anlamına gelen kelimedenden alan Barok aslında, Rönesans görüş ve ilkelerine sınıksız tutunan kişiler tarafından bu yeni üslubun savunucularını aşağılamak için uydurulmuştu (GOMBRİC, 2004, s. 388).

“Kompozisyonlarda Rönesans’taki gibi denge kavramının ve uyumlu ölçülerin yerini büyük bir hareketliliğin aldığını rahatlıkla görebiliriz. Rönesans ne kadar dengeli, sade, mantıklı ve akla yakın bir üslupsa, Barok da o kadar hareketli, yenilikçi, tuvale sığmayan, aykırı bir tavırdı ve bir önceki devrin sakin ve kendine hâkim olmasına karşılık, Barok bir o kadar şatafatlıdır” (GERMANER, 2008, s. 21).

Bordürlerin hiç olmadığı kadar vurgulandığı, aşırı hareketli kompozisyonlar ile tasarlandığı Barok dönemi dokuma resimlerinde fazlasıyla Rubens etkisi görülür. Kimi yerlerde rölyef kimi yerlerde ise heykelsi figürler ile süslenmiş, büyük sütunlar eşliğinde biri birine karışan bordür motifleri artık en az zemin motifleri kadar ön plandadır. Bu dönemde renk ve gölge öncekilere göre daha da zenginleşmiştir.



Şekil 61: Vesis Savaşı ve Decius Muş'un Ölümü, "Jacques Geubels II ile işbirliği içinde Jan Raes II atölyesinde dokunan Peter Paul Rubens'in Decius Mus adlı dokuma resmi. Sekiz parçalı setinin altıncı paneli, Brüksel, 1620-1629 arası, 400 x 580 cm, Patrimonio Nacional, İspanya Washington Büyükelçiliği
<https://www.thecityreview.com/tapbaroq.html>, (erişim: 03.05.2018)

17.yüzyılda XIV. Louis, Courbert'in de cesaretlendirmesiyle Versailles sarayı için çalışan bütün sanatçıları ortak bir çatı altında buluşturmak amacıyla da bir dokuma fabrikası satın almıştır. Merkezde topladığı sanatçılar, XIV. Louis in ilk ressamı olan Charles le Brun'un ekip liderliğinde Versailles sarayının iç dekorasyonunu yenileme projesini başlamışlardır. 1660'dan 1690'na kadar bu oluşumun müdürlüğünü yapan

Charles le Brun 50 kişiden oluşan dokuma ustaları ile sarayın tüm mobilya döşemelerini ve tekstil ürünlerini yenilemiştir. Dokunan zarif dokuma resimler, tesisin uluslararası şöhretini sağlamıştır.

Versailles Sarayındaki aşırı harcamalardan etkilenen dokuma fabrikası 1694 ile 1697 yıllarında üç sene boyunca kapatılarak faaliyetleri geçici bir süre durdurdu. Tekrar faaliyete geçtiğinde ise mobilya döşemesi, perde gibi ev tekstil ürünlerini bir kenara kaldırarak sadece duvarda sergilemek üzere dokuma resimler üretmeye başladı. Zaten uzmanlaştığı bu alanda, ürettiği dokuma resimler ile tesisin tekrar ünlenmesi sağlandı. Öyle ki, 1600 ve 1700’lerde Avrupa’daki en kaliteli dokuma resimler olarak anıldı. Taslaklarını Jean Baptiste Oudry, Charles Coypel, François Boucher gibi dönemin önde gelen ressamların çizdiği, XIV. Louis döneminde üretilmiş bu dokuma resimler, ‘The Sun King’ resimleri olarak adından sıkça söz ettirdi (SWIHART, 2004).



Şekil 62: Paul Peter Rubens tarafından tasarlanan The Sun King adlı dokuma resim, yapım yılı 1606-1607,

<https://www.hali.com/news/sun-kings-tapestries/21.12.2018>, (erişim: 12.02.2016)



Şekil 63:Paul Peter Rubens tarafından tasarlanan The Sun King adlı dokuma resim yapım yılı1625-1636

<https://www.hali.com/news/sun-kings-tapestries/21.12.2018>, (erişim: 12.02.2016)

“17. yüzyılın başlarında iş birliği içinde çalışan, alanında uzmanlaşmış dokuma resim zanaatkârlarıyla ressamlar arasında çatışmaların yaşandığına, zanaatkârların zanaatlarından gurur duyduklarına ama tasarım alanında daha çok söz sahibi olan resamlara isteksizce teslim olduklarına şahit olunmuştur. Birleştirilmiş büyük yüzeylere ve renk alanlarına sahip fresklerin dokuma resim uygulaması ile kopya edilmesi sırasında bu geniş renk alanların daha canlı ve daha dolu bir hale getirilmesi gerektiği ressamlar tarafından öne sürülmüştür. Dolayısıyla çağdaş resimde artık tercih edilmeyen prensipler dokuma resim için uygun bulunmuştur. Buna örnek, dokuma resimde tasvir edilen bir giysinin üzerinde zengin desenler kullanılmasıdır. Genellikle ipek ya da metal iplik kullanılarak elde edilen bu etki, dokuma resmin yüzeyinin dekoratif niteliğini vurgulamış; ancak üç boyutlu resimsel etkisini azaltmıştır. Bir başka

örnek, arka ve ön plandaki figürlerin boyutunda görülebilir: Etki elde etmek için kompozisyonlara tamamlayıcı sahneler eklenmiştir. Bu sahneler, yalnızca, dokuma resmin orta ve üst alanlarına bir canlılık getirmekle kalmamış, aynı zamanda temel anlatıya zenginlik katarak tipolojik ve alegorik bir yorum getirmiştir” (JOSLYN, 2008).



Şekil 64: Franco-Burgundian dokuma resim örneği, yapım yılı15.yy, 380 x 412 cm, özel koleksiyon

<https://www.bridgemanimages.com/en-GB/> (erişim: 16.07.2016)



Şekil 65: The Shepherd Find The Infant Charicla, Paris atölyesi 1650 (bordürlerinde meyve ve çiçek kabartmaları, armalarla bütünleşen tomar şeklinde süsler, insan figürleri, sembolik idollerle zenginleştirilmiş tipik 16. yy dokuma resim).

(Kaynak: Suhandan Özay, Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001, s.122).

17. yüzyılın başlarında Avrupa sanat ortamında, Verdure olarak adlandırılan, tasarımı ve konuları itibarıyla farklı, yeni moda olan bir dokuma üslubu ortaya çıkmıştır. Görsel öğelerini değişik bitki ve hayvan türlerinden alan bu dokumalar genellikle değişik bahçe tasarımları veya orman görüntüleri sunan, yer yer hayal gücünün de ortaya konulduğu çok çarpıcı dokuma resimlerdi. İri yapraklı egzotik bitkilerin, masalsı ve fantastik hayvan türlerinin bolca betimlendiği bu döneminin aslında Avrupa'da keşifler dönemi olması tesadüf değildir. Zengin tabaka arasında, doğu ülkelerinden ve keşfedilen yeni coğrafyalardan getirilen bu bitki ve hayvan türleri ile peyzaj modası yaygınlaşmıştı. Verdure dokuma resimler aslında yönünü bu peyzaja

çevirmişti. Sadece bir moda olmasından ötürü yüzyıl gibi kısa bir sürede ilgisini kaybetmiştir.



Şekil 66: Verdure dokuma resim örneği, yapım yılı 17.yüzyıl, 273 cm x 260 cm, özel koleksiyon

<https://www.christies.com/features/Why-its-time-to-reconsider-tapestry-Antenna-7795-1.aspx> (erişim: 21.12.2018)

“18. yüzyıla doğru da tıpkı Verdure dokuma resim modasında olduğu gibi bu kez Rokoko ve Chinoiserie (Çin tarzı) üretim için yeni oluşan modaya yanıt vermeye başlamıştır. Taslaklarını ve çizimleri François Boucher ‘in yaptığı bu dokumalar, dönemin romantik, şiirsel, manzara temalarını kucaklar niteliktedir. “Chinoiserie’ adı verilen bu tarz, belli belirsiz Çin imgelerini çağrıştıran görüntülerden oluşmaktaydı.

Çoğunlukla güneşli manzaraların konu edildiği, çay içme töreni, peyzaj, köprü, değirmen gibi değişik yapıların ve geniş bir gökyüzü ile bulutların vurgulandığı çizimleri içeriyordu. Bu tarz aslında Rokokonun bir türevi olup hafifliği ve canlılığı ile ilk kez Fransa’da başlatılmıştır” (GEIJER, 1979, s. 317).



Şekil 67: Chinoiserie tarzı dokuma resim, yapım yılı 18. Yüzyıl, 262cmx 498cm, özel koleksiyon

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/collections-l14304/lot.339.html>,
(erişim: 03.06.2018)

Dokuma resim alanında canlılığın yaşandığı 18. yüzyıl İngiltere’inde Aubusson’dan gelen Fransız dokumacıların sektörü canlandırma konusunda rolü büyüktür. Boucher’in tasarım ve çizimleri yardımı ile dokuma resim yapma bilgisine ve tecrübesine sahiptiler. Boucher’in çok sevilen romantik tasarımları, İngiltere’deki Old Windsor Atölyeleri 1890 yılında kapanana kadar yoğun bir şekilde üretilmiştir. Fransız dokumacıların Windsor’dan New York’a taşınmasıyla birlikte bu dokumalar daha sonra Amerika’ da popülerliğini uzun süre korumuştur (GINSBURG, 1993, s. 180).

“18. yüzyılda, Louis XV. döneminde, dokuma resim endüstrisinin, devrin rokoko akımına çok iyi ayak uydurduğunu söylemek yanlış olmaz. Aydınlık ve dekoratif özelliğiyle rokoko stili iç mekânlarla çok uyumluydu. Özellikle Jean Baptiste Oudry ve François Boucher’un pastoral desenleri, bu ürünleri büyük ticarî başarıya ulaştırmıştır. Boucher 1755 yılında Goblins'deki atölyelerin kontrolüne getirilmiştir. En önemli kompozisyonları Boucher aux Alentour 1764'de tamamlanıp ortaya çıkmıştır. Bunu takiben dokuma resimler duvar ve mobilya için mefruşat dokumaları olarak önem kazanmış, birçok seri İngiltere'ye Robert Adam imzasıyla ihraç edilmiştir. Bu örnekleri Osterley Park ve Newb'da bugün de izlemek olasıdır.

Boucher'in, saray mensuplarını ve köylüleri ağaçlık yerlerde betimlediği pastoral ve romantik sahneleri bu yüzyıla damga vurmuştur ve Fransız Rokoko üslubunun başta gelen örneklerinden olmuştur” (CAMPBELL, 2002).



Şekil 68: François Boucher'ın tasarladığı Rokoko tarzı dokuma bir dokuma resim, yaklaşık 1760, 364,5 x 405,8 cm, özel koleksiyon

<https://www.dia.org/art/collection/object/psyche-displaying-her-treasures-her-sisters-35184>, (erişim: 19.11.2020)

18. yüzyıl sonlarına doğru dokuma resimlere olan talebin azaldığı görülmektedir. Bu duruma dokuma resimlerin pahalı oluşu, talebin başka popüler ürünlere kaydığı gibi çeşitli sebepler gösterilebilir. Fakat en güçlü sebebin işlevsel ve tasarımsal olarak değişen bina tipleri ile birlikte ortaya çıkan yeni yaşam biçimleri olduğu gerçeği daha net gözükmemektedir. Teknolojinin de ilerlemesiyle birlikte artık iyi ısıtılan, daha küçük

duvarlara sahip olan yeni ev tipleri, beraberinde alışılmadık tarzlarda yeni dekoratif ürünlerin doğmasına ve tercih edilmesine sebep olmuştur. Artık duvarları yeni moda mobilyalarla uyumlu Çin duvar kâğıtları süslerken dokuma resim üretimi neredeyse durma noktasına gelmiştir. Tüm bunların sonucunda Brüksel ve Londra atölyeleri bir bir kapanmaya başlamıştır.

19. yüzyıla kadar üretim ve kalite grafiğinde aşağı doğru bir eğilim gösteren klasik dokuma resim sanatı, 19. yüzyılda William Morris (1834-1896) ve bazı arkadaşlarının Arts & Crafts (Sanat ve Zanaat) hareketini başlatmalarıyla biraz hareketlenmiş, Jean Lurçat (1892-1966) ile tekrar yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Lurçat, dokuma resimlerin görkeminin ve mimarideki mekânsal yerinin önemi üzerinde durarak sadece dokuma resim alanında değil, zamanın değişik disiplinlerdeki sanatçıları da etkilemiştir” (CONSTANTİNE, 1972).

Antika araştırmacıları bu sanatın tarihsel önemine dikkat çekerken; estetik potansiyeline olan hayranlık da dokuma resim endüstrisinin canlandırılması yönünde girişimleri cesaretlendirmiştir. Bunlardan ilki olan Windsor dokuma resimlerinin 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda yer alması, iç dekoratör William Baumgarten'ın New York'ta kendi imalat atölyesini açmasına ilham kaynağı olmuştur” (HARRİS, 1993, s. 197).

“Walter Benjamin’in çoğaltma teknikleri, röprodüksiyonun devreye girmesi, 19.yüzyılda kimyagerlerin ortaya çıkması gibi gelişmeler birbirini takip eder. Bu dönemde 14400 farklı tonun kullanıldığı palet elde edilmesiyle, empresyonistlerin tuval resimleri kopya edilmişti. Çözgü iplikleri santimetrede on, on biri bulmuştu. Kirli grinin egemen olduğu nötr renkler ortaya çıktı, az bir zaman içerisinde ise, canlı renkler tamamen kaybolup görünmez oldu” (ŞENTÜRK, 1993, s. 16).



Şekil 69 : Windsor dokuma resim örneği, yapım yılı 1877, 182x365cm, özel koleksiyon

http://www.thamesweb.co.uk/windsor/windsorhistory/rwtm/rwtm_04.html

(erişim:12.12.2018)

“William Morris'in çoğunu Ruskin'den geliştirdiği teorileri hem estetik hem de sosyal değerdedir. Endüstriyi, yaşamı kontrol ettiği gerekçesi ile suçlamış, bazıları için sanatın kullanımını tenkit etmiş, günlük ortamı zenginleştirmek için yine ressam ve mimarların dikkatini zanaat ve tasarıma çekmiştir. Morris'in gelecek nesiller için önemi, nostaljik bir geçmişin canlandırılmasına eğimli bir stilden çok, tasarım ve konstrüksiyonda sadelik ve dürüstlük için çabalarıdır. Rustik sadelik amaçlı bir tasarım ortaya çıkmıştır. Abartılı ve klasik süslemeyi bir yana bırakıp konstrüksiyon ve malzeme ifadesini ön plana çıkartmasıdır. Morris, süsleme sanatının tekrar canlanmasında önemli rol oynamış ve en önemlisi pancraft olarak tanımlanan hareketin öncüsü olmuştur” (ÖZAY, 2001, s. 24).



Şekil 70: William Morris, yapım yılı 1885, 307 x 156 cm, Merton Manastırı, Surrey, İngiltere

<https://www.wmgallery.org.uk/collection/browse-the-collection/woodpecker-tapestry-f139-1885/object-type/textile> (erişim:11.12.2018)

“Bauhaus, 1919 yılında Walter Gropius tarafından Weimar’da kuruldu. 20.yy.ın başında artık Fransız Sanat Akademilerinin savunduğu sanat, sanat içindir felsefesinin yerini Bauhaus Okulu, sanat toplum içindir tezini ortaya koymuştur ve bunu sonuna kadar savunarak tüm dünyaya yaymışlardır. Bauhaus’daki temel ilke formun fonksiyonel olmasıdır. “Bauhaus’un ortaya koyduğu bu anlayışı ile sanat, ...müze ve galerilerin tutsaklığından kurtulup insanın gündelik yaşamı içine, yaşadığı evin içine, kentin sokaklarına girer” (TUNALI, 2008, s. 8).

“1925 baharında Dessau’ya taşınan Bauhaus; geleceğin profesyoneli, hem estetik hem de teknik yeteneğe sahip bir tasarımcı olarak eğitmeyi hedefliyordu. Josef Albers, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Hinnerk Scheper ve Joost Schmidt, Gunta Stözl bu görüş doğrultusunda eğitim aldılar daha sonra da ikili eğitim sisteminin ortadan kalkmasıyla eğitim kadrosuna katıldılar, aynı görüşle öğrencilere eğitim verdiler. Böylelikle yeni düşünceler doğdu ve günlük yaşamda kullanılan pek çok tasarım ortaya çıktı” (YAHYALI, 2000, s. 114).

“Bauhaus dokuma atölyeleri ressam Paul Klee'nin etkisiyle ilk ürünlerini vermiştir. Çok kısa bir süre sonra Gropius'un mimarî kavramları ve yapısalcı tutumu ile malzemenin ön planda olduğu birçok çalışma ortaya koyulmuştur. Bu anlayışta Anni Albers, Otto Berger ve Gunta Stözl gibi Bauhaus sanatçıları sanatsal değeri yüksek dokuma resimler üretmişlerdir. Bu sanatçılar özel siparişler ve fabrikalarda çok verimli deneyimler gerçekleştirmişlerdir” (CONSTANTINE, 1972).

Bu dönemdeki dokuma resimler, yüzeyindeki dokuma yapısını sergilercesine tasarlanıp üretiliyor ve soyut sanat dekoratif öge olarak tekstile dönüştürülüyordu. Hatta Gunta Stözl, “Siyah-beyaz” adlı dokuma resminde çalışmasının yapısal görünümünü güçlendirmek için çözümleri ipliklerini kimi yerde boyayarak yapının iskeleti daha da görünür kılmıştır.



Şekil 71: Gunta Stölzl “Red/Green” adlı dokuma resim, yapım yılı 1927, 150x110 cm, Bauhaus-Arşivi Müzesi, Berlin
<https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-4h4SxCp> (erişim: 12.11.2018)



Şekil 72: Anni Albers, “Under Way” adlı dokuma resim, yapım yılı 1963, 73.8x61.3 cm, Hirshhorn Müzesi, Washington, DC

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-44-autumn-2018/anni-albers-weaving-magic-briony-fer> (erişim: 07.11.2018)

“Bauhaus'ta yetişen öğretmen ve öğrencilerin Almanya, Avusturya, Hollanda, İsviçre ve Doğu Avrupa'ya yayılması, Bauhaus'un 1933'te kapanmadan önce belirli bir uluslararası stilin savunuculuğunu kuvvetli biçimde yaptığını kanıtlar. Bu hareketin dışta hızla yayılması, 1930'larda Bauhaus ustalarının dağılmalarıyla başlamıştır. Bazıları bir süre için Doğu Avrupa'ya, İsviçre'ye, Fransa ve İngiltere'ye giderken çoğu batı yarı küresinde Güney Amerika yolu ile Montreal, Los Angeles, Chicago, New York ve Cambridge gibi merkezlerde yoğunlaşmışlardır” (ÖZAY, 2001, s. 28-29).

“1920'lerin sonlarına doğru ise Jean Lurçat, Marie Cuttoli ve Pierre Baudoin'in çabalarıyla modern dokuma resim sanatının yeniden canlanması, modern resmin dokumaya uygulanmasının kabul edilmiş olduğunu kanıtlar. Doğal olarak, tasarım ve uygulama alanında birtakım değişiklikler göze çarpar” (CONSTANTİNE, 1972, s. 44). Büyük boyutlu çalışmalar, sınırlı sayıya indirgenmiş renk tonları, geçişlerin yerine daha çok tarama çizgilerinin kullanılması, daha iri ilmekler ve numaralandırılmış gri taslak kartonlarını kullanması ile 1956-1965 yılları arasında yaptığı Dünyanın Türküsü adlı çalışmasında bu dönüşüm belirgin biçimde görülür.



Şekil 73: Jean Lurçat'ın Song of The World Serisinin “The Great Menace” adlı dokuma resminden bir detay, yapım yılı 1957-1966, Musei di Angers, Fransa
<https://www.flickr.com/photos/78425630@N02/albums/72157630633871022>,
 (erişim:13.10.2018)

Savaş döneminde üretiminin büyük ölçüde durduğu dokuma resim sanatı, savaş sonrasında Fransa ve Belçika hükümetleri tarafından tekrar canlandırılmıştır. Ulusal ve uluslararası sergilere destek sağlamışlar, maddi yardımda bulunmuşlardır. 1947 yılında New York Metropolitan Müzesinde Fransız dokuma resim Sergisi yer almış ve Fransa müzeler müdürü Georg Salles, modern ressamların bağışları ile dokuma resim sanatını yüceltmıştır” (CONSTANTİNE, 1972, s. 44).



Şekil 74: Jean Lurçat, Les Quatres saisons adlı dokuma resim, yapım yılı 1941, 3,35x4.85m, Musei di Angers, Fransa
<http://www.fondation-lurcat.fr/evenements>, (erişim: 11.08.2018)



Şekil 75: Jean Pierre Larochette ve Yael Lurie, "Creation" adlı dokuma resim, yapım yılı 1971, 162.5 x117cm, özel koleksiyon

https://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_ata/jean-pierre-larochette-yael-lurie-a-study-in-national-treasures/main-exhibit/, (erişim: 28.03.2019)

Sanat ve zanaat arasındaki hattı bulanıklaştırma çabasıyla Wiener Werkstätte ile başlayan yeni girişimler Bauhaus Okulu ile daha da güçlenerek belli bir ivme kazanmıştır. Kapanan Bauhaus Okulunda yetişen sanatçılar dünyanın çeşitli bölgelerine

dağılarak benimsedikleri yeni anlatım dilini ve malzemeleri ile üretimlerde bulunmuşlar ve bu yenilikçi fikirlerin daha geniş coğrafyaya yayılmasını sağlamışlardır.

Bu yenilikçi girişimler sonucunda nihayet, 1950'li yıllarda dokuma resim sanatının çeşitlenip yaygınlaşmasına ve günümüz lif sanatı olan daha kapsayıcı bir sanat disiplinin oluşmasına neden olmuştur.

Dünyanın çeşitli bölgelerinde düzenlenen uluslararası tekstil sergileri, bienaller ve benzeri aktiviteler bu yeni kavramın yayılmasında etkin rol oynamıştır. Bu etkinlikler sanatçıların bir araya gelerek fikirlerini ve görüşlerini tartışmalarına, karşılıklı esinlenmelerine ve vizyonlarını geliştirmelerine büyük ölçüde katkı sağlayan platformlar olarak hizmet vermiştir. Bu en önemlisi diyebileceğimiz, sonraki tüm etkinliklere öncülük etmiş olan, 1961'de Lozan'da kurulan Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne'in (CITAM, Uluslararası Antik ve Dokuma Resim Merkezi) himayesindeki 1. Lozan Uluslararası Dokuma Resim Bienalidir.

Uluslararası Dokuma Resim Bienali ilk defa 1962 de Jean Lurçat'ın öncülüğünde düzenlemiştir. Bienal, her zaman deneysel yaklaşımlarla kendini göstermiş ve tekstil sanatları alanındaki tüm özgürlükçü yaklaşımların önünü açmıştır.



Şekil 76: 1. Lozan Bienalinden bir görünüm

İsviçre'nin Lozan kentinde düzenlenen ilk bienale yirmi altı farklı ülkeden sanatçı, seksenin üzerinde yapıtları ile katılmışlardır. 1. Bienal'de, ağırlıklı olarak dokuma resimler yer alırken az sayıda lif sanatı çalışması yer almıştır.

1965'te ikinci ve 1967'de üçüncüsü düzenlenen Lozan Dokuma Resim Bienali'nde dokuma resimlerin yanı sıra farklı tekniklerde üretilmiş, yenilikçi çalışmalar da kendini göstermeye başlamıştır. 1969'a gelindiğinde ise, düzenlenen IV. Bienal'de, sayıları her ne kadar az da olsa, mekâna özgü tasarlandıkları dikkati çeker. Üretimlerinin kimi aşamaları mekâna yerleştirildiğinde tamamlanmış olduğu anlaşılır. Kimi çalışmalar ise klasik dokuma veya örme teknikleri ile dokunsalar da duvara bağlı kalmayan üç boyutlu dikey formlar olarak üretilmişlerdir.(şekil 80) Bienal'de yer alan diğer çalışmalar klasik figüratif veya soyut tasarımlardan oluşmaktadır.



Şekil 77: Magdalena Abakanowicz, “Andromeda II” adlı çalışması, yapım yılı 1964, 285 x 195 cm

<https://www.textile-forum-blog.org/2016/04/deutsch-die-ausstellung-tapisseries-nomades/>, (erişim 26.02.2020)



Şekil 78: Jagoda Buić, Croatia: Flexion II, yapım yılı 1971; 84 x 165 x 64 cm

<https://www.textile-forum-blog.org/2016/04/deutsch-die-ausstellung-tapisseries-nomades/>, (erişim 26.02.2020)

1975'te gerçekleşen VII. Lozan Dokuma Resim Bienali altmış beş sanatçının çalışmaları ile gerçekleştirilmiştir. Birçok yeni tekniğe ve malzemeye şahit olunan Bienal'de organik ve inorganik malzemeler ile ilk defa mekânın da bir parçası olarak düşünüldüğü birçok yenilikçi çalışma yer almıştır. Kavrama dayalı çalışmaların çoğunlukta olduğu bu etkinliğe, farklı ülkelerden sekiz yüz sanatçının başvurmuştur. René Berger, Bienal'in kataloğunda çalışmaların hem kavramsal hem de teknik açıdan 'ekolojiye ve yalınlığa yöneldiğini' ve 'kavramsal olduklarının' altını çizmiştir. Organizasyon komitesinden Claude Ritschard ise yeni yapıtların tezgâh geleneğine karşı

çıkmadığını, bu geleneğin bir anlamda uzantısı olduğunu ve yeni deneylerle tezgâh sanatını zenginleştirdiklerini söylemiştir (BERGER, 1977).



Şekil 79: Pierre Daquin, “La Cage Du Vent” adlı çalışması, Lozan Bienali, 1971

<https://www.lausanne.ch/en/vie-pratique/culture/bibliotheques-et>

[archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html](https://www.lausanne.ch/en/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html),

(erişim: 26.02.2020)

Bu kez bin elli dört sanatçının başvuru yaptığı ve yine altmış beş sanatçının eserlerinin sergilendiği VIII. Uluslar Arası Dokuma Resim Bienali’nde dokuma resim ile diğer çağdaş plastik sanatlar arasındaki ayrımın iyice belirsizleşmeye başladığı görülmektedir, öyle ki; dokuma resim sanatı resimsel karakterini giderek terk etmeye başlamıştır. Bu dönüşümün aldığı yeni durumu tanımlamaya çalışan Berger, “*dokuma resmin (ya da tekstil sanatı), resim ve heykel disiplinleri gibi “büyük sanat” olarak kabul edilmek istemektedir.*” Sözleriyle açıklık getirmeye çalışmıştır.

X. Lozan Dokuma Resim Bienali, dokuma resim sanatında ne denli bir dönüşüm yaşandığının en net gözlemlendiği etkinlik olması yönüyle ayrıca öneme sahiptir. Jüri üyelerinden Michel Thomas, *duvara özgü dokuma resmin, mekâna özgü dokuma resme geçişinin aslında bir devrim değil, tekstilin karakteri nedeniyle, doğal bir sonuç olduğunu ve artık tekstilin “yumuşak sanat” terimi kapsamında, plastik işlerin sorunsallarıyla değerlendirildiğini* ileri sürmüştür. Bienal'de jüri üyeleri Bienal'in isminde bulunan “Dokuma Resim(Tapestry)” teriminin, sergilenen çalışmaları artık tanımlayamadığını belirtmişlerdir. Sergilenen çalışmalar arasında lazer, film slaytları, yansıtma ışık vb. bulunmaktadır.

Dönüşümün bu denli kökten yaşanmasında elbette, Lozan Dokuma Resim Bienali'ne katılan jüri üyelerinin yalnızca tekstil disiplinlerinden değil, disiplinler arası bir topluluktan oluşuyor olmasının büyük bir payı vardır. Jüri üyeleri arasında, Paris'teki Musée des Arts Décoratifs gibi dekoratif sanatlar ve tekstil alanlarının yanı sıra, Prague National Gallery, Zurich Kunsthau, Stedelijk Museum Amsterdam ve Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği (AICA-The International Association of Art Critics), gibi uluslararası sanat platformunda adı geçen kurum ve organizasyonlardan temsilcilerin bulunduğu görülmektedir. Bu durumda, çalışmaların çağdaş sanatın güncel eğilimlerine göre değerlendirildiğini söylemek yanlış olmaz. Ayrıca, Bienal'e katılan sanatçıların zaman kavramıyla bağlantılı mesajlar verdiğini ve tekstil sanatının temelde geçici bir süreç olduğuna işaret etmelerini serginin giriş yazısındaki Berger'in sözlerinden anlıyoruz (BERGER, 1977).

Bienal'in adıyla ilgili süren tartışmalar ancak 1992 yılında son bulmuştur. Lozan Dokuma Resim Bienali'nin ismi, “Uluslararası Lozan Bienali: Çağdaş Tekstil Sanatı” (Lausanne Biennale Exhibition: Contemporary Textile Art) olarak güncellenmiştir. Bienal'in sonuncusu 1995 yılında gerçekleşmiştir.

Lozan Dokuma Resim Bienali düzenlendiği andan itibaren birçok bienalin oluşumunda yol gösterici ve ilham verici rol üstlenmiş, ayrıca tekstil sanatları alanında onlarca kitabın yazılmasına ve bu alanda sergilerin açılmasına ön ayak olmuştur. São Paulo'da düzenlenen Brezilya Tekstil Sanatları Bienali, Vas'ta düzenlenen Macar Tekstil

Sanatları Bienali, Fransa'da düzenlenen Uluslararası Mini Tekstiller Trienali sayılabilecek örnekler arasındadır.

Lozan Dokuma Resim Bienali'nden ilham alan sergilerin listesi çok daha uzundur. Bunlar arasında, 1963 yılında New York'taki (Çağdaş El Sanatları Müzesi) Museum of Contemporary Crafts'ta düzenlenen "Woven Forms" sergisi, Londra'da bulunan Britanya El Sanatları Konseyi (British Crafts Council)'de dokuma sanatçısı Ann Sutton (d.1935) tarafından 1974 yılında düzenlenen ve bugün hâlâ düzenlenmekte olan "International Exhibition of Miniature Textiles" bulunmaktadır.

Japonya'da düzenlenen ilk büyük uluslararası tekstil sanatları sergisi, 1971 yılında Kyoto'da kurulan Ulusal Modern Sanat Müzesi'ndeki "New Textile Artists" olmuştur. Ardından "European ve Japanese Fiber Works" (1976) ve "America and Fiber Works" (1977) sergileri düzenlenmiştir. Halen tekstil sergileri düzenlemekte olan Müze, tekstil sanatlarının Kyoto'nun dününün, bugünün ve geleceğinin bir parçası olduğunu göstermeyi amaç edinmiştir. 1970'lerin ortasına kadar çağdaş Japon tekstillerinin kimliğinin tanınmamış olduğu bilinmektedir. Bu kimliğin oluşması, o dönemlerde Kyoto'da Takeo Uchiyama tarafından Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen ilk çağdaş Japon tekstil sanatı sergisi sayesinde olmuştur (CLARKE & O'MAHONY, 2007, s. 186).

1968-69 yıllarında New York Modern Sanat Müzesinde (Museum of Modern Art) "Wall Hangings, 1971'de Los Angeles'ta açılan "Karmaşa Üzerine Düşünceler", 1976-79 yıllarında ilk olarak Amerikan El Sanatları Müzesinde (New York American Crafts Museum) yer alıyor. Daha sonra Kuzey Amerika'da on şehri gezen "The Dyer's Art", 1976 yılında Amsterdam'da açılan "Structure in Textiel", 1977 yılında, Cleveland Sanat Müzesinde (Cleveland Art Museum) düzenlenen, "Fiberworks", 1979 yılında, İsviçre, Zürih'te bulunan Museum Bellerive'deki "Soft and Plastic-Soft Art" sergileri bu akıma ayak uyduran diğer sergilerdir.

Tekstil sanatlarını değerlendirmede ve tanıtmada bienallere ve sergilere ev sahipliği yapmış olan müzeler de önemli bir görev üstlenmiştir. 19. yüzyılın ortalarında oluşmaya başlayan modern müze kavramıyla Avrupa'nın büyük kentlerinde birbiri

ardına açılmaya başlayan müzelerin koleksiyonlarında tekstil eserleri de yer almıştır. Artık günümüzde birçok ülkede tekstil sanatlarını merkezine alan, tekstil sanatlarını sergileyecek ve bu konuda yapılan etkinlikleri hem destekleyip hem de ev sahipliği yapan müzeler bulunmaktadır. 1905'te, Fransa'da kurulan Dekoratif Sanatlar-Moda ve Tekstil Müzesi, (Musée des Arts Décoratifs-Mode et Textile), 1925'te ABD'de açılan Washington Tekstil Müzesi, İtalya'da 1973'te kurulan Prato Tekstil Müzesi (Museo del Tessuto di Prato). Polonya, Lodz'da bulunan Merkez Tekstil Müzesi, (Centralne Muzeum Włókiennictwa 1975), Hollanda'daki Tilburg Tekstil Müzesi, Textielmuseum Tilburg 1982) gibi tekstil müzeleri öncü örneklerdir.

1995 yılında son kez Lozan'da düzenlenen Lozan Bienali Pekin'e taşınarak "From Lausanne to Beijing International Fiber Art Biennale" adıyla hala etkinliklerine devam ettirmekte ve uluslararası birçok sanatçıyı buluşturmaktadır. Günümüzde dokuma resim sanatını ve çağdaş tekstil sanatlarını desteklemek amacıyla düzenlenen Ukrayna, Kherson'da "Scythia International Textile Art Exhibition", Avusturya, Graz'da, "ITS-International Textile Art Exhibition and Symposium", Avustralya'daki "Tamworth Fibre Textile Biennial" ve Amerika, Pittsburgh'deki "Fiberart International" diğer etkinliklerin başında gelir. Bu etkinliklerin yanı sıra, her yıl yeni, uluslararası tekstil sergileri düzenlenmektedir. Örnek olarak, Romanya'nın Iaşi kentinde 2008 yılında düzenlenmeye başlanan "TexpoArt: International Triennial of Textile Arts" Hollanda'da, Museum Rijswijk'te 2009 yılında düzenlenmeye başlanan "Rijswijk Textile Biennial" sıralanabilir. Ayrıca 2019 yılında Madrid'de sekizincisi düzenlenen "Bienal de Arte Textil Contemporáneo" çağdaş tekstil sanatı için önemli etkinlikler içinde yer alır. 1895 yılından itibaren İtalya'nın Venedik kentinde iki yılda bir düzenlenen Venedik Bienali, öncü nitelikleri barındıran, farklı uluslardan sanatçılarının yapıtlarının sergilendiği, köklü bir geçmişe sahip, çağdaş tekstil sanatını için önemli sanat etkinliklerinden biridir.

Lozan Bienali'ni modern dokuma resim sürecinin başlangıcı olarak kabul etmek pek yanlış olmaz. Elbette, o döneme kadar alışılmış klasik görünümün dışında resimler dokuyan sanatçılar vardı, fakat Bienal'den sonraki çalışmaların kökten bir değişikliğe uğradığı çok açıktır. Öyle ki; X. Lozan Dokuma Resim Bienali için "*dokuma resim*,

(orijinal adıyla *tapestry*)” teriminin ele alınan işleri artık tanımlayamayacağı gerekçesiyle adının değiştirildiğini görüyoruz.

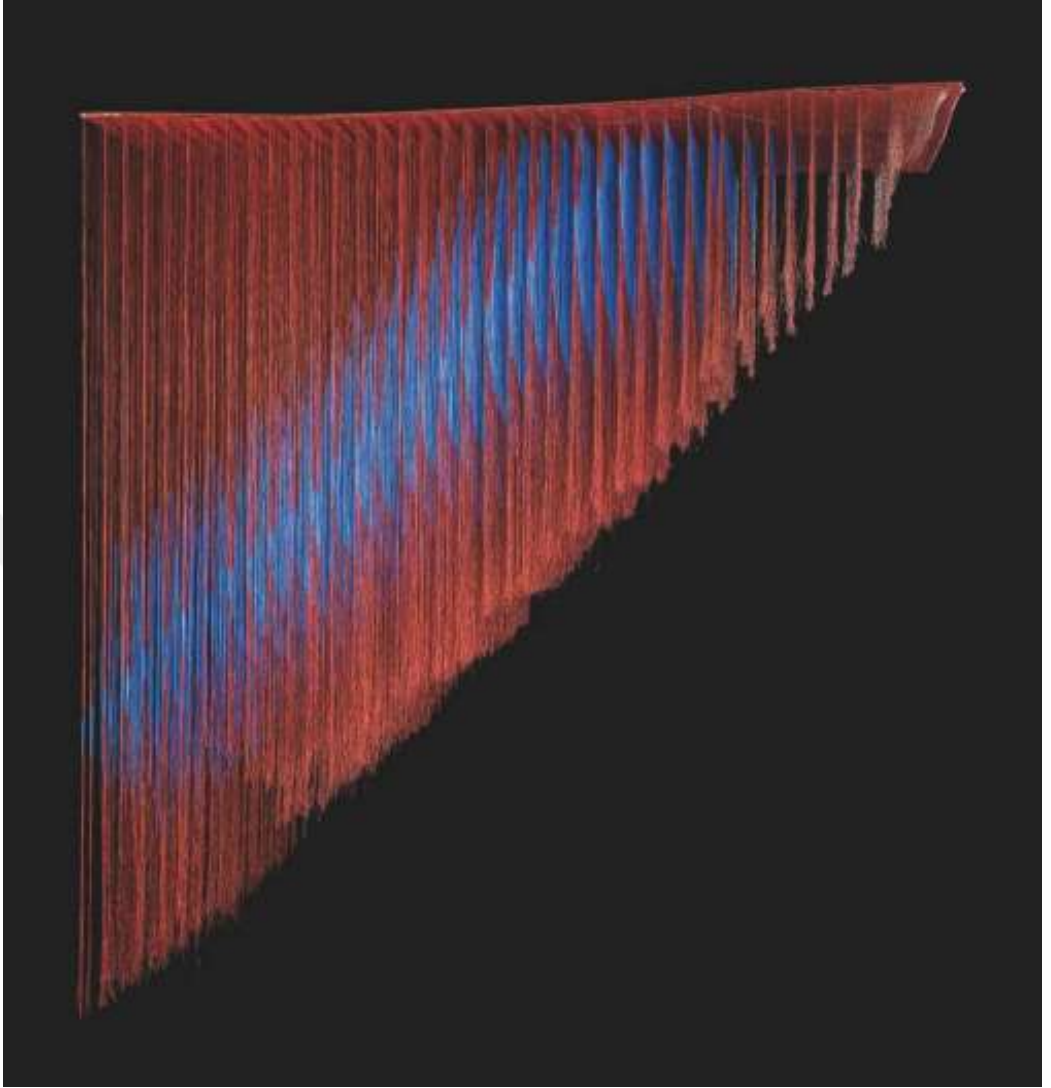
Artık yapılan çalışmaları sadece resim olarak değil, üç boyutlu formdan yerleştirme(enstalasyon) çalışmasına kadar çok çeşitli alanlarda incelemek mümkündür. Sürekli bir yenilik arayışı güdülen bu süreçte dönüşümün hızını belirleyen faktörler arasında yeni tekniklerin geliştirilmesi, gelişen teknolojilerin sağladığı olanaklar, geliştirilen teknolojik yeni malzemelerin önemi büyüktür.

İlk Lozan Bienali’nden itibaren çağdaş tekstil sanatları alanında eserler üretmiş, öncü sanatçıları kısaca göz atacak olursak; Jolanta Owidzka, Magdalena Abakanowicz, Wojciech Sadley karşımıza çıkan ilk isimlerdir. Bienal’in ilkinde yer alan, Doğu Avrupalı bu sanatçılar etkinliğin daha çok, uluslar arası ve modern yönünü güçlendiren isimler olmuşlardır. Ardından, eserlerinde teknik ve malzemeden çok, iletmek istedikleri kavrama odaklanan sanatçılar yaptıkları eserler ile ortaya çıkmaktadır. Bunlar arasında Carol D. Westfall'un (d.1938), Janina Tworek- Pierzgalska (d.1933), Ellie Vossen'in (d.1948), Claire Zeisler(1903-1992), Trude Guermonprez (1910-1976), Ed Rossbach (1914-2002), Lenore Tawney (1925-2007) öne çıkan isimlerdir. Ardından Aurelia Muñoz (d.1926), Jagoda Buic (d.1930), Grayson Perry, Sheila Hicks (d.1934), Olga de Amaral (d.1932), Tom Lundberg (d.1953) olarak gösterilebilir.



Şekil 80: Olga De Amaral, “UMBRA” adlı çalışması, akrilik ve altın varak, yapım yılı 2014, 200 x 120 cm

<https://www.olgadeamaral.com/files/OAlacometa2015>, (erişim: 09.08.2018)



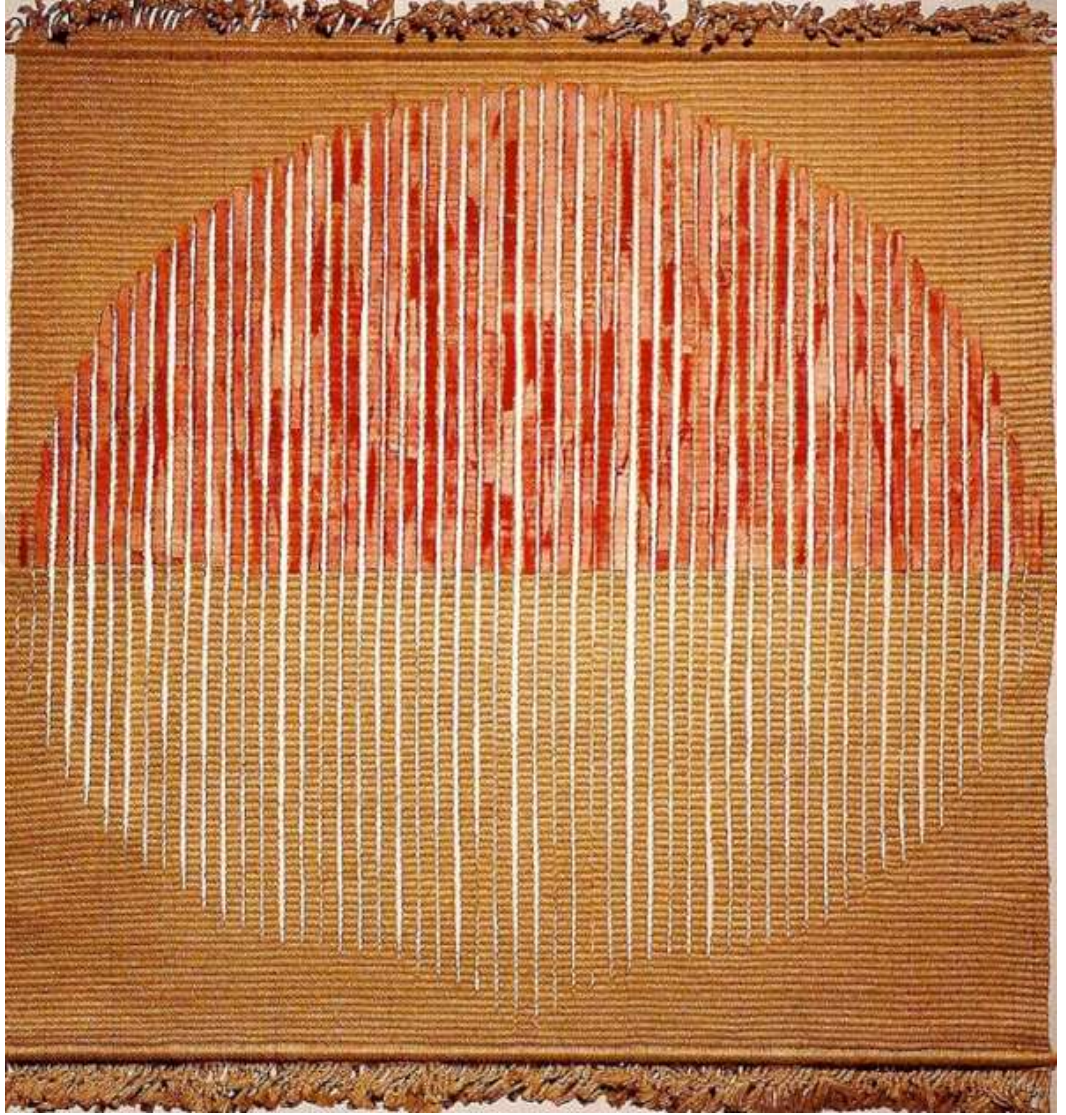
Şekil 81: Olga De Amaral, “B R U M A J” adlı çalışması, yapım yılı 2014, keten, gesso, akrilik, 190 x 90 cm

<https://www.olgadeamaral.com/files/OAlacometa2015.pdf> (erişim:12.08.2018)



Şekil 82: Claire Zeisler, “Preview”, 1969, jüt Claire Zeisler, Coil Series #4, 1978, doğal kenevir, yün, polyester, 24,8 x 15,2 x 12,7 cm.

<https://www.lausanne.ch/en/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html>, (erişim: 26.02.2020)



Şekil 83: Lenore Tawney, “Morning Redness”, adlı çalışması, yapım yılı 1974, 174x180 cm, özel koleksiyon

<https://www.lausanne.ch/en/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html>, (erişim: 26.02.2020)



Şekil 84: Aurelia Muñoz, “Medieval Cloak” adlı çalışması, yapım yılı 1975, doğal jüt ve sisal

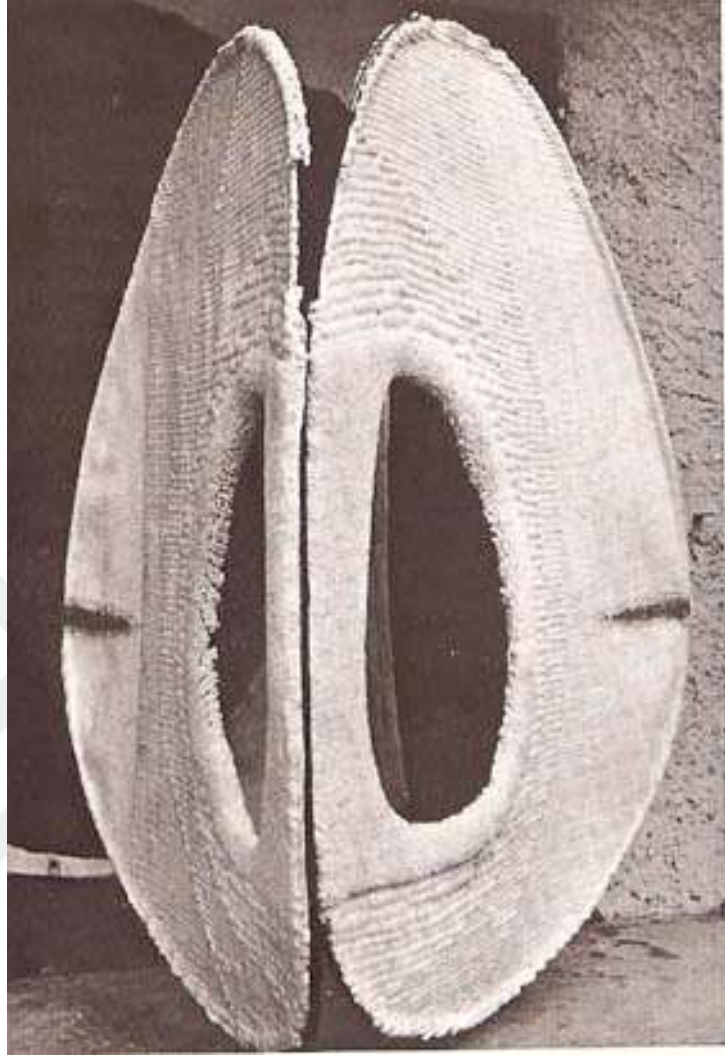
<https://www.lausanne.ch/en/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html>, (erişim: 26.02.2020)



Şekil 85: Magdalena Abakanowicz, “Red Abakan” adlı çalışması, yapım yılı 1967-68
<https://www.lausanne.ch/en/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html>,
(erişim: 26.02.2020).



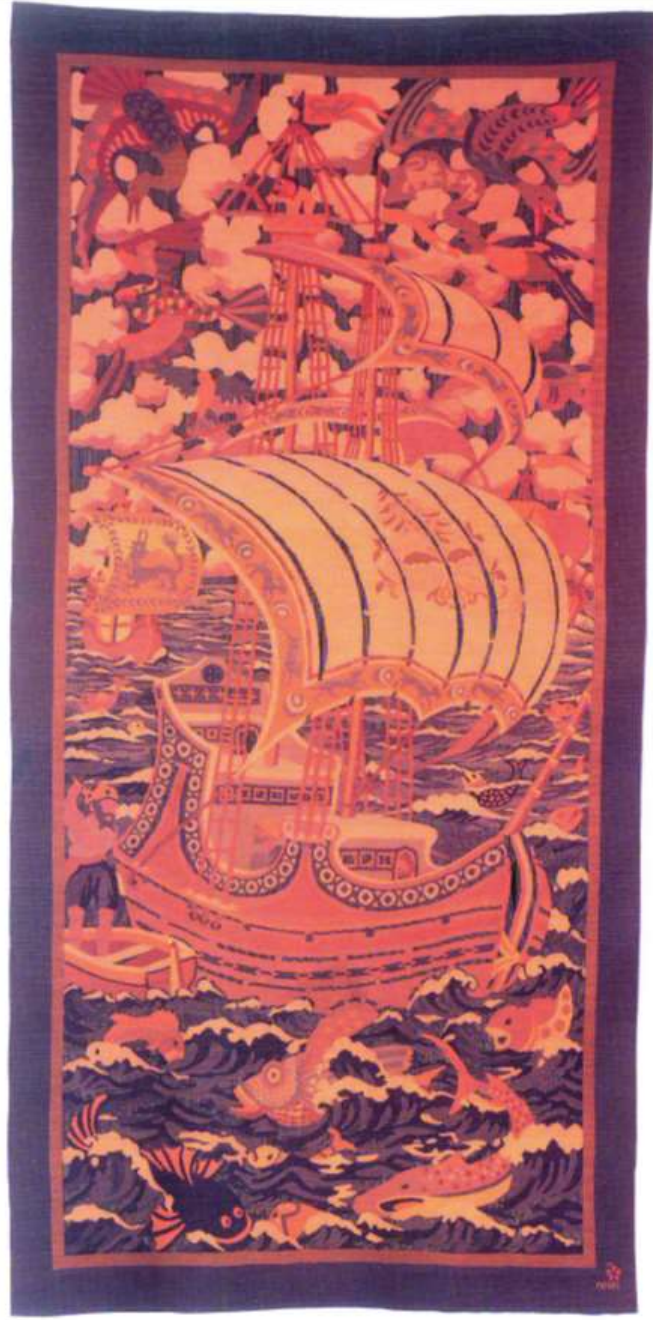
Şekil 86: Jagoda Buic, “Reflets Blancs” adlı çalışması, yapım yılı 1975, doğal yün
<https://www.lausanne.ch/en/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html>,
(erişim: 26.02.2020).



Şekil 87: Pierre Daquin, ” Mospalis” adlı çalışması, yapım yılı 1968

<https://www.lausanne.ch/en/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html>, (erişim: 26.02.2020).

“Tez çalışmasının üzerinde durduğu öncel sanatçılar ise, resimsel değerlere sahip dokuma resimler üreten dokuma resim sanatçılarıdır.



Şekil 88: Albert Herter “Gemi” adlı dokuma resim, yapım yılı 1913, 300x150cm
(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.38)



Şekil 89: Le Corbusier tarafından tasarlanan ve Fransa'daki Atelier Pinton'da üretilen dokuma resim, yapım yılı 1952, 34 x 680cm

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.40)



Şekil 90: Raoul Dufy tarafından tasarlanan ve Aubusson'da dokunan 'Amfitit' adlı dokuma resim, yapım yılı 1936, 240 x 200cm

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.41)



Şekil 91: Gerhard Munthe tarafından tasarlanan ve Augusta Christensen tarafından üretilen "Kuzey Işığının Kızları" adlı dokuma resim, yapım yılı 1897, 180 x 230cm (Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.41)



Şekil 92: Françoise Regno-Germond tarafından yapılan dokuma resim, yapım yılı 1980, 250 x 320cm

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.48)



Şekil 93: Henry Moore'un eskizlerinden dokunan 'Manzarada Bir Figür' adlı dokuma resim, yapım yılı 1976, 280x320cm

<https://learningmojo.files.wordpress.com/2017/02/textiles-assignment-51.pdf>, (erişim: 12.11.2019)

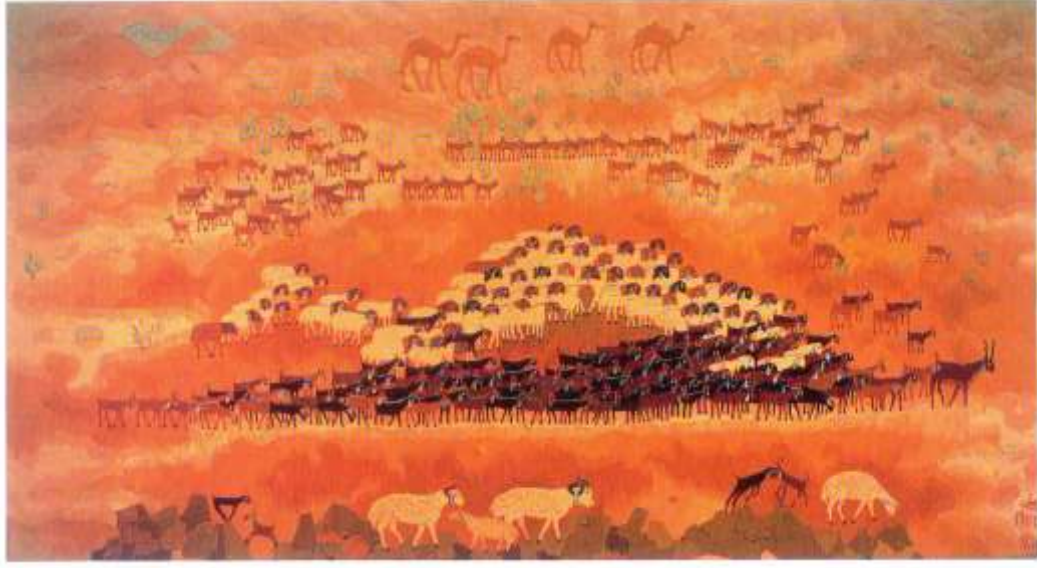


Şekil 94:Arthur Boyd tarafından tasarlanan ve Victoria Dokuma Resim Atölyesi'nde dokunan, dokuma resim yapım yılı 1970'lerin sonu, 910 x 1990cm

<https://ramblingwombat.wordpress.com/2017/05/28/the-great-hall-tapestry-parliament-house/>, (erişim: 21.02.2018)



Şekil 95: Robert Ellis tarafından tasarlanan, Victoria Dokuma Resim Atölyesinde üretilen “AOTEA” adlı dokuma resim, yapım yılı 1980'lerin sonu, 1150 x 640
<https://www.aucklandlive.co.nz/aotea-tapestry>, (erişim: 12.11.2018)



Şekil 96: Ali Selim tarafından tasarlanan ve dokunan “Çöl Manzarası” adlı dokuma resim, yapım yılı 1974, 330 x 180 cm

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.52)



Şekil 97: Declan Apuatimi tarafından tasarlanan ve Victoria Dokuma Resim Atölyesi tarafından dokunan 'Tiwi Ritüel Görüntüler' adlı dokuma resim, yapım yılı 1982, 180 x 380cm, Philip Morris International, ABD

(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.54)

“Türkiye’de dokuma resim çalışmalarının 1970’li yıllarda başladığı görülür. Fakat bu çalışmaların temeli, daha eskiye, 1950’li yılların ortalarına dayanır. Yaklaşık on beş yıllık bir filizlenme dönemi, Özdemir Altan’ın çabaları, dokuma resim sanatının, ülkemizde bugünkü yerini almasında büyük önem taşır. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisinde, ünlü dokumacı Jean Lurçat ve bir sanat formu olarak tekstil, Zeki Faik İzer tarafından örneklerle öğrencilere tanıtılır. 1955 yılı derslerinde, adı çok az kişi tarafından bilinen Lurçat, genç akademi öğrencilerinin ilgisini çeker. Bu öğrencilerden biri, Türkiye’de dokuma resim sanatının oluşması ve gelişmesinde başı çekecek olan Özdemir Altan’dır. Ancak bu sanatsal eylem, öncelikle deneyim, zaman ve doğal olarak maddi desteğe bağlıdır ve kişisel sonuç almak, en azından kısa bir süre için hayalden öteye gitmez” (ÖZAY, 2001, s. 69).



Şekil 98: Zeki Faik İzer, tarafından tasarlanan ve üretilen “Dunhang ”adlı dokuma resim, yapım yılı 1983

(Kaynak: Gül İrepoğlu, Zeki Faik İzer, Türk Ressamları, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 149).



Şekil 99: Özdemir Altan, “Çağdaş Müzik ve Üç Antik Anadolu Kralı” adlı dokuma resim, yapım yılı 1973, 340cmx700cm

(Kaynak: Sevim ARSLAN, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Konya 2012 sayı 27 s.)



Şekil 100: Özdemir Altan, “Tepegözün Dansı”adlı dokuma resim, yapım yılı 1973, 340cmx700cm

(Kaynak: Suhandan Özay, Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001, s.161).



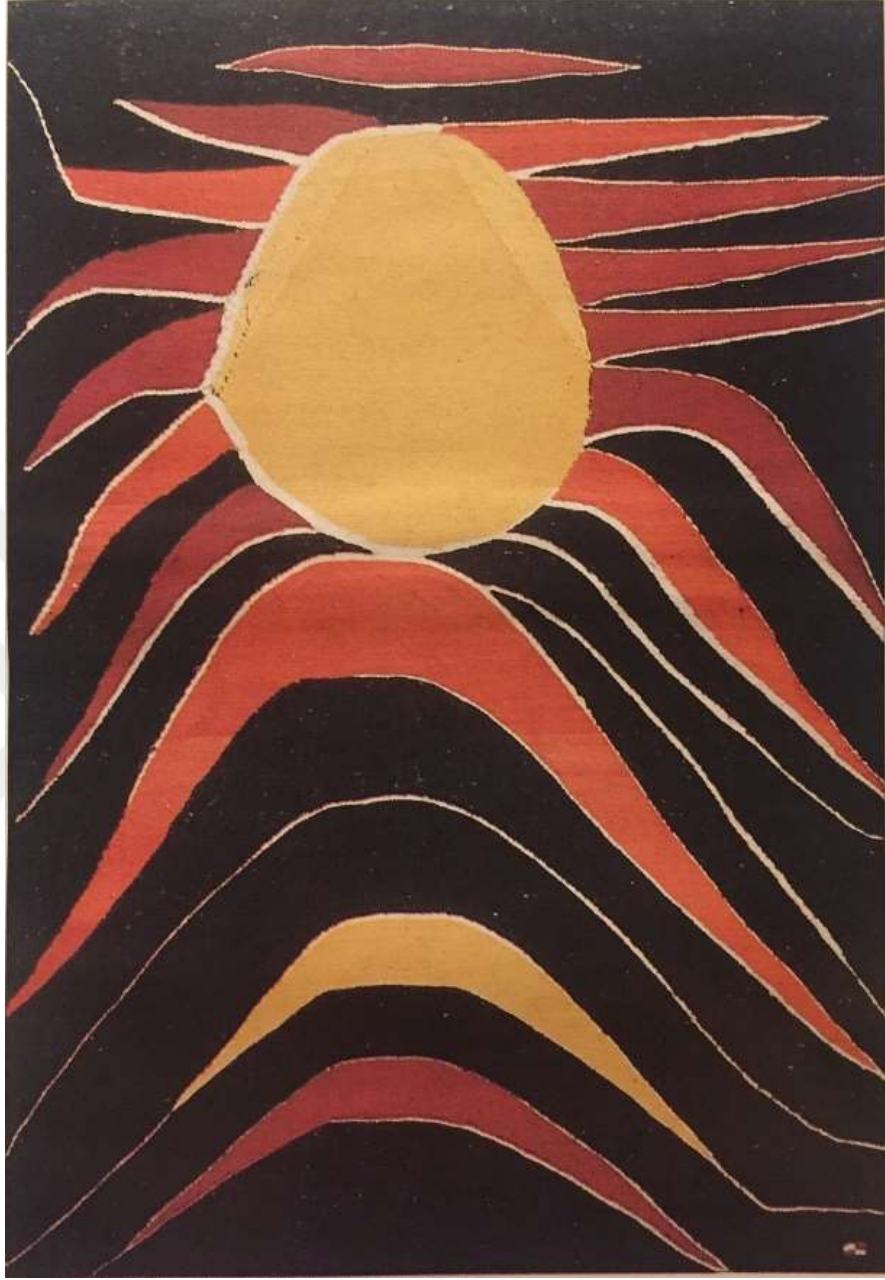
Şekil 101: Zekai Ormanci “Kompozisyon” yapım yılı 1976, 60x75 cm,
(Kaynak: Suhandan Özay, Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001, s.160).



Şekil 102: Burhan Doğançay tarafından tasarlanan ve Aubosson’da dokunan
 “Whispering Wall II”adlı dokuma resim, yapım yılı 1983,
 (Kaynak: Sevim ARSLAN, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,
 Konya 2012 sayı 27 s.)



Şekil 103: Devrim Erbil, “Kuşlar” adlı dokuma resim, yapım yılı 1992, 175x190cm
<http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=39>, (erişim: 11.12.2018)



Şekil 104: Belkıs Balpınar, “Güneş” adlı dokuma resim, yapım yılı 1993, 120 x 170 cm
(Kaynak: Suhandan Özay, Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001, s.160).

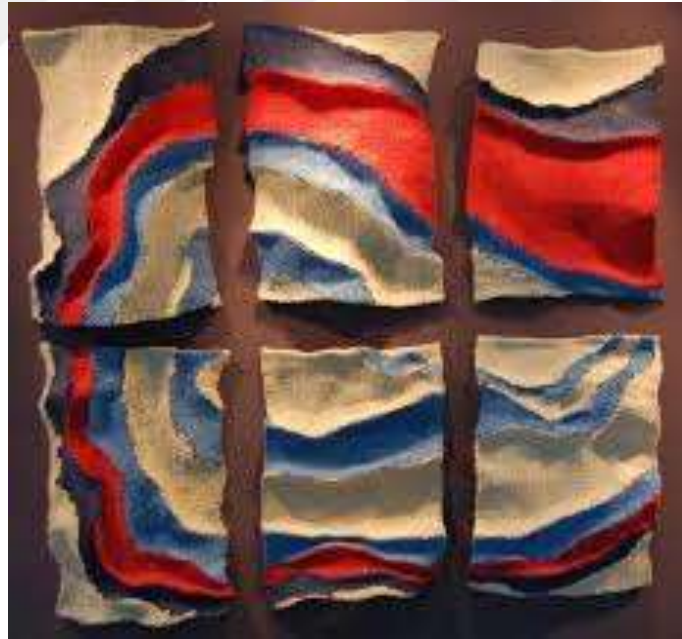


Şekil 105: Suhandan ÖZAY, “Ana Tanrıça” adlı dokuma resim, yapım yılı 1994, 250x100cm

(Kaynak: Suhandan Özay, Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001, s.179).

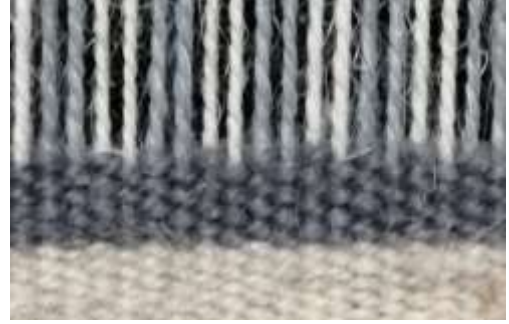
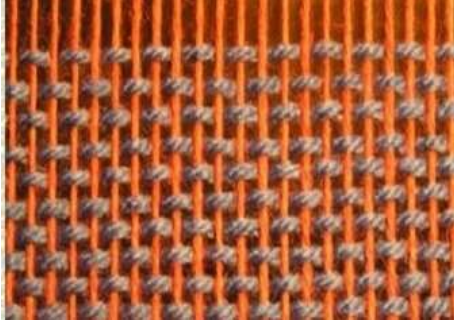


Şekil 106: Çiğdem GÜREL, “Yarın” adlı dokuma resim, yapım yılı 1990, 230x370 cm
(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.167)



Şekil 107: Nesrin Önlü, “Derinlere Dalış” adlı dokuma resim, yapım yılı 2010, 83x148
<https://kutuphane.marmara.edu.tr/dosya/kutuphane/form-files//382//1583918506.pdf>
(erişim:04.06.2019)

1.3. Dokuma Resim Sanatının Teknik Özellikleri



Şekil 108: Bezayağı tekniği ile dokunmuş düz dokuma kumaş(soldaki) ve kilim tekniği ile dokunmuş atkı yüzlü dokuma detayı(sağdaki)

Dokuma resmi yapısal açıdan incelemeye başlamadan önce temel olarak dokuma kumaşın nasıl oluştuğundan söz etmek gerekir. Zira dokuma resim de temelde dokunmuş bir kumaştır. Kumaş, çözgü adı verilen boy yönündeki ipliklerin aralarından atkı olarak adlandırılan en yönündeki ipliklerin belli bir sistem ile kendini tekrarlayarak üst üste geçmesiyle oluşur. Üst üste binen her bir atkı sırası bir önceki atkı ipliğini çözgü ipliklerinin aralarına sıkıştırdığından kolaylıkla dağılmayan, sağlam bir kumaş formunu oluşturur. Kullanılan ipliklerin yapısal özellikleri, rengi ve atkı ipliklerinin çözgü iplikleri arasından geçirilme çeşitliliği itibarı ile kumaş yüzeyinde çok farklı dokular ve renk alanları oluşturulabilir.

Tarihi süreç içinde dokuma tezgâhlarının da kullanımıyla birçok dokuma türü geliştirilmiştir. Ancak üzerinde durmamız gereken öncelikli dokuma türü, atkı yüzlü düz dokumadır.

Atkı yüzlü düz dokuma, atkı ipliğinin her bir çözgü ipliğinin sırasıyla bir arkasından ve bir önünden geçerek ilerlemesi şeklinde, bir üst sırada ise bu durumun tam tersi olarak üst üste dokunması ile oluşur. Ancak burada önemli olan nokta, atkı ipliklerinin çözgü ipliklerini tamamen örtmesidir. Çünkü dokuma yüzeyindeki desenler her biri farklı renkte olan atkı ipliklerin bir araya gelmesiyle meydana gelir.(şekil 110)

Atkı ipliğinin çözgü ipliklerini tamamen örtebilmesi bu ipliklerin kalınlıklarına ve çözgü ipliklerinin birbirine olan mesafesine bağlıdır. Çözgü ipliklerinin araları, kullanılacak atkı ipliğinin kalınlığından daha açık olmalı. Aksi halde atkı ipliklerinin bu aralara yerleşmesi zorlaşır ve çözgü ipliklerini tamamen örtemez.

Dokuma resim diğer malzemelerle yapılan resim türlerinden daha zor ve teknik açıdan elverişliliği daha kısıtlı bir uygulamadır. Dünya tarihinde birçok farklı medeniyet her ne kadar kendi kültürel değerlerine ve sanat anlayışına göre birbirinden farklı yapıda ve desenlerde dokuma resim yapmış olsalar da yapım aşamasında şaşırtıcı olarak benzer teknikleri kullanmışlardır. Oluşturulacak renk alanlarının geometrik şekilleri, bitişindeki renk alanı ile birleşmesi veya ayrı kalması, ton geçişlerinin elde edilmesi gibi sorunlar değişik teknik çözümler gerektirir. Bu tekniklerin dokumanın hangi aşamasında hangi türünün kullanılması gerektiği önemli bir konudur. Usta dokumacılar, hangi dokuma tekniği dokuma yüzeyinde ve resim alanında hedeflenen etkiyi sağlıyorsa o tekniği geliştirmeyi ve uygulamayı zaman içinde öğrenmişlerdir.

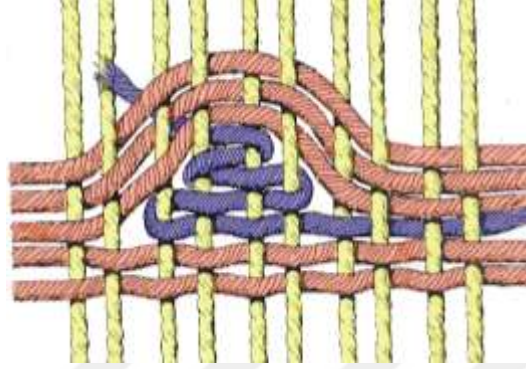
Genel olarak bu teknikleri çözümlmek ve bu tekniklerle nasıl dokuma resim yapıldığını anlayabilmek için, sağladığı çözüm türlerine göre üç grupta incelemek doğru bir yaklaşım olacaktır. Bunlar renk alanı oluşturma yöntemleri, dokuma sırasında oluşan farklı renk alanlarını birleştirme(buna ilik yok etme de denebilir) yöntemleri ve yüzeyde birbirinden farklı doku oluşturma yöntemleridir.

Renk alanı oluşturma yöntemleri, oluşturulacak rengin sınırlarına ve geometrik şekline göre atkı ipliğinin çözgü iplikleri arasındaki geçiriliş şekli ve çözgü ipliklerine olan açısı olarak çeşitlilik kazanır.

Buna göre en temel renk alanı oluşturma yöntemi bezayağı dokuma tekniğidir. Belirli renkteki atkı ipliklerinin sınırları belli alanın içini çözgü ipliklerinin arasından geçirilerek renk alanı oluşturmastır.

Düzeltilici atkılar tekniği; dokumacı ya da malzemenin hatalarından kaynaklı olarak dokuma seviyesinin dalgalanma haline geldiği durumlarda seviyesi düşük olan alanların aynı renkte ipliklerle seviyeleri eşitleme tekniğidir. Her ne kadar amacı

dokuma seviyesini düzelten bir işlem olsa da birçok dokumacı tarafından bu yöntem artistik bir etki yakalamak için de kullanılmaktadır.



Şekil 109: Düzeltici atkılar tekniğinin şematik gösterimi

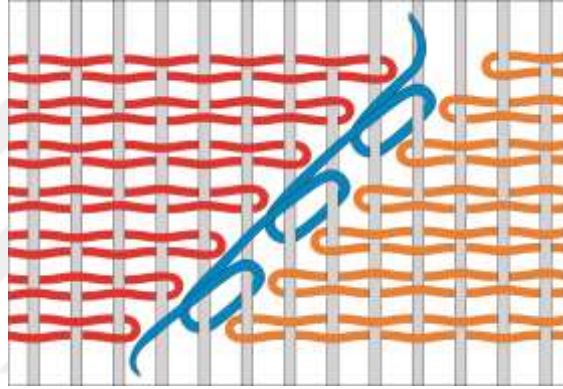
(Kaynak: Belkıs ACAR BALPINAR, Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Gönül Kitabevi, Eren yayıncılık ve Tic.,İstanbul,1982, s. 50)



Şekil 110: Düzeltici atkılar ve eğri atkılı dokuma tekniklerinin kullanıldığı bir dokuma örneği

(Kaynak: J. Harris; 5000 Years of Textiles, British Museum Pub. Ltd. London, 1993, s. 26.)

Eğri atkılı dokuma tekniği; her ne kadar iki farklı renk alanını birleştirmek için de kullanılsa aslında dokuma yüzeyinde diyagonal, dairesel, çapraz kontur gibi belirgin hatları oluşturmada kullanılmıştır. İki farklı renk alanının arasına eklenen atkı ipliğidir. Dokusal açıdan düz dokuma türünden farklı bir görünümdeydir çünkü düz dokumadan farklı olarak, ikili çözgü ipliklerine sarılarak oluşturulur. Bu teknik Anadolu kilimlerinde ve büyük ebattaki Navajo dokumalarında motif çevresini dolanan kontur olarak sıkça kullanılmıştır.(fotoğraf: 81)

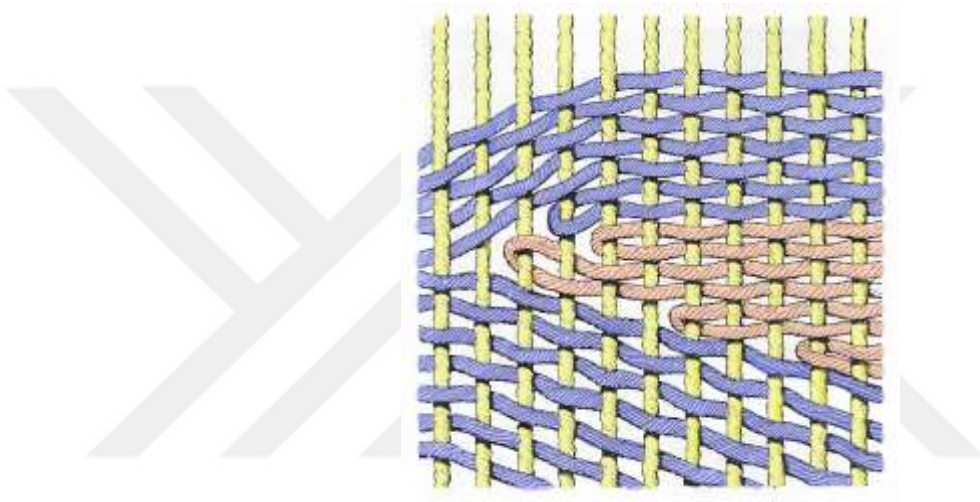


Şekil 111 : Eğri atkılı dokuma tekniğinin şematik gösterimi



Şekil 112 : eğri atkılı dokuma tekniği ile dokunmuş Anadolu kilimi(motif çevresini saran ince hat)

Kıvrık atkılı serbest dokuma tekniği; serbest atkı yöntemi olarak ta bilinir. İlk olarak kopt kumaşlarında kullanılmış, renk alanlarının serbest olarak dokunduğu dokuma tekniğidir. Serbest olarak dokunduğundan atkı ipliklerinin çözgü ipliklerine olan açısı dokumacının tercihinine göre değiştirilebilir. Dokunacak alanın şekline göre ya da dokunmuş eğimli alanların devamına yine eğimler yaparak dokunabilir. Bunun sonucunda dokusal açıdan da bir hareket ve yön kazanır. Bu yüzden de hacim etkisi en iyi dokuma tekniğidir.



Şekil 113: Kıvrık atkılı serbest dokuma tekniğinin şematik gösterimi

(Kaynak: Belkıs ACAR BALPINAR, Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Gönül Kitabevi, Eren yayıncılık ve Tic.,İstanbul,1982, s. 49)

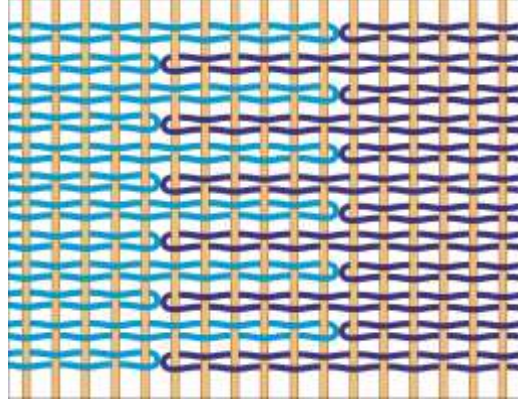


Şekil 114: Kıvrık atkılı serbest dokuma tekniği ile dokunmuş dokumadan bir detay

Gölgeleme tekniği; iki farklı renk arasında kademeli bir geçiş yapmayı, aradaki keskin geçişi bulanıklaştırarak ve dokunacak motiflerin veya figürlerin renk alanlarında ışık gölge gibi ton geçişleri yaparak üç boyutlu bir illüzyon yaratmayı hedefleyen bir dokuma tekniğidir. Bu teknik, Anadolu kilimlerinin aksine sınırları net, iki boyutlu geometrik motiflerden oluşan bir tasarımdan öte, yüzeyinde üç boyutlu nesnelerin tasvirlerinden oluşan, resimsel değerlere sahip dokumalar yapmayı da mümkün kılar. İki renk arasında kademeli geçiş sağlamak için aynı renklerin birden fazla gri ton değerleri ile çalışmak da mümkündür ama bu durum çok daha uzun zaman ve emek harcamayı gerektirir. Dokumacılar zamanla geliştirdikleri gölgeleme tekniği ile iki renk arasında birbirlerine neredeyse çizgisel denebilecek sokulmalar ile kademeli geçişi sağlayabilmişlerdir.

15. yüzyılda paneller üzerine yapılan yağlıboya resimlerin ne kadar işlevsel ve özellikle, resimsel detayların ne kadar başarılı olduğunu gören patronlar dokuma resimlerin de yağlıboya resimlere benzemesini istediler. Dokumacılar bu konuda başarı sağlamak için değişik gölgeleme teknikleri üzerinde çalışmışlar ve üç boyutlu formları aktarabilecek yeni gölgeleme yöntemleri geliştirmişlerdir. Bu yöntemler öylesine etkili olmuştur ki üretilen dokumalar, tıpkı yağlıboya resimlerdeki gibi, resmedilen formları daha gerçekçi bir görünümde aktarmayı sağlamıştır. Kabul edilen bir formüle göre sistematik aralıklı uygulana gölgelemeler heykelsi kıvrımları daha inandırıcı biçimde aktarabiliyordu (BENNETT, 2006, s. 12).

Bu teknikle dokunmuş bir alanı mercek altına alırsak iki farklı renk alanlarından birbirinin içine sokulan çizgisel uzanımlar görürüz. Birbiri içine sokulmuş bu çizgisel renk alanları yine geniş alanlardan daralarak çizgi halini alır ve iç içe geçmiş iki tarak şeklini andırır. Bu alana bakan birinin gözü belli bir mesafeden sonra bu çizgileri algılayamaz ve bu bölgeyi belirsiz bir renk geçişi şeklinde görür.



Şekil 115: Gölgeleme tekniğinin şematik gösterimi

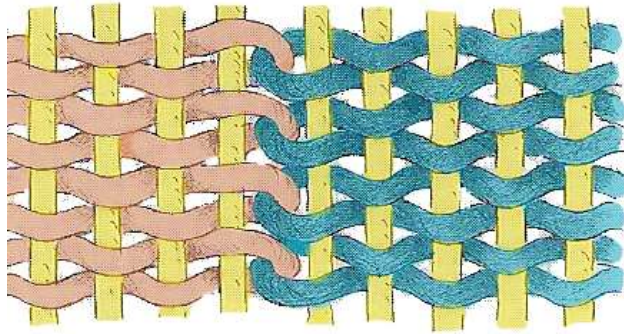


Şekil 116: Gölgeleme tekniği ile oluşturulmuş hacimsel etkiler. “Scenes From The Life Of Chirist” dokuma resimden bir detay.

(Kaynak: Anna BENNETT, Five Centuries of Tapestry. San Francisco: The Fine Art Museum of San Francisco and Charles E. Tuttle Co. Inc. BENNETT, 1976, s23)

Dokuma resmin yüzeyi genellikle değişik renk alanları oluşturan devamsız atkı ipliği gruplarıdır. Birbirinden ayrı bu atkı gruplarının aralarında herhangi bir bağ olmadığında çözgü yönünde açıklıklar meydana gelir. İlik olarak adlandırılan bu açıklıklar dokuma genelinde yapısal olarak bir zayıflamaya hatta makul ölçüde tutulmadığında deformasyonlara neden olur. Dolayısıyla dokumacılar bu sorunu gidermek için birbirinden farklı renk alanlarını birleştirecek yöntemler geliştirmişlerdir. Bu yöntemleri de şöyle sıralayabiliriz; Tek kenetleme, çift kenetleme ve iki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme tekniği.

“Ara kilitleme ya da Norveç usulü kilitleme olarak da tanımlanan tek kenetleme, birbirine komşu renk alanlarındaki atkılarının, karşılaştıkları çözgü aralıklarından birbirleri etrafına sarılarak tekrar ait oldukları renk alanlarına dönüş yapmaları şeklinde işlenen bir tekniktir. Bazen atkılarının teker teker dönüşü bazen de ikişerli geriye dönüş yapmaları ile ilikler yok edilmiş olur. Bu teknik dünyanın birçok yerinde figüratif dokuma resimlerde özel ve düzgün bir etki yapmak amacıyla, aynı zamanda da sağlam bir yapı yaratmak için kullanılır” (COLLINGWOOD, 1993, s. 155). Dokumanın ön yüzünden bakıldığında bu kenetlenme gözükmez. Bu teknik Anadolu’da Bardız kilimlerinde ve Osmanlı saray kilimlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

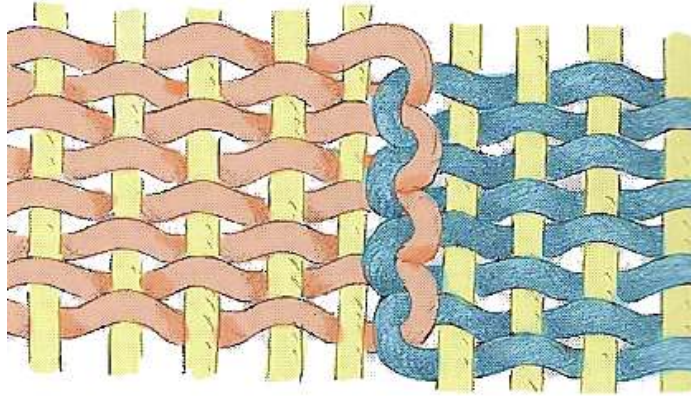


Şekil 117: Tek kenetleme tekniğinin şematik gösterimi



Şekil 118: Tek kenetleme tekniği kullanılarak birleştirilmiş renk alanları

Çift kenetleme tekniği, komşu iki renk alanlarına ait her bir atkı iplikleri sınırlarındaki çözgü ipliğinin arasında birbirine kenetlenip üst sıraya geri dönmeleri ve bir üst sırada tekrar karşılaştıklarında yeniden kenetlenip bir üst sıraya geri dönmeleri ile oluşturulan bir tekniktir. Dokumanın ön yüzünden bakıldığında birbirinden kesin sınırlarla ayrılan farklı renkler şeklinde gözükürken arka yüzünden birbirine dikiş ile birleştirilmiş farklı renkler gibi görünür.



Şekil 119: Çift kenetleme tekniğinin şematik gösterimi

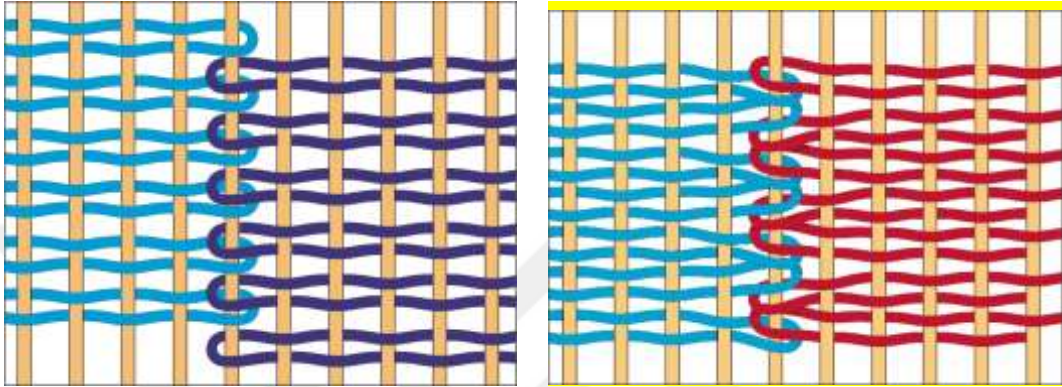


Şekil 120: Çift kenetleme tekniği ile birleştirilmiş renk alanları. Dokumanın tersindeki, orta sıra motiflerin dikey birleşim kenarlarında açıkça görülmektedir.

Bu yapı özellikle batı İran'da Bahtiyarı Lorlar* tarafından kullanılır, ayrıca Özbekler de bu tekniği tercih eder. Kirman eyaletinin güney batı bölümünde bu teknikle oluşturulan Lor* ve Lak** dokumalarının olduğu bildirilmiştir (MALLETT, 1998).

İki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme tekniği; komşu renk alanlarından gelen farklı atkı ipliklerinin sınırlarındaki çözgü ipliği üzerinden dolanarak bir üst sıraya dönmesiyle oluşturulur. Böylece iki renk alanı aralarında boşluk olmadan birleşmiş olur. Bu atkı iplikleri çözgü iplikleri üzerinden sırasıyla teker teker, ikişerli

veya üçerli geçirildiği örnekler de vardır. Ancak bu teknikle oluşturulan renklerin birleşim yerlerinde testere dişini andıran görüntü oluşur ve ayrıca üst üste atılmış iplik yoğunluğundan kaynaklı olarak bu bölgede kabarıklıklar meydana gelir.



Şekil 121: İki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme tekniğinin şematik gösterimi

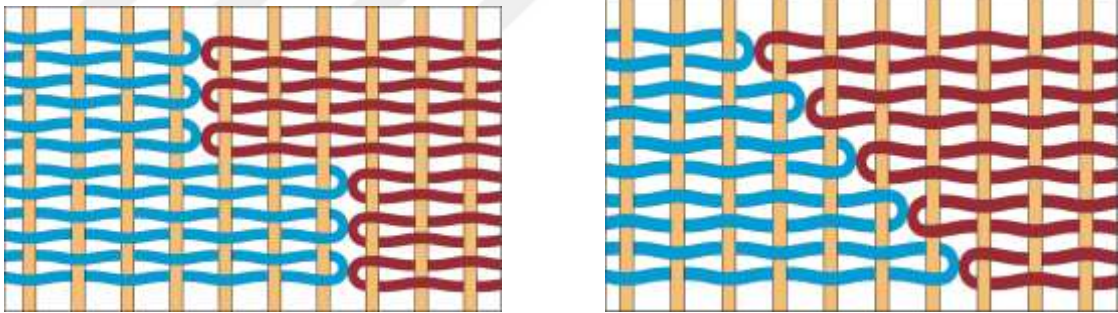


Şekil 122: İki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme tekniğinin yoğunlukla kullanıldığı kilimden bir detay

Klasik dokuma resimde ilik yok etme yöntemlerinin uygulanmadığı makul ölçülerde (1,5 veya 2cm den fazla olmayan) ilikli alanlar da bulunur. Bu alanlar, oluşan iliğin görsel yapısı itibarı ile tasarım unsuru olarak kullanılır. İlikli dokuma tekniği olarak adlandırılan bu teknik iki renk arasındaki ayrımı keskinleştirmek ve aralarında

kılcal gölge etkisi oluşturmak için de kullanılır. Renk birleştirme yöntemi olan ilik yok etme yöntemleri, oluşturulacak desenin ve ya görselin yaratacağı etki göz önüne alınarak seçilir.

Dokuma resim yapımında çeşitli etkiler elde etmek için farklı renk alanlarının birleştirilmesinde çeşitli metotlar bir arada kullanılır. 1468’de tamamlandığı tahmin edilen “Aziz İspanya Piskoposu” adlı dokuma resmin dokumacısı, kompozisyondaki portrenin sadece birkaç santimetrekarelik ağız kısmında üç ayrı teknikten yararlanmışır. Dudak kıvrımlarını ve birleşimini ayırt etmek için ilikli, dudağın hacmini oluşturmak için ise daha yumuşak bir renk değişimine elverişli olan çiftli kenetleme, dudağın alt kıvrım hattını oluşturmak içinse dove-tailing(Şekil 121) tekniği kullanmıştır. Kasten oluşturulmuş ilikler figürlerin değişik bölgelerinde konturları belirginleştirmek için bırakılmıştır. Örneğin figürün saçlarının dokusunda, kumaş kıvrımlarında renk eklemenden çizgisel doku ve hareket sağlanabilmektedir. Bu ilikler küçük olduklarından dokumanın yapısının direncini etkilemezler (BENNETT A. G., 1976, s. 183)



Şekil 123: İlikli dokuma tekniğinin şematik gösterimi



Şekil 124: İlikli dokuma tekniği ile dokunmuş dokuma resimden bir detay

İlikli dokuma tekniği, iliklerin yok edilmediği bir dokuma türüdür, Anadolu’da bu teknikle dokunmuş kilimlere “fardalı kilim” denilmektedir. Fazladan emek ve zaman harcatan ilik yok etme teknikleri, bazı dokuma türlerinde tercih edilmemiştir. Hızlı bir üretim için tasarlanan Anadolu kilimleri veya Navajo dokumaları gibi, yüzeyi geometrik motiflerden oluşan dokumalarda sıklıkla kullanılmıştır. İlik yoğunluğunun yaratacağı sıkıntılar göz önüne alınarak tasarlandıkları için motiflerin dokuma yüzeyindeki dağılımı büyük ve yoğun ilik oluşumlarının önüne geçer. Bu yüzden bu tür dokumaların yüzeyi genellikle diyagonal çizgilerden, üçgenlerden, yamuklardan, kısa basamaklardan, çözümlü yönüne uzanan tarak motiflerinden ve atkı yönüne düz çizgilerden oluşur. (fotoğraf: 88)



Şekil 125: İlikli dokuma tekniği ile dokunmuş Anadolu kilimi.

<http://www.anadolukilim.com.tr/products/klasik/7> (erişim: 03.04.2020)



Şekil 126: 18.yüzyılda dokunmuş Navajo kilimi

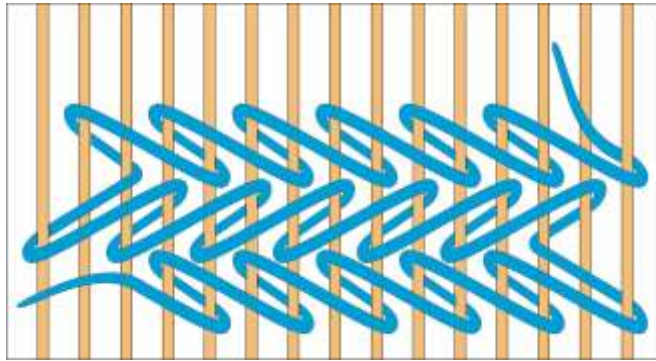
(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000, s.207)

Dokuma resim uygulamalarında kullanılan sumak tekniği ve dimi dokuma tekniği, dokuma yüzeyinde farklı doku oluşturma yöntemleridir. Dokundukları renk alanlarının yüzeylerinde hacim veya derinlik algısı yaratır. Bu dokuma teknikleri

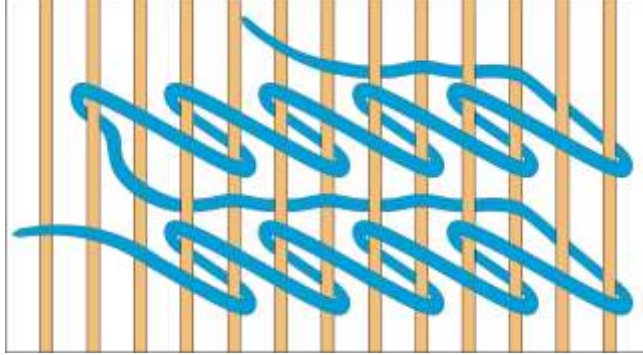
özellikle 1970 sonrası çağdaş dokuma resim ve lif sanatçıları tarafından, dokusunun yarattığı artistik etkiden dolayı tercih edilmiştir.

Sumak dokumalar üç iplik sistemiyle dokunan dokumalardır. Dokumada çözgü ve atkı ipliğinin yanı sıra desenleri oluşturan renkli desen iplikleri kullanılmaktadır. Desenleri oluşturan bu iplikler, aynı renkteki desen alanlarının içinde çözgü çiftlerine dolanarak desenleri oluştururlar ve ardından atkı ipliği ile sıkıştırırlar. Düz sumak, ters sumak ve balıksırtı sumak olarak üç çeşidi vardır ve her birinin oluşturduğu doku bir birinden farklıdır.

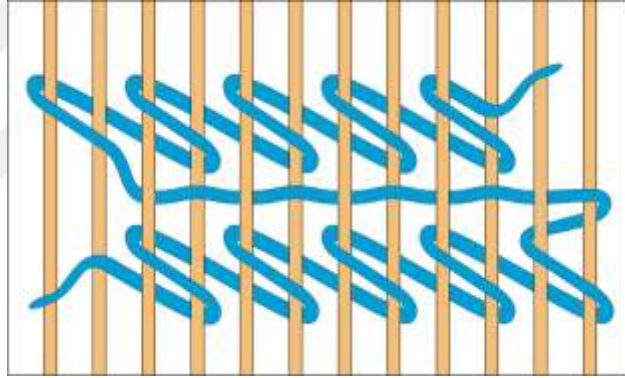
Düz sumak, atkı ipliklerinin dokumanın ön yüzeyinden çözgü çiftlerine sırasıyla dolanarak sağa ilerlemesi ile ve bir üst sırada ise atkı ipliğinin düz dokuma olarak geri dönüş yapmasıyla oluşur. (şekil: 12) Ters sumak tekniğinde sağ yöne doğru çözgü çiftlerine içten dışa doğru sarılarak ilerleyen atkı iplikleri yine düz dokuma şeklinde bir üst sıradan geri dönüş yapar. Balıksırtı sumak tekniği bu kez çözgü çiftlerine sarılarak ilerleyen atkı ipliğinin her sırada farklı yönlerde aynı şekilde ilerlemesiyle oluşur. Her sırada sağa veya sola eğik duran atkı iplikleri her bir sıraya balıksırtı bir görünüş kazandırır.(şekil: 11)



Şekil 127: Balıksırtı sumak tekniğinin şematik gösterimi



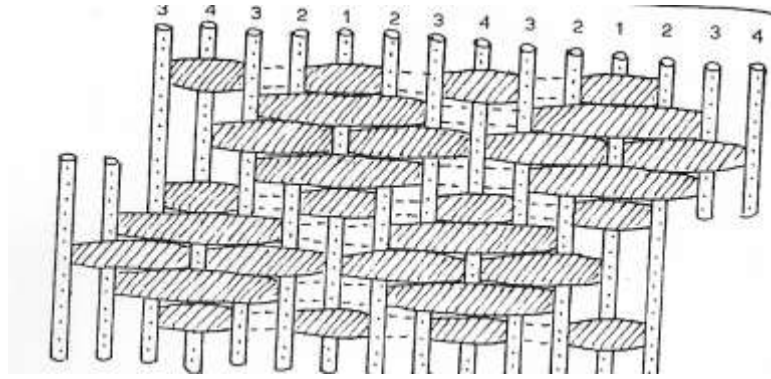
Şekil 128: Düz sumak tekniğinin şematik gösterimi



Şekil 129: Ters sumak tekniğinin şematik gösterimi

Dokuma resim yüzeylerinde renk hattını belirginleştirmek ve doku sağlamak için dimi tekniğinden yararlanılmıştır. İran kökenli olduğu düşünülen bu teknik Keşmir şallarında yoğunluklu olarak kullanılmıştır.

Dimi dokuma tekniğini genellikle düz dokuma kumaşlarda uygulanır. Fakat nadir de olsa dokuma resimlerde örneklerine rastlanır.“2/2 dimi bu amaçla yaygın şekilde kullanılan dokuma örgüsü olup, bu örgüler basit dimi ya da balıksırtı dimi olabilir. (COLLINGWOOD, 1993).



Şekil 130: Sekil 37: Dimi dokuma tekniğinin şematik gösterimi

(Kaynak: Peter Collingwood, The Techniques of Rug Weaving, Faber and Faber Ltd. London,1993, s.182)

Dokuma resim temelde iki malzeme ile üretilir; boy yönündeki birbirine paralel çözgüler ve onun aralarından belli bir sistemle geçirilen, en yönündeki atkılar. Çözgüler dokuma resmin ebatlarını belirleyen, bir bakıma dokumanın iskeleti diyebileceğimiz ana malzemedir. Çözgüler arasındaki mesafe ile çözgü sayısı dokumanın hem kalitesini hem de en yönündeki ölçüsünü, uzunlukları ise boy yönündeki ölçüsünü belirler. Dokuma işlemi boyunca tezgâhta belli bir gerginlikte kalması gerektiğinden gerilime ve sürtünmeye dayanıklı, esneyebilen, daha çok bükümlü, sağlam iplikler olmalıdır.

Atkı iplikleri dokuma yüzeyindeki dokuyu, motifleri, desenleri ve çeşitli renk alanlarını oluşturan, çözgülerin arasından belirli sistemlerle geçirilerek dokumanın oluşmasını sağlayan ipliklerdir. Atkılar genellikle çözgü ipliklerini tamamıyla örtebilen daha az bükümlü ipliklerdir. Yün, ipek, keten ve pamuk yoğunluklu olarak kullanılan iplikler olmuştur.

Bulunan en eski örneklerinden günümüze kadar üretilmiş dokuma resimleri incelediğimizde dokuma yapısını oluşturabilecek hemen hemen her türlü malzemenin kullanıldığını görürüz. Bu malzemeler dokuma resmin üretiliş amacına göre çeşitlilik gösterir. Örneğin ortaçağ Avrupası'nda şatoların büyük taş duvarların yalıtımını sağlamak amacı ile üretilmişse pamuk, yün, ipek iplikleriyken günümüz sanatında

özgün bir anlatım dili oluşturmak için dokunan resimlerde ise bu hammaddeler kâğıt, film şeritleri, plastik parçaları vb. olabilmektedir.

Tarih öncesi devirlerde ne çeşit liflerin veya malzemelerin kullanıldığını tam olarak bilemesek de doğa koşullarına karşı son derece dayanıksız olan bu doğal hammaddelerin günümüze kadar ulaşılabilen örnekleri bize bazı ipuçları vermektedir. İklim koşullarının uygun olduğu kuru çöl ortamında veya donma derecesinin altındaki karanlık mağaralarda kömürleşerek günümüze ulaşabilmiş bu kumaş parçaları incelendiğinde, kullanılan ipliklerin sıklıkla pamuk, keten, yün ipliği olduğu görülür.

Eğirme işleminin, ilk kez bitkisel lifleri iplik veya kumaş yapımında kullanan tarih öncesi insanlar tarafından geliştirildiği düşünülmektedir. Pamuk ipliklerin kullanımı M.Ö. 3500 yıllarında ve eğrilmiş keten ipliğinin ise, M.Ö. 2000' e kadar olan dönemde kullanıldığı biliniyordu. Bununla birlikte keten liflerinin, iplik bükme işleminden çok önceleri Mısır'da kullanıldığı sanılmaktadır. Yün ise, koyunların evcilleştirilmesiyle kolay elde edilen bir malzeme haline gelerek insan hayatına girmiştir. Afganistan ve İran'da yapılan çalışmalar gösteriyor ki, yün ve kullanımları ile ilgili faaliyetler Neolitik döneme kadar uzanmaktadır (HELD, 1999, s. 10).

Yün iplik, dokuma resimlerde birçok medeniyette, farklı dönemlerde en çok kullanılan hammadde olmuştur. Farklı kullanım amaçları ile üretilmiş birçok dokuma resimde tercih edilmiştir. Çünkü yünden yapılan iplik, yapılış şekillerine göre gerek görsel gerekse dokunsal açıdan çeşitlilik sunabilmektedir. Örneğin az bükümlü yün ipliği ile üretilen dokuma resimler daha yumuşak ve esnek olabildiği için bazı medeniyetlerde battaniye olarak kullanılmıştır. Kimi dokumalarda, özellikle Anadolu kilimlerinde bükümün daha fazla olmasıyla daha sağlam ve sert bir yapı oluşturduğu için yer yaygısı olarak kullanılmıştır. Ayrıca yün ipliği, liflerinin pürüzlü yapısı gereği dokuma işleminden sonra birbirilerine çok daha iyi tutunabildiği için sağlamlığı; boyama işlemlerinde çok iyi sonuç verdiği için de sunduğu renk çeşitliliği ile daha çok tercih edilen hammadde olmuştur.

15. yüzyıldan itibaren ipek, Fransa ve Hollanda atölyelerinde üretilen dokuma resimlerinde kullanılmaya başlanır. İspanya'da Granada, ipeğin en kaliteli yapı merkezi

haline gelmiştir. İpeğin, önceleri dokumadan çok, dokuda oluşan ilikleri dikmek için kullanıldığı biliniyor. Örneğin İtalya'da üretilen ipek organze, figürlerin yüz ve el detaylarında kontrast yaratmak için uygulanmıştır (ÖZAY, 2001, s. 7). Üretimi sır gibi saklanan ipek, Çin'den dünyaya 6. yüzyılda yayılmaya başlamış ve birçok medeniyette özellikle dokumaya parlaklık kazandırması için kullanılmıştır. Üretimi zor ve maliyeti yüksek olduğu için çoğunlukla yüksek kalitedeki dokuma resimlerde kullanılmıştır.

Pamuk ipliği gerilime karşı dayanıklı olduğu için genelde çözgü olarak kullanılmıştır. Atkı ipliği olarak sadece beyaza yakın renk alanları için tercih edilmiştir. Öte yandan pamuk lifleri ince iplik olarak üretilmeye elverişli olduğundan bu malzeme ile üretilen dokuma resimler genelde kıyafet ya da ev tekstil ürünü olarak üretilmişlerdir.

15. yüzyılda özellikle Avrupa dokuma resimlerinde metal ipliklerin kullanımı oldukça yaygınlaşmıştır. Dokumaların bordür kısımlarında ve resimde konu olan figürün kıyafeti, mücevherleri vb. detaylarında sıklıkla kullanılan altın ve gümüş iplikler dokuma yüzeyindeki metalik etkiyi ve parlaklığı arttırmak amacı ile tercih edilmiştir.

Dokuma resim yapımında keten ipliği de yoğunlukla kullanılan iplik türlerindendir. Kolayca elde edilebilen keten ipliği, inanışları gereği en çok Mısır uygarlığı tarafından kullanılmıştır. Bu uygarlık tarafından üretilen birçok koptik dokuma resim, çok ince keten ipliklerle dokunmuştur.

1962'de düzenlenen Lozan Bienaline kadar dokuma resimlerin hammaddeleri genellikle yukarıda belirtilen geleneksel malzemeler ile sınırlı kalmıştır. Ancak 1970'li yıllara doğru sanatçılar özgün bir dil oluşturma konusunda malzeme ve teknik seçiminde daha özgür davranmışlardır. "Eski malzemeler, iplik yapımları, çoğu zaman modern malzemelerle birleştirilmiş bin sene önceki kumaş yapım tekniklerinin gözden geçirilmesi, 1970'li yıllardaki sanatçılar için bir ilgi odağı olmuştur. Tarih öncesi çağlarda kullanılan deri ve keçe yeniden tabaklanmıştır. Eski iplik yapımları Amerikalı sanatçı Arturo Sandoval'ın eserlerinde olduğu gibi, film şeritlerinin 1/1 örgülerle karıştırılması, 20.000 yıllık bir tekniği gündeme getirmiştir" (CONSTANTINE, 1972).

Böylece dokuma resim sanatı, fiziki olarak bilinen geleneksel kalıplarından çıkarak sadece görsel bir yüzey olmanın yanı sıra üç boyutlu bir form olarak ta çeşitlenmiştir.

İlk sentetik boyar maddelerin 1856 tarihinde icadına kadar ipliklerin boyama işlemi tamamen doğal maddelerden yani bitki, hayvan ürünleri ve minerallerden elde ediliyordu (ÖZTÜRK, 1999, s. 7). Elde edilen renkler çoğu kez aynı coğrafyadan veya yakın coğrafyalardan temin edilen boyarmaddelerle mümkün olmuştur. Bu yüzden dokuma resmin üretildiği coğrafya renk açısından tasarımda belirleyici bir unsur olmuştur. Örneğin aynı dönemlerde Avrupa ülkelerine kıyasla Hindistan’da üretilen dokumalardaki renk çeşitliliğinin daha fazla oluşu bu coğrafyadaki bitki örtüsünün, mineral kaynaklarının ve hayvan türlerinin çok çeşitli olmasından kaynaklanır.

Tamamıyla ilkel yöntemlerle yapılan boyama işlemleri çoğu kez uzun zaman alan, teknik bilgi ve beceri gerektiren bir süreç olmuştur. Boyarmadde türlerinin de kısıtlı olmasından kaynaklı olarak renk çeşitliliğini artırmak için çeşitli yöntemler denenmiştir. Tuz, şap, göztaşı, asit gibi mineraller mordan olarak kullanılmış, değişik koşullarla ve yöntemlerle üretilmiş aynı hammaddeleri kullanarak renk skalası genişletilmeye çalışılmıştır. Örneğin; birbirinden farklı coğrafya ve iklim koşullarında yetişmiş, farklı cinslerden elde edilen koyunların yünlerinden üretilen iplikler aynı boyarmaddelerde birbirinden farklı sonuçlar vermektedir.

“Ortaçağ’da, renk paletinde yirmi ile yirmi beş ton renk mevcuttu. Günümüzde ise bu sayının on dört binin üzerinde olduğu söylenebilir. Renk çeşitliliğinin tasarımlar üzerinde belirleyici etkisinden daha önce de söz edilmişti. Geçmişteki bu renk azlığı özgün tarzların oluşmasını sağlamıştır. Öncelikle kısıtlı renk sayısı, doğadaki özgün ya da orijinal renklerin taklit edilmesini önlediğinden renk seçimi o dönemlerde her hangi bir kalıba uymadan özgürce yapılıyordu. Oysa 15. yüzyıla doğru dokumacılar daha gerçekçi etkiler elde edebilmek için doğadaki objeleri gözle algılanan renkleri ile üretmenin çabasına düşmüşlerdir. Bu sebeple renk skalasını genişletmenin yollarını aramaya başlamışlardır (BENNETT A. G., 1976).

Bu gün, dünyanın çeşitli bölgelerinde kullanılmış birçok doğal boyarmaddelerin ve mordanların bileşenleri bilinse de, boya yapımında usta kişilerin bilgileri ve

tecrübeleri sentetik boyarmaddelerin kullanımına paralel olarak ulaşılması güç hale gelmiştir.

Dokuma resim üretimindeki en önemli öğelerden biri dokuma tezgâhıdır. Dokuma tezgâhları ihtiyacı karşılama konusunda, tarihi boyunca ya çalışan karmaşık sistemlerle donatılmış ya da mümkün olduğunca ilkel olarak kullanılmıştır. Örneğin konargöçer toplumlarında kolaylıkla sökülüp kurulabilen ve taşınması kolay, sadece üç veya dört parçadan oluşan ilkel tezgâhlar tercih edilirken uzun kenarı altı metreye ulaşan dokuma resimlerini seri bir şekilde üreten ortaçağ Avrupa dokuma resim endüstrisi ise tezgâhlarını çağının en üstün teknolojileri ile geliştirmişlerdir.

Hedeflenen tasarımı üretebilmek için birbirinden farklı teknolojilerde üretilmiş birçok çeşidi olsa da dokuma tezgâhlarını, çözgüleri yere dik konumlandırılan veya yere paralel konumlandırılan tezgâhlar olarak iki temel yapıda incelemek mümkündür.

Elde edilen kalıntılardan öğrenildiğine göre en eski dokuma tezgâhı dikey tezgâhtır. Bu tezgâh prensipte, çözgü ipliklerini yere dik bir şekilde gergin tutan, değişik ölçülerde, yere sabit çerçeve şeklindeki basit bir düzendir. En eski örneklerinden bu güne çok az değişikliğe uğramıştır. Sadece dokuma ağızlığı değiştirmeye yarayan basit gücülme sistemleri ile geliştirilen bu dokuma tezgâhı yüzyıllarca Fransa atölyelerinde kullanılmış ve hala çağdaş dokuma resim sanatçıları tarafından günümüzde de kullanılmaktadır.

Dikey tezgâhta dokuma ustası, dokuyacağı dokuma resmin tasarımını önce büyütür, daha sonra renk alanları kodlarla belirlenmiş bir eskiz oluştururdu. Bu eskiz dokumanın önündeki duvar üzerinde asılı durur ya da gerektiğinde çözgünün altındaki zemine yerleştirilirdi. Gerek dikey gerekse yatay tezgâhlar birkaç ustanın yan yana tek bir ürünü dokumasını sağlamıştır (HARRİS, 1993, s. 26).



Şekil 131: Dikey tezgâh ve bu tezgâhta çalışma şekli.

http://ttnotes.com/mus%C3%A9cernuschi.html#gal_post_31736_mus%C3%A9cernuschi-paris-2.jpg (erişim:23.03.2020)

Yatay tezgâhta çözgü iplikleri yere paraleldir. Bu tezgâh çeşidinin de değişik tipleri olup, çözgü ipliklerinin yere teğet olanı ise en ilkel yatay tezgâh olarak kabul edilmektedir. Bunun ilk kanıtı Mısır'da hanedanlık öncesi döneme ait çömlekler üzerindeki bir çizimde görülmektedir.(foto: 2) Bu çömlek Baderi'de bir kadın mezarından çıkarılmıştır ve günümüzde Londra 'da, Petrie Koleji Müzesinde sergilenmektedir. Bu çömleğin yüzeyindeki desenler belirgin bir şekilde “yer tezgâhını” betimlemektedir.



Şekil 132:Aubusson da bir atölyede yatay tezgâhta çalışan dokumacılar

<http://www.robert-doisneau.com/fr/portfolio/tapisserie.htm>, (erişim.24.03.2020)

Teknolojik anlamda en çok geliştirilen tezgâh tipi yer tezgâhıdır. Başlangıcında kazıklar ve sopalar yardımı ile yere kurulan bu tezgâh yüzyıllarca kullanılmış olup, bu gün çözgü ipliklerinin bilgisayar yardımı ile kontrol edilerek dokumanın oluşturulduğu daha karmaşık dokuma sistemlerine dönüştürülmüştür.

Birçok kültürde farklı dönemlerde de olsa yatay tezgâhlarda, çözgü ipliklerinin oturan dokumacının el hizasına kadar yükseltilmesi bu tezgâh çeşidinin gelişimine açık hale getirmiştir. Belirli çözgü ipliklerine hareket vererek dokuma ağızlığını değiştiren pedal sistemi, bu gelişime bir örnektir.

Sabit pedallı tezgâh yatay tezgâh olup, “Hindu tezgâhı” diye anılır. Burada, tarağı açmak için elle çalıştırılan basit bir makara sistemi mevcuttur. Bu tezgâh bir duvar üzerine yerleştirilir. Boşluk bölümüne tezgâhın ayak pedalları ve dokumacının ayakları yerleştirilir (SHARAF, 1980, s. 19).

Fransız mühendis Jacques de Vaucanson, 1757 yılında geliştirdiği yatay tezgâh ile dokuma ilerledikçe ön yüzünün sürekli görülebileceği bir kolaylık elde etmiştir. Daha sonra ise Joseph Marie Jacquard tarafından biraz daha değiştirilerek geliştirilen yatay tezgâh, kolay kullanımı ile popüler hale gelmiştir.

Dikey tezgâhta çalışan dokumacı, çözgü ipliklerinin hemen arkasına dokunacak çizimi asıyor ve göz kararı ile görüntüyü kâğıttan boş çözgüye aktarıyordu. Sonuçta aynı örnek, dokuma resim şeklinde oluşturuluyordu. Yatay tezgâhta ise çizim doğrudan çözgü altına yerleştiriliyor, gergin ipliklerin arasından şekil görülebiliyordu. Bu durumda dokumacı basit şekilde örneği, bobinleri ile izliyordu. Dokuma resim yatay tezgâhtan alındığında, bir anlamda baskı sonrası nasıl kâğıt şablondan çıkarılıyorsa eskizin yüzünden adeta sıyrılarak çıkarılıyordu ve nasıl ki baskı ters yüz edilip çıkarılıyorsa ve düz olarak kullanılıyorsa aynı şekilde dokuma resim, örneğin yönünde ters çevrilip asıl yüz olarak kullanılıyordu (CAVALLO, 1989, s. 18).



Şekil 133: Çözgü ipliklerin altına yerleştirilmiş karton

http://www.ches.ua.edu/departments/ctd/faculty/wimberley/ctd415/materials/tapestry_files/frame.htm#slide0017.htm (erisim:13.03.2020)

Günümüzde çağdaş dokuma resim sanatçıları malzeme ve teknikte daha özgür seçimler yaptıkları için kullandıkları tezgâh tipleri ve bu tezgâhların işlerliği de üretecekleri dokumaya göre çeşitlilik gösterir.



2. BÖLÜM

DOKUMA RESİMDE FOTO GERÇEKÇİ YAKLAŞIM VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

2. BÖLÜM

DOKUMA RESİMDE FOTO GERÇEKÇİ YAKLAŞIM VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

2.1. Foto-Gerçekçi Resim Sanatı

Bu tez çalışmasında fotoğraflık görünümde dokuma resimler üretilirken, aynı zamanda bu çalışmaların fotogerçekçi sanat anlayışında üretilmiş ürünler olması amaçlanmaktadır. Bu nedenle fotogerçekçi sanat anlayışının ana hatlarından söz etmek faydalı olacaktır. Fotogerçekçi sanatın nasıl ortaya çıktığı, nasıl bir tarihi seyir izlediği, nasıl bir anlayış güttüğü ve ele aldığı temaların neler olduğu, üzerinde durulması gereken konuların başında gelir. Fotogerçekçi sanat akımının kısa serüvenine göz atmak, üretilen çalışmaların çıkış noktasını ve oluşum sürecini anlamayı kolaylaştıracaktır.

Fotogerçekçi sanat akımının da temelleri üzerine oturduğu gerçekçilik fikrinin kökenleri, insanlığın bilinen en eski tarihine kadar uzanır. Kendini en kolay yolla ifade etmek isteyen insanın en yalın ve evrensel alfabesi gerçekçi resimdir ve bu alfabeyi tarihi boyunca değişik amaçlar için kullanmıştır. Fakat bu çalışmayı ilgilendiren nokta sanatta gerçekçilik akımıdır. Sanatta gerçekçilik fikrinin kendini en net ortaya koyduğu dönem Rönesans'tır. Rönesans'ın ortaya çıkışı ile birlikte başlayan sanatta gerçekçilik akımı, 20.yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür. Fakat özgürlükçü yaklaşımı benimseyen modernizm ile birlikte birçok genç sanatçının gerçekçiliği, sık ve değersiz bir uğraş olarak görmesiyle birlikte gerçekçilik anlayışı tekrar karanlık çağına geri döner.

Modernist estetik yaklaşımın hüküm sürdüğü Amerika'da, gerçekçi fikri benimsemiş birçok ressam, gerçekçi figürü tekrar kabul ettirmek için birçok girişimde bulunmuştur. 1930'lu yıllarda sosyal içerikli konuları işleyen bir grup ressam, Amerika'nın sosyal yaşamına dair anlık görüntüleri tuvalleriyle yansıtarak gerçekçi üslubu modern sanat ortamına tekrar kazandırmayı başarmışlardır. Öncülüğünü John Roger Cox, Thomas Hart Benton, Grant Wood gibi ressamların yaptığı bu grup sonraki yıllarda Amerika'nın şehir manzaralarını konu edinen çalışmalar yapmışlardır (BENTON, 2018).

Bu gelişmelerin yaşandığı dönemlerde, Amerikan modernizminin içinde yetişmiş, dönemin estetik anlayışından farklı resimler yapan, Precisionistler adlı bağımsız bir gurup ressam endüstriyel ürünlerin formlarını ve dokularını titiz bir çalışmayla işleyerek gerçekçi işler üretmişlerdir. Sadece özel stüdyo ortamlarında deneyimlenebilecek, çeşitli maddelerdeki boyaların uygulamasına dair akılcı çözümlerle değişik teknikler geliştirmişlerdir. Formların idealize edilmesi üzerine çalışmalar yapan ve Ralston Crawford, Charles Sheeler, Preston Dickinson, Charles Demuth, Niles Spencer gibi sanatçıların öncülüğünde oluşan Precisionist sanat, kendisinden sonra ortaya çıkacak fotogerçekçi sanat akımına ışık tutmuştur. Gerçekçi yaklaşım üzerine birçok çalışmanın üretildiği 2. Dünya Savaşı sonrası sanat ortamında, yapılan onca çalışma ve yayınlanan bildiriler yeterince yankı bulmamış, 1940 ve 1950’li yıllarda duraklama dönemine girmiştir. Precisionist sanatçıların kuralcı tavırları, dönemin sanat ortamında popüler olandan uzak tutum olarak değerlendirilmiş ve dışlanmışlardır. Birçok kişiye göre, gerçekçi üslubun ne amacı ne de estetik yanı vardı, sadece duygudan uzak bir amaç edinmişti kendine (GOODYEAR, 1981, s. 15).



Şekil 134: Charles SHEELER “Classic Landscape” tuval üzerine yağlı boya, 1931

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/precisionism>, (erişim: 22.11.2018)

2. dünya savaşından sonra istikrarlı bir seyir izleyen soyut sanat eğilimi, figürü tamamen rafa kaldırmış durumdaydı. Ancak 1950’li yıllarda ortaya çıkan Pop Art, soyut sanatın figür gizleme tutumuna karşı popüler imge ve araçlarla çıkarak dönemin sanat anlayışına figürü yeniden sevdirmiştir. Akla gelebilecek her türlü nesne imajlarını özgürce kullanarak Precisionistlerin tutucu tavrına karşı alternatif bir tutum sergilemiş ve kendilerine geniş çapta taraftar bulmuşlardır.

“Birçok eleştirmene göre, anlaşılabilmesi belli bir kültür birikimi gerektiren soyut sanat ortamında figüratif sanat, herkese bir rahatlama sağlamıştır. Bu gelişmede elbette Pop Art sanatçılarının payı çok büyüktür. Pop Art’ın önemli temsilcilerinden olan Roy Lichtenstein figüratif sanatın geri dönüşüyle ilgili olarak şöyle konuşmuştur: “Dışarısı dünyanın ta kendisidir ve Pop Art dünyadaki dışarıya bakmaktadır” (BRİTT, 1999, s. 305).



Şekil 135: Richard Hamilton, “Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?”

Kâğıt Üzerine Kolaj, 25x22,5 cm, 1956

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/popart/> (erişim: 23.11.2018)

“Pop sanatçıları figür resmine dönerek, alıntı imgelerden yararlanarak Fotogerçekçi sanatçılara öncülük etmişlerdir. Pop Sanat’ında nesnelerin imgeleri fotoğrafta görüldükleri gibi aktarılmıştı. Kaygan, tek biçimli, fırça darbelerini ve dokuları içermeyen bir resim tekniği her iki akımda da geçerliydi. Ancak, Pop sanatçısı sunmak istediği imgeleri kendine özgü bir kolaj içinde parça parça bir araya getirirken, Fotogerçekçi sanatçı resim karesini bütün olarak kullanıyor, görüntünün sürekliliğini ancak tuvalin çerçevesi ile kesiyordu” (20. Yüzyıl Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984).

Ortaya çıkışından 1960’lı yıllara gelinceye değin çeşitli sanat disiplinlerinde kendine yer bulan fotoğraf, ilk defa kendini model alan bir sanat akımını beslemektedir.

“Fotoğrafın icadı ve sanat alanına girmesi ile yaşanan devrim 20. yüzyıl sanatında birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Bunlardan en önemlisi fotoğrafın ‘gerçeklik’ algısı üzerinde yarattığı değişimlerdir. Bu bağlamda, insan gözü her fenomeni görebilen fakat belirli ölçüde algılayan, fotoğraf ise insan algısından bağımsız gerçekliği yansıtan bir araçtır denilebilir. Ayrıca, fotoğrafın insan algısından bağımsız, mekanik verilerle elde ettiği görüntüler kanıt niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, fotoğraftan önce ‘gerçekçi’ olarak nitelendirilen resimler fotoğraftan sonra artık ‘fotoğraf kadar gerçekçi’ olarak adlandırılmaya başlanmış, gerçeklik olgusuna dair değerlendirmeler bu iki yaklaşımla ele alınmıştır. Gerçekliği, gözün algıladığı kadarıyla sınırlayan bakış açısı, resimde temsiliyet boyutunda fotoğrafik gerçekliği de hesaba katmaya başlamıştır” (KURBAK, 2010, s. 113)

İlk kez 1960’lı yılların başında ABD ve Avrupa’da eş zamanlı olarak ortaya çıkan, 1970’li yıllarda etkisinin ülkemizde de görülmeye başladığı bu akım, fotoğrafı model alan ve resimlerini fotoğrafın kaydettiği görüntülerin kılavuzluğunda oluşturan sanatçıları kapsayan bir akımdır.

İlk belirmeye başladığı zamanlarda Kesin Odak Gerçekçiliği, Yeni Gerçekçilik, Hiper Gerçekçilik, Süper Gerçekçilik, Köktenci Gerçekçilik, İmgeci Gerçekçilik gibi çeşitli isimler almıştır. Aradan geçen süre bu tanım kargaşasını unutturmuş

olmalıdır ki günümüzde bu grubu oluşturan sanatçılara ‘Photo Realist’ Fotogerçekçi denilmektedir (KELOĞLU, İstanbul, s. 8).

Fotogerçekçi yaklaşımla yapılan resimler dikkatli bakıldığında, görünümün sadece ‘fotoğraf kadar’ değil aynı zamanda “fotoğraf gibi” yansıtıldığı görülür. Göz algıladığı ile kameranın algıladığı görüntüyü eşitleme amaçları, sanatçıların tarih boyunca doğayı aynen resmetme ve algılama sorunsalına işaret eder. Bu akımın sanatçıları kendilerinden önceki ressamın aksine tuvallerini konunun önüne almaktan ziyade, konuyu fotoğraf veya kamera vasıtasıyla tuvalerin önüne almışlardır. Fotogerçekçi resimlerin yapımı her ne kadar uzun sürse de ortaya çıkan sonuç kesinlikle bir fotoğraf karesi olmuştur. Fotoğrafın tamamen nesnel bir yaklaşımla tekrar işlenmesi, duygusuz fırça izleri, aerograf kullanımıyla sağlanan canlı renkler, reklam panolarının ve sinema perdesinin etkisiyle ortaya çıkmış büyük ölçekli resimler, Fotogerçekçi resmin en temel özelliklerini oluşturur (HONOUR & FLEMING, 2005, s. 795).

“Fotogerçekçi sanatçılar için önemli bir unsur olan fotoğraf gerçekliğine ulaşmak, çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. İlk modernist akımların fotoğrafı dönüştürme eğiliminden kaynaklanan üslupsal yaklaşım, fotoğraf kullanımını akıllara getirmemektedir. Fakat fotogerçekçi sanatçıların resimleriyle ilk kez karşılaşan biri, bunların resimden öte fotoğraf olduğunu düşünür. “Bu resimler aslında gösterdikleri figürlerin değil, fotoğrafların ya da ofset baskı tekniğinin kopyalarıdır. Bu sebeple izleyici iki kez yanılır; birincisi, resmin fotoğraf sanılması, diğeri ise resimdeki figürlerin gerçekmiş gibi algılanmasıdır. Ancak yine de fotogerçekçi resimlerde geleneksel bir özne-nesne ilişkisinin varlığından bahsetmek mümkündür” (YILMAZ, 2006, s. 193).

Gerçeği yansıtma konusunda nesnelliğin arkasında duran Fotogerçekçi sanatçılara yönlendirilen eleştirilerin çoğu, ortaya koydukları çalışmalarda ne derece nesnel kalabildikleridir.

“Fotogerçekçi resimlerde her ne kadar bir makine kullanılmış olsa ve sanatçının müdahalesi yokmuş gibi görünse de seçilen kare bakan gözün seçimidir ve öznellik

kendisini burada gösterir. Bu durumdan kaynaklanan eleştirileri aşmanın bir yolu olarak, sanatçılar, genelde kendi çekmedikleri fotoğraflardan yararlanmışlardır. Burada her tür kişisel ve duygusal belirtisinden kaçma isteği kendisini gösterir. Ama yine de seçilen kare bir tercih olduğundan, sanatçının izi buradan da bulunabilir. Bu tartışmalar içinde, Foto-Gerçekçi sanatçılar, “fotoğraftaki görüntüden daha parlak, göz kamaştırıcı bir etki elde etmişlerdir. Böylece fotoğraf, resmin konusuna dönüşmüştür, fakat bu ressamın fotoğrafik imgeyle yetinmemektedirler. Fotoğrafa en sadık kalanlarda bile ressamın kattığı ayrıntılar bulunmaktadır” (GİDERER, 2003, s. 164).

Kayıtlarda, Photo-Realism terimini ilk kullanan kişinin Meisel olduğu görülmektedir. Meisel, 1968 yılında Richard Estes ve Chuck Close’ un çalışmalarını değerlendirirken, her ikisinin de görsel açıdan biri birine çok benzediğini ve her ikisinin de yönteminin fotoğraf gerçekliği olduğunu söyleyerek, bundan sonra onların ve benzerleri çalışmaların Photo-Realism adı altında değerlendirilebileceğini belirtmiştir. Ardından, 1969’da Madison Avenue’deki sergide, Charlie Bell ve diğer sanatçıların eserleri tanıtılır. Röportaj sırasında Howard Smith, Village Voice eleştirmenine sanatçıların fotoğrafı kullandıklarını, çalışmaların fotoğrafik görünümde olduklarını ve bu çalışmaların fotogerçekçi olarak adlandırılabilirliğini söylemiştir (LUBİN, 2018, s. 78).

Fakat Photo-Realism kelimesi ancak iki yıl sonra ilk defa, Ocak 1970’ te New York’ta Whitney Museum of American Art’ ta düzenlenen “22 Realists” başlıklı bu serginin kataloğunda kullanılmıştır. Daha önce benzer çalışmalar sergileyen William Bailey, Jack Beal, Robert Bechtle, Harold Bruder, John Clem Clarke, Charles (Chuck) Close, Arthur Elias, Richard Estes, Audrey Flack öne çıkan isimlerdir. Maxwell Hendler, Richard Joseph, Howard Kanovitz, Gabriel Laderman, Alfred Leslie, Richard McLean, Malcolm Morley, Philip Pearlstein, Donald Perlis, Paul Staiger, Sidney Tillim, Paul Wiesenfeld ve Donald James Wynn’in eserlerinin yer aldığı serginin kataloğu James K. Monte tarafından hazırlanmıştır.

“1972 yılında ise akım, Sidney Janis galerisinde düzenlenen ‘Sharp Focus Realism’ (Keskin Odak Gerçekliği) sergisi adı altında devam etmiştir. Sidney Janis tarafından düzenlenen ‘Sharp Focus Realism’ sergisinde ise; Claudio Brovo, David Parrish Don Parrish, Don Eddy, Duone Honson, Evelyn Taylor, Guy Johnson, Howard Kanovitz, Jann Howarth, John De Andrea, John Mandel, John Salt, Lowell Nesbitt, Malcolm Morley, Marilyn Levine, Michelangelo Pistoletto yer almaktadır. Noel Mahaffey, Paul Sarkisian, Paul Straiger, Philip Pearlstein, Ralph Goings, Richard Estes, Richard McLean, Robert Cottingham, Robert Graham, Ron Kleemann, Stephan Posen, Tom Blachwell ve Willard Mitchell sergideki diğer isimlerdir” (GÜMİLÇİNE, 2013, s. 33).

“Foto-Gerçekçi sanatçılar arasında ilk planda ismi anılanlar Malcolm Morley, Richard Estes, Ralph Goings, Robert Cottingham ve Chuck Close’dur (Nur Koçak, 1983). Foto-gerçekçilik sanatçının kişisel bakış açısını makinenin bakış açısıyla ressam gözünün özelliğini, kamera merceklerinin nesnelliğiyle değiştirerek sanatçının konuyla ilişkisini bütünüyle değiştirmiştir. Fotogerçekçiliğin doğuşunda alınan en önemli kararların Malcolm Morley’e ait olduğu bilinmektedir. 1965’ten başlayarak kartpostal ve turizm afişlerini beyaz kenar payları, çerçeve süsleri ve alt yazılarıyla oldukları şekilde hiçbir öznellik katmadan karelere bölüp elle büyütürken tuvale aktarmıştır. Resimleri çok büyütülmüş reproduksiyonlar gibidir. Morley fotoğrafı ters çevirip karelemiş, sonra her kareyi tek başına ele alıp büyütmüş, bir kare üzerinden çalışırken de resmin kalan bölümlerini örtmeyi unutmamıştır” (Edward, 1995, s. 204).



Şekil 136: Malcolm MORLEY, Hipodrom (1970), tuval üzerine yağlı boya, 177.5 x 233.3 cm,

<https://brooklynrail.org/2018/09/in-memorial/A-Tribute-to-Malcolm-Morley>,
(erişim:12.10.2018)

“Resim yaparken yararlanılan afiş ve kartların onlardan ayırt edilmemesini istediği için resimleri beyaz çerçevelemeleri, kenar süsleri, alt yazılarıyla aynen kopya etmiştir. Sanatçı bu tutumu seyircinin dikkatini gerçeğin kendisinin değil kopyasını izlediklerini fark ettirmek istediğini gösterir. Bu durum, içeriği ile ilgilenilmez ise ressamın soyut bir çalışma yapmayı amaçlandığını, belki de fotoğrafın gerçek görüntüyü yansıtması, onunla soyut anlamlar üretmeye engel olamayacağının bir göstergesidir. Simon Faibisovich de Morley’ den çok sonra Morley gibi bir yaklaşımla seçtiği fotoğrafları pozlama hatalarıyla birebir resimleyen Fotogerçekçi isim olmuştur” (MEİSEL, 1989, s. 68-69).

“Fotogerçekçilikler içinde portreleri ile öne çıkmış olan Chuck Close, yaptığı büyük boyutlu resimlerde, fotoğraf makinesi ile çekilen ancak odak dışı kalan, normal bir gözün göremeyeceği ayrıntıları öne çıkarmıştır. İlk resimlerini çizgilerle siyah-beyaz yapan sanatçı, daha sonraki renkli resimlerini noktalama yöntemiyle oluşturmuştur. Özellikle yakın çekim fotoğraflardan yararlanan Close, yakın arkadaşlarının portrelerini yapmıştır. ‘En ince ayrıntısına kadar resimlediği bu portreler, izleyiciyi konunun içine sokarak sağladıkları yakınlıkla bir yerde gerçekliği yok edip insanı fizyolojik bir cisim haline’ getirir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 353).



Şekil 137: Chuck Close “Kendi Portresi”, tuval üzerine akrilik, 273.1 x 212.1 cm

<http://chuckclose.com/work007.html>, (erişim: 06.07.2016)

İmgeye olan mesafesi ve serinkanlı yaklaşımı ile tuval yüzeyinde hiçbir insani iz barındırmayan bir başka Fotogerçekçi sanatçı da Ralph Goings'dir. Işıltılı vitrinleri, ışıklı tabelaları, çeşitli renklerde parlak yüzeyli kent manzaraları ve ayrıca lokantaların, kafeteryaların, büfelerin ve dondurma dükkânların parıldayan yüzeylere sahip nesneleri ile dolu fotoğraf karelerini birebir tuvaline aktarmıştır. Kamyon, kamyonet ve otomobiller gibi şehir yaşamına ait diğer mekanik objeler de sanatçının ilgi odağı olmuştur.

Goings seçtiği konuları nesnel bir yaklaşım ile yansıtabildiği için vurguladığı güzelliğin altında katmanlı bir bakış açısı da saklayabilmektedir. Sıradan bir dondurma dükkânını bozuk kentleşmenin bir ürünü olarak izletebilir ama aynı zamanda aynı yeri fotogerçekçi sanatçı gözü ile dokuların çeşitliliği, bunların sağladığı değişik ışık gölge oyunları ve yansımalar aracılığı ile de inanılmaz çekicilik ve büyüleyici bir manzara olarak da sunabilir.



Şekil 138: Ralph Goings, “Safway Jeep”, tuval üzerine yağlıboya, yıl 1969, 114.3 x 160 cm,

<http://www.artnet.com/artists/ralph-goings/jeep-40-809b-safway-jeep-a-NwrU4dCWPINPTZLL7wzJww2>, (erişim: 25.11.2018)

Richard Estes de Goings gibi akla gelmeyecek sıradan yerleri ve nesneleri ele alarak bu nesne ve yerlerin anlamlarını büyütebilen dolayısıyla görünür kılınabileceğini ispatlayan fotogerçekçi bir sanatçıdır. Ancak Estes'in fotoğrafa yaklaşımı daha özgürdür. Estes biri biriyle bağlantılı olmayan fotoğrafları birleştirerek gerçekte var olana cam yansıması, metal parlaması, gölge düşmesi gibi değişik dokuları ekleyerek bir kurgu oluşturmaktan çekinmez.



Şekil 139: Richard Estes, Bus Reflections, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 1972, 101,6 x 132,1cm,
<http://www.artnet.com/artists/richard-estes/bus-reflections-4fIOh5Bt03flaZnnD6ab9w2>,
 (erişim: 15.09.2018)

Hem Estes hem de Goings aynı resimleri bundan elli yıl önce yapamayacaklarını çünkü bu sürede Amerika'da şehirlerin görünümünün bütünüyle değiştiğini söylemişlerdir. Goings çevredeki eczanelerin ağaçlardan daha çok olduğuna dikkat çekerek; 'Onların resmini yapmayayım da neyin resmini yapayım?' diye sorar. Estes ise

izleyicilere çevresini daha hoş, daha güzel veya daha ilginç gösterme çabasında olmadığını, ‘Elimde olsa resmini yaptığım yerlerin çoğunu yıkdım’ diyerek, fotogerçekçi tavırlarını üstü kapalı olarak dile getirmişlerdir. Oysa Estes çalışmalarında kinayeli bir şekilde kentsel bozulmayı değil de, bozulmanın aldığı değişik şekilleri, üslupları yansıtmaktadır. Estes’in ‘Mağaza vitrinleri’ Jan Van Eyck’in ‘Aynaları’ gibi seyircinin başka türlü fark edemeyeceği sahneleri ve nesneleri görünür hale getirirler. Caddelerde vitrinleri gelişigüzel izlerken camlara yansıyan imgeleri çoğunlukla fark edemeyiz, vitrinlerdeki sergilenenlere odaklanırsak, Estes, vitrin camlarına bakarak içlerindekiyle değil de arkamızdakilerle ilgilenmeye çağırır bizleri, bunu yaparken ayrıntıları atlamamak amacıyla her şeyi titizlikle tuvaline işler (MEİSEL, 1989, s. 11-13).

“Adrey Flack de, 1970 yılında Fotogerçekçi resim yapan sanatçılar grubuna giren bir başka isimdir. Çağdaş Amerikan kent yaşamının bir sanatçısı olan Flack Fotogerçekçi natürmort resimlerine imza atmıştır. Bu konuya yaklaşımı onu diğer Fotogerçekçilerden ayırır. Modern renkler, kompozisyonlar ve çağdaş bir teknik olarak kullanılır. Flack’ın ölü doğaları, onun idealize edilmiş gerçekliğini ve sembolik mesajlarını kapsamına alır. Özellikle kadın yaşamının fetiş nesnelerine yönelik kompozisyonlar üretir. Çeşitli taşlar, takılar, mücevherler, makyaj malzemeleri, parfümeriler ve aynalar ve çağın sinema ilahları da bu kompozisyonlara katılır” (GİRAY, 1993, s. 65).



Şekil 140: Audrey Flack, "World War II." tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 1976–1977, 96 x 96 cm

<http://www.audreyflack.com/photorealism/>, (erişim: 04.10.2018)

Adrey Flack gibi, bu dönemdeki birçok fotogerçekçi sanatçı da daha özel konulara yönelmişlerdir.

Binalar üzerine asılmış neon ışıklı reklam panolarının resimleriyle tanınmış olan Robert Cottingham ise ilk bakışta son derece sıradan bir gerçeği klişe bir biçimde sunuyormuş gibi görünse de resimleri incelendiğinde, çok daha soyut biçim ilişkileri, renkler ve kompozisyon ile ilgilendiği anlaşılır. Çok derin açılardan çekilmiş tabela

fotoğraflarını resimleyen Cottingham, bu görsellerin sadece bir kısmını ele alır (20. Yüzyıl Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984, s. 1441).

“Sanatçı, tek bir resim için birçok fotoğraftan yararlanmakta ve toz, leke, kir, pas, kırışık gibi fotoğraf kusurlarını yok ederek görüntüyü tuvale geçirmektedir. Amacı konuyu sadeleştirerek belirli bir gerilime ulaşmak; fotoğrafı çıkış noktası, bilgi kaynağı olarak ele alıp resimlerini dilediğince düzenleyebilmektir. Genellikle renkli dükkân tabelaları ya da ışıklı reklam panolarını konu olarak seçen Cottingham, Goings gibi konuya tam cepheden yaklaşmak yerine biraz yana çekilerek ya da aşağıdan yukarıya doğru bakarak; dramatik etkiler yaratan gösterişli kompozisyonlar kurmuştur. Resimlediği tabelalarla reklam panolarının genelinde şekiller ve üstlerindeki yazılar açık seçik olsa da okunanlardan bir anlam çıkartmak mümkün değildir. Yalnızca maddesel varlıkları neon, plastik, bez, vb. hissedilir durumdadır” (Nur Koçak, 1983, s. 30).



Şekil 141: Robert Cottingham, Roxy, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı: 1972, 199.5 x 199.5 cm

<http://www.artnet.com/artists/robert-cottingham/>, (erişim: 12.08.2018)

“Çalışmalarındaki gerçeklik vurgusunu dikkatlice seçen ve amaçları doğrultusunda onu tekrar dönüştüren fotogerçekçi sanatçılar, fotoğrafın ötesindeki gerçekliğe ulaşmak uğruna birçok çalışma gerçekleştirmişlerdir. 20. yüzyılın son çeyreğinde bu konunun üzerine gitmiş sanatçılar arasında bulunan Gerhard Richter, fotoğraf gerçekliğini temel alan yapı bozumlarına gitmiş ve eş zamanlı olarak soyut çalışmalar da üretmiştir” (YILMAZ, 2006, s. 144).



Şekil 142: Gerhard Richter “EMA” tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 1966, 200 cm x 130 cm

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/nudes-16/ema-nude-on-a-staircase-5778/?&categoryid=16&p=1&sp=32>, (erişim: 27.02.2018)

“1961 yılında Michigan Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi”nden mezun olan Ron Kleemann bir süre soyut heykel çalışmaları yapıp 1967’den itibaren ise resme yönelmiştir.

1968, 1969 yıllarından itibaren çalışmalarında fotoğrafı kullanmaya başlayan Kleemann, çeşitli fotoğrafları birleştirerek gerçeküstü çalışmalar yapmıştır. Soyut resme aykırı olarak tuval yüzeyinde kırılmalar, şekillendirmelere ve yuvarlamalara yer veren Kleemann’ın bu çalışmaları gerçekçi değildi ama sürrealizmin bir biçimi olarak görülebilecek özellikteydi” (MEİSEL, 1989, s. 303).

Kleemann’ın Fotogerçekçi resimleri 1971’de yarış arabaları serisiyle kendini gösterir. O yaptığı bu tip resimlerle dünya çapında üne kavuşmuş ve yarış arabaları sonraları en çok tanınan fotogerçekçi imgelerden biri hâline gelmiştir (MEİSEL & CHASE, 2002, s. 7). Bu çalışmalarında çeşitli sembolleri, işaretleri kullanan Kleemann’ın yarış arabaları onun “yasal grafiti” dediği isimler, kelimeler, ayırmaçlar ve çıkartmalarla kaplıdır. O yarış arabaları vasıtasıyla seyirciye her şeyin, her yerde bir marka veya işaret taşıdığı iddiasını vurgulamaya çalışmaktadır. Hatta Kleemann’ın Poetic License adlı bir takım resmi sadece plakalara ayrılmıştır” (MEİSEL, 1989, s. 304).



Şekil 143: Ron Kleemann, “Natürmort-24”, Keten üzerine yağlıboya, yapım yılı 2003, 132.1 x 152.4 cm.

<https://www.artsy.net/artist/ron-kleemann>, (erişim: 01.12.2018)



Şekil 144: Gottfried Helnwein, “ The Disasters Of War 28, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 201cm x 163cm 2011

<http://www.helnwein.com/works/#&gid=1&pid=33>, (erişim: 21.11.2018)



Şekil 145: Alysia Monks, “Steamed” tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 2009, 162.5 x 218.4 cm

<https://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/6202563/Photo-realistic-paintings-by-Alyssa-Monks.html?image=1>, (erişim: 28.11.2018)

1960-70’li yıllarda, birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi Türkiye de bu sanat akımının varlığını hissetmeye başlamıştır. İlk örnekleri ancak 1970’li yılların ortalarında, Nur Koçak tarafından verilmiş ve ardından birçok yenilikçi sanatçı tarafından benimsenmiştir.

“Nur Koçak’ın üslup arayışı, uzmanlık öğrenimi için gittiği Paris’te, 1974’te kalıcı ve kesin bir çözüme ulaşır. 1971 yılı Paris Bienali’nde izlediği Hipergerçekçilik Sergisi, yapmak istedikleriyle kesişen nitelikler göstermektedir.

Akademi yıllarında da daima görünen gerçeği yansıtmaya isteği duymuş, ama bu eğilim dönemin öğretim üyelerinin anlayışıyla çeliştiği için, bu isteğini bilinçaltında gizlemiştir. Yıllar sonra Paris Bienali, bu gerçeğin çağdaş bir doğrultuda sunulabileceğini kanıtlamıştır. Nur Koçak bilinçli bir seçimle bu doğrultuda resimler üretmeye başlayacaktır” (Mine Sanat, 2018). İlk dönemlerinde, kadına özgü tüketim malzemelerini betimleyen sanatçı, popüler kültürle beraber biçimlenen tüketim toplumunun gerçeklerini gözler önüne sermektedir. Genellikle, fantezi iç giyim, ruj ve parfüm şişeleri gibi lüks tüketim malzemelerini resmeden sanatçı, kendine has yorumuyla kadının toplumdaki yerine değinerek feminist bir yaklaşımı da beraberinde getirmektedir. Feminist yaklaşımla ele aldığı bu objeleri fotoğraf gerçekliğiyle büyük yüzeylere taşıyan sanatçı, kadının varlığına dair sorgulanması gereken noktaları da açığa vurmaktadır (ÖZTÜRK Y. , 2013).



Şekil 146: Nur Koçak, “**Chanel Rujlar**”, tuval üzerine akrilik, yapım yılı 1987, 130x195 cm

<http://www.minesanat.com/NurKocak/nurkocak.htm>, (erişim: 23.09.2017)



Şekil 147: Mustafa Sekban, “Balık Tutan Çocuklar”, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 2007, 89x116 cm

<http://kanalkultur.blogspot.com/2015/05/mustafa-sekban-yel-ucurur-aglar.html>, (erişim: 21.02.2020)



Şekil 148: Erdağ Aksel, “Bir Yıl Garantili ARY-7CU”, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, yapım yılı 1984, 140x110 cm, 1984

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=19&l=1&modPainters_alphaFilter=69,
erişim: 21.02.2020)



Şekil 149: Tane Ceylan, SPRİTUAL, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 2008, 140 x 200 cm

<http://tanerceylan.com/works/spiritual/>, (erişim: 29.11.2018)



Şekil 150: Taner Ceylan, “1881”, tuval üzerine yağlıboya, yapım yılı 2010, 140 x 200 cm

<http://tanerceylan.com/works/1881/>, (erişim: 29.11.2018)

2.2. Dokuma Resim Çalışmalarında Fotoğraf Kullanan Sanatçılar

Ortaçağ’da dokuma resim üreticileri sırf sanatsal gurur ya da prestij veya ticari bir talebi yerine getirmek amacıyla portre dokuma işine girişmişlerdir. Ama kuskusuz bu gibi girişimlerin çoğu portre anlamında gerçek kişiye olan benzerliği tutturamıyordu (ACKERMAN, 1970). Resim sanatında uygulaması daha kolay olan yağlı boya veya sentetik boyalarla bile portre resimde benzerliğe yaklaşmak ustalık gerektiren bir beceri iken dokuma gibi kısıtlayıcı malzeme ve tekniklerle bu sorunu aşmak oldukça zordu.

Dokumacılar karton adı verilen kâğıtlara, dokuyacakları görseli, renk alanları belirli hatlarla ayrılmış bir şekilde resimleyip sonra bu resimleri dokuma tezgâhına sabit çözümlerin hemen arkasına yerleştirerek dokumalarını yaparlardı. Dokuma sırasında, ayrılmış bu renk alanlarına içgüdüsel yaklaşarak örnek resmin aynısını dokumaya çalışırlardı. Ama görseli dokuma sırasında, dokuma tekniklerinden kaynaklanan, komşu renklerin birleşimindeki iliği yok etme sorunundan veya kullanılan iplik kalınlıklarının

stabil olmamasından kaynaklanan bir çok sorun ile karşılaşılıyorlardı. Sonuç olarak, kartonda oluşturulmuş görselin aynısını dokuma başarısızlıkla sonuçlanıyordu.

Ancak dokumacının bu konuda kısmen işini kolaylaştıracak teknik çözümler 1839'da fotoğrafın icadı ile gelmiştir. Her ne kadar uzunca yıllar dokuma resim sanatında kullanılmasa da bu gün birçok dokuma resim sanatçısı fotoğraftan yararlanmaktadır. Fotoğraf kullanan dokuma resim sanatçıları daha gerçekçi figüratif çalışmalar ortaya koymuşlardır. Fotoğrafi, dokunacak alan ölçülerinde büyütüp bunu bir karton olarak kullanan sanatçılar fotoğrafik görünümde dokuma resimler üretmeyi başarmışlardır.

Robert Four bu konuda verilebilecek en iyi örnektir. 1964-75 yılları arasında Fransa'nın Abbunson atölyelerinde dokunan "H.M. King Faisal of Saudi Arabia" adlı çalışması bir fotoğrafın görsel niteliklerine sahiptir.

Ancak yine de fotoğrafı kullanan birçok dokuma resim sanatçısının çalışmalarında olduğu gibi bu resimde de dikkati çeken şey, tabi ki böyle tasarlanmadıysa, monokrom olmasıdır. Yani dokuma resim sadece bir rengin farklı tonlarından meydana gelmiştir. Resme hâkim olan kırmızı rengin, koyu kahverengi ile arasındaki tonları ve aynı kırmızı rengin beyaz ile arasındaki tonları tüm resmi oluşturan renklerdir.

Monique Lehman'ında ürettiği, özellikle portre dokuma resimler aynı özelliğe sahiptir. Kendi portresini yaptığı bir dokuma resimde, yukarıda bahsi geçen dokuma resmin renkleri ile neredeyse aynı renleri kullanmıştır. Dokumalarında çoğunlukla fotoğrafı kullanan bir başka sanatçı ise Jon Eric Riis'tir. Dokuma resimleri zengin renk çeşitliliğine sahip olsa da hedef aldığı nesne insan bedeni olduğunda yine aynı renk özellikleri Jon Eric Riis'in çalışmalarında da görülür.

Bunun sebebi, birbirine yakın çok sayıda farklı ton değerlerindeki ipliklerin boyanarak elde edilmesinin zorluğudur. Bu yüzden birbirine oldukça yakın renkleri indirgemek bu zorluğu aşmanın en iyi yoludur. Bir fotoğrafın veya resmin renkleri indirgendiğinde bu tür görsel etkilere neden olur.

Her ne kadar kısıtlı renk sayısı ile çalışılsa da fotoğrafik etki yansıtabilmek yine de mümkündür. Birçok dokuma resim sanatçısının çalışmalarında bu görülmektedir.



Şekil 151: Robert Four'un fotoğrafı kullanılarak Fransız atölyelerinde dokuttuğu "H.M. King Faisal of Saudi Arabia" adlı dokuma resmi, yapım yılı 1965-1967, 60x40cm
(Kaynak: Barty Phillips, Tapestry, Phaidon Press Ltd, London, 2000,s.207)



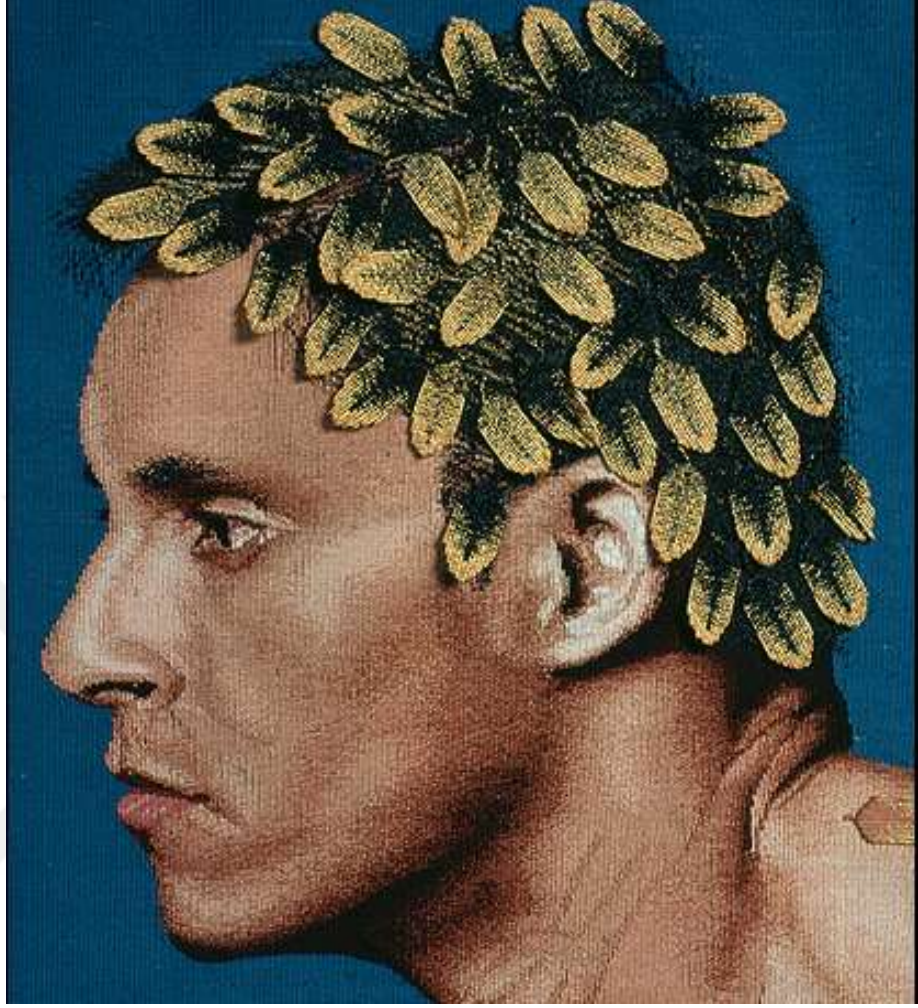
Şekil 152: Monique Lehman kendi portresini dokurken

<http://www.tapestryart.org/MyArt/Portraits/index.html>. (erişim: 12.02.2007)



Şekil 153: Jon Eric Riis'in fotoğraf kullanarak dokuduğu, "İcarus 2" adlı dokuma resim, yapım yılı 2003, 142x4001cm

<https://www.jonericriis-studio.com/gallery/index.html>, (erişim: 17.03.2020)



Şekil 154: Jon Eric Riis, İcarus 2'den detay

<https://www.jonericrois-studio.com/gallery/index.html>, (erişim: 17.03.2020)



Şekil 155: Jon Eric Riis'in fotoğraf kullanarak dokuduğu, "İcarus 1" adlı dokuma resim.

<https://www.jonericriis-studio.com/gallery/index.html>, erişim: 17.03.2020)



Şekil 156: Line Dufour tarafından dokunan 'Effervescent Ascent' adlı dokuma resim, yapım yılı 1988, 152x91cm

<https://americantapestryalliance.org/artist-pages/line-dufour>, (erişim: 02.04.2016)



Şekil 157: Barbara Heller "Cover Up series: Surgeon" yapım yılı 2002-03, 35 x 25cm

https://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_ata/barbara-heller/gallery-one/

(erişim: 17.03.2020)

2.3. Uygulama Çalışmaları

2.3.1. Dokuma Resim Üretiminde Fotoğrafik Etki Araştırmaları

Bir fotoğrafın oluşum sürecinden ve tuval resminde nasıl kullanıldığından daha önceki konularda söz edilmişti. Bu alandan itibaren üzerinde durulan konu, fotoğrafın bir dokuma resim üretiminde nasıl kullanılacağı olacaktır.

Bir dokuma resmin fotogerçekçi olabilmesi için konu aldığı fotoğrafın görsel niteliklerini büyük oranda yansıtması gerekir. Bir başka deyişle fotoğrafik bir imge sunması beklenir. Bu bir bakıma farklı malzemelerle fotoğrafı tekrar inşa etmektir.

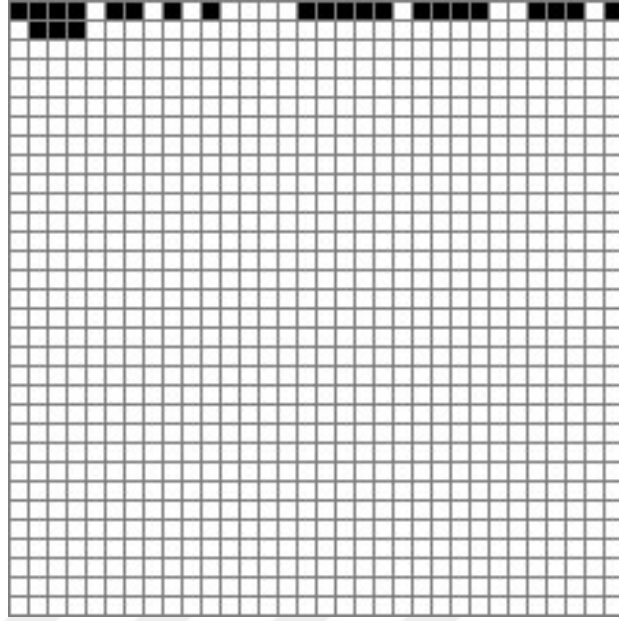
Dokuma resim yapımında fotoğrafı ele alış şeklimizi belirleyen temel unsurlar dokumanın fiziki yapısı ve malzemelerin izin verdiği teknik imkânlardır. Öncelikle dokuma resmin en basit haliyle, iç içe geçmiş dikey çözgü iplikleri ile yatay atkı ipliklerinin oluşturduğu ızgara şeklindeki bir yapı olduğunu hatırlamak gerekir. Dokumanın bu yapısal ve görsel özelliği aslında, x ve y koordinatlarında sıralanmış küçük renk alanlarının bir imaj oluşturduğu bilgisayar monitörünü çağrıştırmaktadır.



Şekil 158: Bilgisayar monitörünün pikselleri ve dokuma yüzeyindeki ipliklerin sıralanışı arasındaki benzerlik



Şekil 159: dokuma yüzeyindeki ipliklerin sıralanışı



Şekil 160: John F. Simon, “Every Icon”, 1997, bilgisayar yazılımı²

Bilgisayar dış dünyadan kaydedilen ya da analog örnekten kopyalanan görselleri sayısallaştırarak³ ızgara düzleminde kodlar. Bu kodlar ise imajı, monitörde görünür hale getirir. Yalnızca bilgisayar değil, benzer algoritma ile çalışan dijital sistemler de verileri kaydederken, işlerken ve temsiliyi görüntülerken kodlama yapar. Örneğin dijital kamera, objektifine yansıyan ışığı renk reseptörleri sayesinde sayısallaştırarak kaydeder. Bu sayılar artık, görüntünün bir başka düzlemde oluşabilmesi için gereken komutlar haline gelmiştir. Dijital baskı makineleri ise bu sayısal kodları kullanarak, renk haznelerinden belirlenmiş oranlarda, belirlenmiş alanlara, belirlenmiş basınç ile kâğıt üzerine bırakır. Oluşan bu görüntü artık, tıpkı ızgaranın her bir hücresi gibi, piksellerin bir araya gelerek oluşturduğu dijital görüntünün fiziksel bir temsidir.

² Sanatçının çalınmasında 32 x 32 piksel boyutlarında (bu bir masaüstü ikonunun boyutu ile aynıdır) bir ızgara yer alır. Sanatçının yazdığı program, ızgara üzerinde sadece siyah ve beyaz kareleri kullanarak oluşturulabilecek bütün görüntüleri sırasıyla dener. Ortalama hızda bir bilgisayarda ızgaranın ikinci sırasındaki bütün olasılıkları göstermek 5.85 milyar yıl sürmektedir.

Erişim: www.numerical.com/eicon.html(02.03.2017)

³ **Sayısal imge(Geniş bilgi için bakınız:** Oğuz ADANIR, "Fotografik İmge ve Sayısal Görüntü". Art-e Sanat Dergisi 1 / 1 (Nisan 2009)

Tıpkı bilgisayarın bu çalışma sistemi gibi, bir fotoğrafı sayısallaştırarak dokuma resim formunda tekrar inşa etmek mümkündür.

Dokuma tezgâhındaki her bir çözgü çiftini söz konusu hayali ızgaranın dikey düzlemindeki sütunları ile özdeşleştirilir ve aynı şekilde ızgaranın yatay düzlemindeki sıraları atkı iplikleri ile özdeşleştirilirse temel olarak bir fotoğrafın nasıl dokunacağı sorusunun cevabı ortaya çıkmış olur.

Bu mantıktan hareketle, kullanmak istenen görsel eğer bir fotoğraf kâğıdı ise, bu fotoğraf kâğıdını dokuma tezgâhındaki her bir çözgü çifti sayısı kadar sütunlara ve bu sütunlara dik açıyla kesen her bir çözgü çifti aralığı yüksekliğinde yatay sıralara bölünmesi gerekir. Birbirini kesen çizgilerin oluşturduğu, kare formların çerçeveleri içindeki hâkim rengin tespit edilmesinin ardından bir renk kartelası oluşturulabilir.

Bu işlem sayesinde her bir renk alanının renk değeri ve lokasyonu sayısal değerler ile tespit edilmiş olduğundan iplik renklendirme ve dokuma işlemi kusursuz bir şekilde uygulanabilir. Ancak dikkat edilmesi gereken konu, en alttan başlayarak her bir sıranın kat kat dokunması ve her bir renk alanın diğerlerinden bağımsız pikseller halinde dokunması gerektiğidir.

Dokuma için kullanılacak görsel malzeme fotoğraf kâğıdı ise, bu malzemeyi dokumaya hazır hale getirmek uzun çalışma saatleri ve çok emek isteyen bir süreç haline dönüşebilir. Ancak bu işlemleri bilgisayar yardımı ile yapmak zaman ve emek açısından avantaj sağlayacaktır. Bu yüzden görüntü alma işlemi sürecin en başından itibaren dijital cihazların kullanılması ile yapılmalı ve üzerinde çalışılacak görsel dijital ortama taşınarak işe başlanmalı.

1804 yılında Jacquard tarafından icat edilen dokuma makinesi de temelde bilgisayarın çalışma prensibi ile aynıdır. Aslında, bu dokuma makinesi bilgisayarın icadına ilham olan, o dönemdeki çalışan en karmaşık otomatik cihazlardandır. Önceden kodlanmış ızgara şeklindeki delikli kartonların, çözgü ipliklerin hareketlerine komut vermesiyle dokuma resimler üretilabiliyordu. Bu delikli kartonlar bir bakıma sayısallaştırılmış resimlerdir veya resmin oluşmasını sağlayan sayısal kodlardır diyebiliriz.

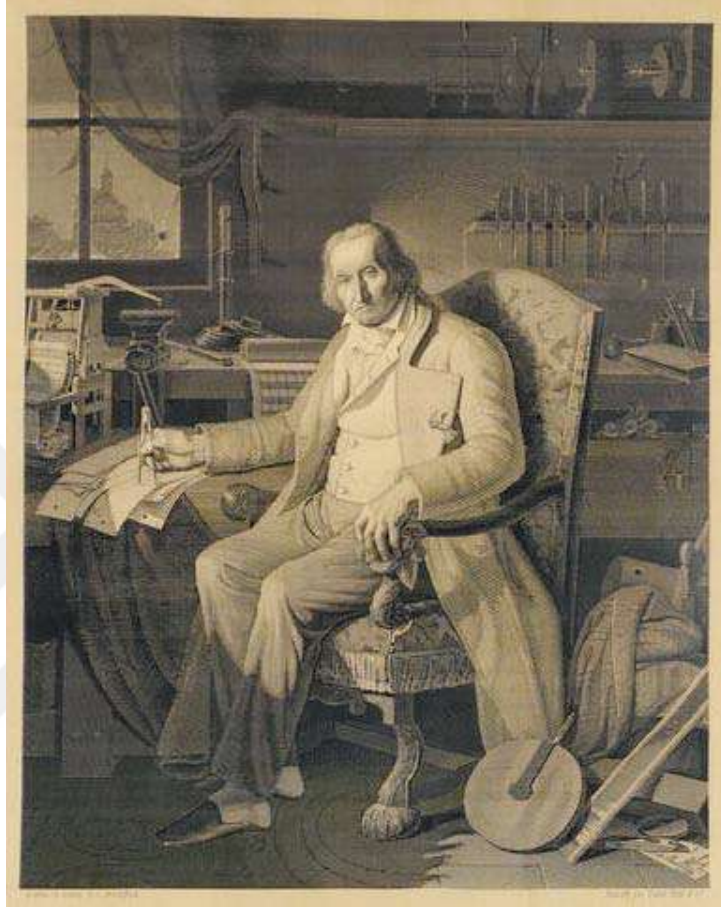


Şekil 161: Jakar tezgâhının çözgü ipliklerine komut veren delikli kartonları.

http://www.nms.ac.uk/highlights/objects_in_focus/jacquard_loom.aspx/
(erişim:02.09. 2013).

“Jacquard’ın icat ettiği jakar tezgâhı ayrıntılı ve güzel resimlerin dokunabildiği dünyanın ilk otomatik dokuma makinasıdır. Jacquard, tezgâhının becerisini, 24000 atkı sırasından oluşan ve oldukça karışık bir tasarım olan kendi portresini dokuyarak göstermiştir. Jakarlı sistemde her bir sıra (atkı ipliği) 19. Yüzyılın ilk dönemlerine ait bir programlama sistemi olan delikli kartlar tarafından kontrol ediliyordu. Dokumayı oluşturmak için hangi çözgü telinin kaldırılacağı delikli kartonların verdiği komutlarla tayin ediliyordu. Bu delikli kartonlar, Jacquard’ın karmaşık desenleri ve resimleri

dokumak için tasarladığı dâhice buluşu olan otomatik jakar tezgâhının kalbi konumundaydı” (ESSİNGER, 2003, s. 143).

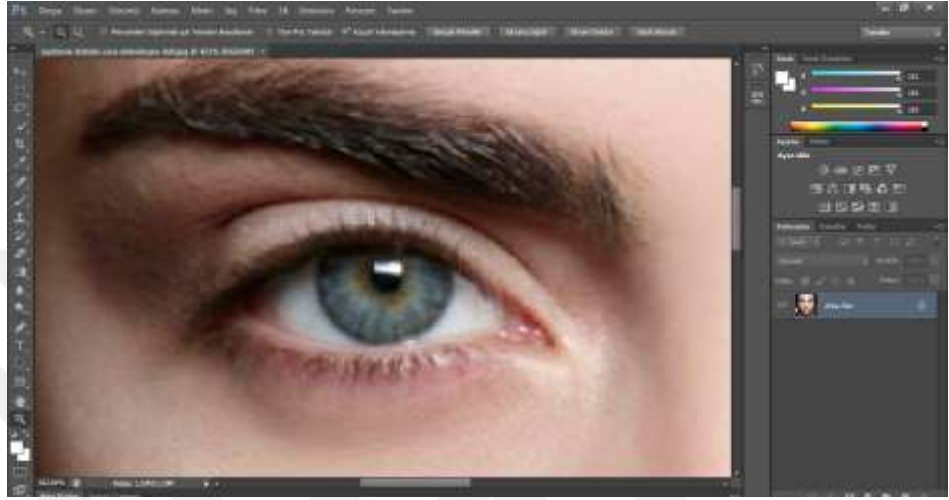


Şekil 162: Joseph Marie Jacquard’ın jakarlı tezgâhta dokunmuş portresi

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/31.124/>, (erişim: 04.08.2013)

Bilgisayar, dokuma resme konu olan görselin üzerinde çalışmak için çok büyük kolaylıklar ve imkânlar sağlar. Bu imkânlar, görseldeki renk sayısının tespiti ve renk adedini belirleme, görsel etki ve ya görselin çözünürlüğünü değiştirme gibi çok geniş çalışma alanlarından oluşur. Ancak görsel üzerinde bu türden çalışmalar yapabilmek için bilgisayarda kurulu, amaca uygun vektörel ve piksel tabanlı bilgisayar programlarının olması gerekir.

İlk adım piksel tabanlı programında yapılır. Dokunacak görselin çözünürlüğünün belirlenmesi bu ilk adımı oluşturur. Bu bir bakıma, görselin enindeki ve boyundaki piksel sayısını belirleyen bir işlemdir. Bu işlem ile dokumada kullanılacak çözgü ve atkı ipliği sayısı da belirlenmiş olur.



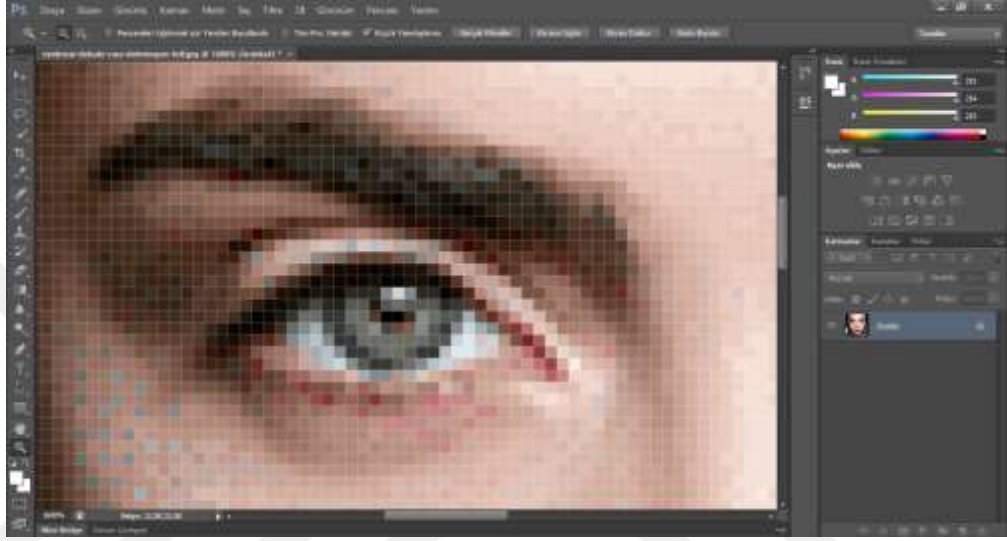
Şekil 163: Piksel tabanlı bilgisayar programına taşınmış görsel



Şekil 164: Görsel çözünürlüğü ve boyutu istenilen ölçüye indirgenmiş görsel

İkinci adım ise renk sayısını belirleme aşamasıdır. Bir portre fotoğrafı yaklaşık 300 renkten oluşur. Bu sayıdaki renklerin tonları biri birine çok yakın olacağından,

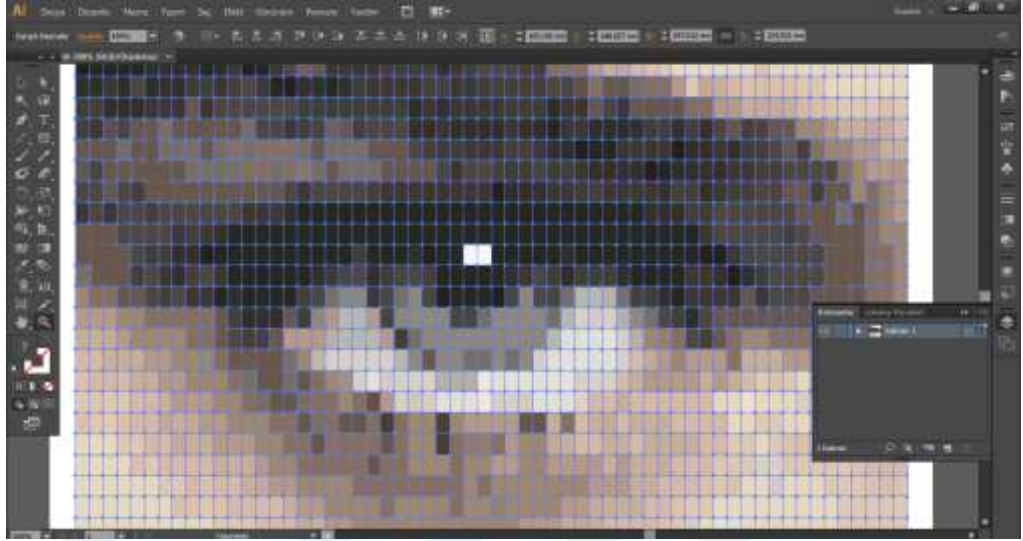
iplikleri bu tonlarda renklendirebilmek oldukça zordur. Bu aşamada istenilen görsel etki de gözetilerek renk adedi istenilen sayıya indirgenebilir ve ortaya çıkan renkler ile bir renk kartelası oluşturulabilir. Ayrıca tespit edilen renklerin bileşenlerindeki ana renklerin oranları, bilgisayar programının tespit ettiği gibi not alınır. Bu oranlar iplikleri renklendirme konusunda referans sağlayacaktır.



Şekil 165: Renk çeşidinin istenilen sayıya indirgenmesi

Üçüncü adım vektörel tabanlı bilgisayar programında yapılır. Belirlenen her renk için farklı bir katman oluşturulur. Bu aşamada her renk alanı diğerlerinden bağımsızlaştırılarak farklı katmanlarda gruplandırılır. Oluşturulan bu katmanlar her renk üzerinde ayrı ayrı çalışma olanağı sağlar. Örneğin 3 numaralı renk katmanını üzerinde çalışılırken diğer tüm renkler görünmez hale getirilip sadece o renk ile çalışılabilir, ayrıca bu rengin resim genelindeki oranı da görülebilir.

Bilgisayarda bu şekilde işlenen görsel, tamamıyla sayısal verilere dönüştüğü için dokuma sırasında artık rehberlik edebilir. Çalışılacak atkı ipliğinin kaç numaralı renk olduğu, kaç numaralı çözgü ipliğine dokunacağı ve ya hangi renk için ne miktarda atkı ipliğine ihtiyaç duyulduğu, renklerin bileşenindeki ana renk oranlarının ne olduğu gibi önemli bilgileri görünür hale getirir.

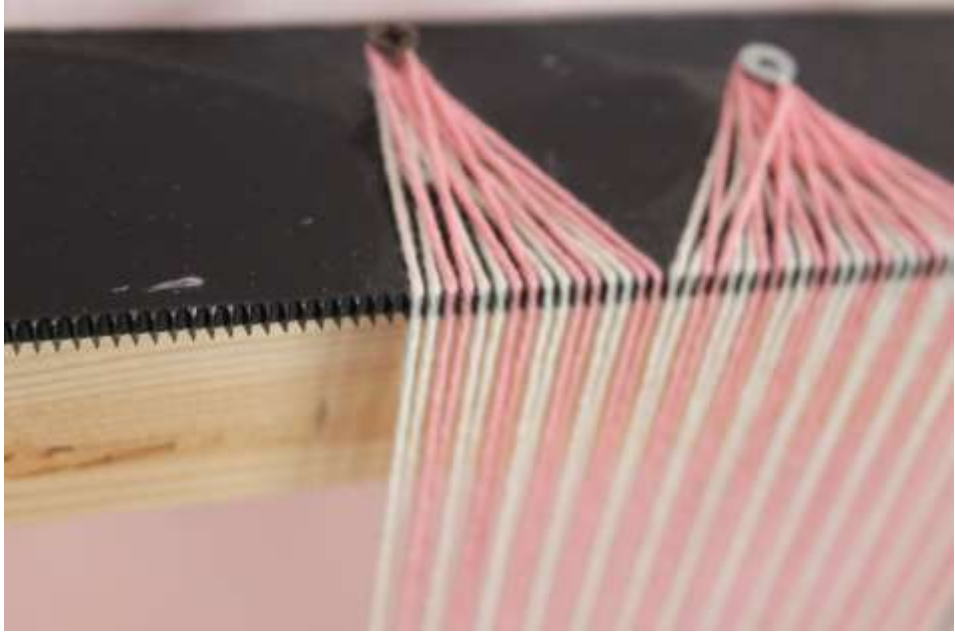


Şekil 166: Her bir rengin farklı katmanlarda gruplanması ve her bir renk alanının komşu renk alanından ayrılması

Fotogerçekçi dokuma resim çalışmasında yatay ya da dikey dokuma tezgâhı kullanılabilir. Çözümleri ipliklerini her iki uçlarından gergin tutan iki çubuğun bağlı bulunduğu basit bir düzenek yeterli olacaktır. Bu tezgâhta önemli olan, çözgü ipliği aralıklarının birbirine eşit olmasıdır. Dokuma yüzeyindeki en küçük renk alanları biri birine eşit, kare şeklindeki piksellerden oluşur. Bu eşitliği sağlayan faktörlerden birisi çözgü ipliği aralıklarıdır. Uygulama çalışmalarında kullanılan tezgâhlarda bu çözgü aralıklarını belirli aralıklarda tutan çözgü düzenleyici taraklar tasarlanmıştır. (Şekil:) dokuma sırasında ağırlık değiştirme işleminde gücümleme sisteminden yararlanılır. Kullanılan tezgâhlarda çözgü ipliklerine gücümleme yapılarak dokuma sırasında kolaylık sağlanması amaçlanmıştır.



Şekil 167: Çözümlerin gücülenmesi



Şekil 168: Çözgü ipliklerinin yerleşimi ve düzenleyici tarak



Şekil 169: Çözgü sıklığını belirleyen düzenleyici taraklar

Dokuma resim çalışmasında zengin renk çeşitliliğinin fotogerçekçi bir etki yakalama konusunda çok büyük bir önemi vardır. Elbette ki, iki renkle de fotoğraflık bir etki yakalanabilir fakat bu, görüntü çözünürlüğü düşük, monokrom bir görüntü olur. Örneğin dokunan görsel bir portre ise kullanılan görselin küçük bir alanında bile hacim etkisini yakalayabilmek ve ya atmosferindeki ışığı da yansıtabilmek için 50 farklı tonda ten rengi gerekebilir.

Bunca renk çeşitliliğine sahip ipliğin boyanarak elde edilmesi büyük bir hassasiyet gerektiren zor bir süreçtir. Bu renklerde ipliklerin atölye koşullarında elde edilmesi de oldukça güçtür. Hazırlanan görselin tespit edilmiş renkleri, bilgisayar programının belirlediği oranlardaki ana renklerin karışımlarından elde edilir.

Kullanılacak boyar maddenin ne olacağı, kullanılacak iplik hammaddesine göre belirlenir. Bu tez çalışmasındaki uygulamalarda kullanılan iplik hammaddesi yün olduğundan 1: 2 metal kompleks asit boyar maddesi kullanımı uygun görülmüş ve bu boyar madde üzerinde durulmuştur. “1:2’lik metal kompleks boyarmaddeler boya üretiminin her basamağında yüne uygulanabilir. Genellikle orta ve açık renk şiddetleri

için elverişlidir. Çeşitli tipte yün karışımlarının boyanmasında düzgün boyama sağlanır” (ÖZCAN, 1984).

Boyanacak iplik tartıldıktan sonra bu ağırlığa göre yardımcı kimyasalların oranları hesaplanır. Bu maddeler tablodaki sıraya göre banyoya karıştırılır. Bilgisayar programının tespit ettiği oranda renkler karıştırılarak boyar madde hazırlanır. Banyo oranına uygun miktarda boyar madde flotteye eklenir. Tüm yardımcı maddeler eklendikten sonra boyama işlemi için hazırlanmış yün iplikler flotteye daldırılarak zaman çizelgesi doğrultusunda boyama gerçekleştirilir.

1:20 Banyo oranı

50 g Malzeme ağırlığı

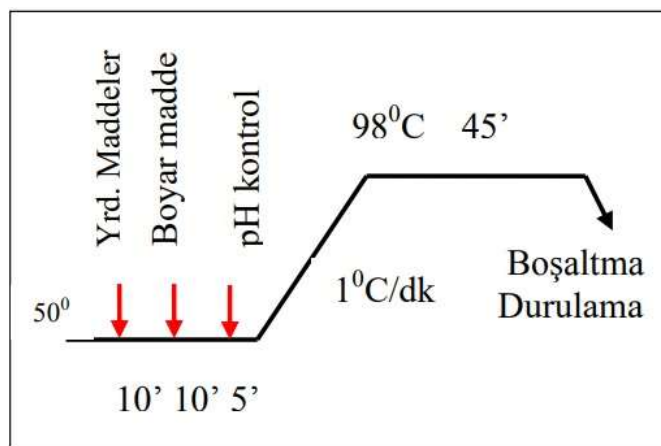
% 1 Boyar madde

0,5 g/l Lif koruyucu

% 10 Na₂SO₄ (renk % göre)

% 0,5 Egalize maddesi

pH 5,5–6,5 Asetik asit / sodyum asetat

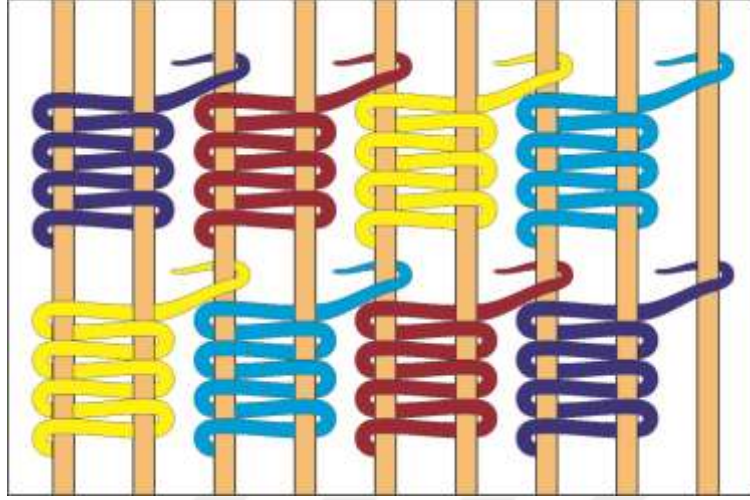


Şekil 170: Asit (metal kompleks ½) boyarmadde ile Boyama grafiği



Şekil 171: iplik boyama aşaması

Dokuma aşamasında göz önünde bulundurulması gereken öncelikli konu, dokumanın yatay düzlemde eşit sıralar halinde ilerlemesidir. Örneğin birinci sıradaki bütün renk alanları pikseller halinde ayrı ayrı dokunduktan sonra bir üst sıra dokumaya hazır hale gelir.



Şekil 172: Pikselli dokuma şeklinin şematik gösterimi



Şekil 173: Pikselli dokumanın uygulaması



Şekil 174: Pikselli dokumanın uygulandığı



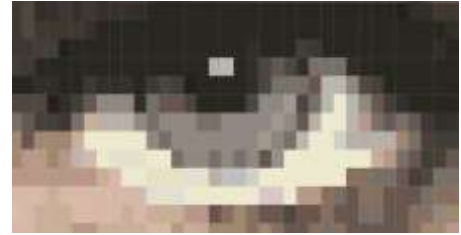
Oluşturulması gereken en küçük renk alanlarının birbirine eşit ve kusursuz olması önemlidir. Aksi halde görselde bozulmalar meydana gelir. Böyle bir uygulama

için en uygun dokuma tekniği ise ilikli kilim tekniğidir. İlikli kilim tekniği ile piksel şeklindeki renk alanları rahatlıkla dokunabilir. Burada önemli olan, diğer renk alanından bağımsız kalmasıdır. İki renk arasında oluşan ilik, dokunan renk alanındaki en son dönüş yapan atkı ipliğinin komşu rengin zđü ipliklerinden birine dolanarak dokumanın arka yüzeyine dönmesiyle giderilir. Dokunması gereken renk alanı için atkı ipliğinin gidiş-dönüş sayısı tüm renk alanlarında aynı olmalıdır. Bu sayede eşit seviyede dokuma sağlanır. Ancak kullanılan ipliğin kalınlığı, ipliğin her santiminde aynı olması gerekir. Aksi halde, yer yer inceli kalınlı uzanan bir iplik her bir renk alanını farklı yüzey ölçülerinde dokuyacaktır. Bu da dokumada bozulmalara neden olur.

Dokunan en küçük renk alanı sadece belirlenen sayıda, belirlenen renkte atkı iplikleri ile oluşturulur. Bu alanda başka bir ipliğin uzantısı veya başka renkte ipliğin varlığı dokuma seviyesinde dalgalanmalara neden olur.



Şekil 175: Taslağın dokunuu



Şekil 176: Taslak ve uygulamanın karşılaştırılması

Uygulama çalışmalarındaki dokuma resimlerin konu aldığı nesne, dijital fotoğraftır. Söz konusu çalışmalar, çıkış noktası olan fotogerçekçi resim sanatına bir gönderme niteliğindedir. Nesnesi olan görselleri ele alış şekli, fotogerçekçi resim sanatının ele alış şekliyle aynıdır.

Fotogerçekçi resim sanatında, yapılan eylemin aslında fotoğrafı sadece görsel olarak değil aynı zamanda form olarak da yeniden inşa etmek olduğu söylenebilir. Özet olarak; fotoğraf görselinin çeşitli yapılarıdaki boya maddeleri ile tıpkı bir fotoğraf gibi doku unsurlarından uzak, tuval bezi ya da kâğıt türevi yüzeylere aktarılmasıdır. Ele alınan nesne, analog fotoğraftır. Dolayısıyla kullanılan yöntemler ve ortaya çıkan ürün, kullanılan fotoğrafın analog yapısına da vurgu yapar.

Buna karşılık olarak, bu tez çalışmasındaki uygulama çalışmaları, dijital ortamda, hazırlanmış imgenin bir dizi sayısal sistemde, geleneksel malzemeler ile başka bir formda tekrar inşa edilerek oluşturulmasıdır. Tıpkı bir bilgisayar gibi, söz konusu imgeyi oluştururken, dizilimleri belirlenmiş işlemler ve piksel renk alanlarından yardım alır. Böylelikle uygulama çalışmaları, nesnesi olan imgenin dijital yapısına vurgu yapar.

Uygulama çalışmaları için seçilmiş görseller, bilgisayar programında bir imgenin sayısal komutlarla yeni bir şekle sokulduğunu, görsel nitelikleri üzerinde değişiklik yapıldığını gösteren görüntülerden oluşmaktadır. Söz konusu bu görüntüler, bir bakıma, işlem sırasındaki bilgisayar ekranının o anki görüntüsüdür.

2.3.3. Çalışma 1



Şekil 177: Çalışma 1 için seçilen görselden vektörel tabanlı programda taslak oluşturma



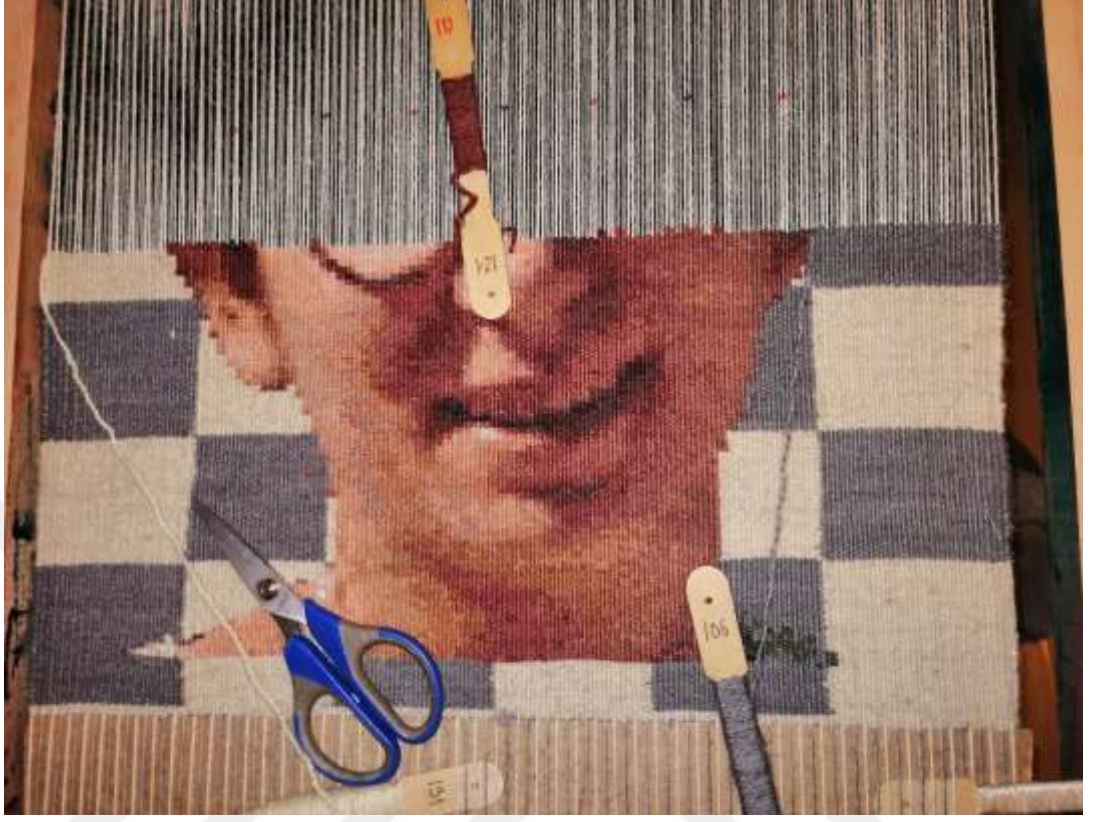
Şekil 178: Çalışma 1'in vektörel tabanlı programda taslak ebatlarının belirlenmesi



Şekil 179: Çalışma 1'in taslağının piksel tabanlı programda renk alanlarına ayrılması



Şekil 180: Çalışma 1'in taslak renkleri



Şekil 181: Çalışma 1'in uygulama aşaması

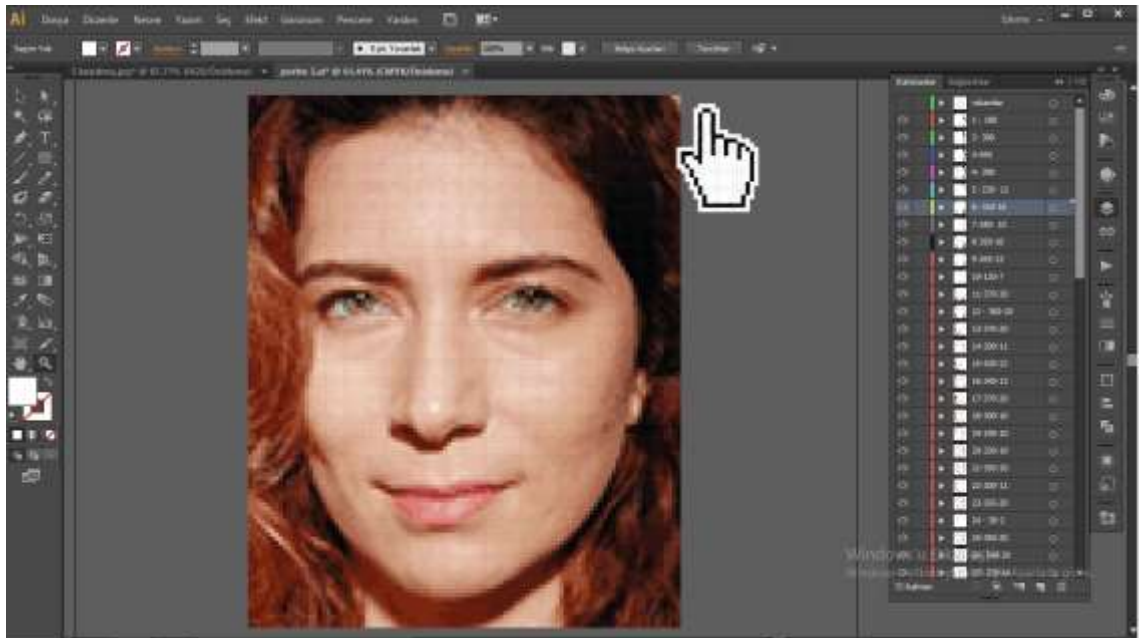


Şekil 182: Çalışma 1'in tamamlanmış hali

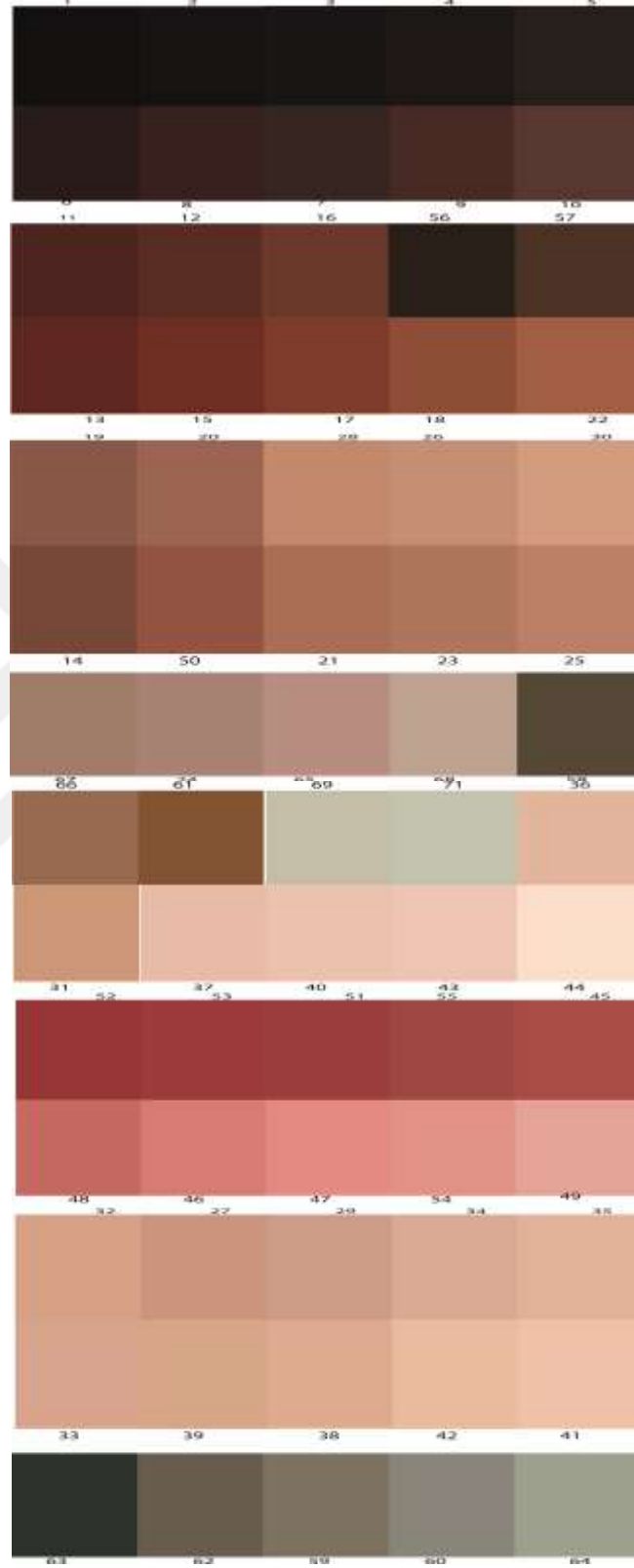
2.3.3. Çalışma 2



Şekil 183: Çalışma 2 için seçilen görselden vektörel tabanlı programda taslak oluşturma



Şekil 184: Çalışma 2'nin vektörel tabanlı programda taslak ebatlarının belirlenmesi ve renk alanlarına ayrılması



Şekil 185: Çalışma 2'nin taslağının renkleri



Şekil 186: Çalışma 2'nin uygulama aşaması

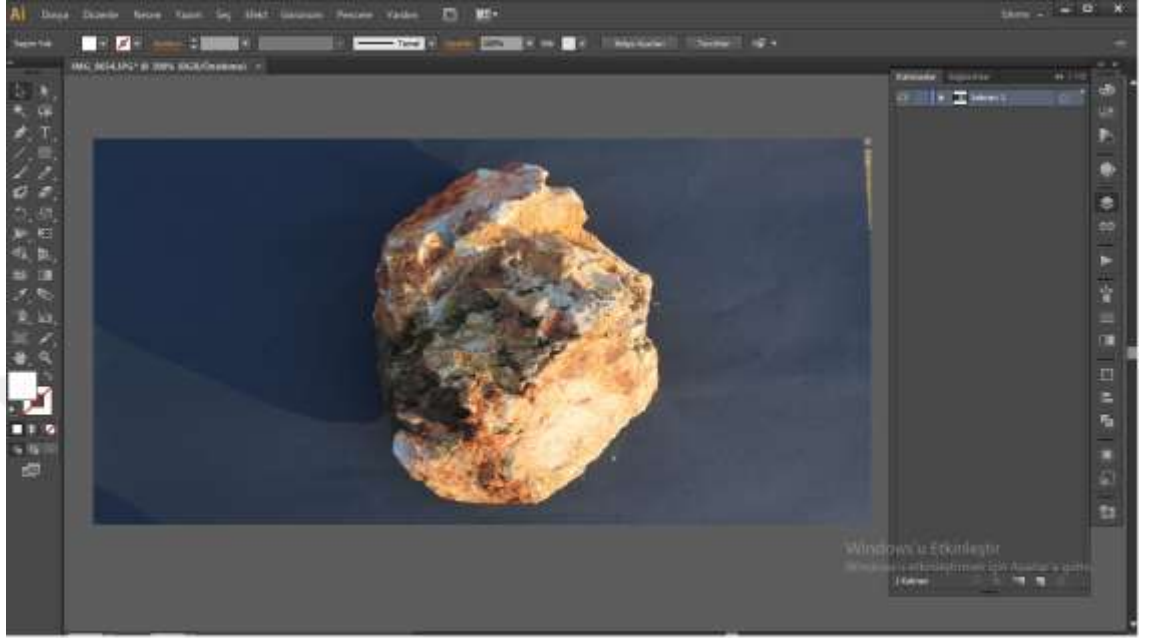


Şekil 187: Çalışma 2'nin uygulama aşaması ve tezgâh tipinden bir görünüş

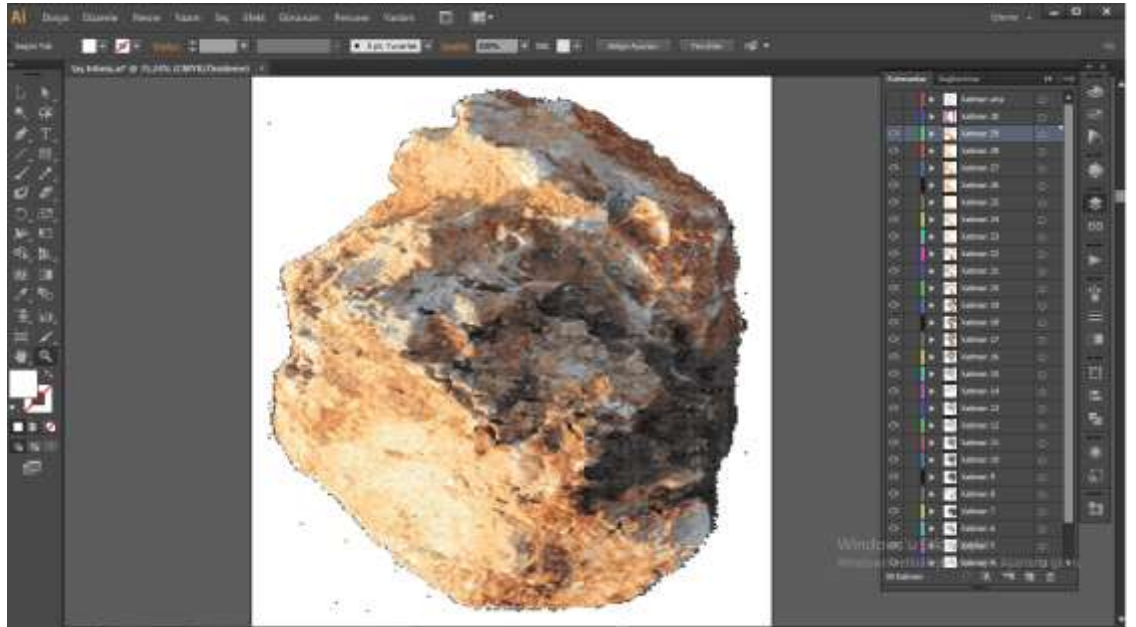


Şekil 188: Çalışma 2'nin tamamlanmış hali

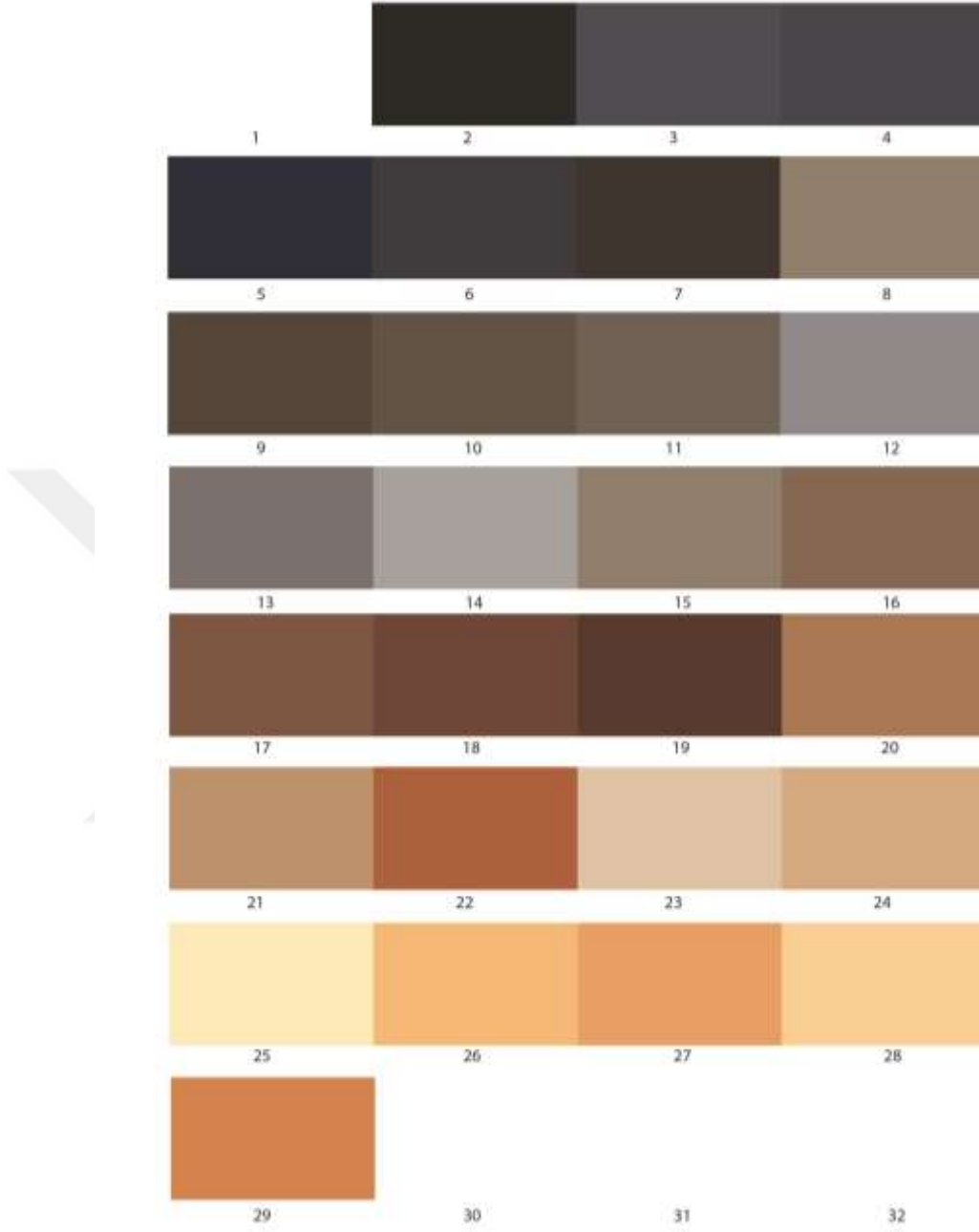
2.3.4. Çalışma 3



Şekil 189: Çalışma 3 için seçilen görselden vektörel tabanlı programda taslak oluşturma



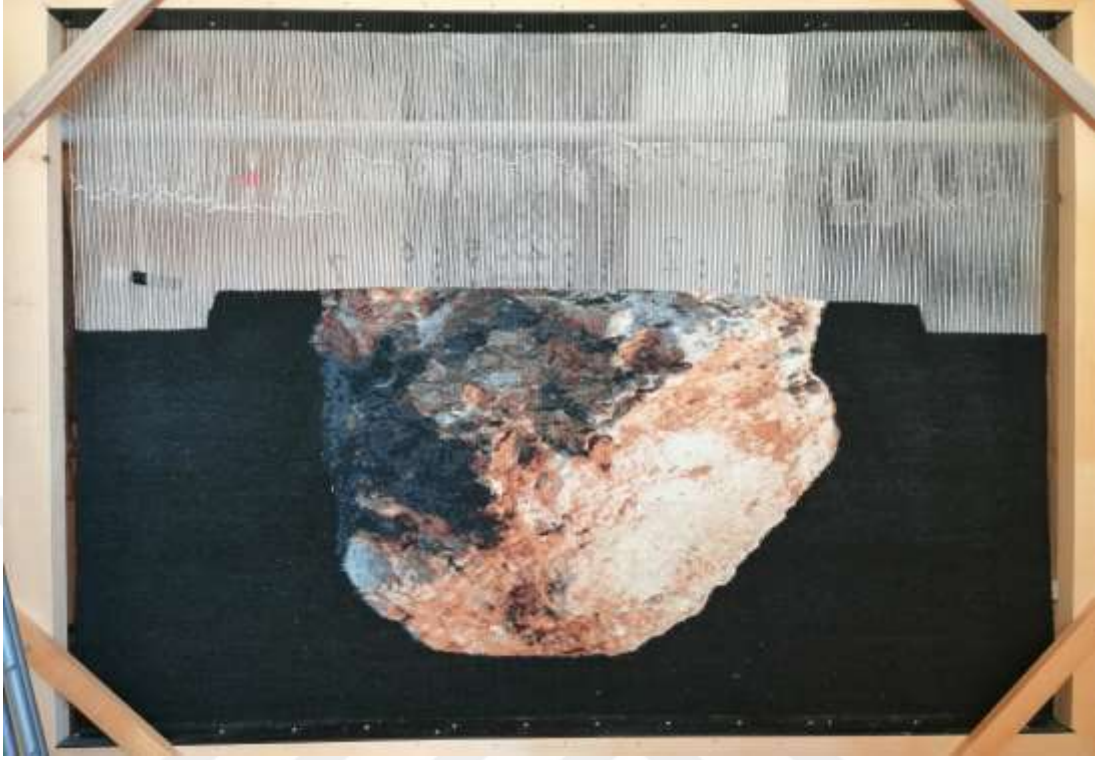
Şekil 190: Çalışma 3' ün vektörel tabanlı programda taslak ebatlarının belirlenmesi ve renk alanlarına ayrılması



Şekil 191: Çalışma 3'ün renkleri



Şekil 192: Çalışma 3'ün uygulanişı (dokuma ters yüzünden uygulanmaktadır)

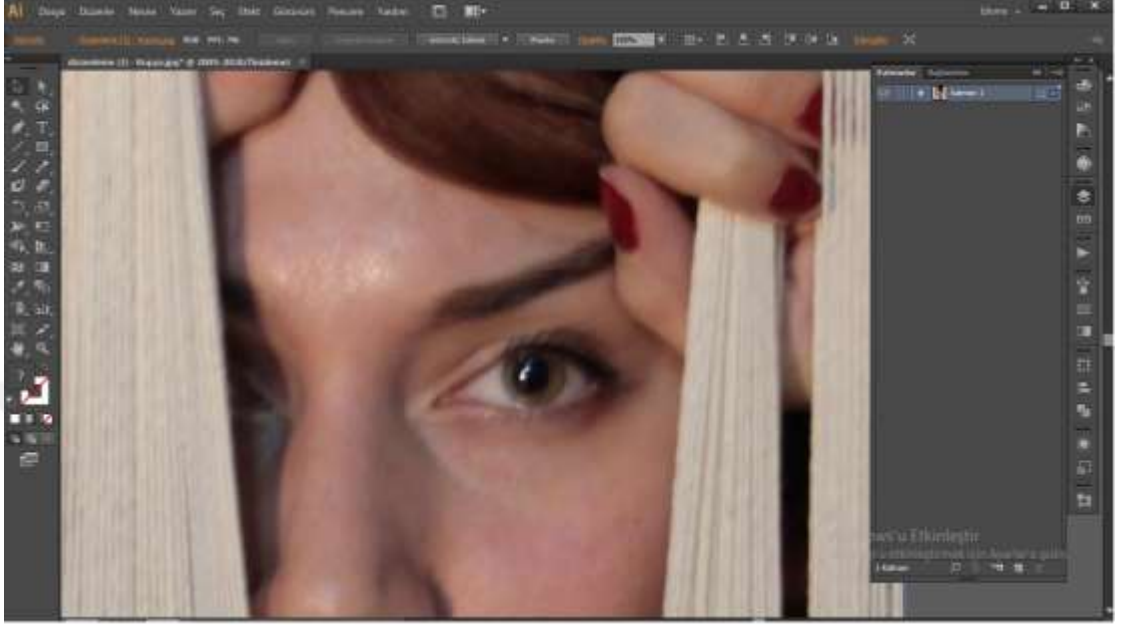


Şekil 193: Çalışma 3'ün ön yüzünün görünüşü

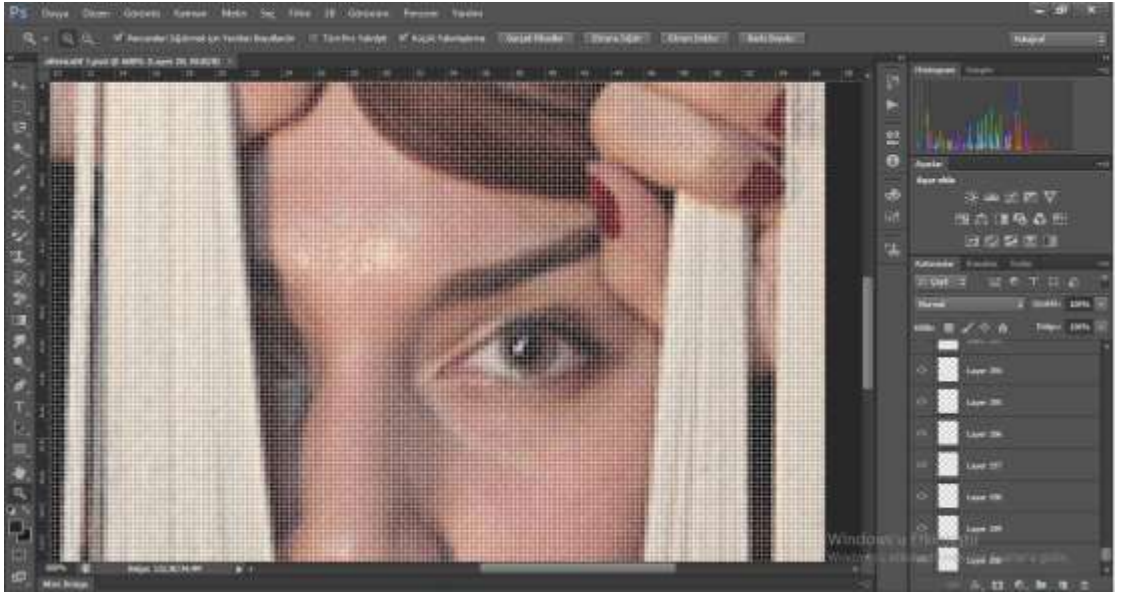


Şekil 194: Çalışma 3'ün çalışma düzeni ve tezgâh tipi

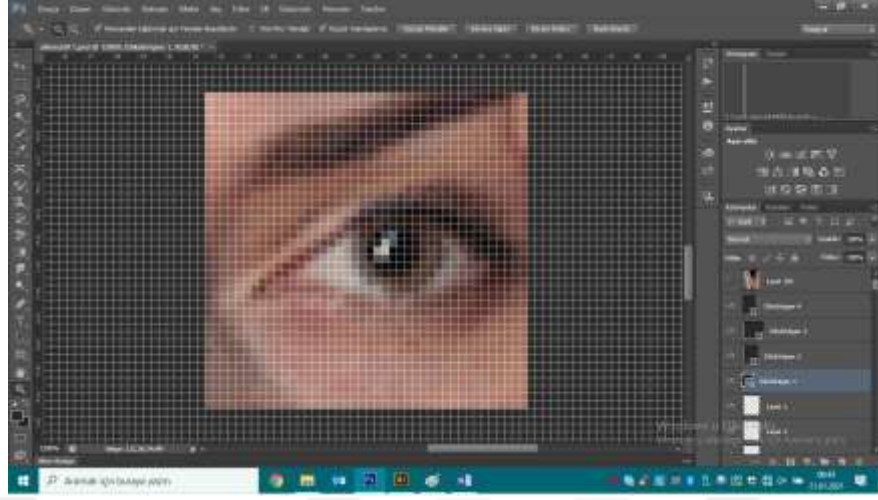
2.3.5. Çalışma 4



Şekil 195: Çalışma 1 için seçilen görselden vektörel tabanlı programda taslak oluşturma



Şekil 196: Çalışma 4' ün vektörel tabanlı programda renk alanlarının belirlenmesi



Şekil 197: Çalışma 4'ün vektörel tabanlı programda taslak ebatlarının belirlenmesi



Şekil 198: Çalışma 4'ün uygulaması (dokuma ön yüzünden uygulanmaktadır)



Şekil 199: Çalışma 4'ün yapım aşaması



Şekil 200: Çalışma 4'ün tamamlanmış hali

SONUÇ

Dokuma resim sanatı, tarihi boyunca dönemin sanat akımlarından etkilenmiş ve bünyesinde bu akımların birçok özelliğini barındırmıştır. Bahsi geçen etkilenmenin nasıl gerçekleştiği örnekleriyle birlikte, iki bölümden oluşan bu tez çalışmasının ilk bölümünde incelenmiştir. Zira bu inceleme, tezin ikinci bölümünde ele alınan fotogerçekçi sanat akımını ve bu akımın özelliklerinde üretilen uygulama çalışmalarının tasarlanması ve uygulanma konusunda rehberlik etmiştir.

Çok eski çağlarda, birçok medeniyet dokuma konusunda çoğu teknik problemin üstesinden gelmeyi başarmıştır. Bu malzeme ile kendisi için önemli olan çoğu nesneyi ve canlıyı betimleme konusunda olabildiğince ustalaşmış, döneminin sanat anlayışına uygun dokuma resimler üretmiştir. Zamanla bu malzemeyi bir sanat disiplinine dönüştürmüş ve günümüz sanat pratiklerine dâhil etmiştir.

Binlerce yıl alan bu süreç, elde edilen en eski kalınlardan günümüzde üretilen örneklerine kadar incelenerek, değerlendirilmeye çalışılmıştır. Yapılan bu çalışmada, birbirinden farklı uzmanlık alanlarında ve farklı dillerde kaleme alınmış birçok kaynağa başvurulmuştur.

Başvurulan kaynaklarda, ifade edilmek istenen konu hakkında kavram kargaşası ile karşılaşmıştır. Bu sorunu gidermek için, başvuru kaynaklardaki tüm tanım ve tarifler karşılaştırılarak ortak bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Tüm yabancı kökenli adlar ve Türkçe yazılmış yanlış adlandırmalar **dokuma resim** olarak düzeltilerek bu karışıklığın önüne geçilmeye çalışılmıştır.

Dokuma resimler bazı yabancı kaynaklarda dokumanın üretildiği tekniğin veya başka bir dokuma türünü ifade eden yanlış bir adla, üretildiği kentin adıyla ya da yabancı kelime gruplarının bir araya gelmesiyle oluşan adlandırmalar ile açıklanmaya çalışılmıştır. Türkçe kaynaklarda da başka dokuma tekniklerini tanımlayan yanlış adlandırmalar ya da Türkçe karşılığının ne olduğu düşünülmeden yabancı kökenli adların doğrudan kullanılmasıyla ifade edilmeye çalışılmış. Sonuçta olarak tüm bu tanımlamalar çözümlü ve atkı iplikleriyle oluşturulmuş resimsel bir dokuma formunu yani dokunmuş resmi tarif etmektedir.

Dokuma resim sanatının farklı medeniyetlerde ve farklı dönemlerde sürekli olarak dönüşüm geçirdiği gözlemlenmektedir. Dokuma sanatlarında geleneksel yapıdan kopmayan kültürlerde bile kimi zaman farklı bir kültür ile temas sonucunda ya da farklı kültürler arası ticaret, içinde bulunduğu dönemin sanat anlayışındaki değişiklikler gibi sayılabilecek birçok nedenden dolayı dönüşümün net görüldüğü örneklerle karşılaşmıştır.

Örneğin Kopt'lar tarafından Mısır'da üretilen dokumalar başlarda kaba battaniye, kilim gibi kullanım eşyası iken Hristiyanlığın bu coğrafyada etkisini göstermesiyle birlikte ilk defa duvara asılan mitolojik ve ya epik hikâyeler betimleyen panellere dönüşmüştür. Bu panellerin Avrupa'yı ve Avrupa'dan da birçok kültürü, farklı zamanlarda farklı dönemsel üsluplarla etkilemeden önce bu coğrafyada Persler, Sasaniler, Emeviler gibi köklü bir dokuma geleneğine sahip farklı kültürlerden beslendiğini gösteren kanıtlar bulunmaktadır.

Avrupa'da dini konuların betimlenmesi, yeni yapılan şatoların ve kiliselerin büyük duvarlarının yalıtılması gibi alanlarda talep gören bu dokuma türü gelişmek için büyük bir fırsat yakalamıştır. Ortaçağda Fransa, Hollanda, Belçika, Almanya gibi ülkelerde açılan ve devletin, soyluların, zengin tüccarların desteklediği dokuma atölyelerinde üretilen dokuma resimlerin kalitesi ve ihtişamı tüm dünyada bilinir hale gelmiştir.

Dünya çapında ünü artan Avrupa dokuma resimlerinin zamanla dünya genelindeki diğer medeniyetlerin dokuma geleneklerini de etkilediği görülmüştür. Örneğin dokuma konusunda zengin bir mirasa sahip Çin, K'essi- K'ossu adını verdiği yeni dokuma türünü on birinci yüzyıllarda bu dokuma resimlerden etkilenerek geliştirmiştir.

Rönesans ile birlikte, sipariş sahiplerinin yağlıboya resimlerde buldukları görsel ve estetik değerleri dokuma resimlerde de görmek istemeleri gibi çeşitli nedenlerden dolayı bu zanaat, resim sanatının alanına çekilmeye başlamıştır. 18.yüzyıla kadar dönemin sanat ve tasarım akımları, sanatçıları gibi ortak zeminde yol alarak yüz yıllarca gelişimini sürdürmüştür.

18.yüzyıla gelindiğinde dokuma resim için yeni ve köklü bir değişim başlar. Avrupa da değişmeye başlayan mimari yapı, geleneklerinden farklı yeni yaşam şekilleri

veya Fransız devrimi, endüstri devrimi gibi birçok sosyal olaylardan etkilenecek durma noktasına gelen dokuma resim üretiminin, “arts and crafts” akımıyla kabuk değiştirerek tekrar ortaya çıktığı gözlemlenir. Bu dönemden sonra değişimin hızı bir o kadar daha artar. Almanya’da **bauhaus** okulu gibi endüstriyel üretim koşullarına uygun, disiplinler arası eğitim ile dokumayı mimarinin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendiren oluşumlar sanatla teknolojiyi birlikte ele alarak sonraki dönemlerde kavramsal yönü ile ön plana çıkacak olan **lif sanatına** zemin hazırlamıştır.

2. Dünya Savaşı sonrası dönemde, malzeme seçimi ve üretilen çalışmanın formu konusundaki özgür tutumu nedeniyle dokuma resim sanatının kendi içinde bölünerek farklı noktalara doğru evirildiğini ve artık her üslubu kucaklayan, “tekstil sanatları” adı altında incelendiğini görmekteyiz.

“Foto Gerçekçi Sanat Anlayışında Dokuma Resim Uygulamaları” adlı ikinci bölümde fotogerçekçi resim sanatının incelenmesi ve o dönemdeki dokuma resim sanatı ile arasındaki ilişki araştırılmıştır. Sonrasında fotogerçekçi resim sanatıyla dokuma resim sanatı arasında bağ kurularak bu akımın ana hatlarına uygun uygulama çalışmalarına yer verilmiştir.

Fotogerçekçi sanat akımının beslendiği kaynağın fotoğraflar olduğu rahatlıkla görülebilir. Ancak buradaki ince ayırım, işlenen fotoğrafların aslında sıradan fotoğraflar olmamasıdır. Çoğunlukla popüler kültür imgelerini kullanan Pop-sanat gibi fotogerçekçi sanat anlayışının da imge seçimini belirleyen kıstaslar vardır. Görünür kılmaya çalıştığı konuyu fotoğraf gerçekliğinde sundukları için objektifin nereye odaklandığı önemli bir konudur. Ortaya koyduğu gerçeklik hakkında tamamıyla nesnel kalma çabasından dolayı gelişi güzel seçilmiş fotoğraf imgeleri ile çalışan sanatçılar da bulunmaktadır. Ancak burada da bir amaç sezildiğinden üzerinde çalışılan görselin yine de bir kıstasa tabi olduğu görülür.

Pop-sanatın ve fotogerçekçi resim sanatının hâkim olduğu 1960’lı yıllarda, tekstil alanında ağırlıklı olarak lif sanatından örneklerin üretildiği görülür. Bu dönemde dokuma resim alanında genellikle soyut çalışmalar üretilmiştir. Yolları 18.yüzyılda resim sanatından ayrılan dokuma resim sanatı, bu dönemde de figüratif öğelerden uzak genellikle kavramsal yönü ile ön plana çıkan eserler üretmiştir.

Pop sanat ve fotogerçekçi sanatın konu aldığı görseller fotoğrafik imgelerden oluşmaktadır. Malzemesi de dâhil olmak üzere, fotoğrafın kendisini kopyalamak resim sanatı için aşılamayacak teknik bir süreç değildir. Sanatçılar, üzerinde çalışacakları görseli yağlıboya, akrilik, spreyci boya gibi malzemelerle kusursuz renk geçişleri sağlayarak fotogerçekçi resimler üretmişlerdir. Fakat aynı şeyi dokuma resim sanatçıları için söylemek hayli zordur. 2000’li yıllardan sonra fotoğrafı kullanarak dokuma resim yapan sanatçılarla karşılaşılır ancak 1960’lı yıllardaki teknolojilerle ve teknik alt yapı ile fotogerçekçi dokuma resimler üretmenin oldukça güç olduğu ortadadır.

2000’li yıllarda üretilen gerçekçi figüratif dokuma resimler incelendiğinde birçoğunun bilgisayar yardımı ile tasarlandığını görülür. Görsel çözümlemenin ve taslağa dönüştürme işleminin bilgisayarlarda kodlama yapan ara yüzler yardımı ile yapıldığı bilinmektedir. Bilgisayar ortamına aktarılan fotoğraf görselinin, bu amaç için çalışan ara yüz programlarıyla renkleri değiştirilebilir, farklı alanlara bölünüp farklı görseller ile birleştirilebilir ve hatta dokumaya hazır rakamsal değerlerde bir taslağa bile dönüştürebilir.

Bu tez çalışması kapsamında üretilen dokuma resimler yukarıda söz edilen teknolojik donanımlar yardımı ile tasarlanmıştır. Adobe Photoshop, Adobe İllustrator, Corel Draw gibi ara yüzlerin kullanımıyla çalışmanın ebatları, renk sayıları, renk kodları, bir desimetre kare alandaki çözgü ipliği ve atkı ipliği sayısı belirlenerek üretime hazır hale getirilmiştir.

Bilgisayar yardımı ile belirlenen bu kodlar, üzerinde çalışılacak görselin değişmez ana hatlarını belirler. Aksi takdirde görsel üzerinden dokuma tezgâhına yapılan her hatalı aktarım fotoğrafik görünümünden bir o kadar daha uzaklaşılmasına sebep olur.

1960’lı yıllardan bilgisayar çağına kadar yapılmaya çalışılan gerçekçi figüratif dokuma resim denemelerinde, fotoğraf üzerindeki renklerin tespiti, renk alanların ölçüleri ve şekilleri gibi verilerin içgüdüsel olarak dokumacı tarafından belirlenmeye çalışılıyordu. Bu yöntem ile yapılan dokuma resimlerde görece başarı sağlanabiliyordu.

Tez kapsamındaki uygulama çalışmaları fotogerçekçi sanat akımı çerçevesinde tasarlanan görsellerden oluşmaktadır. Amaç, fotoğrafik görünümde dokuma resimler üretmenin yanında bu akımın anlayışında çalışmalar ortaya koymaktır. Seçilen görsellerin bilgisayar ortamında yeniden düzenlendiği sıradaki bilgisayar ekranın anlık görüntüsüdür.

2 numaralı çalışma, arka planı silinmiş mekânsız dijital bir ortamda beliren bir portredir. Ancak Dikkatli bakıldığında portrenin üzerinde bir takım değişikliklerin yapıldığı anlaşılır. Bu değişikliklerin yapıldığı sırada oluşan anlık bir görüntü betimlenmiştir.

3 numaralı çalışmada görünen imge yine bir portredir. Dikkatli bakıldığında, gölgesinin üzerine düştüğü bir düzlemin hemen önünde duran bir fotoğraf plakasının betimlendiği anlaşılır. Buradan görselin bir portreden ibaret olmadığı aslında bir fotoğraf kâğıdını konu alan resim olduğu sonucu çıkarılır. Ancak fotoğrafın da üzerinde duran bilgisayar imleci (büyüteç ikonu) bu görselin aslında dijital bir ortamda olduğuna işaret eder.

Fotoğraflar nesnelerden yansıyan ışığın bir düzleme teknik araç gereçlerle, insan müdahalesi olmaksızın sabitlenmesiyle oluşan, sabitlenen bu görüntüdeki nesnelerin gerçekte var olduğunu kanıtlayan birer belgelerdir. Ancak, görmeyi beklenenden farklı formlarda karşılaşıldığında bu inanç sarsılmaya başlar ya da tam tersi bir etki de yaratabilir. Tıpkı monitör ekranında yansıyan fotoğraf gibi.

Bu çalışmada yapılan dokuma resimler de bir bakıma bilgisayar monitörlerine benzetilebilir. Yakından bakıldığında renk alanlarının, iştirilmiş yün ipliklerden ibaret olduğu anlaşılabilir. Ancak, akıllarda oluşturduğu en belirgin düşünce, bu dağınık renk alanlarının oluşturduğu bütünün, aslında bir fotoğrafın, yani basılı bir belgenin izlerini taşıdığı olacaktır. Bu izler düşünceyi, gerçekliğin kabulüne götürecektir. Bu görselin fotoğrafa sabitlendiği anda temsil ettiği şeyin gerçekten var olduğu ve bu olayın gerçekleşmiş olduğu fikri.

KAYNAKÇA

20. Yüzyıl Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi. (1984). *fotoreailizm* (Cilt 7). İstanbul: Görsel Yayın.

(2020, 02 16). Britannica: www.britannica.com/ebi/article-208697 adresinden alındı

ACKERMAN, P. (1970). *Tapestry The Mirror of Civilization*. New York: Ams Press.

AKBOSTANCI, İ. (2000, 04 31). Duvar Halıları. *Tombak*, 30-37.

ALYANAK, Ş. (1998). Bauhaus Dokuyor. *Arredamento Mimarlık*, 114-119.

AYTAÇ, Ç. (1982). *El Dokumacılığı*, . İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

BALPINAR, B. A. (1992). *Kilims: The New Vouge*. Prato: Quaderni del Musea Civico, Comune di Prato Quadernis Museo Civico.

BATUR, T. (2012). *Zanaattan Sanata Tarihsel Süreçte Resim*. İstanbul: Cinus Yayınları.

BENNETT, A. (2006). *Five Centuries of Tapestries From The Fine Art Museum of San Francisco*. California: CHRONICLE BOOKS.

BENNETT, A. G. (1976). *Five Centuries of Tapestry*. San Francisco: The Fine Art Museum of San Francisco and Charles E. Tuttle Co. Inc.

BENTON, T. H. (2018, 03 07). *Cut The Line*. Rural America: <https://www.boundless.com/art-history/europe-andamerica-1900-1950/america-1930-1945/rural-America/> adresinden alındı

BERGER, R. (1977). Preface”, 8th International Biennial of Tapestry. 15-22. Lozan: Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne ve Musée Cantonal des Beaux-Arts.

BEUTLICH, T. (1967). *The technique of Woven Tapestry*. Londra: B.T Batsford Ltd.

BRİTT, D. (1999). *Modern Art İmpressionism to Post-Modernism* . Londra: Thames and Hudson.

Büyük Larousse. (1986). jean Lurçat. İstanbul: Gelişim Yay.

CAMPBELL, T. P. (2002, ekim). European Tapestry Production and Patronage, 1400-1600. *Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan Museum of Art*. New York, Amerika Birleşik Devletleri. kasım 05, 2009 tarihinde www.metmuseum.org/toah/hd/taps/hd_taps.htm. adresinden alındı

CASSİN, J. (2013). *Early Masterpiece Shawls of Kashmir*. 04 11, 2020 tarihinde The Weaving Art Museum and Research Institute: <http://www.weavingartmuseum.org/shawls/flower3.html> adresinden alındı

CAVALLO, A. S. (1989). *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. New York: Harry N. Abrams Inc.

CLARKE, B., & O'MAHONY, M. S. (2007). *Techno Textiles 2: Revolutionary Fabrics for Fashion and Design*. Londra: Thames & Hudson.

COLLİNGWOOD, P. (1993). *The Tecniques of Rug Weaving* . London: Faber and Faber Ltd.

CONSTANTİNE, M. &. (1972). *Beyond Craft: The Art Fabric*. New York: Van Nostrand Reinhold.

ÇAKMAKÇI, M. (2007). *Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Foto-gerçekçilik*. Eskişehir: Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.

DENİZ, B. (tarih yok).

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Fotorealizm*. İstanbul : Yem Yayıncılık.

Edward, L. S. (1995). *Art Today*. Londra: Phaidon Press Inc. .

EMERY, I. (1966). *The Primary Structures of Fabrics*. Washington: Times And Hudson The Textile Museum.

- ESSINGER, J. (2003). *Jacquards Web*. New York: Oxford University Press.
- GEIJER, A. (1979). *A History Of Textile Art, The Pasold Research* . Londra: Fund Ltd.
- GERMANER, S. (1997). *1960 SANATI* . İstanbul: Kabala Yayın.
- GERMANER, S. (2008). *'Barok',Eczacı Başı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- GİDERER, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- GİLBERT, C. (1980). *Italian Art 1400-1500*. New Jersey: Sources and Documents, Englewood Cliffs.
- GİNSBURG, M. (1993). *The Illustrated History of Tekstile*. Londra: Studyo Edition Ltd.
- GİRAY, K. (1993). *1970'lerin Gözdesi Foto-gerçekçilik Akımı* (Cilt 6). İstanbul: Thema Lorraine Ansiklopedisi,.
- GOMBRİC, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (Ö. E. Erol Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GOODYEAR, F. H. (1981). *Contemporary American Realism Since 1960* . Canada: Little, Brown and Company.
- GÜMİLÇİNE, A. (2013). *Airbrush Tekniği ve Fotorealizm' de Kullanımı*. Trakya: Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- HARRİS, J. (1993). *5000 Years of Textiles*. Londra: British Museum Press.
- HAYDAROĞLU, M. (2012, 05). Taner Ceylan bireyin, resmin, tarihin aurasını yakalıyor. *Sanat Dünyamız*(128), 78- 85.
- HECHT, A. (1989). *The Art of The Loom*. Londra: The British Museum Press.
- HELD, S. E. (1999). *Weaving A Hand Book of The Fiber Art*. Rinehart and Winston.

HONOUR, H., & FLEMING, J. (2005). *A World History of Art*. Londra: Laurence King Publishing.

JOSLYN, C. R. (15, 02 2020). *History fo Tapestry*. Oxford Art Online: www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T083308 adresinden alındı

JOSLYN, C. R. (2008, 09 22). *History of Tapestry*. Grove Art Online,: www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T083308. adresinden alındı

JOSLYN, C. R. (2008, 09 22). *History of Tapestry*. Grove Online: www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T083308. adresinden alındı

KARADAĞ, Ç. (2004). *Görme Kültürü 1 - Görüntüler Evreni*. Ankara : Doruk.

KELOĞLU, O. (İstanbul). *Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yansıtmak İstiyor*. 1973: Milliyet Sanat.

KURBAK, E. (2010). Fotogerçekçilik: Gerçeklik Algısının Evrimi. *Gölge Fanzin Dergisi*, 110-117.

KÜPÇÜOĞLU, H. (2010, 03 11). *Vitrinler üzerine söyleşi*. 11 2017, 2017 tarihinde www.fotografya.gen.tr adresinden alındı

LUBİN, D. (2018, 09 17). *They Were Really Nice Guys*. <https://db-artmag.com/en/54/feature/really-nice-guys-louis-k.-meisel-on-photorealisms-beginnings/> adresinden alındı

LYNTON, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü* (5 b.). (S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

MAYER, C. C. (1992). *Thurman, Textiles in The Art Institute of Chigago, Harry . N.* New York: Abrams Inc Publishers.

- McKENDRICK, S. (2008, 09 22). *Grove Art Online*. History of Tapestry: www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T083308. adresinden alındı
- MEİSEL, L. K. (1989). *Photorealism*. New York: Harry N. Abrams Incorporated.
- MEİSEL, L. K., & CHASE, L. (2002). *Photorealism at the Millennium*. Hong Kong: Harry N. Abrams.
- Mine Sanat. (2018, 07 12). *NurKocak*. mine sanat: (<http://www.minesanat.com/NurKocak/nurkocak.htm>) adresinden alındı
- Nur Koçak. (1983). Foto-Gerçekçilik. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 25-33.
- ÖNDİN, N. (2003). *Biçim Sorunu Varlıkta, Bilgide ve Sanatta*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- ÖZAY, S. (1995, 05). Milenyum'da Lif Sanatı. *Art Dekor*, 104.
- ÖZAY, S. (1996). *Eski Mısır Tekstil ve Giysi Tarihine Giriş*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- ÖZAY, S. (1996). Kopt Kumaşları. *Art Decor*, 3(40), 160-167.
- ÖZAY, S. (2001). *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZCAN, Y. (1984). *Tekstil Elyaf ve Boyama Tekniği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- ÖZTÜRK, İ. (1999). *Doğal Bitkisel Boyalarla Yün Boyama*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- ÖZTÜRK, Y. (2013). Sanatta Feminist Eleştiri . *Rh + Artmagazin*,(97), 310-320.
- PENA, K. A. (2018, 11 29). *AlyssaMonks*. Profil: http://www.alyssamonks.com/page/profile/4677/Bio#333_AlyssaMonks_Smeared-drawing.jpg#profile adresinden alındı

- PHILLIPS, B. (2000). *Tapestry*. Londra: Phaidon Press Ltd.
- SARDAR, M. (2003). Carpets From The İslamic World. 1600-1800 *Heilbrunn Timeline of Art History*, 12.
- SARTWELL, C. (1992). *Realizm*. Blackwell: A Companion to Aesthetics, ed. David Cooper, Malden, Mass.
- SHARAF, J. V. (1980). *Flat-Woven Rugs of The World*. New York: Van Nostrand Reinhold Company,.
- STACK, L. (1988). *The Essential Thread Tapestry on Wall and Body*. Minnesota: The Minneapolis İns. of Arts.
- STONE, P. F. (1997). *The Oriantel Rug Lexicon*. Londra: Thames and Hudson Ltd.
- SWİHART, S. (2004, 02). Tapestry Making in France, The Gobelin Tapestry Manufactory. *News from France*(4), 2-5.
- ŞENTÜRK, L. V. (1993). Çağdaş Perspektifte Duvar Halısının Resim Sanatındaki Yeri. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni.
- TANSUĞ, S. (1976). *Sanatın Dili*. İstanbul: Koza.
- TANSUĞ, S. (2011). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- The State Russian Museum St. Petersburg Sergi Kataloğu. (1999). Helnwein. Londra: Konemann Publishing.
- TUNALI, İ. (2008). *Endüstri-İnsan ve Sanat, Değişen Tarihsel Süreçler Değişen Kavramlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- TUNSTALL, A. (2012). Special Issue on Women and Textile Production Techniques in Traditional China. *East Asian Science, Technology, and Medicine*, 39-76.
- WOOLLEY, L. (2020, 04 13). *W&A Museum*. The Devonshire Hunting Tapestries: <http://collections.vam.ac.uk/item/O69636/the-devonshire-hunting-tapestries-tapestry-unknown/> adresinden alındı

YAĞAN, Ş. Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

YAHYALI, H. (2000). Bauhaus Okulu. *Art Decor*, 106-120.

YILMAZ, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme*. Ankara: Ütopya Yayınevi.



ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimini Beydağ Atatürk İlköğretim okulunda bitirdikten sonra lise eğitimini MEB. Açık öğretim lisesinde tamamlamıştır. 2005 yılında dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatlarında lisans eğitimine başlamıştır. 2009 yılında aynı bölüm ve anasanat dalında başladığı yüksek lisans eğitimini 2012 de tamamlamıştır. 2014 yılında Sanatta yeterlik eğitimine Dokuz Eylül Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları programında başlamıştır. 2015 yılında Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başlamış ve halen çalışmaya devam etmektedir.