



SİVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Ana Bilim Dalı

İPLİK VE FOTOĞRAFIN SANATTA REKREATİF HAFIZASI

Yüksek Lisans Tezi

Melisa ALICI

SİVAS

Eylül 2025

SİVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Ana Bilim Dalı

İPLİK VE FOTOĞRAFIN SANATTA REKREATİF HAFIZASI

Yüksek Lisans Tezi

Melisa ALICI

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AZAMET

SİVAS

Eylül 2025

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırladığım bu yüksek lisans tezinin bizzat tarafımdan ve kendi sözcüklerimle oluşturduğumu,

- ✓ Çeşitli yazarların çalışmalarından faydalandığımda bu çalışmaların ilgili bölümlerini doğru ve net biçimde göstererek yazarlara açık biçimde atıfta bulunduğumu;
- ✓ Yazdığım metinlerin tamamı ya da sadece bir kısmı, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmışsa bunu da açıkça ifade ederek gösterdiğimi;
- ✓ Başkalarına ait alıntılanan tüm verileri (tablo, grafik, şekil vb. de dahil olmak üzere) atıflarla belirttiğimi;
- ✓ Başka yazarların kendi kelimeleriyle alıntıladığım metinlerini, tırnak içerisinde veya farklı dizerek verdiğim yine başka yazarlara ait olup fakat kendi sözcüklerimle ifade ettiğim hususları da istisnasız olarak kaynak göstererek belirttiğimi,

beyan ve bu etik ilkeleri ihlal etmiş olmam halinde bütün sonuçlarına katlanacağımı kabul ederim.

.../.../....

Melisa ALICI

ÖNSÖZ

Bu araştırma ve uygulama sırasında şahsım adına belleğin yeniden yorumlanmasını gözlemlemek sürecin bana kattığı en önemli şey oldu. Tez süreci boyunca bilgi ve deneyimiyle yolumu aydınlatan değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Azamet'e teşekkürü borç bilirim. Aynı zamanda hayatım boyunca bana destek olan ailem, sabrını ve desteğini üzerimde hep hissettiğim sevgili eşim ve üretim süreçlerimde yanımda olan dostlarıma sonsuz teşekkür ederim. Bu süreç, zamanla yok olan anıların solmuş ve unutulmuş bir yüzün içinde anıların yeniden inşa edileceğini en derin anıların iplikler arasında saklı olduğunu öğretti.



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
RESİM LİSTESİ	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	3
1. SANATTA GELENEKSEL MALZEME KULLANIMI	3
1.1. Sanatta Malzemenin Tarihsel Gelişimi	3
1.2. Sanatta Malzeme Kullanıma Yönelik 1960 Sonrası Görüşler	10
1.3. Sanatta Malzemenin Rolü ve Önemi	14
1.4. Sanatta Alternatif Malzeme Kullanımında Eser ve Sanat İlişkisi.....	18
1.5. Malzemeye Alternatif Olarak; İp	23
2. BÖLÜM.....	33
2. FOTOĞRAFIN HAFIZASI	33
2.1. Teknoloji Geneline Fotoğraf.....	33
2.2. Fotoğraf ve Hafıza İlişkisi (O An)	35
2.3 Fotoğraf ve İpliği Sanat Uygulaması Olarak Kullanan Sanatçı ve Eserleri	40
3. BÖLÜM.....	49
3.1. REKREATİF UYGULAMALAR	49
SONUÇ.....	59
KAYNAKÇA	61
ÖZ GEÇMİŞ.....	73



RESİM LİSTESİ

Görsel 1. Hayvan Tasvirli Kaya Resimleri, Geç Paleolitik.....	3
Görsel 2. Vulka, <i>Veii'li Apollon</i> , M.Ö. 6.yy.....	7
Görsel 3. Tiziano, <i>Meryem 'in Göğe Yükselişi</i> , 1516-1518.....	9
Görsel 4. Marcel Duchamp, <i>Bisiklet Tekerleği</i> , 1913.	12
Görsel 5: Claes Oldenburg, <i>Zemin Burger</i> , 1962.....	13
Görsel 6. Yayoi Kusama, <i>Sonsuzluk Aynalı Oda</i> , 1965.	20
Görsel 7. Meret Oppenheim, <i>Nesne (Object)</i> , 1936,.....	21
Görsel 8. Robert Rauschenberg, <i>Yatak</i> , 1955.....	22
Görsel 9. Naum Gabo, <i>Uzayda Doğrusal Yapı No.2</i> , 1949–1950.....	24
Görsel 10. Andrea Creyer, <i>Kath 18 (detay)</i> , 2008.....	25
Görsel 11. Sheila Hicks, New York Ford Vakıf binası için üretilen duvar halısı, 1967.....	26
Görsel 13. Magdalena Abakanowicz, <i>Abakan Kırmızısı</i> , 1969.....	29
Görsel 14. Ernesto Neto, <i>Earthtreelifelove</i> , 2022	30
Görsel 15. Ernesto Neto, <i>MEDIT</i> ,1994.	31
Görsel 16. El Anatsui, <i>Kırmızı Blok</i> , 2010.....	32
Görsel 17. Shirin Neshat, <i>Ben Onun Sırriyım</i> , 1993.	39
Görsel 18. Christian Boltanski, <i>Lycée Chases Anıtı</i> , 1989.....	40
Görsel 19. Maurizio Anzeri, <i>Robert</i> , 2011, Fotoğraf üzerine nakış.	42
Görsel 20. Aline Brant, 2017.....	43
Görsel 21. Melissa Zexter, <i>Güller</i>	44
Görsel 22. Spadita Malik, <i>Radha</i> , 2021.	46
Görsel 23. Melisa Alıcı, <i>Parçalı Bütün</i> , 2023.....	50
Görsel 24. <i>Parçalı Bütün</i> , Detay.	51

Görel 25. Melisa Alıcı, <i>O, Oradaydı</i> , 2025	53
Görsel 26. Melisa Alıcı, <i>Gölgeden Kalan</i> , 2025.	54
Görsel 27. Melisa Alıcı, <i>Kapanış</i> , 2025.	56



ÖZET

Sanatsal üretim süreçlerinde zaman içerisinde yaşanan değişimlerle beraber kullanılan malzeme, sadece teknik değil düşünsel yapısındaki dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Sanatın başlangıcından itibaren kullanılan kil, boya, tuval vb. sanat malzemeleri 20. Yüzyılın değişen yapısıyla dönüşüme uğrar. Marcel Duchamp'ın hazır nesne kavramıyla sanat nesnesinin dönüşümüne dair yürütülen çalışmada; bisiklet tekerleği, iplik ve fotoğraf gibi nesnelerin üretim süreçlerine dâhil olduğu görünür. Bu bakımdan sanatta malzemenin fiziksel ve anlamsal değişiminde tarihsel bir süreç işlenmiş olup özellikle iplik ve fotoğrafın birlikte kullanıldığı sanatsal uygulamalar üzerinden, malzemenin estetik, işlevsel ve sembolik boyutları ele alınarak hafıza ile kurduğu ilişki *rekreatif* açıdan kavramsal bir çerçevede değerlendirilmiştir. Araştırma, alternatif malzeme kullanımının sanat tarihindeki dönüşümünü özetlerken, iplik üzerine yoğunlaşmış; fotoğrafın teknik ve tarihsel gelişimine ise kısa bir yer verilmiştir. Yazılı, görsel belgelerin sistematik olarak incelemesiyle yürütülmüş; sanat eserleri, sanatçı söylemleri, akademik metinler ve tez kapsamında gerçekleştirilen atölye uygulamalarını temel almıştır. Bu açıdan üretim kapsamında hem kuramsal hem de uygulamalı olarak bir tür anlam ve anlama süreci ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Malzemesi, Hazır Nesne, İplik, Fotoğraf, Yeniden Kurgulama.



ABSTRACT

With the change in artistic production processes over time, the material used has brought about a transformation not only in its technical but also in its intellectual structure. Art materials such as clay, paint, canvas, etc., which have been used since the beginning of art, undergo transformation with the changing structure of the 20th century. In the study conducted on the transformation of the art object with Marcel Duchamp's concept of the ready-made object; it is seen that objects such as bicycle wheels, yarn and photographs are included in the production processes. In this respect, a historical process in the physical and semantic change of the material in art has been processed and the relationship with memory has been evaluated in a conceptual framework from a recreational point of view by addressing the aesthetic, functional and symbolic dimensions of the material, especially through artistic practices in which yarn and photography are used together. While summarizing the transformation of the use of alternative materials in the history of art, the research focuses on yarn; the technical and historical development of photography is given a brief place. It was conducted through a systematic examination of written and visual documents, and was based on artworks, artist discourses, academic texts and workshop practices realized within the scope of the thesis. In this respect, within the scope of production, a kind of process of meaning and understanding is addressed both theoretically and practically.

Keywords: Art Material, Readymade Object, Thread, Photography, Reconstruction.



GİRİŞ

Sanat kavramının yoruma açık ve göreceli yapısı bulunmaktadır. Bu yüzden bilimde olduğu gibi doğrusal ve ilerlemeci bir gelişim çizgisine sahip olmadığı görülmektedir. Sanat kavramının ne olduğu ve nasıl ortaya çıktığına dair tanım ve yorumlar, tarihsel süreç içinde sürekli değişiklik göstermiştir. Bu kapsamda sanatın tanımına ilişkin kimi zaman çelişkili kimi zaman örtüşen çeşitli yaklaşımların geliştiği görülmektedir (Freeland 2008: 11). Tolstoy, “Sanat Nedir?” adlı eserinde sanat kavramını ayrıntılı biçimde ele almıştır. Önceki sanat tanımlarını eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Tolstoy’a göre “Sanatın amacı güzelliştir. Sanat, güzelliğin verdiği haz ile algılandığı için sanatsal haz önemlidir çünkü içinde zevk almak vardır” (2017: 46) şeklindeki yaklaşıma karşı çıkmıştır. Tolstoy’a göre bu ifade, sanatın gerçek tanımını yansıtmamaktadır. Aksine sanatın bireysel hazza dayalı ve ahlaki temelden uzak yönlerini meşru hale getirmeye yönelik bir aldatmacayı temsil etmektedir. Tolstoy’a göre sanatın amacı güzellik değildir. Sanatın amacı mutlaka haz vermek değildir. Dolayısıyla sanatı yalnızca haz alınan bir etkinlik olarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Tolstoy, sanatı en sade biçimiyle “kendi yaşadığı bir duyguyu başkalarına aktarmak isteyen bir birey, bu duyguyu yeniden üretebilip onu başkalarına da hissettirebiliyorsa, bu durum sanat olarak nitelendirilebilir”(2017: 49) şeklinde ifade etmiştir. Sanat, estetik haz sunmanın yanı sıra bilgi veren, eğitici yanı olan ve iletişimsel bir boyut taşıyan olgudur. Bir sanat eserinin amacı, kendi içsel yapısına yerleştirilen bir iletinin alımlayıcı bireyin bilincine aktarılmasıdır. Bu bağlamda eserin içeriğinin yanı sıra malzeme bakımından eser iletişimde düşüncüyü somutlaştırma görevi görür. İzleyicide duyguyu derinleştirerek estetik kaygının yanı sıra politik, duygusal ve bireysel katmanlar oluşturur. Sanatın iletişimsel doğası içinde malzeme düşünsel bir dil olarak aktif rol oynar. Sanat kavramı soyut bir anlam ifade ederken malzeme soyut olanı somutlaştırarak her dönemde farklı malzeme ve teknikte kendini gösterir.

Sanat tarihi boyunca kullanılan malzemeler, yalnızca biçimsel birer araç değil, aynı zamanda dönemin düşünsel, kültürel ve estetik eğilimlerini yansıtan önemli anlatım biçimleridir. Bu bağlamda malzeme, eserin fiziksel unsuru olmaktan

ziyada düşünsel ve kavramsal katmanları da içinde barındıran bir araçtır. Sanat tarihinde yaşanan dönüşümlerle birlikte geleneksel malzemeler olan; boya, tuval ve mermer gibi araçların yerini alan hazır nesneler Marcel Duchamp'ın ready-made kavramıyla sanatta radikal bir şekilde görünür hale gelir. Bu dönüşüm etrafında iplik ve fotoğraf gibi sanatsal temsil araçlarıyla görsel bir yüzeyden öte kavramsal bir yapı oluşturulur. Amaç, malzeme ve ifade biçimi arasındaki ilişkide ip ve fotoğrafın sanat pratiğine dönüşerek araç olarak kullanımını sorgulamak aynı zamanda bireysel ve kolektif hafıza arasında bir bağ kurmaktır. Çalışma kapsamında bitki özlerinden oluşturulan boya, tuval, mermer gibi malzemelerden başlayarak iplik, fotoğraf gibi çağdaş malzemelere uzanan çizgide sanatsal malzemenin dönüşümünü ele almıştır. Uygulamalar, görsel ve düşünsel öğelerle desteklenmiş; sanatçı yaratım süreci değerlendirilmiştir. Araştırma, sanat malzemesi temelinde yapılandırılmış, sanat tarihinde yaşanan malzeme değişimi ve kullanımında incelenmiş ardından bu çerçevede özgün sanat eserleri üretimiyle desteklenmiştir. Bu kapsamda üretilen ip ve fotoğrafın sanat alanında kullanımına dair örnekler sunulmuştur. Özellikle özgün anlatılarda geçmişin izleri bugünün diliyle dönüşüme uğramış, fiziksel olarak var olmayan anılar iplikle yeniden kurgulanan fotoğraflarda var edilerek belleğin kırılğan doğası açığa çıkarılmak istenmiştir. Bu açıdan *rekreason*¹ kavramı çalışmaların temelini oluşturan bir unsur olarak kullanılmıştır. Yeniden yapılandırma ifadesi doğrultusunda iplik ve fotoğrafla oluşturulan uygulamaları ele almıştır. Fotoğrafın teknik ve tarihi anlatısından kısaca bahsedilmiş; ipliğin ne olduğuna anlamı ve kullanımında sanatsal yeri sorgulanmıştır. Diğer alternatif malzemelere genel anlamda ele alınmıştır fakat çalışmanın asıl odak noktası ise iplik olmuştur. Uygulama süreçlerinin geçmişten günümüze dönüşen sanatta malzeme-eser ilişkisinde araştırma ve uygulama süreçlerinin öneminde yer alan iplik hem biçimsel hem de simgesel olarak sanatçının anlatım gücünü artıran, hafıza, zaman ve kimlik gibi temaları derinlemesine sorgulayan bir malzeme olmuştur.

1 “yeniden yaratmak”, “yenilemek” veya “yenilemek” anlamına gelen “recreate” fiilinden türetilmiştir. Bu fiil, “yeniden” anlamına gelen “re-“ ve “yaratmak” anlamına gelen “create” öneklerinin birleşimidir (Goong.com, t.y).

1. BÖLÜM

1. SANATTA GELENEKSEL MALZEME KULLANIMI

1.1. Sanatta Malzemenin Tarihsel Gelişimi

Sanatta malzeme kullanımı tarihsel bakımdan değişim ve gelişim göstermektedir. İnsanlık tarihi bu anlamda sanat adına pek çok unsur barındırmaktadır. Primitif halklar, çevreden sağladığı materyalleri kullanıp bugüne ulaşan izleri ile sanatın miladı sayılan eserler açığa çıkarmışlardır. Primitif sanat birçok bilim dalına ve sanatın insanlık tarihine dair yansıttığı bilgilerle önemli çalışmaların yapılmasına neden olmuştur. Sanat tarihinin sanat anlatılarına ilk örnekleri inançlar ve yaşam koşulları etrafında şekillenmiştir. İnsanlık tarihinin erken dönemlerinde halk, avladığı hayvanları, kullandıkları malzemeler arasında ilişki kurar.



Görsel 1. Hayvan Tasvirli Kaya Resimleri, Geç Paleolitik.

Mağara duvarlarının yüzeyine uygulanan örneklerle ilgili Germain Bazin, şöyle der; “Oyulmuş ya da doğal olarak yumuşak kille kaplı kaya yüzeyleri üzerine parmakla ya da ‘fırça’yla çizilmiş olsun, bütün çizgiler, önceleri eşit kalınlıktaydı ve

ancak daha sonra modüle edildi. Bunların ardından, biraz kırmızı toprak boya ve siyah manganez kullanıldı ve ana hatlarıyla, hayvan gövdesinin silueti çizildi” (2014: 22). Bu durum mağara duvarlarına uygulanan malzemelerle doğadaki figürleri ve yaşanan olayla taklit ettiklerini gösterir niteliktedir. Genellikle primitif dönemde ortaya çıkmış olan bu eserler ben duygusu yerine kolektif bilinçdışı ile hareket edilerek ortaya çıkarılmıştır. Mekânsal algının henüz gelişmediği dönemlerde genellikle eserlerde vurgular hâkim ve yalın olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde kullanılan malzemeler ise gündelik hayatta elde edilebilecek taş, ahşap ve bitki özlerinden oluşan kök boyalar olarak kaşımıza çıkan malzemelerdir (Alkan 2024: 40). Çevreden elde edilen materyallerin primitif anlatıları aktarmada günümüze kadar ulaşması ilkelerin motivasyonuna dair güçlü yorumlar sağlamaktadır. Fakat bu noktada özellikle malzemenin değişimi ve gelişimi hakkında süreci gözlemlemek için insanlık tarihi buluntuları ile desteklenen bilgiler barındırmaktadır.

Sanatta malzeme kullanımına yönelik etki eden değişkenler arasında kültürel, coğrafi ve iklim koşulları gibi unsurlar yer almaktadır. Arkeolojik bulgular Paleolitik Dönem hakkında taşın kullanımının günlük yaşam ve alet yapımında yaygın olduğunu göstermektedir. Ateşin bulunması ile de günlük yaşam nesneleri, süs eşyaları ve inanç ritüellerine özgü nesne yapımının yaygınlaşması söz konusudur. Bu anlamda bronz işlemler, taş heykeller gibi farklı örneklerle de rastlanmıştır. Sanatçılar tasarımlarını eserlerinde somutlaştırma noktasında bulundukları çağın imkânları ölçüsünde sınırlı kalmış fakat süreç içinde gelişen yöntem ve malzeme bilgisi bu fırsatları geliştiren bir olanak haline gelmiştir. Çağının koşulları doğrultusunda estetik duygularını dışa vurmaya çalışan birçok sanatçı, tasarımlarını fiziksel biçimde ortaya koymaya çalışırken imkânları dâhilin de fikirlerini yansıtmıştır (Boas 2021: 16-24).

Sanatta, malzeme kullanımında ilkel yapıtların sanatsal olarak meydana gelmesinde sınai bir üretimin sonucu olduğunu araştırmalar göstermektedir. Bu durumu gösteren örnekler arasında Eskimo halklarının mors dişi oymaları, kürk kıyafetleri; Orta Afrika’da ahşap oymalar, nakış işleri; Kuzey Amerika Kızılderililerin çömlekleri, İskandinav Yarımadası’nda görülen bronz dökümler yer almaktadır. Bu açıdan teknik ve malzeme kullanımı sanatsal gelişim ile bağlantılıdır.

Afrika’da eski dönemlere yapılan sepet işleri, oymalar, dokumalar vb. farklı sınaî üretimler gerçekleştirilmiştir. Kısıtlı imkânlarla sahip topluluklar, nesneleri farklı formlarda yeniden şekillendirerek üretimlerini sürdürmüşlerdir. Kaliforniya Kızılderilileri de bu doğrultuda, gündelik yaşamlarında kullandıkları ev eşyalarını, kazanları ve bebek beşikleri gibi pek çok nesneyi örme sepetler aracılığıyla üretmişlerdir. Yerel halkların günlük yaşamlarında erişilebilir, doğal ve yerel malzemeleri kullanarak kültüre özgü üretimler ortaya koydukları görülmektedir. Bu açıdan toplumda ulaşılabilir malzeme ve materyalleri yaratıcı ve estetik açıdan sanatsal üretime dönüştürmüşlerdir.

Teknik ve malzeme açısından belli bir yeterliliğe ulaşan toplumların, ilkel dönemlerde bile yalnızca ihtiyaçlarını karşılamakla kalmayıp, estetik kaygılarla ürettikleri nesnelere de yöneldikleri görülmektedir. Burada “ilkel” sözcüğü, söz konusu toplulukların zanaat bilgisizliğine değil, aksine şaşırtıcı bir ustalığa işaret eder. Nitekim birçok ilkel kabul edilen kabile, sepet örücülüğünden oymacılığa, deri işlemeciliğinden maden işçiliğine kadar pek çok alanda şaşırtıcı bir beceri sergilemiştir. Bu işlerin oldukça sınırlı ve kaba araçlarla gerçekleştirilmiş olması düşünüldüğünde, yüzyıllar içinde oluşan bu el işçiliği birikimi ve sabrı, insanı hayran bırakmaktadır. Örneğin, Yeni Zelanda’daki Maorilerin tahta oymacılığında ortaya koyduğu işler, adeta birer sanat eseri niteliğindedir (Gombrich 1997: 44). Mevcut verilere göz atıldığında sanatçıların sınırlı tekniklerle ustalık sergileyerek sanatsal değerde üretimler ortaya koyduğu görülmektedir.

Neolitik dönemin tarım anlayışı ve yerleşik yaşamın benimsenmesiyle insanoğlu çevresindeki varlıkları yeniden tanımlamaya başlamıştır. Dönemin üretim faaliyetleri insanın hayatta kalması odağında gelişirken ilerleyen ve gelişen toplumsal yapı malzemenin değişimine fırsat yaratmıştır. Bu dönemlerde çağın ilerleyişi neolitik dönemin yerleşik hayata geçişle birlikte yaşanan toplumsal ve sanatsal gelişim malzeme açısından şu sözlerle anlaşılabilir. “Neolitik dönemin başlarında ortaya çıkan seramik sanatı ve tekniği, daha sonra (tunç [bronz] çağı), çömlekçi çarkının icadı ile hızla gelişti ve tarımın gelişmesi de bu gelişmeye hiç kuşkusuz katkıda bulundu” (Bazin 2014: 24). Tekniksel gelişimle beraber seramik sanatı toplumsal ve sosyal yapının getirisiyle oluşmuştur.

İlkel çağların sonrası olan süreçler malzeme kullanımı açısından incelendiğinde gelişimin belirgin olarak gözlemlendiği Antik Yunan ve Antik Mısır uygarlıklarının sanat anlayışıyla göze çarpar. Bu dönemde heykel sanatında malzeme; ahşap ve aynı zamanda granit ve porfir gibi dayanıklı taşlar tercih edilmiş, özellikle firavun ve soylulara ait figürlerde daha katı kurallar gözetilerek yapılan heykeller ölen kişiye sadık kalınarak oluşturulmuştur (Demirel Gökalp vd. 2019: 23).

Benzer şekilde, Mezopotamya uygarlığında da malzeme kullanımı sadece teknik beceri değil sanat anlayışını, dinsel ve toplumsal konuları da gözeterek bir anlam biçimi kazanmıştır. Mezopotamya'da çömlek üretimi M.Ö. 7000'lere kadar uzanmakta olup, bu üretim süreci Japonya'daki erken örneklerden bağımsız bir gelişim göstermiştir. En başta elle şekil verilen kaplar, M.Ö. 4500'lerde başlayan bu üretim hali gelişerek seri üretime geçmesini sağlamıştır. Çömlek ve seramik haricinde diyorit ve kireç taşından heykeltçilik ve kabartma sanatı gibi alanlarda da estetik kaygı güden çalışmalar ortaya koymuşlardır. Özellikle Gudea Heykelleri, Hammurabi ve erken dönem kabartmaları bunlara örnektir (Üstündağ, Sivas, Yılmazel, Uğurlu Özer ve Tek 2018: 42). Bu dönemlerde saray duvarlarındaki kabartmalar kralın gücünü yüceltme amacıyla gözler önüne serilmiştir. Taş bloklarda var olan bu işleme ve kabartmalar savaş sahneleri, dini inanışlar etrafında betimlenmiştir. Bu anlatım dili zamanla bronz levhalara, fildişi, cam objeler ve silindir mühürler gibi küçük ölçekli sanat ürünleri de bu dönemin sanat yapıları arasında yer almıştır (Demirel Gökalp vd. 2019: 16). Bu çeşitlilik, Mezopotamya'da sanatsal üretim malzemesinin yalnızca fiziksel bir araç değil aynı zamanda dinsel, simgesel ve çok katmanlı yapısına hizmet ettiğini göstermektedir.

Roma'nın kendine özgü estetik anlayışını oluşturmada ve geçmişten devraldığı sanatsal mirasını yeniden yorumlamada belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Roma mimarisi, geliştirilen sistem ve malzemeler önceki dönemlere kıyasla daha büyük yapılara tanık olmuştur. Özellikle Roma çimentosu olarak bilinen dayanıklı malzemeyle geniş açıklıkta kemer ve kubbeler yapılmış. Görkemli iç mekanlar düzenlenmiştir (Demirel Gökalp vd., 2019: 87). Geçmişten gelen sanatsal mirasın etkisiyle şekil alan bu dönemdeki birikimden beslenen sanatçılar; mermer heykeller, rölyefler ve anıtlar gibi birçok alanda çarpıcı eserler ortaya çıkmıştır (Kaya 2018: 7-9). Gombrich, Roma mimarisinin teknik becerilerinin sanatsal anlatım diline

nasıl dönüştüğünü açık bir şekilde ortaya koyar. Romalılar, mimaride kemer ve tonoz sistemlerini etkili bir biçimde kullanarak, malzemeyi yalnızca yapısal değil, aynı zamanda estetik bir araç haline getirmişlerdir. Özellikle kemer kullanımı, Roma mimarisinin karakteristik özelliklerinden biri hâline gelir. Yunanlar tarafından sınırlı kullanılan bu yöntem, Romalılar tarafından adeta bir mühendislik diline dönüştürülür. Gombrich'in ifadesiyle; "İki yanı inceltilmiş taşlarla kemer yapmak mühendislik açısından zor bir iştir" fakat Romalılar bu zorluğu cesur tasarımlarla ortaya koymuştur (1997: 119). Roma döneminde malzeme, yalnızca yapı inşa etmek için değil; mimariyi bir sanat eserine dönüştürmek için kullanılmıştır.



Görsel 2. Vulka, *Veii'li Apollon*, M.Ö. 6.yy.

Romalılar teknik bilgiyle sanatsal duyarlılığı harmanlayarak malzemeyi âdeta bir ifade diline dönüştürmeyi başarmışlardır. Roma mimarisinin bu durumu sadece yapısal bir başarı değil, beraberinde estetik devrimi de getirmiştir. Mimari alanda gerçekleşen bu gelişmelerin yanında heykel sanatında malzeme çeşitliliği dikkat çekici hale getirmiştir. Erken dönemlerde özellikle Etrüsk uygarlığının etkisiyle ortaya çıkmış pişmiş topraktan yani *terrakotta* yapılmış heykellere Veii'li Apollon (bkz. Görsel 2) en bilinen örneklerden biridir (Demirel Gökalp vd. 2019: 91).

Sanatın tarihsel gelişiminde malzeme kullanımı, Gotik dönemle beraber sanat tarihinde yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda bir ifade biçimi olmuştur. Gotik dönemde taş; malzemenin yalnızca yapısal değil, estetik ve sembolik anlamlar taşıyan sivri kemerlerle yüksek yapılar inşa etmek için taş kullanılmıştır. Böylece taş, Tanrı'ya doğru ruhsal yükselişi temsil eden bir metafora dönüşmüştür. Estetik açıdan

da taş süslemelerle zenginleştirilmiş, vitraylarla birleşerek kutsal anlatılar görsel sunumuna katkı sağlamıştır. Bu yapılar, taşın hem taşıyıcı hem de kavramsal bir unsur olarak yer almasını sağlamıştır (Köşklük Kaya 2021: 3-14). Gotik dönemde taşın sadece yapı malzemesi değil, aynı zamanda bir ifade aracına dönüşmesi, sanatın düşünsel bir boyut kazandığını gösterir. Zamanla bu anlayış, toplumda değişen yapıyla birlikte yeni bir bakış açısının doğmasına zemin hazırlamıştır.

Rönesans, bu açıdan değişen toplum yapısında; düşünce ve felsefe açısından ortaya çıkışıyla birlikte sanat dünyasında da yoğun bir etki olmuştur. Toplumsal yapı içinde gelişen olaylar ve düşünceler, Rönesans'ın ortaya çıkmasında çok önemli bir rol oynamıştır (Turani 2010: 345). Toplumsal yapının değişmesiyle Yeni Çağ'da tuval, yani bez üzerine yapılan resimle konu bakımından özgürleşirken, sanatın din konuları dışına çıkışıyla, estetik kaygılar birinci plana alınmıştır.

Böylelikle değişimin beraberinde konu başlıkları çoğalmaya başlamıştır. Bu dönemde mitolojik kavramlar, öyküler ve tarihi konulara yer vermeye başlanmış ve yağlı boyanın keşfinden önce bitki özleri boya olarak kullanılmış, tebeşir ve kömür gibi mineral yapılardan faydalanılarak sanatçılar kendi boyalarını üretmişlerdir. Bunların yanı sıra balmumu, reçine, sakız ve tempera gibi malzemeler ile fresk ve ahşap panolarda eserler meydana getirilmeye başlanmıştır (Alkan 2024: 44). Bu dönemde matbaanın yaygınlaşması ve baskı tekniklerinin gelişmesi, sanatsal üretimin niteliğini ve erişimi köklü biçimde değiştirerek bu söylemi desteklemektedir. Bu bağlam değerlendirildiğinde, Rönesans'ın yalnızca sanatsal bir devrim değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir dönüşümün sonucu olduğu; dönemin sanat anlayışının da içinde bulunulan çağın düşünsel, bilimsel ve toplumsal dinamikleriyle birlikte şekillendiği görülmektedir. Rönesansla birlikte değişiklik gösteren malzemeyle yağlıboyanın tuval üzerinde malzeme bakımından önemli bir gelişme olmuştur. Bu değişimin öncülerinden olan “Tiziano... Resim yüzeyinin tuvalin sert dokusuna kuvvetli fırça vuruşlarıyla canlandırılmasından kalınca sürülen zengin, kremi ışıklarla derin ve karanlık tonlar arasındaki tezata kadar, resmin imkânlarını ilk defa o denemiştir” (Fleming, Honour 2015: 490). Bu açıdan Tiziano, fırça darbelerini bir anlatı aracına dönüştürerek sanatta aktif bir malzeme haline gelmesine öncü olmuştur.



Görsel 3. Tiziano, *Meryem 'in Göğe Yükselişi*, 1516-1518.

Rönesans döneminden sonra ortaya çıkan; Barok, Neoklasizm, Realizm, Empresyonizm gibi birçok sanat akımı beraberinde çeşitli dönüşümler yaşamış, ifade biçimleri, konu seçimleri ve sanatçının bireysel yaklaşımı değişime uğramış olsa da bu süreçte sanatsal üretim malzemelerinde belirgin bir çeşitlilik gözlemlenmemiş, sanat üretimi büyük ölçekte geleneksel malzemeyle sınırlı kalmıştır. Bu süreçte dönemin sanat malzemeleri olarak yağlı boya, ahşap, mermer ve tuval gibi unsurlar kullanılmıştır. Bu malzemeler, dayanıklı ve sanat üretimi için uygun bir zemin olmuştur. Ancak uzun süre boyunca yeni malzeme üretimini sağlayacak teknolojik yetersizlikten kaynaklı büyük değişiklikler gerçekleşmemiştir. Bu durgunluğun ardından, 20. yüzyılın başlarında Kübizm ile birlikte sanatçılar, ilk kez boya ve türevleri gibi geleneksel malzemelerin dışına çıkarak sanatta malzeme çeşitliğinin artarak devam ettiği yeni bir döneme girmişlerdir. Kübist sanatçılar, malzeme kullanımında yenilikler ortaya çıkartmışlardır. Resimlere fırçadan bağımsız araç olarak elle dokunulmaya başlanmış, yağlı boyaya kum karıştırmışlardır. Kübizmde nesnelerin kavramsal ele alınışına karşı bir görüş olarak yeni bir üslup doğmuş, bu da

nesnesiz soyut sanatın ortaya çıkmasına neden olmuştur. 20. yüzyıldan sonra sanat eserlerinde kullanılan malzemelerden ziyade sanatçılar daha çok soyut sanat akımlarına yönelerek, natüralist ifadelerden ayrılmaya başlamışlardır (Ateş, Bayav 2011: 39-41). Tüm bu yönelimler, sanatçının ifade arayışında gelenekselin dışına çıkma isteğini ve sanat nesnesinin anlamına dair algının köklü bir biçimde değiştiğini ortaya koymaktadır. Soyut sanat anlayışından ötürü sanatta kullanılan malzemelerinde değişim görülmüştür. Yeni renkler, ışık lekeleri, armoniler gibi değişimler söz konusudur. Bazı sanatçılar kolajlarında çöpler, makaralar, ipler gibi gündelik nesneleri kullanmış; tuval üzerine yerleştirmek istedikleri her malzemeyi kompozisyona dâhil etmişlerdir (Öztütüncü, Özkartal 2015: 94-96). Bu noktada, nesneler yalnızca bir aracı değil; doğrudan sanat eserinin kendisi hâline gelmiş ve bu şekilde değerlendirilmeye başlanmıştır. Önceleri sanat eserini oluşturabilmek için kullanılan nesneler daha sonra bir anlatım aracına dönüşmüştür.

1.2. Sanatta Malzeme Kullanıma Yönelik 1960 Sonrası Görüşler

Sanatta geleneksel boya kullanımından hazır nesneye geçiş, 20. yüzyılın başlangıcında özellikle Dadaizm, Sürrealizm, Pop Art gibi Avangart akımlarla kendini göstermektedir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, sanatta daha soyut, geleneksel ve geleneksel normlardan uzaklaşan akımlar uygulanmaya başlanmıştır. Empresyonizm, Fovizm ve Kübizm gibi akımlar, görsel özgürlüğün özgürce sanatın görme biçimini sorgulamıştır. Sanatta süregelen malzeme olan boyanın, amacı ve kullanımı üzerinde daha radikal sorgulamalara yol açmıştır.

Dada sanatçıları, daha önce kullanılan sanat malzemelerini bırakıp, rastgele bulunan nesneleri kullanarak sanat eserleri oluşturmuşlardır. Duchamp'ın etkisi altında bu akım, sanatta hazır nesnenin kullanımına önemli bir ivme kazandırmıştır. Dadaistler, sanat anlayışını tersyüz etmiş, bu süreçte Duchamp, *Pisuar* isimli eseriyle ünlenmiş, sanatçı eseriyle sanatın aslında bambaşka bir dünya olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Dadaist sanatçılara göre belirlenmiş bazı nitelikler mevcuttur. Genel geçer kabul edilen önermelerin karşısında durmuşlardır, farklılık ve çeşitliliğin benimsenmesini, yeniliğe karşı güven duygusunun sorgulanması, gerçeğin yorumlanması ve gerçekliği kendi özünde arayarak anlamaya çalışmak gibi temel

bazı düşünceleri bulunmaktadır (Alparslan, Kuzu 2019: 455). Duchamp, gündelik bir nesneyi sanat galerisine götürerek, sanatın sadece teknik beceriyle üretilen eserlerden ibaret olmadığını, bir kavram ya da fikirle sanatın yapılabileceğini öne sürmüştür. Marcel Duchamp sayesinde malzeme veya nesne kullanımı biçimsellikten sanata doğru evrilmiş ve insanların gündelik yaşamda sıklıkla görmüş olduğu malzemeler sanatın konusu haline gelmeye başlamıştır (Toluyağ 2020: 106).

Duchamp'ın sanat anlayışı sadece gelenekselliğin karşısında durmamış aynı zamanda var olan iktidara da bir eleştiri görevi görmüştür. Sanatçının, Eyfel Kulesi gibi ikonik bir yapıtı hedef alan 1913 yapımı *Bisiklet Tekerleği* (bkz. Görsel 4) çalışmasıyla sanat tarihi açısından farklı bir boyut kazanan eserlerinden olmuştur. Duchamp kaidenin üzerine oturttuğu bir tabureye bisiklet tekerini koyarak Eyfel Kulesini ve daha önce eserlerinin birisinde yer vermiş olduğu dönme dolap imgelerini birleştirmiştir. Bir nevi parodi çalışması yapmıştır (Yıldız 2016: 140). Bu bağlamda Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği* isimli çalışması, sadece eşyadan oluşan bir bütün değil, aynı zamanda sanatın anlatım gücünü zorlayan malzeme kullanımında da öncül örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu tür çalışmalar, gündelik eşyaları sanat bağlamına taşıyarak malzemenin ifade gücünü sorguladığı bir yaklaşım sergiler. Sanat tarihinde malzeme kullanımları, yaşantıların, yaratıcılıkların sanatçılar tarafından anlatımlarının görünür kılınmasını sağlamaktadır. Sanatçıların ifadelerini aktarma amaçlı kullandıkları araçlar, malzemenin yarattığı söylem gücüne yeni bir ifade alanı olarak düşünölmeye başlanmıştır. Önemli olan sanatçıların fikir olarak düşündüklerini eserlerin fiziki görüntülerini ortaya koyabilmeleridir. Bu yüzden malzeme kullanımına birçok görev yüklenmiştir. Malzeme, yalnızca fiziksel bir araç değil, aynı zamanda sanat eserinin anlamını ve mesajını güçlendiren bir dil olarak da işlev görmektedir. Bu bağlamda, malzeme kullanımına yönelik çeşitli görüşler bulunur.



Görsel 4. Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913.

Malzeme, sanatçının ortaya koymak istediği esere göre ifadesini en iyi yansıtmaya aracı olarak gördükleri ürünlerle şekil almaktadır. Örneğın, taş, çamur, metal, tuval vb. gibi fiziksel nesneler olmasının yanı sıra bazen de ses, söz, kavram vb. gibi düşünce yapılarının yansıtıldığı kavramlardan oluşabilmektedir. Bu örneklerden olan Andy Warhol'un *Marilyn Monroe* çalışması gibi ünlü kişilerin portrelerini ipek baskı yöntemi kullanarak göz alıcı renkleriyle bunların sayısız çeşitlemelerini yapar. Warhol, böylece sanat yapıtını mekanik bir ürün haline getirmeyi, sanatçının kişiliğinden ve duygusundan soyutlamayı amaçlar (Şahiner 2013: 17). Warhol, bir eserin yalnızca estetik değeri taşımaktan öte, ardındaki düşünce yapısına, üretim sürecine ve toplumsal bağlamına odaklanır. Sanatın bireysel anlamını kaybetmekten kolektif bir yeniden üretim sürecine açık olmasını, bu sayede sanatın kalıcı bir etki bırakarak, modern sanat anlayışına yön veren önemli bir perspektif sunar. Bu yaklaşımla sanat ve medya arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayarak sanatın erişilebilirliğini ve sürdürülebilirliğine yeni bir gösterim sunar.

Sürdürülebilir teknolojik ve bilimsel verileri kendi düşünsel kaygılarıyla birleştirerek yeni bir sanat formatı olan Video Art'ın ilk örneklerini sunan Nam June

Paik, olur. Paik'in *Piyano Parçası*, sanatın bugün hemen hemen her şeyden oluşabileceğini gösteren sıra dışı bir yaratıdır. Sanatçı, piyano, tabure, televizyon seti, video kameraları, tripotlar ve bilgisayarlardan oluşan, hem duyabileceğimiz ve görebileceğimiz bir heykel yaratmıştır (Şahiner 2013: 39-40). Elektronik tuval kavramı ile sanatın malzeme anlayışını kökten değiştiren bir yaklaşım sunar. Geleneksel sanatsal malzemelerinin ötesine geçerek, televizyon, video kamera gibi teknolojik araçları sanatsal üretimin merkezine yerleştirir. Bu yaklaşım, sanatın yalnızca estetik bir deneyimden ibaret olmadığını, aynı zamanda teknolojik araçların eleştirel bir biçimde dönüştürülmesiyle toplumsal bir sorgulama alanı yaratabileceğini gösterir.

Malzemenin teknolojik kullanımının yanı sıra duyuşal kullanımı Amerikalı heykeltıraş Claes Oldenburg'le görülür. Günlük nesnelerin tuval ve süngerle yapılmış masif ve hiper-realist versiyonu örneğin *Zemin Burger*'dir (bkz. Görsel 5) (Farthing 2014: 485).



Görsel 5: Claes Oldenburg, *Zemin Burger*, 1962.

Eserin bileşenlerini yansıtan unsurlar bir hamburgerin devasa boyutlara ve yumuşak yapıya sahip olmasıyla tüketim geçmişine dair eleştiri ya da toplumsal bir yorum olabilir. Yumuşak, bükülebilir bağlantılar kullanarak, izleyiciyle eserin arasında fiziksel bir etkileşim sağlar. Oldenburg, eserlerinde malzemenin doğası ile popülerlik arasındaki ilişkiyi sembolik olarak yeniden ele alır, ancak bir imgeyi ya da

bir ifadeyi plastik veya estetik anlamda yansıtmak isteyen sanatçılar için malzeme kullanımı önemli bir yere sahiptir (Ötgün 2008: 161-163).

Sol Lewitt'e göre düşünceler sanat yapabilen birer makine şeklindedir ve kavramsal sanatçıları zanaatçı olabilmesi bazı becerilere bağlı kalmamalıdır. Bu yüzden de malzemenin önemsiz olduğunu düşünmektedir. Ona göre önemli olan malzemeye olan ilgiyi azaltmak ve eseri yalıtarak eser yaratma sürecinin daha fazla ön plana çıkılmasını sağlamayı amaçlanması gerekmektedir (Bağatır 2011: 26). Kısacası düşünüre göre düşünceler malzemelerden önce gelir. Ancak bu görüşü eleştiren ve karşısında duran bazı görüşler mevcuttur. Sanatçılar, malzemelerden etkilenerek onlara uygun biçimde eserleri en iyi yansıtacak kullanımıyla sergilemeleri gerektiğini belirtmektedirler. Bunun yanı sıra malzemeyi değersizleştirmemek, sanat eserinin malzeme olarak düşünülmemesi gerektiğini savunmaktadırlar (Baklan Önal 2018: 10).

1.3. Sanatta Malzemenin Rolü ve Önemi

“Simgе, form, kavram ve malzeme arasındaki etkileşim, sanatla öğrenme sürecinin önemli bir bölümünü oluşturur” (San 1979: 219).

Sanatsal yaratım sürecinde malzeme, bir araç gibi görülse de aslında sanatçının düşüncelerini şekillendirip, duygularını somutlaştıran temel bir unsur olmuştur. Malzemenin niteliği, sanatçının anlatım olanaklarını belirlerken; sanat bağlamında ortaya çıkan eserin biçimini, duygusunu ve izleyiciyle kurduğu bağı doğrudan etkiler. Bu bağlamda, malzeme yalnızca fiziksel bir ibare değil, sanatçının içsel dünyasını ortaya koyan bir ifade aracıdır. Sanatsal üretim, yalnızca duyguların estetik olarak dışavurumu değil; aynı zamanda düşünsel bir süreç oluşturmuştur. Bu süreçte malzeme, sanatçının düşünsel kurgusunu forma dönüştürmesinde önemli bir rol üstlenir. Malzeme, bir araçtan ileri giderek, ifadenin taşıyıcısı ve hatta zaman zaman onun belirleyicisi olmuştur. Arnold Hauser'in ifade ettiği gibi, “Sanatı anlamak, onun biçimsel ve materyal öğeleri arasındaki gerekli bağlantıyı tanımak demektir; onun özne-maddesinden biçimlerine giden doğrudan bir yol söz konusudur” (1984: 422). Bu ifadeyle, sanat eseri yalnızca bir biçimsel estetikten ibaret değil aynı zamanda, malzemenin seçiminden başlayarak sanatçının düşünsel

sürecini ve ifade biçimini yansıtan çok katmanlı bir araçtır. Modern sanatla birlikte, sanatçılar geleneksel malzeme ve biçimleri terk ederek sanatın doğasını yeniden sorgulamıştır. Bu noktada malzeme yalnızca fiziksel bir unsur değil: bir düşüncenin fiziki karşılığı olarak önem kazanmıştır. Hauser’ın ifadesiyle, “modern sanatın amacı duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir” (1984: 405). Bu anlayış, malzemenin rastlantısal bir araç değil, sanatçının kavramsal yönelimini etkileyen bir faktör olduğunu gösterir.

Malzeme, yalnızca mekânsal zemin değil, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve toplumsal anlamlar barındırır. Özellikle erken dönem sanatta malzemenin seçimi, üretildiği toplumun yaşam biçimini ve doğayla kurduğu ilişkiyi yansıtır. Neolitik dönemde kullanılan taş gibi doğal malzemelerin, dönemin yaşam tarzına ve inanç sistemine dair ipuçları sunduğunu vurgular (Bazin 2014: 24-25). Malzeme, burada yalnızca bir yapı unsuru değil, o çağın düşünce biçiminin ve çevresel koşullarının bir göstergesidir. Bu tarihsel işlevselliğin, bireysel yaratım sürecinin ilişki düzeyini incelemek için psikolojik ve pedagojik boyuta eğilmek gerekir. İnci San, sanatın yalnızca duysal bir düzlem ile sınırlı olmadığını, aynı zamanda zihinsel ve bilişsel süreçlerin aktif olarak devreye girdiği bir yaratım süreci olduğunu vurgular. “Sanatsal uğraş ister ürün vererek ister yalnızca izleyerek katılma biçiminde olsun, zihinsel (bilişsel ve duyuşsal yanıyla) süreçleri harekete geçirir” (1979: X). Bu bağlamda malzeme, sanatçının içsel dünyasını forma dönüştüren bilişsel bir araç olarak ortaya çıkar. Bu yaklaşım, malzemenin yalnızca duysal estetiği değil, düşünsel sorgulamayı bir aktarım aracı haline getirdiğini gösterir.

Malzeme; sanatçının anlatım dilini belirleyen, kavramsal düşünceyi somutlaştıran ve izleyiciyle eser arasında anlamlı bir bağ kuran temel bir unsur oluşturur. Sanatçı, böylece yalnızca biçimsel yapıyı ya da görsel formu sorgulamakla kalmamalı; o biçimi ortaya çıkartan malzemenin taşıdığı bağlamı da kavrayabilmelidir. 20. yüzyılın ardında gelişen Modernizmle sanat malzemesine yönelik algının değişimi, onun işlevsel boyutundansa ifade potansiyeline odaklanır. Marcel Duchamp’ın *ready-madeleri* (hazır nesne) bu bağlamda yenilikçi bir yaklaşım oluşturur. Duchamp gündelik nesneleri işlevlerinden çıkararak sanat bağlamına taşır ve böylece biçimsel değerinden çok kavramsal gücünü vurgular. Eric Grzymkowski, Duchamp’ın bu müdahalesini; sanatta sıradan malzemeler aracılığıyla

kavramsal bir düzleme taşıyan radikal bir kırılma olarak tanımlar (2020: 85). Bu anlayışlar eşliğinde malzeme, Postmodern süreçte daha fazla anlam katmanı kazanmıştır. Bu açıdan şu ifade dikkat çekicidir;

Saflığa önem veren Modernizm bakımından malzemenin önemine Postmodern sanat meydan okumakta, bu malzemenin arasında, karşısında veya dışında mekân arayışı içine girmekte, video veya fotoğrafçılık gibi ilgi görmeyen veya yeni araçlar ile genellikle dağınık, dokusal veya kısa ömürlü biçimlerin çeşitliliğini kullanmaktadır. Dolayısıyla sadece sanatçı ile sanatın gerçekliğini doğrulayan değerlerin sorgulanmasıyla kalmamakta, özünde tüm kültür alanını açılıma tabi tutmakta ve dönüştürmektedir. Eleştirmen ve kuramcı Craig Owens'ın işaret ettiği gibi: 'temellük, alana özgünlük, süreksizlik, birikim, söylemsellik, melezleştirme -bu farklı stratejiler günümüz sanatını nitelemekte ve modernist öncülerinden ayırmaktadır' (Fleming, Honour 2015: 871).

Malzemenin yalnızca araç olarak değil, kültürel ve kavramsal olarak da ele alındığı görülmektedir. Bu doğrultuda Sherrie Levine'in "kendine mal ediş" yaklaşımıyla fotoğrafları fotoğraflayarak sunması, orijinallik kavramını doğrudan etkilerken; sanat üretim stratejisi olarak orijinallik, sahiplik gibi var olan otorite kavramlarını sorgular.

Walker Evans'ın ikonik fotoğraflarını birebir yeniden çektiği *After Walker Evans* serisiyle herhangi bir görsel müdahale ya da yorum yer almaz (Tüzün, Yıldız 2021: 5568). Böylece sanatçı özgünlük kavramını radikal biçimde tartışmaya açar. Bu yönüyle malzeme, formundan öte üretimin merkezi haline gelir. Fotoğraf artık teknik bir araç değil, temsil, otorite ve özgünlük gibi kavramların sorgulandığı biçimsel bir zemin oluşturur. Sonuç olarak malzeme, sanat tarihinin her döneminde farklı anlamlar kazansa da biçimin ötesine geçerek kavramı ve bağlamı somutlaştıran bir aracı olmuştur. Sanat, geçmişten günümüz yalnızca estetik üretim üslubu olmamış; aynı zamanda kullanılan araçlar, teknik ve malzemelerle düşünsel bir biçim oluşturmuştur. Sanatçının malzemeyle kurduğu ilişki sadece bir araç seçimi değil, ifade biçimi ve bir duruş olmuştur.

Alternatif malzemenin seçiminde, *Soft sculpture* kavramı üzerinden aşağıda yapılan konuşma Howard S. Becker'a göre; "Soft sculpture... Bronz, mermer gibi geleneksel malzemelerin dışında kauçuk, kumaş, elyaf, lateks, ağaç, balmumu, karton, kâğıt, keçe gibi akla gelebilecek onlarca malzemenin kullanılmasına olanak

tanıyan ve böylelikle geleneksel heykel tasarımına alternatif sağlayan bir malzeme kullanımına işaret eder” (2013: 277). Sanatta bu alternatif yaklaşım çeşitlik gibi görünse dahi tarihsel olarak biçimlenen yüksek ve alçak sanat ayırımına karşı bir duruş oluşturur. Becker, bu konuşmayı daha da derinleştirerek şöyle ifade eder; “Yağlıboya şövale resimleri gibi belli malzemeler kullanılarak yapılmış eserler mümkün olan en yüksek şöhrete sahiptirler; onlar sanattır, bu konuda kuşku yoktur. Dokumacılık ve cam üflemeçiliği gibi farklı malzemeler kullanan sanatların, ikincil veya dekoratif sanatlar olarak şöhretleri daha aşağı kademededir” (2013: 411). Sanat malzemesi seçiminin, yalnızca estetik bir tercihtense kültür, cinsiyete dayalı ve sınıfsal kodlar taşıdığını gösterir. Tercih edilen malzeme; kültürel, toplumsal ve sınıfsal kodlar taşır, neyin sanat olduğu, kim tarafından üretildiği gibi konuları sorgular hale getirir. Böylece malzeme seçiminin doğrudan şekilde sosyo-kültürel yapının bir parçası olması, sanat eserinin anlamını etkiler.

Lif sanatı gibi alanlar bu bakımdan malzemeye alternatif bir yaklaşım sağlarken geleneksel sanat anlayışına karşı hem estetik hem de politik bir dönüşüm yaratır. Benzer bir şekilde Ahu Antmen, malzemeyle sanatçı arasında teknik bir bağdan fazlası olduğunu vurgular; “Bu sanatçıların resimleri, malzemenin, yani yağlıboyanın haykırışıdır. Onların yeteneği, malzemenin dilinden anlamalarından, malzemeyle boğuşmalarından bellidir. Hatta malzemeye adeta hizmet etmekte oldukları söylenebilir” (2009: 55). Bu boğuşma olarak nitelendirdiği durumla, malzeme ve sanatçı arasındaki içsel diyalogu ima eder. Malzeme artık edilgen bir yapı değil; sanatçının ruhunun taşıyıcısı olarak yer alır. Bu açıdan lif sanatçısı olan Lenore Tawney, malzemenin yalnızca bir araç değil, bir ruha sahip olduğunu şöyle ifade eder; “İplik hatta bir dile sahip” (2019: 254). Bu ifadeyle malzemenin varlığının yanında ifade olanağına da sahip olduğunu gösterir. Bu açıdan Tawney’in kullandığı malzemeler olan iplik, kuş tüyleri ve kemikler yalnızca araç değil; zaman mekân ve hafızayla örülü dokular onun sanatının parçalarıdır. Onun ifadesiyle; “İpler geçmişten gelerek şimdiki zamana göre şekillenen diğer iplerle iç içe geçmiştir. Bunlar arasında- hala bizim için görülmez- geleceğe doğru uzanan ipler var” (Tawney 2019: 13). Malzeme burada yalnızca bir araç değil, anlamsal bir doku oluşturur.

Antik dönemin taş yontularından Duchamp'ın pisuarına, Oldenburg'ün hiper-realist heykellerine, Levine'ın fotoğraflarına kadar uzanan bu süreç, sanatın formdan öte içeriğe, görsel olandan kavramsala evrildiğini göstermektedir. Bu bağlamda belirttiği üzere, hazır nesnenin sanat nesnesi gibi ele alınması, çoğu zaman doğrudan sanatsal bir etkinlikten ziyade, felsefi ya da eleştirel bir tavrın ürünü olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda, hazır nesneler, sanatçının onları seçme edimiyle anlam kazanmakta ve anonim niteliklerinden sıyrılarak sanat yapıtına dönüşmektedir.

1.4. Sanatta Alternatif Malzeme Kullanımında Eser ve Sanat İlişkisi

Hazır nesne kullanımı sanat ve eser arasındaki ilişkilerde güdülenen amaçlar ile uygun teknikler kullanılmasını kapsamaktadır. Sanatçılar, farklı bakış açılarıyla malzemeleri yeniden bağlantı aracı olarak kullanmışlardır. Malzeme kullanımları genel olarak sanatçıların yaşamış oldukları dönemin özelliklerine göre şekil almış olsa da ilerleyen zamanlarda nesnesiz sanat veya malzemelerin kendilerine ilişkin anlamları dışında tasvirleri ile karşılaşmıştır. İlkel dönemler daha çok ihtiyaç odaklı yapılmaya ve ardından ustalaşmaya giden zanaatlar farklı sanat eserlerini meydana getirirken, aynı ilkel dönemde farklı bölgede farklı araçlar meydana gelebilmekteydi.

Sanat ve eserlerde kullanılan malzemeler denildiğinde bu alanda öncü olan birçok isimle karşılaşmaktadır. Bu kuramın önemli isimlerinde olan Peter Bürger'e göre avangart yaklaşımın temel noktalarından biri, sanat eserinin artık yalnızca geleneksel sanat malzemeleriyle değil, gündelik ve “organik olmayan” nesnelerle de üretilebilmesidir. Sanatçılar, bu tür nesneleri kendi bağlamlarından kopararak yeni anlamlar yükler; yani onları birer “fragman” hâline getirirler (akt. Tunç 2021: 11-12). Marcel Duchamp bunu yapan sanatçılardan bir tanesidir. Sanatçıyı daha iyi anlayabilmek için avangart sanat anlayışından da bahsetmek konunun anlaşılması adına daha doğru olacaktır. Avangart kuram, yeni düşünce sınırlarını zorlamak amacıyla geliştirilmiş ifade biçimlerini kapsar. Duchamp'ın bu sanat anlayışı 20. yüzyıl avangart ruhunun bir yansımasıdır. France Farago'ya göre;

1917 yılında Marcel Duchamp'ın Çeşme adlı eserinin, ters çevrilen ve üzerine uydurma bir imza atılan (R. Mutt) bu sıradan pisuvarın sergilenmesi amacıyla New York'taki Bağımsızlar Salonu'na gönderilmesi, sonuçları ağır bir olay olmuştur. Eğer

bu “obje” sanat eseri statüsünde iddia edilebiliyorsa, geleneksel sanat tanımını kabul etmek artık mümkün değildir (2006: 248).

Duchamp’a göre sanatçıların estetik bakımdan herhangi bir çekiciliği yansıtmaya zorunluluğu olmamalıdır. Bu durumu zevklerin sübjektif olmasından kaynaklandığına dair kişisel bir görüşe dayandırmaktadır. Bu yüzden de sanatçıya göre ortaya çıkan eser iyi olmak zorunda değil sadece var olmaya çalışmalıdır. Duchamp’ın *Çeşme* eseri bir pisuarın ters çevrilmesinden oluşmaktadır. Önemli olan sanatçının bu malzemeyi neden seçtiği değil nasıl bir algı oluşturduğudur. Bu eseriyle sanatçısının niyeti, gündelik hayatın en olağan nesnelerinden birisini hangi bağlamda değerlendirdiği önem arz etmektedir (Gök, Aydın 2020: 238). Bu yüzden de sanatçının niyeti, sanat eserini yorumlayanların algısında sanat eseri gözüyle görülmeyen bir nesneye ona ait olmayan özellikleri ve yükledikleri anlam ile beraber nesnenin sanat eserine dönüşmesidir.

Avangart akımın önemli isimlerinden bir diğeri ise Japon sanatçı Yayoi Kusama’dır. Sanatçı avangart sanatın başrollerinden birisi olmasının yanı sıra Minimalist, Feminist ve Pop-Art akımlarından da önemli bir yere sahiptir (Çelikbaş 2020: 565). Sanatçının puantiyelere olan ilgisi çocukluk döneminde görmüş olduğu beneklere dayanmaktadır. Sanatçı görmüş olduğu halüsinasyonları, gördüğü imgelere resimlerinde yer vermeye çalışmıştır. Bu yolla da bilinçaltında yer edinen görüntüleri dışarı vurmaya başlamıştır. Sanatçı genellikle yeni yöntemlerde deneyerek eserlerinde aynalar, renk ve nokta gibi nesneleri kullanmaktadır (Koçak, Yayman, Ataseven 2021: 72). Açmış olduğu sergilerinde ilgi görmesiyle birlikte sanatçı daha etkili sergiler açmak için çaba göstermiştir. Önceleri mürekkep, pastel boya ve suluboya ile küçük çaplı çalışmalar yapan sanatçı, yağlı boya kullanarak daha cesur çalışmalar yapmaya başlamıştır.



Görsel 6. Yayoi Kusama, *Sonsuzluk Aynalı Oda*, 1965.

Performans sanat alanında da kendisini göstermeye başlayan sanatçı 1960'lı yıllarda sanat yaşamının yoğun dönemlerinden birisinin içerisine girmiştir. Puantiyeleri, insan vücudunu ve aynaları kullandığı *Sonsuzluk Aynalı Oda* (bkz. Görsel 6) isimli yapıtında performansını gerçekleştirmiştir (Küçüköner, Dalkıran, 2024: 98-99). Sonuç olarak, Kusama'nın yaratım süreci, tekrara dayalı desenleri, endüstriyel materyalleri, mekânı ele geçiren yerleştirmeleri, malzemenin sadece biçimsel bir araç olarak kullanmamakta aynı zamanda; psikolojik ve kavramsal bir hikâye anlatıcısı olarak işlev kazanmaktadır.

Sürrealist sanat akımının önemli sanatçılarından biri olan Meret Oppenheim, farklı dallarda sanat eserleri ortaya koymuştur. Mobilya, kostüm, heykel, şiir, takılar vb. gibi fikirlerini yansıtabileceği nesneleri kullanmıştır. Sanatçı hayatın gündelik gerçeklerine göndermeler yaparak, özgün kişiliğini de ortaya koyabilmiştir. Sanatçı toplumsal hayatta kadınların uğramış olduğu haksızlıklara, kadın bedenine dair oluşan tabulara ve fantezilere karşı eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Oppenheim, *Nesne* (bkz. Görsel 7) isimli eserinde çay setini bir kürkle kaplamıştır. Bu yolla gündelik hayatta karşılaşılan sıradan bir nesneyi kendi işlevinden uzaklaştırmış ve kadın-erkek arasındaki cinselliği mizahi yolla eleştirmiştir. Sanatçı bu eserinde kadınlara birer kalıp yargı gibi dayatılmış olan hizmete kadının hayır demesi gerekliliğini vurguladığını ifade etmektedir. Gündelik nesneleri kullanarak onları

işlevlerinden uzaklaştırıp kadın ve erkek cinselliğine yönelik eleştirel yaklaşım sergilemeye devam etmiştir (Soysüren, Zöngür 2021: 145- 146).



Görsel 7. Meret Oppenheim, *Nesne* (Object), 1936,

Modern sanat anlayışında gittikçe derinleşen sanatçı özgürlüğü, sanat eserlerinde kullanılan nesnelere de yansımıştır. Klasik malzeme kullanımından uzaklaşılan bu dönemde materyaller, deneysel derecede yeni yaklaşımlar sergilenmeye başlanmıştır.

Robert Rauschenberg’de eserlerinde kullandığı materyallerle dikkat çeken bir diğer sanatçıdır. Sanat dallarının birçoğunda eser veren sanatçı, farklı bir tarzı ele almıştır. Neo-dada, Pop Art, Kavramsal Sanat, Dışavurumculuk gibi birçok sanatsal süreçten geçmiştir. Eserlerinde; yağlı boya, kâğıt, metal, ahşap, kauçuk ayakkabı, röprodüksiyonlar, tenis topu, lastik vb. gibi farklı malzemelere yer verilmiştir. Ortaya çıkarmış olduğu eser sayesinde sanatçı avangart akım açısından önemli bir yere sahip olmuştur (Keten 2016: 293-294). Sanatçının hayatına bakıldığında Kuzey Afrika’da yaşadığı dönemin sonunda kolajlarında boya dışı, kumaş gibi malzemeler kullanmaya başlamıştır. Eserinden önceki dönemlerde yaşadığı hayatın, gördüğü farklı kültürlerin sanat anlayışları sayesinde kendi sanat eserlerinde kullandığı tekniklere zemin hazırlayacak karşılaşmalar yaşamıştır. Sanatçı, folyo, gravür, kâğıt üzerine tutkal gibi farklı malzemeler ile kompozisyonlar oluşturmuştur. 1952 yılında ise kolaj anlayışını tamamen oturtuktan sonra içsel dünyasını yansıtacağını düşündüğü gündelik hayatta karşılaşılan bütün malzemelere yer vermeye başlamıştır.

İşaret levhası, gazete kupürleri, çöpler, fotoğraflar, doldurulmuş hayvanlar dahi resmine dâhil ettiği malzemeler arasındadır (Sülün, 2021: 17). Yapmış olduğu çalışmaların modern hayattaki sanat anlayışına kaşı koyarak, gündelik hayattaki malzeme kullanımı ile sanat ve yaşam arasındaki bağı yeniden kurduğunu belirtmiştir. Böylelikle sanat eserlerinde malzeme ve uygulama anlamında herhangi bir ayrımın olmadığını ortaya koymaya çalışmıştır (Bayçu 2018: 39-41).

Robert Rauschenberg'in önemli eserlerinden bir tanesi de 1995 yılında yapmış olduğu *Yatak* (bkz. Görsel 8) isimli eserdir (Karahana 2003: 26). Sanatının duvarda konumlandırarak yorgan ve yastıkla oluşturduğu yatağı tuval olarak kullanır. Bu bağlamda eserde kullanılan lif unsurlarıyla oluşturulan bir yüzeydir.



Görsel 8. Robert Rauschenberg, *Yatak*, 1995.

Sanatçıların farklı alışılmış sanat malzemelerinin dışında birçok nesneyi sanatın malzemesi yaptığına şahit olunmuştur. Gündelik hayatta kullanılan sıradan nesnelerden, bedensel atıklar gibi farklı bulunan çeşitli nesneler sanatın hem konusu

hem de farklı ifade biçimlerinin yansıtılması için kullanılmıştır. Kullanılan bu nesnelerden bir tanesi de “ip” olarak karşımıza çıkmaktadır.

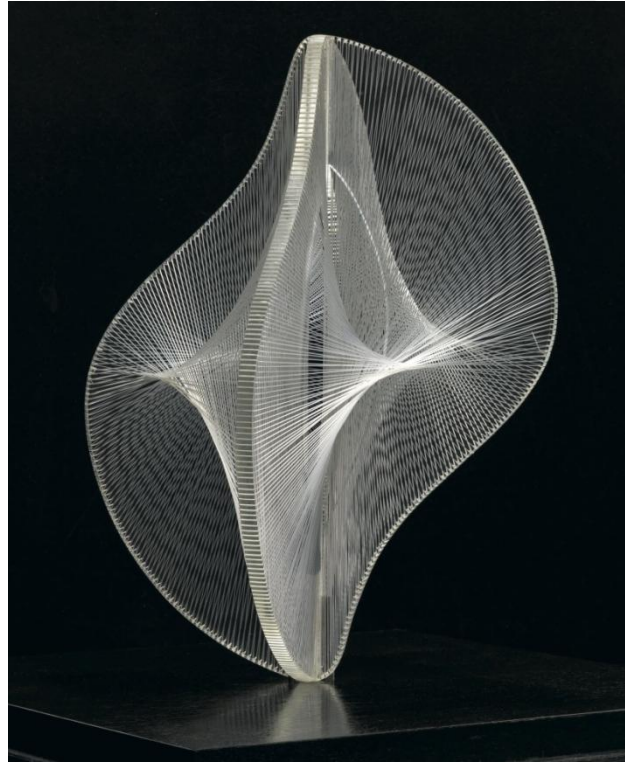
1.5. Malzemeye Alternatif Olarak; İp

İplik, doğal yahut yapay biçimde liflerin düzen içerisinde bir araya gelmesinden oluşmaktadır. İplikler, maddesine, inceliğine, ağırlığına vb. gibi fiziksel özelliklerinden dolayı sınıflandırılmaktadır. İplikler, farklı nedenler ile kullanılmaktadır. Metalin eritilerek yapıldığı teller, misinalar farklı yapıya sahip ama iplik kategorisinde değerlendirilen nesnelerdir. Sanatın malzemesi olan farklı iplik malzemeleri özgü yöntemlerinde geliştirilmesiyle birlikte eserlerde yer almaya başlamıştır (Özkendirci 2018: 210). İplik türleri hammaddesine bağlı olarak iki kategoride ele alınmıştır. Doğal yahut sentetik olan çeşitleri bulunmaktadır. Doğal olan hammaddeler ise üç grupta ele alınmıştır. Bitkisel esaslı lifler; meyve lifleri, tohum lifleri, gövde lifleri, yaprak lifleri şeklindedir. Hayvansal esaslı lifler ise kıl, salgı kökenlilerdir: Direkt olarak hayvanlardan elde edilen liflerle oluşmaktadır. Son grup olan mineral esaslı lifler ise doğada oluşan elyaflardır. Bu lifler özellikle sıcaklığa karşı dayanıklı olduklarından sanat alanında sıklıkla karşılaşılan bir tür değildir, genellikle yalıtım malzemesi olarak kullanılır. Yapay liflerde doğal lifler gibi üç gruba ayrılmıştır; *Rejenere*², sentetik, anorganik lifler şeklindedir (Tozun Çınar 2020: 123).

İpliğin ne olduğu kadar anlamsal değerlerinin nasıl gelişim gösterdiği de araştırma konusu açısından önemlidir. Yunan mitolojisinde Theseus, yarı insan yarı boğa olan Minator’a kurban verilmek üzere labirent şeklindeki mağaraya bırakılmıştır. Ancak Theseus’a âşık olan Ariadne, sevdiği kişinin kurban edilmek üzere bırakıldığı labirentten onu evlilik sözü verirse kurtaracağını söyler. Bu sözü alan Ariadne, ona bir ip yumağı verir. Theseus ise verilen bu ip sayesinde bırakıldığı labirent şeklindeki mağaradan ve ölümden kurtulabilmiştir. Burada ipliğin sembolize anlamına göre yön gösterici bir nesne durumundadır. Sadece Yunan mitolojisinde değil aynı zamanda Çin, Hint gibi farklı mitolojilerde iplik, kaderin bağıını sembolleştirmek, kadın ve erkeğin bağlarını ifade etmek gibi farklı durumlar ile

² Yenilenme eylemi; yenilenmiş olma durumu. (Dictionary.com)

özdeşleştirilmiştir. Bunun yanı sıra iplik, tanrının insan üzerindeki iktidarının da farklı bir sembolleştirilmesidir. İnsanların, hayvanların esir edilmek için iplerle bağlanması, hatta bazı mitolojilerde ejderhaların, şeytanların dahi ipe bağlanması bir nevi otoritenin kimde olduğunun gösterilmesi şeklinde yorumlanmaktadır. Tüm bu hikâyelerin efsanevi şeylerin yanı sıra halk dilinde de ipliğe dair söylemler yer almaktadır. Güven duygusunun ipe benzetilmesi, insanların çaresizlik hallerine ipe bağlantılı ifadeler kullanması vb. gibi farklı anlamların ifade edilebilmesi için deyimler kullanılmıştır (Özkendirci 2018: 211). İpliğin, kültürel değerleri ve anlamlarının yanı sıra iplik kullanan sanatçılar, malzemelerine kişisel birçok anlam yüklemiştir. İpliğin görsel değerine bakıldığında öncelikle çizgisel etkisinden söz edilmektedir. Eserlerde kullanılan ipliklerin türlerine göre farklı değerler sergilenmiştir. Aynı zamanda ipliğin türü kadar sıralanış biçiminden kaynaklı olarak tarama etkisi ile sanat eserlerinin ışık değerleri de organize edilebilmektedir. İpliğin konumuna bağlı olarak (yatay, dikey, açılı, kavisli vb.) durgunluk ve hareketlilik halleri elde edilebilmektedir. Desen çalışmalarında kullanılan perspektif etkisi yaratılan iplikleri kullanan birçok sanatçı bulunmaktadır.



Görsel 9. Naum Gabo, *Uzayda Doğrusal Yapı No.2* , 1949–1950.

Örneğin heykellerinde iplere yer veren ve farklı sistematik kullanan bazı sanatçılardan biri olan Naum Gabo, *Uzayda Doğrusal Yapı No. 2* (bkz. Görsel 9) eserinde iplik kullanarak heykel formu elde etmiştir. Bunu yaparken sanatın iki boyutluluğunu bırakıp üçüncü boyutu elde etmiş mekânsal algıyı geometrik bir yapıyla birleştirmiştir. Heykel formundaki iplik çizgilerinin arasındaki boşluğu yapılandırmış ve sanata dâhil etmiştir. Sanatçılar sadece çizgiler şeklinde değil, düğüm gibi ipliğe dair kullanılan yöntemleri de eserlerinde kullanmışlardır. Kendilerine özgü yöntem geliştiren sanatçılar bazen düğümleri, aralıklı veya sıklıkla yaparak, parçalayarak, boşluklar bırakacak farklı hacimler elde etmişlerdir.

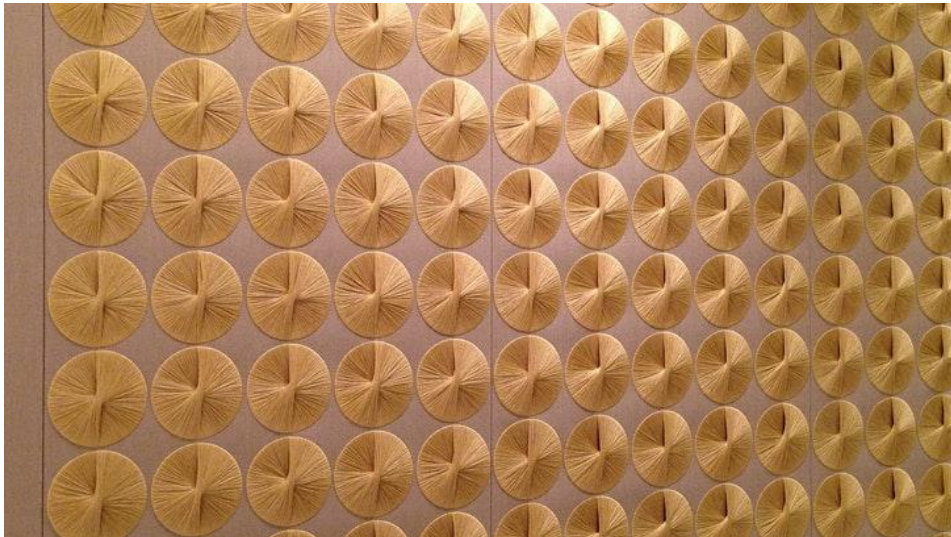
Çağdaş sanatçıların eserlerinde eserlerde iplik kullanımına rastlanmaktadır. Böylelikle geçmişte kullanılan iplerin, tekrar yorumlanması ve yeni bir anlam kazandığına şahit olunmaktadır. Sanayileşmenin hız kazanması hem hammaddede sorununu ortaya çıkarmış hem de çevre sorunlarına neden olmuştur. Bu yüzden sanatçılarda bazı çevresel sorunlar, sürdürülebilirliği, insanın yaşam döngüsü için önemli olan doğal kaynakların tüketimini açısından kendi sanata kattıkları malzemeleri de yeniden değerlendirmeye başlamışlardır (Türker 2021: 29). Örneğin eserlerinde ip kullanan sanatçılardan Andrea Creyer, *Kath* (bkz. Görsel 10) adlı eserinde ipi bir çizim aracı olarak kullanmıştır. Deneysel çalışmalara yer vermiştir. İpliğin yanı sıra pamuk keteni kanvas gibi malzemeleri de kullanmıştır.



Görsel 10. Andrea Creyer, *Kath 18* (detay), 2008.

Tekstil sanatçısı olarak da bilinen Sorrell Kerrison'da Fovist tarzda ve renklerin açıklıklarına koyuluklarına odaklanarak, esnek bir stili tercih etmiştir. İpleri elde nakış tekniği kullanarak katmanlı yapılar oluşturmuş ve eserlerini meydana getirmiştir (Tarancı 2023: 58). Anne Kelly, Igne Jacobsen, Riitta-Liisa Haavisto, Mary Bero, Debbie Smyth, Ditte Sorensen, Kim McCormack, Yvette Phillips, Sheila Hicks, Magdalena Abakanowicz, Gabriel Dawe, Tracey Emin vb. gibi daha birçok isim çalışmalarından makine ve el dikişi gibi teknikleri kullanarak sanat eserlerini meydana getirmiştir. Bu sanatçıların eserlerine geçmeden önce iplikten doğan lif sanatına da değinmek gereklidir.

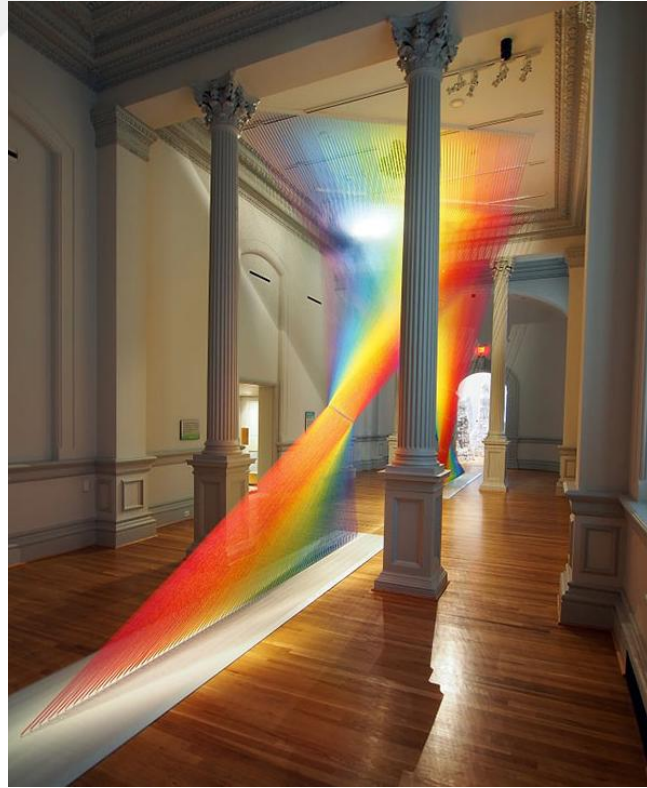
Lif Sanatı kavramı Fransa'da 1962 yılında Jean Lurçat tarafından *tapestry bienaline* öncülük etmesiyle sanat dünyasında sükse yapmıştır. Sanatçıların sergilemiş olduğu eserlerin geleneksel boyuttan ve dokuma biçiminden farklı olmaları nedeniyle eserlere bakanlarda şaşkınlığa neden olmuştur. Eserler, örgülerin kullanım şekline, kullanılan ipin kalınlığına kadar farklılık gösterdiği için bu alanda çeşitlilik kazandırmıştır. Lif Sanatı sanat camiasında hemen kabul edilmemiştir (Acar 2013: 53). Bu anlamda sanatçılar, geleneksel tekstil yönetimlerini kullanarak çağdaş bir tarz yakalamış, tekstilin sınırlarını heykel mimari gibi alanlara taşımıştır. Sheila Hicks'in çalışmalarında malzemenin dokunsal değeriyle izleyici doğrudan temas eder.



Görsel 11. Sheila Hicks, New York Ford Vakıf binası için üretilen duvar halısı, 1967.

Özellikle el işçiliğine verdiği önem, kadın emeğine ve kültürel mirasa görsel hafıza inşası oluşturan Sheila Hicks'in ifadesiyle; “Tekstil evrensel bir dildir. Dünyadaki tüm kültürlerde tekstil, hayati ve temel bir unsurdur. Bu nedenle, işe iplikle başlıyorsanız, yolun yarısını katetmişsiniz demektir” der (2014). Sanatçı eserlerinde, yün, sentetik iplik, keten vb. gibi tekstil malzemeleri kullanmıştır. Çalışma stilinden dolayı bir nevi mimari alanda eserlerde vermiştir. Özellikle New York'ta Ford Vakfı binasının içerisinde yer alan konferans salonu için tasarlamış olduğu duvardaki eseri (bkz. Görsel 11) mimariye entegre olmuş önemli bir çalışmadır (Karaca, Yaşar 2021: 133-136).

Lif sanatçıları farklı araçlar ve nesneler kullanarak yaratım süreçlerini oldukça zenginleştirmişlerdir (Sakalauskaite 2011: 38). Gabriel Dawe'de eserlerinde çeşitli araçlar kullanan sanatçılardandır. Işık ve renk gibi soyut kavramları somutlaştırır. Meksika doğumlu sanatçı, sanat üretiminde polyester dikiş ipliğini tercih eder. Bu materyali binlerce kez gererek mekân içerisinde renkli ışık izlenimi uyandıran yerleştirmeler yapar.



Görsel 12. Gabriel Dawe, *Plexus A1*, 2015.

Sanatçının bu yaklaşımı yalnızca dokunsal bir değer değil, aynı zamanda optik ve mekânsal bir araç haline gelir. Bu eserlerden biri olan *Plexus AI* (bkz. Görsel 12) iplikle hem maddesel hem de algısal bir sanat aracına dönüşür. *Plexues* adlı serisinde ışığın madde aracılığıyla yarattığı izlenimde kilometrelerce kullanılan dikiş ipliğiyle bu yaklaşım somut biçimde görülmektedir (Grovier 2023: 45). Dolayısıyla Dawe'nin bu sanat pratiği, iplik gibi gündelik bir nesneyi mekânsal algıyı dönüştüren güçlü bir sanat aracına evrilmesi bakımından, çağdaş sanatın alternatif malzeme arayışına anlamlı katkıda bulunur.

Lifi eserlerinde malzeme olarak kullanan bir değer sanatçıda Magdalena Abakanowicz'dır. 60'lı yaşlarında sanatçı anıtsal olarak görülebilir bir dizi heykel yapmıştır. Tavandan astığı bir lif türü ile duvar çatığı kanca ve ucuna taktığı eseri ile farklı bir enstalasyon yaratmıştır (Greenberger, 2017). Sanatçı sıra dışı seri eserlerine Abakan ismini vermiştir. Bu serinin bir parçası olan *Abakan Kırmızısı* (bkz. Görsel 13) eserinde doğal kaynaklardan elde edilmiş olan tekstil malzemelerine yer verilmiştir. Abakanlardan bazıları düz bazıları da içi boşluğa doğru kapatmak amaçlı dikilmiştir. Bu yapıtların önemli yanlarından bir tanesi ve sanat eseri olarak sayılmasında duvar halısı olarak sayılmaması ve içerisinde kumaşın, ipliğin bulunduğu heykeller olarak sayılmasından kaynaklanmaktadır. Sanatçı eserinde lifleri birer çizgi olarak düşünmüştür. Ayrıca kendi ifadelerinde de sıklıkla iplikten yapmış olduğu bu çalışmayı sevdiğini, doğanın bir yansımasını olduğunu belirtmektedir. Bunun yanı sıra doğadaki hem insan hem de doğal hayatı var eden yaprakların, insan bedeninin vb. gibi organizmaların hepsinin yapısının lifler ile oluştuğunu ifade etmiştir. Bu yolla da eserlerini hem biyolojik hem de soyutsal anlamda doğanın işleyişinde karşılaşılan yapılar olduğunu, bu açıdan doğaya atfı da barındığı düşünülmektedir (Hall, 2023).



Görsel 13. Magdalena Abakanowicz, *Abakan Kırmızısı*, 1969.

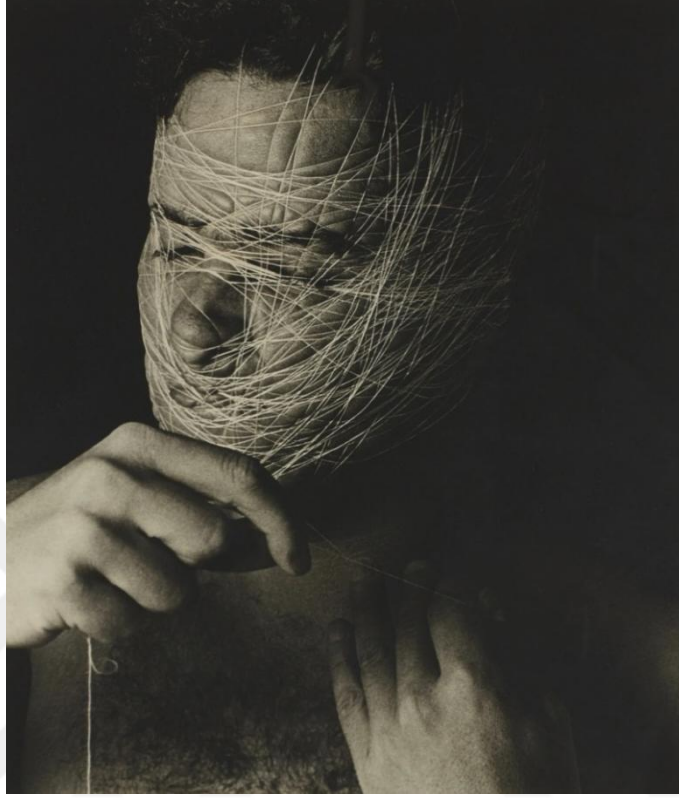
Eserlerinde ipliği kullanan bir diğer sanatçı ise Tracey Emin'dir. Sanatçının eserleri kadar hayatı da sanat eserlerindeki tutumuna yansımıştır. Emin, yoksulluk ve çaresizlik nedeniyle küçük yaşlarda acımasız kişilerle cinsel deneyimler yaşamış ve acılarını sanatına yansıtmıştır. Sanatçı, eserlerinde fotoğraflar, ipler, aplike battaniyeler, kumaşlar vb. gibi farklı malzemeleri kullanmıştır. Özellikle de yazı temeli olan işlerinde kumaş ve dikişin birleşiminden meydana gelen çalışmalar yapmıştır. Sanatçı toplum tarafından tabu olarak görülen yahut insanların söz etmekten çekindiği konuları (tecavüz, cinsellik gibi) ele alarak izleyiciyi rahatsız edecek biçimde sergilemiştir (Ersen 2010: 77). Sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu nesneler genellikle gerçekten de kullanılmış olan nesneler olmaktadır. Emin, kullanmış olduğu her nesne için ister o objenin bir işlevi olsun ister olmasın ya da nesnelerin işlevi korunup korunmasın önemli olanı sanatın objesi denildiği noktada sanat objesi olmasıdır şeklinde düşünceleri bulunmaktadır (Türk, Akkol 2011: 108-111). Sanatçılar kullandıkları eserler kadar eserlerin mekânla ilişkisi açısından da farklılıklar yaratmışlardır.



Görsel 14. Ernesto Neto, *Earthtreelifelove*, 2022

Mültimedya ve enstalasyon sanatçısı olan Brezilyalı sanatçı Ernesto Neto, eserlerini mekanlar ile bütünleştirmiştir. Eserlerinde çoraplar, poliamid kumaşlar gibi farklı tekstil malzemelerine yer verirken, bu malzemeler sayesinde beden ve zihin kavramlarına yönelik atıflar yapmak istemiştir. Bu örneklerden biri olan *Earthtreelifelove* (bkz. Görsel 14) adlı eserinde dünya, ağaç, yaşam ve aşk kelimelerinden bağ kurarak organik formalardan her şeyin birbirine bağlı olduğu bir enstalasyon çalışması gerçekleştirir. Aynı zamanda eserlerine sadece bakılmasını değil dokunulabilmesi ve koklanabilmesi için eser ve katılımcı etkileşimine olanak tanımıştır (Küre, Kasap 2023: 96). Tekstil ürünlerine de yer veren sanatçı, iplikler ve tığ işi yöntemini de kullanarak dairesel formlar elde etmiştir. Sanatçının *MEDIT* (bkz. Görsel 15) adlı eseri “topolojik bilinçdışının ruhsal başkalaşımı” anlamına gelen fotoğraf serisidir (Max Hetzler). Neto, bedenini doğrudan sanat malzemesi olarak kullanarak deneysel bir çalışma gerçekleştirmiştir. Kendi yüzünü sardığı ipliklerle cildinde izler bırakır ve böylece, “Tipolojik bilinçdışı” kavramından hareketle şekil değiştiren ama izini sürdüren ruhsal bir dönüşüm anlatısı kurar. Bedensel ve ruhsal izlerle ilgilenir. Sanatçı bedeninde ve iplerin bıraktığı izlerle, malzemenin (iplik) iz bırakacak kadar güçlü bir etken haline gelmesini sağlar. Malzeme biçimsel değil, psikolojik ve kavramsal bir sanat aracı olarak kullanır.

Sadece mekânlar değil sanatçılar aynı zamanda hem malzeme kullanımları hem de sergilemiş oldukları performanslar nedeniyle sanatı farkı boyutlara taşımışlardır.



Görsel 15. Ernesto Neto, *MEDIT*, 1994.

Ganalı sanatçı olan El Anatsui ise farklı görünümlere sokulabilir ve değişebilir heykeller yapmıştır. Heykelleri özgür ve esnek biçimiyle tasarlamaya çalışarak geleneksel bağlılığa dayalı heykellerin görüntüsünde değişiklik yaratabilmiştir. *Kırmızı Blok* (bkz. Görsel 16) ismini vermiş olduğu eserinde duvar halısı görüntüsü vermiştir ancak esere yakından bakıldığında yüzlerce metal parçalarından oluştuğu görünür. Bu eser düz bir görüntüye sahip gibi görünüyorsa da eğilip, bükülen daha esnek bir yapıdadır. Sanatçı, bakır teli kullanması nedeniyle tekstil diline ait olduğunu düşündüğü malzemeye yer vermiştir (Karaçalı 2024: 13). El Anatsui'nin malzeme seçimi estetik bir tercih değil, çok katmanlı bir anlatım aracına dönüşmüş hem taşıyıcı hem anlatıcı görevi üstlenmiştir.



Görsel 16. El Anatsui, *Kırmızı Blok*, 2010.

2. BÖLÜM

2. FOTOĞRAFIN HAFIZASI

2.1. Teknoloji Geneline Fotoğraf

Fotoğraf, *Camera Obscura* adlı optik bir düzenele başlamıştır. Sistem prensibi, küçük bir delikten ışığın geçmesiyle karşı yüzeye ters ve baş aşağı şekilde yansımastır. Bunu Özer Kanburoğlu şu şekilde açıklar: “*Camera Obscura* olarak adlandırılan ilkel karanlık kutuyu kullanmıştır. Bu karanlık kutunun çalışması ise karanlık odanın bir duvarına bir iğne deliği (pinhole) açıldığında dışarıdaki cisimlerin görüntüsünün deliğin karşısındaki duvara ters olarak düşmesi şeklindedir” (2013: 21-22). Kimyasal ve mekanik süreçlerden geçen fotoğraf, sabitlenebilir bir görüntüye dönüşmüş ve birçok teknik gelişimde biçim değiştirmiştir. İcatlar yüzyılı olarak bilinen 19. yüzyılda birçok buluş meydana getirilmiştir. Yeni buluşlar ise toplumsal hayatın her alanında farklı gelişmelere, yeniliklere neden olmuştur. Teknolojik gelişmelerin etki alanlarından bir tanesi de sanattır (Elmas 2006: 282). Bu değişim ve gelişim sadece görsel bir kayıt aracı değil, aynı zamanda sanatsal temsil, çoğaltım ve belleğe yeni yaklaşımlar doğmasına neden olmuştur.

Fotoğrafın sınırlarının genişlemesiyle, sanat yapısının yapısı yeniden şekillenmiştir. Sanatçıların tekniklerindeki gelişmeler hem nesne kullanımını değiştirmiş hem de sanatın makineleşmesine neden olmuştur. Makineleşen sanatın en önemli araçlarından biri tanesi de fotoğraf makineleridir. Fotoğrafa dair yaratıcılığın vurgusunu yapan ilk kuramcı Moholy Nagy’dır. Nagy, sanatçılar ve fotoğrafçılar arasındaki tartışmadan ötürü resim kadar fotoğrafından kendi değerleri çerçevesinde değerlendirilerek ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. Sanatı, sanatçının dışavurumu olarak kabul edildiğinde fotoğrafta görsel dünyanın bizlere sanatçının bakışını yansıtan bir araç olarak görülmektedir. Fotoğrafta ustalık, sanatçının anlatmak istediğini biçimlendirmesine ve doğru tekniği kullanmasına dayanmaktadır (Yılmaz 2010: 9-11). Fotoğraf sanatı denildiğinde ise fotoğrafın kendine özgü nitelikleri ön plana çıkmaktadır. Bunlar; ışık, kompozisyon, açılar, objektif vb. gibi

özellikler neticesinde değer kazanmaktadır. Fotoğraf ve resim ilişkisine bakıldığında ise resim değil de belleğin işini yapan bir araç olarak görülmektedir. Fotoğrafları gerçeği ait bir anı yakalayabilme yetisine sahip olduğuna dair bakış açıları bulunmaktadır. “Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir. Başka bir deyişle, bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme -dolayısıyla, güçlenme- duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir” (Sontag 2008: 3). Eleştirmenler genellikle resim sanatından yola çıkarak değerlendirmeler yapıyor olsa da fotoğraf sanatı sadece görüneni değil sanatçının bakış açısıyla görünenin daha derin anlamlarını da yansıtabilmektedir.

Sanat olarak gelişimine bakıldığında ise farklı yerlerde farklı şekillerde gelişim göstermeye başlamıştır. İngiltere de Romantizm ve Natürallizm çerçevesinde belgesel konulu şekliyle başlarken, Almanya da propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Avrupa’da halk sanatı, propaganda ve eğitim aracı olarak kullanılmıştır (İmançer 2003: 108-109). Fotoğrafla sanatın kurduğu ilişki, sadece temsiliyet değil sanat anlayışının dönüşümünü gerçekleştiren bir yapı olmuştur. Fotoğrafın icat edilmesiyle, sanat alanında özellikle Modernist yaklaşım içerisinde fotoğraf yalnızca teknik bir yapı değil, aynı zamanda kavramsal bir sorgulama alanı sunmuştur. Bununla birlikte fotoğrafın sanat olup olmadığından ziyade, sanata yön verme kapasitesi ortaya çıkar. Amerikalı yazar Susan Sontag’ın söylemiyle;

Fotoğrafın güzel sanat olduğunun savunulmasına açıkça ihtiyaç duyduğu düşünülen on dokuzuncu yüzyılda bile, fiilen çizilen savunma hattı pek sabit değildi. Julia Margaret Cameron'ın Fotoğrafın bir sanat vasfını taşıdığı, çünkü -resim sanatı gibi- güzeli aradığı şeklindeki iddiasının peşinden, Henry Peach Robinson'un “fotoğrafın bir sanat olduğu, çünkü yalan söyleyebildiği” yolundaki Wilde’cı iddiası gelmişti (2008: 153).

Bu ifade doğrultusunda, fotoğraf içerik olarak sanatı yönlendiren bir aktöre dönüşmüştür. Fotoğraf, geleneksel sanatın üretim süreci gibi hiyerarşik sistemini bulanıklaştırırken, üretim biçimindeki yenilik yalnızca teknik bir değişimden öte, kavramsal bir dönüşüm olarak da değerlendirilebilir. “19. yüzyılın sonunda taşınabilir fotoğraf makinelerinin ortaya çıkması ile toplumun pek çok kesimi bu yenilikten yararlandı” (Kanburoğlu 2013: 417). Bu değişimle, teknoloji sayesinde çoğaltılabilir, arşivlenebilir ve yaygınlaştırılabilir hale gelmiştir. Fotoğraf, sanatın

kendisinden çok, tekniğin ve uygulamanın sonucudur. *Walter Benjamin'in Tekniğin Olanaklarıyla Sanat Eseri* adlı metninde, Fotoğraf ve baskı tekniklerini gelişmesiyle birlikte sanat eserinin benzersiz olma özelliği ortadan kalkmış, onun yerini teknik olarak çoğaltılabilir olma niteliği almıştır (Benjamin 2008: 55). Bu görüş doğrultusunda fotoğraf sanatsal üretimden çok teknik bir yeniden üretim sürecini gündeme getirmiştir.

2.2. Fotoğraf ve Hafıza İlişkisi (O An)

Hafıza, zaman, mekân, imge, nesne, doku vb. gibi içerisinde duygusallığında olduğu zihinsel bir düzenleme olarak ifade edilmektedir. İmgelerin, mekânların kişilerdeki deneyimleri hatırlatmasına yarayan nesneler duygular ile buluşmaktadır (Görgülü 2020: 399). Bu doğrultuda hafıza, imgesel bir forma dönüşür ve bu doğrultuda şekillenerek temsiliyet bireysel bir anlam kazanır. Bu doğrultuda Kanburoğlu'nun dediği gibi; “Fotoğraf dilinin inceliklerinden ve avantajlarından (anı dondurabilmesi) dir” (2013: 439). Bu bağlamda fotoğraf, zamanın lineer³ akış içinde sabit kesitler sunarak bilişsel tetikleyici rolü görür. Taşınan yalnızca bilgi veya dış gerçeklik değil, bireysel geçmişin öznel duyularını somutlaştırır. Fotoğrafın icadından sonra bu bakımdan hafıza ve fotoğraf arasında sıkı bir bağ kurulmuştur. Her ikisi de hatırlanmış olan bir anı içerir ve üzerinden belirli bir zaman geçmiştir. “Fotoğraf makinasıyla anlık görünümeler birbirinden ayrıldı; böylece imgelerin zamana bağlı olmadıkları fikri ortadan kalktı. Başka bir deyişle makina geçen zaman kavramının (yağlıboya resim dışında) görünen şeylerin algılanışından ayrılamayacağını gösterdi” (Berger 2014: 18). Bununla birlikte sanatın temsili görsel algının zamansal perspektifinde estetik anlayış temellerini oluşturur. Fotoğraf, dönemin en etkileyici icatlarından bir olarak yalnızca kayıt değil, aynı zaman da duyguların, anıların, toplumsal hafızanın taşıyıcısıdır. Geoffrey Batchen'in sözleriyle, “Fotoğrafçılığın kendisi bir hafıza sanatıdır. Bu uzun süredir popüler olan bir düşüncedir” (2004: 8). Bu sözler doğrultusunda Fotoğrafın sadece estetik bir kayıt aracı olmadığını; aynı zamanda unutulana, unutulmak istenen farkında olunan, olunmayan anları ve duyguları saklamaya yarar hafıza pratiği olmuştur. Saklama ve

³ Doğrusal.

görüntüleri içerme anlamında hem hafıza hem de fotoğraf aynı özellikleri barındırmaktadır.

Fotoğrafik görüntü, temsil ettiği kavramların dışında, zamansallık açısından da düşünürlerce tartışılmıştır. Örneğin geçmişte yaşadıkları dönemlere ait fotoğraflara bakan kişilerin geçmişteki izlerini gördüklerini belirtmeleri gibi yani fotoğraflar her ne kadar kanıt gibi algılanıyor olsa da birçok teorisyen aynı zamanda fotoğrafın içeriksel ve fiziksel niteliklerine göre ayırt edilmesi gerektiğini belirtmektedir (Mercan 2016: 4). Fotoğrafların anı yakalama ve andaki görme biçimleri yansıttığı gerçeklikler bakımından anlamı çoğalmaktadır. Zamansallığın hafızayla kurduğu ilişki yalnızca bir geçmişe ait olmakla kalmaz, geçmiş bugüne taşır. Geoffrey Batchen'in belirttiği üzere, "Bir fotoğrafın içinde başka bir fotoğrafı tutmak, aksi takdirde orada bulunamayan kişilerin sanal varlığını dahil etme ihtiyacına karşılık verir" (2004: 12). Bu fotoğrafın yalnızca görüneni belgelemediği eksik, kayıp, hatırlanmayan aynı zamanda kayıp olan izleri içinde barındırır. Fotoğrafın içerdiği gerçeklik ise onu çeken kişinin gerçeklik algısına bağlı olarak değişim göstermektedir. Bu açıdan günümüz fotoğraf sanatı, gerçeği yansıtmanın ötesinde gerçekliğin yeniden üretilmesi olarak bir yol çizmiştir. Bu yüzden fotoğrafın nasıl kurgulandığı, kurgunun hangi nesneleri içerdiği, hangi mekânların kullanıldığı, bağlamı gibi farklı nitelikler daha güncel tartışmalar olmuştur (Sabancılar Iştın Çalışkan 2023: 68).

Sanat eserlerinde hazır nesnenin kullanım alanlarından bir tanesi olan fotoğraf, sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlara bazı sanatçılar örnek verilebilir. Barbara Kruger, Amerika doğumlu sanatçı, foto montaj tekniklerini kullanmıştır. Eserlerinin nesnesi olarak sanat hayatının ilk dönemlerinde boncuk, iplik, tüy, kurdele vb. gibi malzemelere yer vermiştir. Sanatçı, renkli ve erotik olan nesnelerin tasviri için genellikle tığ işler, dikiş teknikleri ve boyamalar kullanmıştır. Sanatçı, tipografiye kullanarak toplumsal konulara dikkat çekmiştir. Sanat hayatı boyunca söylemek istediklerini adeta haykırırcasına duvarlara, pencerelere yansıtmıştır (Bilirdönmez Tarlakazan 2021: 772-776). Kruger, isimsiz olarak sergilediği afiş serisinde kırmızı çerçeveler içerisine beyaz yazı ile düzenlenmiş olan siyah beyaz fotoğraflara yer vermiştir. Beyaz yazılarda ise sloganlar yer almaktadır. Dönemin reklam anlayışından da yararlanarak geometrik yapıları kullanmıştır. Sanatçı

alışmalarında erkeklerin dünyasında kadınları canlandırmak ve yerlerini etkinleştirebilmek için çaba göstermiştir (ulha 2019: 44).

Fotoğrafın yeniden üretim aşamasına verilebilecek isimlerden bir tanesi de Sheri Levine'dir. Sherrie Levine Amerikalı bir sanatçıdır. Fransız ve Alman sinema akımlarından etkilendiğı için sanatsal uygulamalarda proje odaklı olmanın nasıl olduğına dair izlenimler edinmiştir. 1960'lı yıllarda ise genel olarak fotoğraf alanında çalışmaya başlamıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde sanatçı başka sanatçıların üretmiş olduğı ünlü eserleri kopyalayarak onları farklılaştırarak kendisine mal etmiştir. Örneğın Duchamp'ın çalışmalarından birisi olan *eşme* adlı eserini almıştır. Bu eserin ortaya çıktığı dönemin özellikleri nedeniyle görsel sanatın birbirinden beslendiğini düşünen sanatçı, yeniden üretilen materyallere atıflarda bulunmaktadır. Duchamp'ın eserinin üretildiği firmadan aynı şekilde ama yüksek cila ve tunca dökülmüş halini yaptırarak kendi hazır-yapıt çalışmasını meydana getirmiştir. Pisuarı heykelleştiren sanatçı, erkeklere özgü olduğı düşünülen bir nesnenin bu hali ile kadınsı olduğunu vurgulamak istemiştir (Akbaş 2019: 124). Yeniden üretim sürecine dahil ettiğı fotoğraflama yöntemiyle Levine'in Duchamp'ın işini sadece kendine mal etme değıl, aynı zamanda Modern sanatın temsil krizine dair eleştirel bir hafıza pratiğidir. Bu yaklaşımla Susan Sontag'ın ş sözleri örtüşmektedir.

Bütün fotoğraflar memento mori niteliğı taşır, yani ölümü akıldan çıkarmamaya yarar. Bir fotoğraf çekmek, başka bir insanın (ya da şeyin, durumun, vb.) lmllğne, yenilenebilirliğıne ve dönüşebilir haline dâhil olmaktır. Söz konusu anı dilimleyerek donduran bütün fotoğraflar, zamanın amansız eriyişinin tanığıdır (2008:19).

Levine'in eseri fotoğraf çekmek değıl aynı zamanda bir anlamda anı dondurmaktır. Duchamp'ın çalışmasını kendine mal etmede eseri alıp yeniden sunar. Bu şekilde bir nevi onun zamanını sabitler. Sanatçı eserleri kendine mal etmeye başlaması ilk olarak kolajlardan oluştmaktaydı. Deriler, kitaplar gibi yerlerden kesmiş olduğı kısımları birbirine yapıştırarak yeni şeyler üretmeye çalışmıştır. Fotoğraflarını kopyaladığı bir sanatçıda Walker Evans'tır. Evans'ın *First and Last* adlı sergisinde yayınlamış olduğı fotoğrafları katalogdan çekerek yeniden fotoğraflamıştır. Levine Walker Evans'ın sadece bu sergideki değıl daha sonra çekmiş olduğı fotoğrafında fotoğraflarını çekerek *Untitle, After Walker Evans* (1981)

ismiyle sergilemiştir. Sanatçının ortaya koyduğu bu eser ise sanat camiasına hem bir skandal hem de başarı olarak nitelendirilmiştir. Genel olarak sanatçı yapmış olduğu çalışmalarıyla sanat dünyasında erkek çoğunluğunun içerisinde bir kadının yer edinmesinin zorlukları üzerinde durmuştur. Aynı zamanda sanatçı sanat eserlerinin biçim, şekil ve dönüşüm ile tekrarlandığında yüceltilebileceğini düşünmektedir (Akbaş 2019: 132).

Sanatçılar için fotoğraf, kişisel ve toplumsal hafızanın sorgulama aracı olmuştur. Shirin Neshat'ın Unveiling serisinden *Ben Onun Sırrıyım* (bkz. Görsel 17) eserinde kadın bedenini kullanarak politik ve kültürel olarak güçlü bir görsel anlatım sunar. Eserde siyah beyaz fotoğraf yüzeyine kadın vücudu üzerine kaligrafiyle Farsça yazılar işleyerek oluşturmuştur. Görsel dili kadın bedeni üzerinde anlam taşıyıcısı haline getirmiştir. İşlenen bu yazılar genellikle şiirlerden alınmıştır. Eser üzerinde Ferruhzaad'ın *Yeniden Merhaba Diyeceğim Güneşe* adlı şiirindeki dizeler yer alır; “Yeniden merhaba diyeceğim güneşe aynada yaşayan anneme yinelenen şehvetimin yanıp tutuşan derinliklerini yemyeşil tanelerle doldurduğu yeryüzüne” (Ferruhzad 1968). Bu bağlamda sanatçı kadın kimliği üzerindeki baskılanma görsel ve yazı katmanlarıyla sezdirebilerek kadının yer, bedeni gibi konularda bireysel hafızanın kültürel bellek arası bağlantı kurulmuştur. Fotoğraf üzerine işlenen kaligrafi görselinde taşıdığı direnişi destekler niteliktedir. Ferruhzad'ın dizelerindeki Siyah çarşafı beden üzerinde politik bir manifesto içermektedir. Güneşe yeniden merhaba demek hem bireysel hem de toplumsal bir uyanış baş kaldırımı politik bir eyleme dönüştürür.



Görsel 17. Shirin Neshat, *Ben Onun Sırrıyım*, 1993.

Erin C. Devine bu durumu şöyle açıklar: “İran’da kadın haklarına, devlet baskısına ve İran kültürü ile İslam devleti arasındaki gerilimlere değinerek, çok katmanlı tarihleri ihlal eder” (2024: 4). Fotoğraf üzerindeki yazı ve şiirler sadece duygusal değil eleştirel bir dil haline gelir. *Unveiling* serisiyle fotoğrafı bir sanat malzemesi olarak kullanarak bir dil oluşturur.

Kişisel ve toplumsal bellek konularına değinen bir diğer sanatçı ise Christian Boltanski’dir. Sanatçının *Lycée Chases Anıtı* (bkz. Görsel 18) adlı eseri sadece görüntü değil aynı zamanda ana tanıklık eden bir sanat aracına dönüşmüştür. Eser, portelerin konumlandırılmasıyla oluşturulmuş, siyah çerçevelerle ve onları aydınlatan ampullerden oluşur. Bu portreler, birer hatırlama edimiyle hafıza mekânı oluşturur. Bu eserde kullanılan yüzlerin varlığına bir hatırlatma amacı görür. Suretlerin kimlikleri bilinmez zamanla kimliklerini kaybetmiş fakat varlıkları hala bir yerde sürmektedir. Boltanski’nin tercihi, anıları silikleştirerek kolektif belleğin nasıl şekillendiğini gösterir. Yazar Danilo Eccher’in söylemleri doğrultusunda

imgelerin nasıl silindiğini ya da belirsiz hale geldiğini anlatmaktadır. Bu işlem, aynı zamanda, unutilan ya da belirsizleşen anıların fiziksel temsili olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak, fotoğraf, iplik ve hafıza arasındaki ilişki, geçmişin sabit görüntülerinin yeniden şekillendirilmesi, bellek katmanlarının açığa çıkarılması ve hatırlama eyleminin dokunsal bir süreç olarak anlaşılması anlamına gelmektedir. İplik ile müdahale edilen fotoğraflar, sadece görsel bir hafıza değil, aynı zamanda dokunsal, duygusal ve anlatı deneyim sunmaktadır.

Dokunsal anlatı oluşturan bir diğer sanatçı, İtalya doğumlu Maurizio Anzeri'dir. Heykelleri ile tanınmış bir sanatçıdır. Sanatçılığının yanı sıra iyi de bir terzi olan Anzeri, fotoğrafların üzerlerine dikmiş olduğu iplikler ile farklı çalışmalar meydana getirmiştir. Sanatçı fotoğrafı kendisi çekmemiş olmasına rağmen bitpazarlarından bulduğu fotoğrafları almış ve üzerine nakışlar ile işlemiştir. Renkli iplikleri kullandığı çalışmasında fotoğraflardaki yüzlere yeni bir düzlem kazandırmıştır (Görgülü 2023: 336-337). Böylece sanatçı, fotoğraf üzerine özenle işlediği iplikler ile portrelerdeki kişilerin hislerini ortaya koyabilmeyi ve izleyicinin de psikolojik olarak etkilenmesini istemektedir (Birinci 2016: 17). Anzeri, fotoğraf ile nakışı birleştirerek birbirinden ayrı iki çağdaş tekniği bir araya getirerek hafıza, kimlik ve beden gibi konulara değinir. Özellikle buluntu portrelerinin üzerine işlediği nakışla birlikte fotoğrafın sanat malzemesi olduğunu vurgular. Sanatçının sözleriyle; “Hepimiz bir fotoğrafa baktığımızda, bir şekilde güvene veya bir tür gerçekliğe baktığımıza inanırız ama bunun gerçek olmadığını, sadece bir an olduğunu biliriz. Hepimiz hala ona gerçekmiş gibi bakarız. Orada hapsolmuş ve sanki o kâğıt parçasına bir tür sihirli büyü yapmayı başarmışsınız ve her baktığınızda kullanıp yeniden kullanabileceğiniz bir tür gerçekliği hapsetmişsiniz” (Sorcha 2016). Bu sözlerden yola çıkarak sanatçı, ip kullanımında ontolojik bir müdahale yapmayı amaçlar. Eski bir fotoğraf üzerindeki iplik müdahaleleri yeni bir beden ve bellek arasında yeni bir bağlam oluşturur.



Görsel 19. Maurizio Anzeri, *Robert*, 2011, Fotoğraf üzerine nakış.

Anzeri'nin kullandığı malzemeyle kurduğu bağlantı da fotoğrafın temsil oluşumu, kimlik ve belleğin yeniden yazımı gibi kavramları sorgulayarak iplikle yarattığı üçüncü boyut katmanıyla dokusal bir anlatı oluşturur. Hinke Schreuders de eserlerinde ipliğe yer vermiştir. Sanatçı Anzeri gibi fotoğraflar üzerine dikiş tekniği uygulayan bir diğer sanatçıdır. Özellikle çalışmalarında kullanılan dikiş motiflerinde kapatılmış yüzler, göz, ya da gelinlikler kullanır bu izleyende unutma, bastırma veya hatırlama gibi duylara karşılık gelebilir. Fotoğraflara boyut ve renk etkisini ipler ile sağlamıştır. Özellikle de siyah beyaz fotoğraflara işlemiş olduğu renkli ipler sayesinde şekil zemin ilişkisini kurmuştur (Tunçok, Gürgüler 2023: 154). Görselleri temsil eden figürler üzerinde daha yüksek anlam düzeyi elde edebilmek için tekrar canlandırmıştır. Sanatçı, dantelin yumuşak dokusu ile baskı kâğıdının yarattığı sertlik arasında bir zıtlık kurar. İğne ve ipliğin dokuma temposunda el işi niteliğindeki bu çalışma stili, fotoğraf teknolojisinin hızıyla olan karşıt yaratım süreci sanatçı için bilinçli bir yaratım alanı oluşturur. İpliğin izindeki çizgilerle oluşan

dokunsal katmana yüzey olan fotoğrafla hem örtücü hem açığa çıkarıcı bir rol oynar. Böylece görüntüde değil aynı zamanda figür-zemin ilişkisi oluşturarak var olanla geriden var olana da yönlendirir.

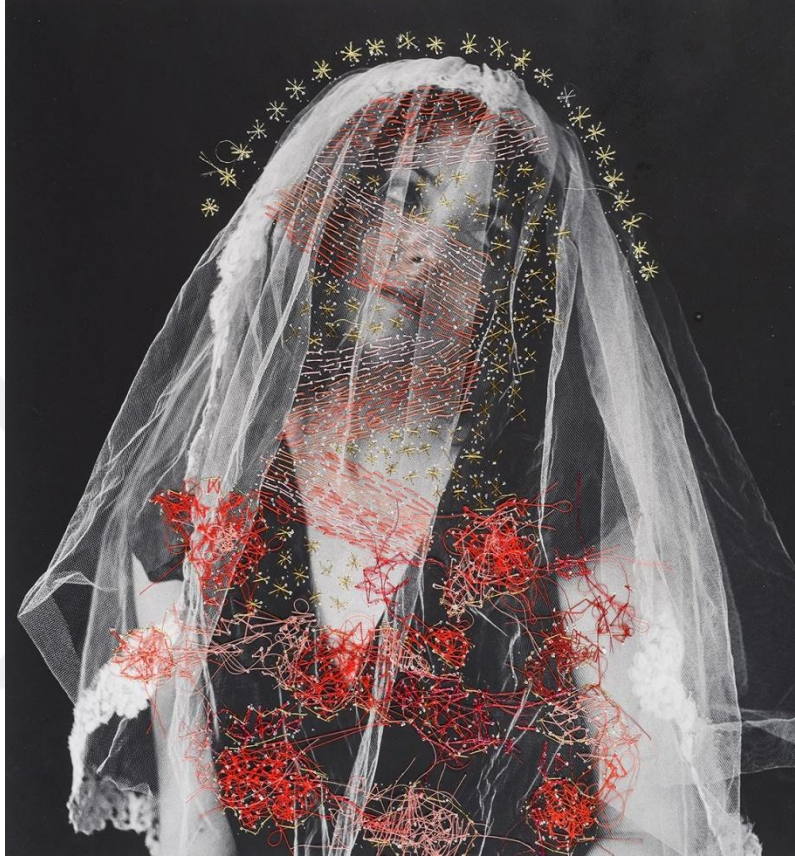
Maria Aparicio Puente ise diğer sanatçılar gibi ipliğe yer veren bir sanatçıdır. 2011 yılından bugüne kadar çeşitli sanatçılar ile iş birliği içerisinde girerek görüntüler üzerine el dikişleri uygulamıştır. Fotoğraflar üzerine ipliklerden yapmış olduğu geometrik şekilleri yerleştirip bu şekilleri de üst üste bindirmiştir. Eserlerinde figürler genel olarak insan bedeninden oluşmaktadır böylelikle vücut uzantılarını da kullanarak hem beden hem nesne hem de mekân açısından bir bağlam elde etmeye çalışmıştır (Frankoski 2015).



Görsel 20. Aline Brant, 2017.

Güncel Lif sanatçılarından olan Aline Brant, fotoğraf ve nakış bir araya getiren eserleriyle dikkat çeker. Çalışmalarında özellikle porteler üzerine çalışan sanatçı, kimlik ve hafıza temalarını işler. Fotoğraflara; dikiş, boya gibi müdahalelerde bulunur. Sanatçı “Portrelerinin üzerine çiçekler, yapraklar veya geometrik desenler dikeyor ve bunu bir giysi parçası gibi örtüyor veya vücudun bir uzantısı gibi uzuvları ve eklemler yapıyor. Şiirsel ve büyüleyici olan sanatsal müdahaleleri, zaten hareket halinde olan fotoğraflarına duygusal bir derinlik katıyor” (Barba-Court 2021). Brant, bu fotoğraflara yaptığı nakış müdahalesiyle duygusal bir

katman oluşturur. iek, yaprak, gibi motifleri dikiş yoluyla fotoğraf kâğıdındaki portrelere yerleşimini yaparak durağan bir görüntüye hareket ve duygu yükleyerek derin bir bağ kurulmasına olanak tanır. Bu bağlamda sanatçı, hikâye anlatımını fotoğraf ve tekstil sanatlarını özgün bir alana taşıyacak pratik alanı geliştirir.



Görsel 21. Melissa Zexter, *Gller*.

Melissa Zexter, eserlerinde portre fotoğraflar üzerine el nakışı yaparak fotoğrafla bu pratiği birleştirip yeniden üretimler ortaya koyar. Gller (bkz. Görsel 21) adlı eserinde beyaz duvağıyla duran kadın figürün görüntüsü siyah beyaz fotoğraf yüzeyine aktarılmıştır. Figürün göğüs kısmında yoğunlaşan nakış, dokunsal bir katman oluşturmuştur. Bu iki malzemenin birleşimiyle oluşan yeni görüntüyle soyut düşüncenin somut varlığı yeniden üretir. Fotoğraf ve nakışı bir arada kullanan sanatçıların oluşturduğu disiplinlerarası buluşmanın yanı sıra emek, beden ve kimlik gibi kavramların i içe geçtiği çok katmanlı bir yapı oluşturur. Yazar Julia Bryan-Wilson, bu durumu şöyle özetler; “Tekstil sektörü bu nedenle harareti tartışmaların, çekişmelerin ve anlaşmazlıkların da “içinde” olmuş ve toplumsal cinsiyete dayalı emeğin maddiliği hakkındaki tartışmaların merkezinde yer almıştır” (2017: 4). Bu

ifade doğrultusunda tekstilin sanat alanında üretimi sadece estetik kaygı gütmekten toplumsal cinsiyet rollerini, sınıfsal ayrımlar ve politik duruşun yeniden üretime dâhil olduğunu göstermiştir. Bu süreçte dokunsal üretimle zamanı sabitleyerek bir araya getiren fotoğraf ile tekstil sanat malzemesi olarak devreye girer Bryan-Wilson'un ifadesiyle “Tekstil, kendisini anlaşılması gereken bir nesne olarak sunar, ancak her sistemdeki dil gibi, çoklu anlamlarla doludur ve bir dizi okumaya ve çelişkili yorumlara açıktır” (2017: 4). Bu anlam katmanı, sanatçılar için bir ifade alanı oluşturur. Her iki malzeme olan iplik ve fotoğrafı alanı bir araya getirerek görsel anlatıdaki sınırları genişletmiş malzemedeki hafıza ve kimlik gibi alanları kişisel ve toplumsal düzeyde yeniden tartışmaya açmıştır.

Hintli sanatçı Spadita Malik ise kişisel belleği toplumsal düzeye taşıyan sanatçılardan bir tanesidir. Sanatçı; kumaş, nakış ve fotoğraf gibi malzemeleri bir arada kullanır. Kullanıldığı görsel öğelerle yaşadığı coğrafyanın kültür kodlarının yanı sıra aidiyet, hafıza ve cinsiyet gibi temaları işler. Pratiğinde yararlandığı malzemeler sıklıkla işlediği boncuk, iplik gibi araçlar sanatçının anlatılarında kendine yer bulur. Bu eserlerinden olan *Vadhu* serisinden *Radha* (bkz Şekil 22)adlı eseri buna örnektir. Fotoğraf transferinde kullanılan nakış katmanlıyla kurduğu dokunsal yapı izleyiciyle derinden bir ilişki kurar. Eserlerinde kullandığı kumaş olan *khaddar*, yüzeyde bilinçli bir tercih olarak yerini alır. Bu tercih; “Fabrikalar yerine Hindistan köylerindeki evlerde üretilen *khadi*, devrim niteliğinde çağrışımlara sahip. *Khadi* üretimi, fabrika sahiplerine ve genel olarak İngiliz sömürge yönetimine karşı sessiz bir direniş biçimiydi” (Spandita Malik 2022). Böylece sanatçı Hindistan sömürgesine karşı oluşturduğu direnişle politik bir söylem yaratır. Fotoğraflarında Hint kültürünü yansıtan sanatçı yalnızca estetik değil politik bir söylemde yaratmayı amaçlanmıştır.



Görsel 22. Spadita Malik, *Radha*, 2021.

Çağdaş sanat böylece malzemenin sadece araç olarak kullanılmasından ziyade kavramsal bir taşıyıcı olarak kullanılmıştır. Fotoğraf ve nakışta görsel ve dokunsal dillerin kullanımıyla disiplinlerarası geçirgenliğiyle güçlü bir diyalog kurmuştur. Dokunsal bu süreç; “Albers ile başlayan ve Hicks, Tawney gibi 1960’ların ve 1970’lerin lif sanatçıları da içeren modern uygulayıcılar, evrensel bir dil için modernite arayış içinde soyutlamaya alternatif bir yol fark ettiler ve tekstil projesini modern sanatın merkezine yerleştirmeyi ve toplumda onlar için bir alanı yeniden kazanmayı amaç edindiler” (Candela, Pillsbury 2023: 4). Bu görüş eşliğinde tekstil, bugünkü çağdaş sanata entegre edilmiş biçimsel ve kavramsal olarak bir metafor haline gelmiştir. Bunun yanında fotoğrafla tekstili bir arada kullanan sanatçılar bu tekniği bir sentez değil, sanat yapıtıyla geleneksel tanımlarla meydan okur, tarihsel, kültürel ve duygusal anlamları da yeniden görünür kılar. Buradaki estetik kaygı görünenin aksine görünmeyeni sanatçının sezgisel alanındaki duygulara yöneliktir.

Kandinsky'nin ifadesiyle, sanatçı “henüz adı bulunmamış daha ince duygularını uyandırmaya çalışacak, eserleri de hissetme yeteneğine sahip izleyicilere kelimelerle anlatılamayacak yüce duygular verecektir” (2010: 2). Nakış ve fotoğrafın kullanımıyla üretilen eserler, yalnızca bireysel bir ifade biçimi olmaktan ileri geçerek toplumsal yapıya gönderme yapan belgeleme ve yeniden kurgulama süreçleri aracılığıyla kolektif bir hafıza alanı inşa eder. Çağdaş sanatla birlikte disiplinlerarası alanda hayatın sınırsızlığıyla sanatın sınırların flulaştığı, her şeyin sanat olabileceği iddiasının meşrulaşmaktadır (Artun 2015: 19-26). Bu anlamda sanatçılar tarafından kullanılan araçlar, görsel kültürle temsil biçimi arasında bir köprü kurar. Sanatçılar böylece fotoğraf ve nakışın kavramsal sınırlarını yeniden yapılandırarak kendilerine özgü bir ifade alanı geliştirir.



3. BÖLÜM

3.1. REKREATİF UYGULAMALAR

Tez kapsamında oluşturulan eserler; fotoğraf üzerine nakış yöntemiyle belleğin biçimini yeniden kurgulanan hafıza öğeleriyle sorgularken bozuma uğratılan anıların temsillerini kimlik, aidiyet ve hatıra gibi kavramları ele alır. Çağdaş sanatla birlikte malzeme rolü üstlenen iplik, sanatta konumlanmasıyla fotoğrafın içerisinde barındırdığı ana müdahalede bulunup hafızadaki boşlukların dokumundan görsel dil oluşturmaktadır. Hafızanın yalnızca pasif bir hatırlama eylemi değil müdahaleyle yeniden inşa edilebilir *rekreatif* bir süreç olabileceğini gösterir. Bu bağlamda üretilen eserler sahalardan bulunan siyah-beyaz fotoğraflara yapılan iplik müdahalesiyle duyguları görünür kılma adına iplik izleriyle dokunur. İplik müdahalesiyle sabit olan fotoğraftaki an var olanı değil altındaki duyguyu keşfederek, değişime ve bozuma uğratar. Üretilen bu işler kişisel hafızası olan yaşanan anların bireysel değişimiyle her farklı bakışta, farklı bir bütün olan anlara dönüşür. Böylece iplik, çağdaş sanatta kendine bir ifade biçimi yaratarak anın sabitliğini müdahale edilebilir ve dönüştürülebilir bir yapı kurar. Üretilen eserler, fotoğrafta var olan anın üzerinde ipliğin izleriyle yeniden kurgulanır Annette Kuhn'un ifadesiyle;

Geçmiş sonsuza dek yok oldu. Ne ona geri dönebiliriz ne de onu eskiden olduğu gibi geri alabiliriz. Ancak bu bizim için kayıp olduğu anlamına gelmez. Geçmiş bir suç mahalline benzer: eylemin kendisi geri getirilemez olsa da izleri hala kalabilir... Hafıza çalışmasının- dedektiflik ve arkeoloji gibi- geriye doğru çalışmayı, ipuçlarını aramayı, işaretleri ve izleri deşifre etmeyi, çıkarımlar yapmayı, kanıt parçalarından yeniden yapılandırmaları bir araya getirmeyi içeren araştırma biçimleriyle pek çok ortak noktası vardır (2002: 6).

Nakış, bu bağlamda fotoğrafla birlikte var olan bastırılmış anıların, yarım kalmış kimliklerin, yaşanmış veya yaşanmamış her şeyin üzerine işlenen bir sorgulama katmanı oluşturur. Bu bağlamda *Parçalanmış Bütün* (bkz. Görsel 23) eseri, parçalanmış beden imgeleri, kopuk figür dikimi, boşluklarla görselleştirilmiş hafızayı pasif durumda olan izleyici düşünme hatırlamaya davet eder. İplik, geçmişin bir bölümüne temas eder suskun imgeyi, bastırılmış duyguyu, unutulmuş ortaya

ıkarır böylece hem bireysel hem de toplumsal bellekte kolektif bir alan yaratır. Bu alanla birlikte parçalanmış bedenler, unutulmuş imgeler ve duygular, iplikle yenede konuşur hale gelir.



Görsel 23. Melisa Alıcı, *Parçalı Bütün*, 2023.

Dairesel kasnaklar üzerine gerilmiş bu eserde kanvas baskısı içerisinde yer alan detaylı nakış izleri parçalanmış beden bütününde görsel dispersiyon⁴ işlemeleriyle ne çıkar. Parçalı Bütün eserinde (bkz. Görsel 23) figürün temsilleri yeniden yapılandırılmış ve değişime uğratılmıştır. Malzeme olarak kullanılan eski

⁴ Latince dispersgere “samak, dağıtmak” fiilinden türetilmiştir (Nişanyan, t.y.).

fotoğrafların kumaş baskısı alınmış olup renk tercihi olarak kırmızı ve tonlarından oluşturulan skalayla nakış ipliği kullanılmıştır. Bu renk skalasının siyah- beyaz fotoğraf üzerinde yarattığı karşıtlıkla gerilimin desteklenmesi amaçlanmıştır. Sanat kuramcısı olan Johannes Itten’ın “Şekilleri ve renkleri birbirleriyle ilişkilendirmiştir. “Kırmızı renk kare sonsuz devinim” ”olarak nitelendirdiğini aktarılır (Erçiş Özpolat, 2023: 6832). Bu söylem etrafında kırmızı renk bu eserlerde amaçlanan değişime ve sonsuz ihtimalli olan duyguya rehberlik yapar.



Görsel 24. *Parçalı Bütün, Detay.*

Eserde, oluşturulan dairesel kasnaklarla çerçevelenmiş figür parçalanarak izleyicinin zihinde tamamlanması amaçlanmıştır. Kasnakların her biri hafıza alanıyla ilişkilendirilerek zihinde var olan kolektif anlam kalıpları ve hafıza bütünüyle zihinde tamamlanarak yaşanmış veya yaşanmış olabilecek anıları tekrara kavuşturur. Figür, anonim kimliğiyle birlikte parçalı, katmanlı ve bağlamsal bir yapı kurar. Eseri zihinsel bütünlemeye zorlayan bu yapı çağdaş sanat kuramında var olan izleyicinin sanat eserinin oluşumuna dâhil edildiği yapıyla örtüşür. Bu yöntemle birlikte

toplumsal normların ve kişisel hafızanın okunmasına olanak sağlayan metaforik bir yapı kurar. Bununla birlikte kimliğin sabit olmadığı ve toplumsal normlarla değişime uğradığı görüşüyle örtüştüğünü Judith Butler'ın ifadeleri doğrultusunda, toplumsal cinsiyeti olan bedenlerin envai çeşit “ten stili” den oluştuğunu öne sürer. Tüm bu stiller asla baştan sona bireyin kendince oluşturulmadığını savunur. Bu stillerinde bir tarihi vardır. Tenler çeşitli sosyal normlar, gelenekler ve tarihsel koşullarla şekillenerek farkında olarak veya olmayarak kendini oluşturur. Zamanla var olduğundan beri bir kalıp gibi algılanan kimlik görünümleri üretir. Bu üretim biçimi bir “edim” olarak toplumsal cinsiyeti bir bedensel stiliyle öznenin temsilini oluşturur (2013: 228). Böylece kimlik sabit kalmadan dağılır, örülür, dikilerek yeniden kurgulanır hale getirilir. Burada hafıza var olanı olduğu gibi kaydeden bir mekanizma değil; dönüştüren, yeniden yazan bir olgu haline dönüşür. Bu bağlam “*rekreatif* hafıza” kavramı hatırlama ediminde pasif bir süreçten öte aktif bir yaratım süreci olduğunu vurgular. Bu çalışma da yeniden inşa edilen parçanın temsilini ele alır. Annet Kuhn'un söylemiyle; “Hafıza çalışmasının, dedektiflik ve arkeoloji gibi geriye doğru çalışmayı, kanıt parçalarını bir araya getirerek yeniden yapılandırmayı içeren sorgulama formlarıyla pek çok ortak yönü vardır” (2002: 4). İzleyicinin arkeolog görevi gördüğü anlam üretme biçimine dönüşür. Kullanılan dikiş yöntemi her bir toprak ve taş parçası olarak bakıldığında arkeolog olan izleyici her bir iplik darbesinde görsel boşluğu sorgulayarak yeniden yazma sürecine referans olur. Bu dolu- boş dengesini kuran pamuk bazlı nakış ipi, kullanılan monokromatik teknikle dokunsal hacim ve derinlik katarak resimsel bir gölgelendirme tekniği kullanılmıştır. Her çizgisel iplik yönüyle *Parçalı Bütün* (bkz. Görsel 24) eserinin detayında görüldüğü gibi ayak bölümünde kıvrım, toka ve çorapta iplik değil ipliğin dokuma yönü yoğunluğu ve monokromatik tekniğiyle fırça darbesi hissi verilmesi amaçlanmıştır. Judith Baker Montano; “İpliği ve iplik yoğunluğunu kullanarak çeşitli denemeler yaptım ve bu sayede alışılmış dikiş şekillerini değiştirerek özgün formlar yaratmak için kullandım” (2012: 6) der. Eserde de bu ifadeyle örtüşen bir yeniden kurgulama yöntemi kullanılmıştır. İpliğin boya gibi iğneyle oluşturulan bu görüntü sanatsal anlamda Montano'nun kitap kapağında yer alan “Geleneksel dikiş yöntemlerini lif sanatına dönüştürmek” (2012) cümlesinden geçen bir anlatım dili oluşturulmak istenmiştir. Bu bütüncül yapının son parçası ise kullanılan fotoğraf

yüzeyidir. Görselde kullanılan fotoğraf, zamanını koruyan fakat yeniden kurgulanmış bir anda hafızanın doğrusal değil döngüsel olarak şekil değiştirdiğini vurgular. Bu bireyin kendi zamanı ve hafızasıyla metaforik bağlantısı var olan anı yeniden kurgulanması zamanın, bellek ve kimliğin birbirine dolandığı çok katmanlı bir düşünsel zemin oluşturur.



Görel 25. Melisa Alıcı, *O, Oradaydı*, 2025

O, oradaydı (bkz. Görsel 25) adlı eserin merkezinde yer alan kürklü bu kadın figür; izleyiciye olan bakışı doğrudan ve donuktur adeta zamanın içinden bakan bir tanık gibi. Ancak bu fotoğraf, yalnızca yüzeyde görünenle sınırlı kalmaz. Kompozisyonun arkasında kalmış belki kadrajda olduğunun bile farkında olmayan bir erkek figürü dikişin hizmetiyle artık tesadüfi değil bilinçli bir tercihle o anda var olur. Dikişlerle tamamen dokunmuş bu figür gölgede kalmış bir hikâye gibi esere çok katmanlı bir yapı oluşturur. Siyah-beyaz bir portre üzerine yoğun el dikişi

müdahalesiyle oluşturulmuş çalışmada durağan fotoğraf yüzeye yapılan bu kimi yerde sıkı kimi yerde seyrek uçuşan dinamik bu dikişler yüzeye enerji katar. Arka plandaki figürde ve varlığında yoğunlaşan ipler adeta değişen ve akan zamanın içinde seyrelerken uçar bu da izleyici de bir hareket illüzyonu yaratmak amaçlanmıştır. Aynı kadrada yer alan fakat belki de fotoğraf karesinde olduğunun bile bilincinde olmayan sol köşedeki figür çizgisel bir iz olarak dahil edildiği görüntüde unutulmuş, bastırılmış ve bir nevi fark edilmemiş olan olarak resme sızar. Bu sızıntı belleğin arka planda var olan hafıza geçmişine dair çok katmanlı bir görsel anlatı sunar. Bu iki figür arasındaki karşıtlık görsel derinlik haricinde hatırlama ve fark etme edimleri arasında bağlantı kurar. Arka plandaki kırmızı iplerle dokunan figür bu anlamda varlığına dair bir gerilim yaratır.



Görsel 26. Melisa Alıcı, *Gölgeden Kalan*, 2025.

Gölgeden Kalan (bkz. Görsel 26) eseri, fotoğrafın dijital baskısı alınmış yüzeyine kırmızı iplerle yapılan müdahaleyle görsel bir anlatı sunar. Görselin

merkezinde yer alan gelin figürü, sadeliği ve dinginliğiyle damat figürünün iplerle işlenmiş şekilde görüntüsü arasında bir gerilim yansıtmak amaçlanmıştır. Damat figürünün iplerle işlenişinde ipliğin monokrom görüntüsü ışık-gölge etkisi yaratarak üç boyutlu bir yapıya dönüşerek anatomik bir harita kurgusuyla bedenin iç yüzeyini açığa vurarak bedeni bir tehdit unsuru haline getiren duygusal bir yorum ortaya çıkarır. Kadın figürü net bir şekilde geçmiş temsiliyle görünürken erkek figür yeniden inşa edilir. İplerle örülü gölgemsi bir şekil alan figür aynı zamanda belleğe yapılan müdahaleyle yeniden nasıl kurgulandığının bir anlatısıdır. Kadın figürünün kolunu kavrayan figür, fiziksel bu müdahale baskılayıcı bir eylemle izleyicide huzursuz bir duyguyu çağırıştırır. Kadın figürü, yüz ifadesindeki mesafeyle bu temasın arkasındaki gerilimi iplik müdahalesiyle belirginleştirir. Bilinçli yapılan kırmızı iplik tercihi Boztunalı'nın "Yaşam, sevgi ve sıcaklık gibi olumlu, savaş, nefret, kan ve ateş gibi olumsuz anlamları taşımaktadır" (2020: 94). Söyleminden yol alarak dünyada var olan iyi veya kötü her duyguda kırmızının var olduğunu söyleyerek bu çoklu oluşum içinde insan duygularının karmaşık yapısını en iyi temsil edecek renk olarak ele alınmıştır. Böylelikle zihnin en derin yerinden bastırılmış tüm duyguların enerjisini taşır. Erkek figürünün bu durumda yeniden inşa edilmesi onun temsilinden öteye bir duygusal kuma olarak nitelendirilebilir. Bu durumda *rekreatif* kavramıyla bellek, sadece saklamaz var olan duygusal yoğunluğu dönüştürür, eksiltir ve yeniden kurgulama eylemi olarak ortaya çıkar. Böylece geçmişin hafızada var oluşunun ne kadar kırılgan olduğu görülür. Fotoğrafın sabit yapısını dönüştüren iplik, zamansal bir kırılma, hafızada kalan ve değişen arasındaki sınırı bulanıklaştırarak bir sorgu alanı oluşturur. Bu sorgulama sanatçının ve izleyenin belleğinde yeniden yazılan bir anlatı sunar çünkü hafıza hiçbir zaman tarafsız değildir. Fotoğrafın fiziksel özü zaman içinde değişmezken iplik müdahalesiyle verilen duygusal gerilim ile birlikte estetik bir müdahaleden çok toplumsal bir eleştiri olarak yerini alır. Kadın figürüyle erkek figür arasındaki zıtlık, güç dengesi *rekreatif* bu süreçte hafızanın sabit değil de sürekli halde yeniden yazılan bir süreç olduğunu teşhir edici olarak ortaya çıkar. İplikten çıkan bu anlatı yüzeyi değil belleği ilmek ilmek dokuyarak hatırlama ediminden ortaya çıkar.

Siyah-beyaz bir portrenin kırmızı iplikle kesişmesinden ortaya çıkan *Kapanış* (bkz. Şekil 27) eseri, katmanlı bir anlatı sunar. Fotoğraf yüzeyindeki portrenin yarısını

neredeyse yok eden kırmızı ip, adeta bir parçalanma ve deformeyi ortaya çıkarır. İpin yoğunluk alanı yüzde bir erime ve yok olma hali yaratırken, yayılarak seyren ip hafıza bulutu gibi başka bir var oluşa dönüşür. Eserdeki figürün sol tarafında (bkz. Şekil 27) tamamen açık ve canlı görünen bir insan portresi ipliğin kullanımıyla yüzde bir bozum yaratarak izleyicide yabancılaşma hissi uyandırır; aynı zamanda duygusal travma ve bedenin kendine yabancılaşmasını görünür kılar. Kullanılan her ip, belleğin fiziksel karşılığını oluşturur. Böylelikle bu müdahale sadece bir portrenin değişimi değil aynı zamanda kimliğin ve var oluşun değişimi olarak kurgulanır. Dikişin yayılımı çevresine doğru seyrelerken dağılma ve çözülme hissi uyandırırken dokunsal ve zihinsel bir bağ oluşturmak amaçlanmıştır.



Görsel 27. Melisa Alıcı, *Kapanış*, 2025.

Kırmızı ip, bu anlamda bozulan ve deforme olan bu yapının çatlakların, bastırılmış hatıraların temsilini oluşturur. Fotoğrafın anı dondurmasının yanı sıra ipliğin zamanın akışını dokuması arasındaki yapı, çelişkili ve hafıza arasında sabit olanın dönüşüm rekreasyonunu gösterir. Portre sabit bir temsildir; oysa iplik temsilin değişebilen ve parçalanan doğasında bozulmaya yol açar. Kırmızı iplik eserde zaman, hafıza, benlik ve yara kavramları üzerinden izleyicinin derinlerinde var olan tüm sesleri ve suskunlukları açığa çıkarır.





SONUÇ

Sanatın dönüşen yapısında malzeme kavramı estetik bir müdahale ve biçimsel bir öge olmakla kalmayarak katmanlı bir sorgulama alanı sağlamıştır. Bu sorgulama sanatın malzemeyle kurduğu ilişkinin tarihsel bağlamda sürekli halde dönüşüm geçirmesine öncülük etmiştir. Malzemenin teknik bir araçtan ibaret olmadığı, kavramsal ve düşünsel ürünün eserin kendisi olabileceği görüşü öne çıkmaktadır. Malzemenin dönüşümü klasik dönemin estetik odaklı anlayışından itibaren geçen süreçte Modernizmle birlikte sanatın düşünsel arayışının sonucu olarak görülebilir. Bu bağlamda malzemenin sanatta kullanım ve işlevindeki değişim teknik dönüşümden ibaret olmadan epistemolojik bir değişiminde göstergesidir. Aynı zamanda malzeme *rekreatif* bir bağlamda mevcut olan üzerine düşünmeyi, geçmişle kurulan bağı malzeme aracılığıyla sorgular. Bu değişim kendine hazır nesne olan iplik ve fotoğrafla yer bulur. Bu da sanatta sanatçının belleğiyle toplumsal bellek arasındaki diyalogda disiplinlerarası bir dil geliştirir. Bu bağlamda fotoğraf, anı sabitleyen yapısıyla ipliğe müdahale ederek bozuma uğratıp yeniden kurgular. İpliğin fiziksel izi doğrultusunda dokunsal katmanla çağdaş sanat aracı olarak konumlandırılırken; fotoğraf ise temsilin sabit doğasında hafıza kimlik gibi kavramları için anlatıcı olmuştur. Yürüttüğüm sanatsal üretim sürecinde iplik ve fotoğraf çalışmalarında malzemenin özünde yer alan değerlerle bireysel hafızanın oluşturduğu anlam katmanı arasında bir bağ kurulmuştur. Sanatsal anlatı bağlamında bu iki malzemenin bir arada oluşu, bellek temsili üzerinden yeni bir anlatı diline olanak sağlamıştır. Çağdaş sanat pratiği olarak malzemenin anlatı kapasitesinin somutlaştırılabileceği ortaya konmuştur. Farklı bağlamlar yüklenen malzemelerin sanatta düşünsel ve biçimsel olarak eritilerek yeniden kurgulanabileceği görülmüştür. Sonuç olarak sanatsal üretim sürecinde malzeme sanatçının ifade olanağını genişleten bir yapı oluşturmuştur. Bu yaklaşım doğrultusunda malzemenin yalnızca oluşum aracı olmadığı anlamı, bağlamı ve dahi sanatın öznesi olabileceği görülmüştür.



KAYNAKÇA

- Acar, Sedef (2013). ““Tapestry” Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 9, 51–59.
- Akbaş, Tuğba (2019). *Postmodernizmin Fotoğrafa Etkileri: Sherrie Levine Fotoğraflarının Walter Benjamin’in Kavramları Çerçevesinde Analizi*. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Antalya.
- Alkan, Ayşe Gül (2024). *Sanatta Yorumlamaların Değişiminde Toplumsal Olaylar ve Salgın Kavramının Malzemedeki Çoklu Seçime Yansıması*. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Alparslan Kuzu, Ceyda (2019). “Sanatta Hazır Nesne / Malzeme Kullanımı ve Sanat Politikasına Etkileri”. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 453-463. <https://doi.org/10.30692/sisad.584279>
- Antmen, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. Baskı). Ankara: Sel Yayıncılık.
- Artun, Ali (2015). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İletişim Yayınları.
- Ateş Deniz ve Bayav Esra (2011). “20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar.” *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(8), 35-57.
- Bağatır, Reyhan Demir (2011). “Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları.” *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(7), 23-33.
- Baklan Önal, Pınar (2018). *Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara.
- Batchen, Geoffrey (2004). *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (s. 8). Princeton Architectural Press.

- Bayçu, Salih (2018). “Robert Rauschenberg, Ressam ve Eserleri Üzerine Eğlenceye Dönüşen Sanat Pratiği.” *Resim. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 33-47.
- Bazin, Germain (2015). *Sanat Tarihi*. (Çev. Selahattin Hilow). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Becker, Howard Saul. (2013). *Sanat Dünyaları* (Çev: Evren Yılmaz). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1982 yılında yayımlanmıştır)
- Benjamin, W. (2008). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebilirlik*, (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eser 1936’da yayımlanmıştır.)
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Bilirdönmez, Tuba ve Tarlakazan, Burak Erhan (2021). “Barbara Kruger Enstalasyonlarının Tipografik Açından İncelemesi.” *Journal of Humanities and Tourism Research*, 11(4), 770-784.
- Birinci, Gökhan (2016). “Çağdaş Fotoğraf Sanatında Deneysel Yaklaşımlar. *Yedi*, (16), 11-21.
- Boas, Franz (2021). *İlkel Sanat*. (Çev: Semih Gözen Esmer). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Boztunalı, Zehra Seda (2020). Resim Sanatında Kırmızı Rengin Serüveni. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 90–109. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/275071>
- Bryan-Wilson, Julia. (2017). *Fray: Art and Textile Politics* (Çev. M. Alıcı). University of Chicago Press. (Orijinal eser 2017 yılında yayımlanmıştır).
- Butler, Judith (2013). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Çev: B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eser 1990 yılında yayımlanmıştır).
- Büyükköz, Enver (2019). Doğanın İşleyiş Mantiğini Kendi Yaratıcılığı İçin Kullanan Bir Sanatçı: Andy Goldsworthy. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Hatay.

- Candela, I., Pillsbury, J. (2023). Weaving abstraction in ancient and modern art. The Metropolitan Museum of Art Bulletin (Çev. M. Alıcı), Fall 2023. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Çelikbaş, Eda Öz (2020). Sanatın İyileştirici Gücü: Terapötik Sanat Ve Yayoi Kusama. *International Journal Of Social Humanities Sciences Research*, 7(51), 565- 572.
- Çulha, Dilek (2019). Barbara Kruger'in Tasarımlarını Göstergelerarasılığın Yeniden Üretim Yöntemleriyle Okumak. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (Özel Sayı), 38-52. <https://doi.org/10.21733/ibad.603536>
- Demirel Gökalp Zeliha, Demir Hakan, Parla Canan vd., (2019). *Sanat Tarihi* (C. Parla, Ed.). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Devine, Erin. C. (2023). Translation and Transgression in the Art of Shirin Neshat. *Routledge*. <https://doi.org/10.4324/9781003341192>
- Eccher, Danilo (Ed.). (1997). *Christian Boltanski*. (Çev. M. Alıcı)Charta.
- Elmas, Hüseyin (2006). Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (15), 281-298.
- Erçiş, Mehmet Alp Doğan, Özpolat, Kainat (2023). Bauhaus Okulunda Renk Teorileri. *International Social Sciences Studies Journal*, 9(111), 6830–6839. <http://dx.doi.org/10.29228/sss.691>
- Ersen, Nuran (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı. *Yedi*, (4), 73-78.
- Farago, France (2006). *Sanat* (Çev: Ö. Doğan). Doğu Batı Yayınları. (Orijinal eser 2003 yılında yayımlanmıştır.
- Farthing, Stephen (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu). Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Freeland, Cynthia. (2008). *Sanat Kuramı* (Çev: F. Demir). Ankara: Dost Kitabevi.

- Gombrich, E. H (1997). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gök Murat ve Aydın Seçkin (2020). “Gündelik Hayat Bağlamında Dönüşen Sanat.” *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 229-246.
- Görgülü, Eren (2020). “Fotoğraflarla Geçmiş Hatırlamak: Güncel Sanat Pratiğinde Bellek ve Hafıza Çalışmaları”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (26), 395-413.
- Görgülü, Eren (2023). Post Fotoğraf ve Portre. *Uluslararası Medya Ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*, 6(2), 316-346.
- Grover, Kelly. (2023). *The Art of Colour: The History of Art in 39 Pigments*. Yale University Press. ISBN 978-0-300-26778-5
- Grzymkowski, Eric (2020). *Sanat 101*. (Çev. Orhan Düz), İstanbul: Say Yayınları
- Hauser, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Honour, Hugh, Fleming, John (2015). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev. Hakan Abacı). İstanbul: Alfa Yayınları
- İmançer, Ahmet (2014). *Fotoğraf Sanat İlişkisi*. Selçuk İletişim, 3(1), 105-114. <https://doi.org/10.18094/si.07170>
- Kanburoğlu, Özer (2013). *A'dan Z'ye Fotoğraf* (4. Baskı.). Say Yayınları.
- Kandinsky, Wassily (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Çev: T. Alpan). Hayalperest Yayınları. (Orijinal eser 1911 yılında yayımlanmıştır).
- Karaca Hilal ve Yaşar Neslihan (2021). Mekana Özgü Lif Sanati Eserleri. *Türk Moda Tasarımı ve Yönetimi Dergisi*, 3(3), 131-148.
- Karaçalı, Berna (2024). Rengin Kadrajından Sanat/Tasarımı Okumak “Kırmızı-Mavi- Sarı”. *Türkiye Çevrimiçi Tasarım Sanatı ve İletişim Dergisi*, 14(1), 1-18. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1376030>
- Karahan, Can (2003). Amerikan Sanatında Bir Öncü; Robert Rauschenberg. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8).

- Kaya, Fatih Hakan (2018). Roma Döneminde Anadolu Kökenli Korinth Başlıklarının Yayılım Alanı: Sanat ve Sanatçının Devinimi. *Meltem İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi*, 6-32. <https://doi.org/10.32325/iaad.2018.30>
- Keten, Hatice (2016). Modern Sanatın Nesnesi Olarak ‘Hayvan’- ‘Animal’ As The Object Of Modern Art. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 285-300. <https://doi.org/10.20875/sb.76604>
- Koçak Saniye Çiğdem ve Yayman Ataseven Serpil (2021). “Çağdaş Sanat, Moda ve Yenilik Bağlamında: Yayı Kusama.” *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 64-78.
- Köşklük Kaya, Nezihat (2021). “Gotik Dönemde Taş Yapı Geleneğinde Yenilikçi Yaklaşımlar. H. Burçin Henden Şolt (Ed.)”, *Mimarlık, Planlama ve Tasarım Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler* (Cilt 2, s. 1–14). Gece Kitaplığı.
- Kuhn, Annette. (2002). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* (Çev. M. Alıcı), Verso.
- Küçüköner, Hava ve Dalkıran, Ahmet (2024). “Çağdaş Sanatta Eser-Mekan İlişkisi Bağlamında Yayoi Kusama’nın Puantiyeli Eserlerine Bir Bakış.” *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 9(18), 95-106.
- Küre Serap ve Kasap Handan Özsrkıntı (2023). “Mekân ve Enstalasyon Kavramı İlişkisi: Tekstil Malzemesinin Yeri”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (32), 79-104.
- Mercan, Burcu (2016). *Asla Yazılmamış Olan Şeyi Okumak: Fotoğraf ve Hafıza İlişkisi*. Ankara: Felsefe Dünyası.
- Montano, Judith Baker (2012). *Free-form Embroidery with Judith Baker Montano: Transforming Traditional Stitches Into Fiber Art*. C&T Publishing.
- Ötgün, Cebraıl (2008). “Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri.” *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 159-178.
- Özkendirici, Başak (2018). Çağdaş Sanat Malzemesi Olarak İplik. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(1), 208-224. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.510552>

- Öztütüncü, Sabriye ve Özkartal, Mehmet (2015). “Soyut Resimde Yapısal Bütünlük ve Biçim Verme”. *Akdeniz Sanat*, 8(15). 92-103.
- Patterson, Karen (Ed.). (2019). *Lenore Tawney: Mirror of the Universe*. (Çev. M. Alıcı) University of Chicago Press.
- Renkçi Taştan, Tuğba (2021). “Robert Rauschenberg’in Kombine Serisi’nde (1954-1964) Buluntu Nesnelerin Dönüşümü.” *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 728-753. <https://doi.org/10.15869/itobiad.809441>
- Sabancılar Iştın Duygu ve Çalışkan Serkan (2023). Bireysel ve Toplumsal Hafıza Bağlamında Fotoğraf: Gülsün Karamustafa’nın Sahne ve Güllerim Tahayyüllerim Adlı Eserlerine Bir Bakış. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9(1), 66-75. <https://doi.org/10.22252/ijca.1279167>
- Sakalauskaite, Jovita (2011). “Lif Sanatı’nın Kavramsal Sanatla İlişkisi.” *Akdeniz Sanat*, 4(7), 36-39.
- San, İnci (1979). *Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık* (2. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sontag, Suzan (2021). *Fotoğraf Üzerine* (Çev. F. Üçer). Ankara: Agora Kitaplığı.
- Soysüren Ümmügülseüm ve Zöngür Canan (2021). “Meret Oppenheim ve Heykelleri.” *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(11), 141-160. <https://doi.org/10.55004/tykhe.946160>
- Sülün, Ebru Nalan (2021). “Robert Rauschenberg Resimlerinde Nesne Kullanımı ve Combine Sanat.” *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (9), 9-25.
- Şahiner, Rıfat (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Tarancı, Betül (2023). *Karışık Teknik Kullanılan Sanatsal Tekstillerde İplik Sanatı*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Tolstoy, Lev Nikolayeviç (2017). *Sanat Nedir?* (1. Baskı). (Çev: K. Yıldırım). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.

- Toluyağ, Dilek (2020). *Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân Ve Nesne. Akademik Sanat*, 5(11), 101-114.
- Tozun Hatice ve Çınar Nadide (2020). Tekstil Eserlerin Konservasyonunda Sağlamaştırma Yöntemi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(22), 121-139. <https://doi.org/10.16950/iujad.706222>
- Tunç, Gökhan (2021). “Avangart Kuramı, Marcel Duchamp ve Serkan Işın'ın Dünyanın En Güzel Dört Dizisi Adlı Şiiri”. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(1), 9-18. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.881100>
- Tunçok Ş. Pınar ve Gürgüler Mustafa (2023). “Dikiş Teknikleri ve Sanatsal İfade Unsuru Olarak Tekstil.” *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 5(3), 145-158. <https://doi.org/10.54976/tjfdm.1259717>
- Turani, Adnan (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (Genişletilmiş 14. basım). Remzi Kitabevi.
- Türk Ayşegül ve Akkol Nuray (2011). “Tracey Emin’in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi. Çankırı Karatekin Üniversitesi” *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 105-120.
- Türker, Sema Hatun (2021). Örne Tekstil Yüzeylerinde Yenilikçi Sanatsal İfadeler: Isabel Berglund. *Tyke Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(10), 27-40.
- Tüzün Melihat ve Yıldız Kübra (2021). “Postmodernizm ve Kendine Mal Etme”. *Social Sciences Studies Journal*, 7(92), 5564–5573. <https://doi.org/10.26449/sssj.3749>
- Üstündağ Handan, Sivas Hakan, Yılmazel Fuat, Uğurlu Özer Elif ve Tek Ahmet Tolga (2018). *Uygarlık Tarihi* (T. Sivas, Ed.). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız İliden Serap ve Tufan Merve Mehtap (2020). Andy gold Sworthy Eserlerinde Kendiliğindenlik Olgusu. *Sanat Dergisi* (36),63-76. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.791962>
- Yıldız, Bülent (2016). Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi Ve Ready-Made’lerindeki Anti-Topografi. *Art-Sanat*, (6), 133-146.

Yılmaz, Neslihan (2010). *Temel Sanat Eğitiminde Fotoğraf İlişkisi*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yılmaz, Serdar (2012). “1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg’in Etkileri”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(10), 113-127.
<https://doi.org/10.18603/std.06653>

İnternet Kaynakları

Barba-Court, K. (t.y.). Photography & embroidery: Aline Brant. Plain Magazine. <https://plainmagazine.com/photography-embroidery-aline-brant/>

Ferruhzad, F. (1968). Yeniden Merhaba Diyeceğim Güneşe. Çev. M. Aras. Erişim adresi: <https://www.siiirparki.com/ferruhzad2.html>

Frankoski, Emily (2015). Maria Aparicio Puentes. <https://www.pifmagazine.com/2015/07/maria-aparicio-puentes/> Erişim Tarihi: 25.10.2024.

Galerie Max Hetzler. (t.y.). Selected Works. <https://www.maxhetzler.com/artists/ernesto-neto/selected-works> (Erişim Tarihi: 11.06.2025)

Greenberger, Alex (21 Nisan 2017). Şiirsel Heykelleriyle II. Dünya Savaşı'nın Travmasıyla Mücadele Eden Magdalena Abakanowicz 86 Yaşında Öldü. <https://www.artnews.com/art-news/news/magdalena-abakanowicz-whose-poetic-sculptures-wrestle-with-the-trauma-of-world-war-ii-dies-at-86-8163/> Erişim Tarihi: 23.10.2024.

Hicks, S. (2014, 7 Ekim). Sheila Hicks: Begin with Thread [Video]. Ford Foundation. <https://www.fordfoundation.org/news-and-stories/videos/sheila-hicks-begin-with-thread/>

Hall, G. (2023). Magdalena Abakanowicz: Every Tangle of Thread and Rope at Tate Modern 2023. Gideon Hall. <https://gideonhall.co.uk/reviews-2022/magdalena-abakanowicz-every-tangle-of-thread-and-rope-at-tate-modern-2023/>

Malik, Spandita. (2022). Nārī. LensCulture. Erişim: <https://www.lensculture.com/articles/spandita-malik-na-ri>

Pogrebin, R. (2018). A landmark work of art, then and now. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2018/11/15/arts/design/ford-foundation-center-renovation.html>

Sorcha, E. (2016, 13 Ocak). Artist research – Maurizio Anzeri. Aleveltexesd. <https://aleveltexesd.wordpress.com/2016/01/13/maurizio-anzeri/>

Textile Curator. (t.y.). Diane Meyer. Retrieved June 25, 2025, from <https://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/diane-meyer/>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Bazin, G. (2014). *Sanat Tarihi: Sanatın İlk Örneklerinden Bugüne* (Çev.H. Kazgan) [Hayvan Tasvirli Kaya Resmi, görsel]. Remzi Kitabevi, s: 20. (Erişim Tarihi: 12.06.2025)

Görsel 2. Museo Nazionale di Villa Giulia. (t.y.). *Apollo of Veii*. [Fotoğraf]. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Erişim adresi: <https://www.museoetru.it/works/apollo-of-veii> (Erişim Tarihi: 12.04.2025)

Görsel 3. Honour, Hugh, Fleming, John (2015). *Dünya sanat tarihi* (Çev. Yavuz Alogan). Remzi Kitabevi. [Tiziano, *Meryem'in Göğsü Yükselişi*, 1516–1518, görsel]. s: 490. (Erişim Tarihi: 12.07.2025)

Görsel 4. Artsy. (t.y.). Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel* [Fotoğraf]. The Israel Museum, Jerusalem. Erişim Adresi: <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-bicycle-wheel> (Erişim Tarihi: 25.05.2025)

Görsel 5. WikiArt. (t.y.), Claes Oldenburg, *Dev Hamburger*, [Fotoğraf]. Ontario Sanat Galerisi, Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/claes-oldenburg/floor-burger-1962> (Erişim Tarihi: 19.05.2025).

Görsel 6. Rixos Magazine, (t.y.), Yayoi Kusama *Infinity Aynalı Odalar*. [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.rixosmagazine.com/tr/exhibitions-events/yayoi-kusama---infinity-aynali-odalar-12140-4133> (Erişim Tarihi: 20.05.2025)

Görsel 7. Artsy. (t.y). Meret Oppenheim, *Obje*, [Fotoğraf], MoMA, Erişim Adresi: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-momas-first-work-female-artist-fur-lined-teacup> (Erişim Tarihi: 04.04.2025).

Görsel. Manifold. (t.y), Robert Rauschenberg, *Bed* [Fotoğraf]. Fotoğraf: E. Altın. Erişim adresi: <https://manifold.press/images/content/manifold-ea-10-rauschenberg-bed-foto-ersin-altin-02.jpg>2025 (Erişim Tarihi: 23.05.2025).

Görsel 9. Art.Salon. (t.y.). Naum Gabo *Linear Construction in Space No. 2*. [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://www.art.salon/artwork/naum-gabo_linear-construction-in-space-no-2_AID58045 (Erişim Tarihi: 07.06.2025).

Görsel 10. TextileArtist. (t.y), Andrea Cryer, *Kath 18* [Fotoğraf]. Erişim Adresi: https://www.textileartist.org/andrea-cryer-loose-threads/utm_source=chatgpt.com (Erişim Tarihi: 19.05.2025).

Görsel 11. Keith, K. (2014, 8 Ekim). *Inside the Ford Foundation with Sheila Hicks*. Dwell. Sheila Hicks'in Ford Vakfı, [New York'taki duvar halısı görseli]. Erişim adresi: <https://www.dwell.com/article/inside-the-ford-foundation-with-sheila-hicks-7e947583> (Erişim Tarihi: 12.04.2025)

Görsel 12. Dawe, G. (t.y.). Plexus A1 [Yerleştirme sanat eseri fotoğrafı]. Erişim Adresi: <https://cctm.website/wp-content/uploads/2020/11/gabriel-dawe.jpg> (Erişim Tarihi: 17.04.2025)

Görsel 13. Abakanowicz, M. (1969). *Abakan Kırmızısı* [Tekstil sanat eseri fotoğrafı]. DailyArt Magazine, <https://www.dailyartmagazine.com/wp-content/uploads/2016/10/magdalenaabakanowicz19302017abakanred19692400.jpeg> (Erişim Tarihi: 21.03.2025)

Görsel 14. Tanya Bonakdar Gallery, (2022), Ernesto Neto, *Earthtreelifelove*. [Fotoğraf Erişim adresi: <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/49-ernesto-neto/works/11291-ernesto-neto-earthtreelifelove-2022/> (Erişim Tarihi: 19.05.2025).

Görsel 15. Sotheby's, Ernesto Neto, *M.E.D.I.T.* [Fotoğraf]. Erişim Adresi: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-online-september-n09910/lot.496.html> (Erişim Tarihi: 11.06.2025)

Görsel 16. Anatsui, E. (2010). Kırmızı Blok [Metal enstalasyon sanat eseri fotoğrafı]. Smarthistory. Erişim Adresi: <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2021/04/el-anatsui-old-mans-cloth-new.jpg> (Erişim Tarihi: 08.07.2025)

Görsel 17. Morgan O'Driscoll, Shirin Neshat, Ben Onun Sırrıyım, [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.morganodriscoll.com/art/shirin-neshat-i-am-its-secret-1993/34724> (Erişim Tarihi: 06.14.2025).

Görsel 18. University of Michigan Museum of Art. (t.y.). Christian Boltanski, Monument to the Lycée Chases, [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://umma.umich.edu/objects/monument-to-the-lycee-chases-2006-1-154/> (Erişim Tarihi: 19.05.2025)

Görsel 19. Sotheby's. (2021). Maurizio Anzeri, Robert, [Fotoğraf], Erişim adresi: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-london/robert> (Erişim Tarihi: 09.06.2025)

Görsel 20. Brant, A. (2017). [Portreye nakış eklenmiş fotoğraf] [Fotoğraf]. My One Beautiful Thing. Erişim Adresi: <https://myonebeautifulthing.com/2017/07/09/aline-brant/> (Erişim Tarihi: 01.04.2025)

Görsel 21. Zexter, M. (t.y.). *Güller* [Fotoğraf üzerine nakış işlenmiş sanat eseri fotoğrafı]. Delaware Valley Arts Alliance. Erişim Adresi: <https://delawarevalleyartsalliance.org/exhibition/melissa-zexter-05-2023/> (Erişim Tarihi: 07.06.2025)

Görsel 22. Malik, S. (2021). *Radha* [Fotoğraf transferi ve nakış sanat eseri]. *Vadhu* serisi. Erişim Adresi: <https://spandita-malik.com/projects/vadhu> (Erişim Tarihi: 01.07.2025)



ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Melisa Alıcı

Uyruğu: T.C.

