



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**GÜNÜMÜZ SANATINDA KIRKYAMA
TEKNİĞİNİN KULLANIMI VE UYGULAMALAR**

EMİNE SÖNMEZ

BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

TEMMUZ 2019



**GÜNÜMÜZ SANATINDA KIRKYAMA TEKNİĞİNİN
KULLANIMI ve UYGULAMALAR**

Emine SÖNMEZ
DANIŞMAN Prof. Atilla İLK YAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TEMMUZ 2019

Emine SÖNMEZ tarafından hazırlanan “GÜNÜMÜZ SANATINDA KIRKYAMA TEKNİĞİNİN KULLANIMI ve UYGULAMALAR” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Bileşik Sanatlar Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Atilla İLKİYAZ

Görsel Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

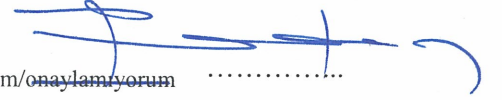
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Başkan : Prof. Şeniz AKSOY

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Doç. Ayşegül TÜRK

Görsel Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

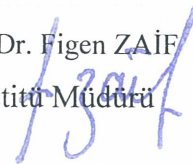
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi: 10/07/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZALF
Enstitü Müdürü



ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Emine SÖNMEZ

10/07/2019

GÜNÜMÜZ SANATINDA KIRKYAMA TEKNİĞİNİN KULLANIMI ve UYGULAMALAR

(Yüksek Lisans Tezi)

Emine SÖNMEZ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2019

ÖZET

Bu tez çalışması, Türk kültürünün geleneksel el sanatı ve manevi değerlerinden birini oluşturan kırkyamanın Anadolu'daki geçmişine ışık tutmak, gelişim sürecini, günümüzde dünya üzerindeki konumunu ve çağdaş sanattaki yerini irdelemek amacıyla oluşturulmuştur. Kırkyamanın plastik değerler açısından batılı sanat akımlarından Soyut sanat, De Stijl, Orfizm, Süprematizm, Op sanat ve Minimalizm'de oluşturulan çalışmalarla biçimsel olarak benzerlik taşıması, ilişkilendirme yapılarak bağlantı kurulmasına olanak sağlamıştır. Kırkyamanın Anadolu'da; Selçuklu ve Türk-İslam dönemi kapsayan eserlerde kullanılan bezemeler ve Batı sanatındaki geometrik soyutlamaya dair örneklerle içerikleri karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınarak incelenmiştir. Kırkyama tekniğinin parça-bütünden oluşan biçimsel yapısı kolaj, asamblaj, montaj, vitray ve mozaik tekniğiyle ilişkilendirilmiştir. 20. yüzyılın başlarından günümüze dek süren sanatla hayatı birleştirme çabalarında öncelikli olarak sanat ve zanaat kavramları doğrultusunda Arts&Crafts hareketi, Art Nouveau, Art Deco ve sonrasında da Bauhaus Okulunun sanat ve zanaatı birleştirmeye yönelik çalışmalarındaki süreçler irdelenmiştir. 1950'li yıllarda pop sanatla başlayan, 1960'lı yıllarda ise sanat ve zanaat hareketlerinin akademik geleneklere karşı çıkarak sanatı yeryüzüne indirme çabasında her türlü hazır nesnenin sanat alanında dâhil edilmesi yönündeki tavrı, sanatlaşan hayat bağlamında incelenmiştir. 1970'li yıllarda sanat ve zanaat kavramları çerçevesinde feminizm hareketi, kadınlar üzerinden kodlanan kimlik imgesini kadınlara atfedilen el işleriyle sanat nesnesine dönüştürerek yapı sökme uğratmıştır. Desen ve dekorasyon hareketi; desen, süsleme, zanaat, dekorasyon ve güzellik kavramlarını ele aldığı üretimlerinde kadınsı sanat olarak nitelendirilen el işlerini ön plana çıkaran biçimsel yaklaşımlarıyla hazır nesne kullanımına yönelmiştir. Kimlik kavramı ise çoğulculuk ve çokkültürlülük politikaları doğrultusunda etnik kültür, ırk, cinsiyet gibi olgulara ivme kazandırmıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda; postmodern dönemde geleneksel el sanatına ve kadınların el işlerine dair imgelerin sanat nesnesine dönüşmesi ve sanatlaşan zanaat olgunun oluşmasındaki süreçler Batı ve Türk sanatında kırkyama kapsamında incelenmiştir. Bu bağlamda; tez kapsamında bireysel olarak yapılan uygulamalar, geleneksel kırkyama tekniğinin zanaattan sanata evrilme süreci ve günümüz çağdaş sanat anlayışının disiplinlerarası yapısıyla ilişkilendirilerek üretilmiştir.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Kırkyama, sanat ve zanaat, desen ve dekorasyon hareketi, feminizm, sanat tarihi, çağdaş sanat
Sayfa Adedi : 224
Danışman : Prof. Atilla İLK YAZ

THE USE OF PATCHWORK TECHNIQUE IN TODAY ART AND APPLICATIONS

(Master Thesis)

Emine SÖNMEZ

GAZİ UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS

July 2019

ABSTRACT

This thesis study was implemented in order to shed light on the past of patchwork in Anatolia, which is one of the traditional handicrafts and spiritual values of Turkish culture, and to examine the development process, its position on the world and its place in contemporary art. Formal resemblance of the work of patchwork with the works created in Abstract art, De Stijl, Orphism, Suprematism, Op art and Minimalism, which is one of the western art movements in terms of plastic values, made it possible to make connections by making associations. In the Anatolia; the examples and the contents of the ornaments used in the Seljuk and Turkish-Islamic periods and the geometric abstraction in Western art were examined with a comparative approach to patchwork. The formal structure of the patchwork technique is composed of collage, assemblage, assembly, stained glass and mosaic technique. The processes in the studies in connection with unification of art and crafts by Arts & Crafts movement, Art Nouveau, Art Deco and later Bauhaus School in parallel to the art and craft concepts in particular for connecting life and art since the beginning of the 20th century have been examined. The attitude of art and craft movements, which started with pop art in the 1950s and in the 1960s, with including all kinds of ready-made objects in the field of art in opposition to academic traditions, was examined in the context of artistic life. In the 1970s, the feminist movement within the framework of the concepts of art and craft transformed the image of identity coded on women into art objects with the handicrafts attributed to women and demolished the structure. Pattern art addressed the concepts of pattern, decoration, craft, decoration and beauty, and has turned to ready-made object in its formal approaches that emphasize handicrafts which are described as feminine art in their production. On the other hand, the concept of identity has given impetus to the phenomena such as ethnic culture, race and gender in line with pluralism and multicultural policies. In line with these developments; the process of transforming the images of traditional handicrafts and fancyworks of women into art objects and the formation of artisanal craft phenomena in the postmodern period have been examined within the scope of patchwork in Western and Turkish art. In this context; individual applications within the scope of the thesis, the process of evolving from traditional craft technique to art and art is produced by associating with the interdisciplinary structure of contemporary art understanding.

Science Code : 40408
Key Words : Patchwork, arts and crafts, pattern and decoration movement, feminism, history of art, contemporary art
Number of Pages : 224
Advisor : Prof. Atilla İLKİYAZ

TEŞEKKÜRLER

“GÜNÜMÜZ SANATINDA KIRKYAMA TEKNİĞİNİN KULLANIMI ve UYGULAMALAR” başlıklı tez çalışmamın her aşamasındaki sürecinde anlayışı, değerli görüşleri, analiz ve yönlendirmeleriyle önemli katkılarda bulunan hocam ve tez danışmanım Prof. Atilla İLK YAZ’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sevgi ve sabır göstererek destekleğini eksik etmeyen ve varlıklarına şükran duyduğum aileme, özellikle sevgili annem Müzeyyen SÖNMEZ’e teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜRLER.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	x
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xxvii
1.GİRİŞ.....	1
2. KIRKYAMA TEKNIĞI ve SANAT İLİŞKİSİ.....	5
2.1. Kırkyama Tekniğinin Tarihsel Süreci.....	7
2.1.1. Aplike ve kertme olarak kırkyama tekniği.....	7
2.1.2. Anadolu’da kırkyama tarihi.....	12
2.2. Dünyada Kırkyama İle Oluşturulan Kültürel İmgeler.....	30
2.3. Kırkyama Tekniğinin Sanatla İlişkisi: Geometrik Biçimler.....	52
3. KIRKYAMA TEKNIĞIYLA DİĞER TEKNİKLER ARASINDAKİ İLİŞKİ.....	71
3.1. Kolaj.....	71
3.2. Asamblaj.....	74
3.3. Montaj.....	76
3.4. Vitray.....	78
3.5. Mozaik.....	81
4. SANAT ve ZANAAT AYRIMINDAN SANATLAŞAN ZANAATA.....	87
4.1. Sanat Mı? Zanaat Mı?/ Sanatçı Mı? Zanaatçı mı?.....	88
4.1.1. Arts and crafts.....	91
4.1.2. Art-nouveau.....	94

4.1.3. Art deco.....	98
4.1.4. Bütünsel sanat: bauhaus okulu.....	103
5. 1950'DEN GÜNÜMÜZE SANAT ve ZANAAT İLİŞKİSİ.....	113
6. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KIRKYAMA İMGESİ.....	159
7. GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER.....	177
8. SONUÇ	199
KAYNAKLAR.....	203
ÖZGEÇMİŞ.....	223



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Kuşak, Kapıkaya.....	8
Resim 2.2. Önlük ve tolu süslemeli önlük bağı, Kapıkaya.....	8
Resim 2.3. Üç etek (kertmeli entari), arkadan görünüm, Bergama.....	8
Resim 2.4. Üç etek (Kertmeli entari), arka görünüş, Kemalpaşa, İzmir.....	9
Resim 2.5. Geleneksel kıyafetli kızlar, Tokat-Almus.....	9
Resim 2.6. Kesme kumaş parçaları ve boncuk işi süslemeleriyle oluşturulan üç etek, Yozgat.....	9
Resim 2.7. Parça kumaş süslemeleriyle oluşturulan üç etek, Yozgat.....	9
Resim 2.8. Geleneksel giyimde üç etek ve aplike süslemelerle önlük, Niğde.....	9
Resim 2.9. Genç kız giyimi, cepken ve dış saya (entari), parça kumaşlar ve bu etkiyi verilebilmek için işleme tekniğiyle oluşturulan üçgen bölümler, Amasya, HAGEM Arşivi.....	10
Resim 2.10. Günlük yaşamda sıkça görülen ‘kertmeli önlük’, Niğde, HAGEM Arşivi.....	10
Resim 2.11. Büyük kumaş parçalarının eklenmesiyle tasarlanan pencere raf örtüsü ve perde, Karaali Beldesi, Konya-Beyşehir.....	11
Resim 2.12. Gelin odası duvar örtüsü, Çorum.....	11
Resim 2.13. Nazarlık olarak kullanılan kimi yörelerde ise ‘tutak’ adı verilen duvar süsü, Niğde.....	11
Resim 2.14. Atık kumaş parçalarının değerlendirilmesiyle yapılan ocak örtüsü, Aksaray.....	11
Resim 2.15. Havva Ayan, Kırkyama seccade, atık kumaş parçaları, kertme, 73 x 109 cm, Beypazarı, 1966.....	12
Resim 2.16. Müzeyyen Sönmez, Kırkyama seccade, atık kumaş parçaları, kertme, 73 x 125 cm, Ankara, 1980.....	12
Resim 2.17. Dağ keçisine saldıran grifon tasvirli eyer örtüsü.....	13
Resim 2.18. Pazırık 5 Numaralı kurgan, yün-kıl karışımından 235 x 60 cm, dokunmuş İran tipi eyer örtüsü, Rusya Devlet Müzesi.....	13

Resim 2.19. Eyer keçesi kaplaması/Pazırık-Altay, Kurgan-5, M.Ö. 252-238 (detay).....	13
Resim 2.20. Hacı Bayram Türbesi İç Kapısı, ağaç işçiliği, ceviz, iki kanat doğrama üstünde fildişi, kemik ve madeni süsler, 178 x (56 x 2) x 5 cm, envanter no. 8014, Ahşap Seksiyonu, Etnografya Müzesi, Ankara, 15. yüzyılın ikinci yarısı.....	15
Resim 2.21. Parçalı Bohça, Balkan özelliği belirgin olan Edirne'den gelme Benaluka işi, Topkapı Sarayı Müzesi.....	16
Resim 2.22. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 127 x 135 cm, env. no: 31/1079, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl.....	17
Resim 2.23. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 127 x 135 cm, env. no: 31/1079, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl (detay).....	17
Resim 2.24. Parçalı Bohça, İpek dokuma, gümüş telli ipek, 118 x 115 cm, env. no. 31/1078, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl sonu-17. yüzyıl başı	17
Resim 2.25. Parçalı Bohça, İpek dokuma, gümüş telli ipek, 118 x 115 cm, env. no. 31/1078, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl sonu-17. yüzyıl başı (detay).....	17
Resim 2.26. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 115 x 120 cm, env. no. 31/1080, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl.....	18
Resim 2.27. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 115 x 120 cm, env. no. 31/1080, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl (detay).....	18
Resim 2.28. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 126 x 128 cm, env. no. 39/4544, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 18.-19. yüzyıl.....	18
Resim 2.29. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 126 x 128 cm, env. no. 39/4544, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 18.-19. yüzyıl (detay).....	18
Resim 2.30. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 114 x 122 cm, env. no. 31/255, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl.....	19
Resim 2.31. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 114 x 122 cm, env. no. 31/255, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl (detay).....	19
Resim 2.32. Parçalı Bohça, İpek dokuma, metal iplik, 130 x 130 cm, env. no. 31/1276, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, (Sultan II. Selim) 1574 sonrası.....	19
Resim 2.33. Parçalı Bohça, İpek dokuma, metal iplik, 130 x 130 cm, env. no. 31/1276, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, (Sultan II. Selim) 1574 sonrası (detay).....	19

Resim 2.34. Keten kulağı'nın bağlanması, Kapıkaya.....	20
Resim 2.35. Basma parçaları birleştirmeli Keten Kulağı, başlıkta bitkilerle boncuklarla hazırlanmış tuğ gibi tozak süslemeler, Milas.....	20
Resim 2.36. Türkmen gelini, Keten Kulağı adlı baş aksesuarı, Denizli, HAGEM Arşivi.....	20
Resim 2.37. Çocuk Abaları, Mehmet Kambur Özel Koleksiyonu, Kahramanmaraş, 2012.....	21
Resim 2.38. Anadolu'da üzerlik tohumundan yapılmış çaput işi nazarlık.....	22
Resim 2.39. Üzerlik tohumundan yapılmış çaput işi nazarlık, Kahta, Adıyaman.....	22
Resim 2.40. Üzerlik tohumundan yapılmış çaput işi nazarlık, Van.....	22
Resim 2.41. Kumaş parçalarından yapılmış muska nazarlık, Gaziantep	23
Resim 2.42. Kelile ve Dimne, Yatak Odasında Hırsız, minyatür, 70 x 115 mm, 13. yüzyıl başı.....	25
Resim 2.43. Hüsrev ile Şirinin Evliliği, İran.....	25
Resim 2.44. 1582 şenliğinde yorganlarıyla padişahın önünden geçen yorgancılar...25	
Resim 2.45. Patchwork yatak örtüsü, ipek kumaş, İngiltere, Quilters' Guild koleksiyonu, 1718.....	27
Resim 2.46. Salar Masud tarikatının senkretik doğasını yansıtan Hindu ikonografisinden türemiş şekiller ve savaşçı figürlerle applike asma, Hindistan.....	30
Resim 2.47. Eski yama işi halı detayı, el yapımı, Rajasthan, Hindistan.....	30
Resim 2.48. Saurashtra içinde Kathi kadınları tarafından işlenen mashru ve flamalar ile asılı işlemeli 'sankhtoran' paneli, Hindistan.....	30
Resim 2.49. Kathi, Saurashtra, Hindistan.....	30
Resim 2.50. Ghughi, at boyun örtüsü, Kathi, Saurashtra, Hindistan.....	31
Resim 2.51. 'Ari' parçalarından toran, Hindistan.....	31
Resim 2.52. Ganesh ve fillerin görüntüleri ile 'toran', applike süsleme, Saurashtra, Hindistan.....	31
Resim 2.53. El yapımı yama işi çanta, pamuklu kumaş, Afrika.....	32

Resim 2.54. El yapımı yama işi kadın ceketi, pamuklu kumaş, Afrika.....	32
Resim 2.55. Güneş ve Gölge Kimono, kırkyama işi üçgenler, kumaş, Japonya.....	32
Resim 2.56. Bahar Çiçekleri ve Uçan Böcekler, kırkyama işi, ipek kumaş, Japonya.....	32
Resim 2.57. Lila Robinson, Ulu, ekmek ağacı motifi, applike ve kapitone yorgan, 56 x 84 cm, 1930, Hawaii.....	33
Resim 2.58. Charlene Hughes, poinsettia motifi, applike ve kapitone yorgan, 90 x 180 cm, Hawaii.....	33
Resim 2.59. Elly Sienkiewicz, gül motifi, applike ve kapitone yorgan, 62 x 62 cm, Hawaii.....	33
Resim 2.60. Geometrik kırkyama dekorasyonu ile yastıklar, 20. yüzyıl, Suriye.....	34
Resim 2.61. Köylü evinin duvarlarını süslemek için genellikle çift olarak yapılmış kare kırkyama işi, 20. yüzyıl, Güney Suriye.....	34
Resim 2.62. Kırkyama dekorasyonu ile işlemeli yastıklar, Golan Bölgesi, Suriye....	34
Resim 2.63. Duvar dekorasyonu için geometrik applike çalışması, Aleppo, Suriye, 1890.....	35
Resim 2.64. Bez kapaklı, aynalar, deniz kabukları ve düğmeler ile nazarlık olarak ev muskası, 20. yüzyıl, Güney Suriye.....	35
Resim 2.65. Köylüler tarafından kullanılan çay kutularından korozyonlu sac sandık, 20. yüzyıl, Güney Suriye.....	35
Resim 2.66. Kırkyama (Gurama) işi battaniye, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan.....	36
Resim 2.67. Kırkyama (Gurama) işi bohça, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan.....	36
Resim 2.68. Kırkyama (Gurama) işi perde, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan.....	36
Resim 2.69. Kırkyama (Gurama) işi duvar raf örtüsü, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan.....	36
Resim 2.70. Kırkyama (Gurama) işi duvar raf örtüsü, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan.....	37
Resim 2.71. Yama işi kumaş parçalarından oluşan süslemelerle birlikte gri ve beyaz ebru tekniğiyle yapılmış keçeden çadır tepeliği, Konya Ereğli-Bekdik...	37

- Resim 2.72.** Tekke Türkmen gelinini düğüne taşıyan deveboynu örtüsü, hayat veren renk olarak kırmızı seçilmiş ve bir çocuğun saçının tutamlarıyla dikilmiştir.....38
- Resim 2.73.** Türkmen ve Özbek evlerinde kullanılan kırkyama perde.....38
- Resim 2.74.** Yuvarlanan Bloklar, pamuklu kumaş parçalarından oluşan kırkyama (patchwork) çocuk yorganı, 119 x 103 cm, 1860-1880, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi, Amerika.....38
- Resim 2.75.** Martha Babson Lane Soule, pamuk ve keten kumaşla applike yorgan, 226 cm x 231 cm, 1790-1795, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi, Amerika.....38
- Resim 2.76.** Elizabeth C. Nunn, Pamuk ve keten kumaşla applike yorgan, 211 x 176 cm, 1800-1825, Kentucky, Amerika, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi....39
- Resim 2.77.** İpek, saten, şerit ve kadife kumaşlarla yapılan çılgın patchwork yorgan, 165 x 164 cm, 1875-1900, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi, Amerika....39
- Resim 2.78.** Pamuk ve keten kumaşla applike yorgan, 289 x 249 cm, 1800-1815, Batı Hint Adaları, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi, Amerika.....39
- Resim 2.79.** Pennock aile yorganı, 1842-43, Amerika.....39
- Resim 2.80.** Kırkyama ve applike tarzında ipek kumaştan yapılmış yorgan, 240 x 210 cm, 14. yüzyılın ilk yarısı, Budapeşte Törnetti Müzesi, Macaristan.....40
- Resim 2.81.** Maria Kovalik, Heritage, Mavi patchwork yorgan, Macaristan.....40
- Resim 2.82.** Elizabeth Bogdan, Mavi ve Beyaz Çiçekler, patchwork yorgan, Macaristan.....40
- Resim 2.83.** Tuna Dalgaları, 230 x 195 cm, Türk-Macar Sergisi.....41
- Resim 2.84.** Judit Berente, Ankara Yıldızı, 40 x 60 cm, Türk-Macar Sergisi.....41
- Resim 2.85.** Kilim, Kırkyama, 215 x 95 cm, İran, 195041
- Resim 2.86.** Kilim, Kırkyama 256 x 107 cm, İran, 1930.....41
- Resim 2.87.** Kırkyama Halı, Tebriz, İran.....41
- Resim 2.88.** Bebek battaniyesi, pamuk ve ipek, işlemeli ve uygulamalı dekor, Miao kültürü, Guizhou, Çin, 20. yüzyılın ikinci yarısı, Branly müzesi, Paris.....42
- Resim 2.89.** Tally Ronly-Riklis, Umut Kapısı, 105 x 92 cm, İsrail.....42

Resim 2.90. Orit Paskal, O Derinden Kökleşmiş, 93 x 77 cm, İsrail.....	42
Resim 2.91. Noya Fintzy, Çark, 100 x 100 cm, İsrail.....	42
Resim 2.92. Sylwia Abraham, İsimsiz, 70 x 70 cm, Polonya.....	43
Resim 2.93. Liisa Teittinen, Gece Sessiz, 170 x 120 cm, Finlandiya.....	43
Resim 2.94. Barbro Jorgensen, Benim İlk Bargellom, 60 x 50 cm, Danimarka.....	43
Resim 2.95. Barbro Jorgensen, Dans Eden Yıldızlar, 160 x 115 cm, Danimarka.....	43
Resim 2.96. Pia Hjort, İsimsiz, 130 x 90 cm, Danimarka.....	44
Resim 2.97. Bettina Franckenberg, Ateş Piramidi, 80 x 100 cm, Almanya.....	44
Resim 2.98. Elke Ünal, Amish Elmas, 70 x 70 cm, Almanya.....	44
Resim 2.99. Elke Ünal, Altın Kesim, 125 x 165 cm, Almanya.....	44
Resim 2.100. Kırkyama biçiminde tasarlanmış yatak örtüsü, ev tekstili.....	45
Resim 2.101. Kırkyama biçiminde tasarlanmış duvar kâğıdı, iç dekorasyon.....	45
Resim 2.102. Mutfak dekorasyonu için tasarlanan kırkyama desenli duvar fayansı.....	46
Resim 2.103. Kırkyama kanepeler minderi, pamuk, 40 x 40 cm, Hindistan.....	46
Resim 2.104. Mutfak Önlüğü, kırkyama parça birleştirme.....	46
Resim 2.105. (a,b,c,d,e,f), Squint Tasarım Grubu, el dikişi ve yama işiyle çeşitli stillerde mobilya döşeme, farklı renk ve desenlerde ipek, kadife, dokuma, pamuk ve baskı kumaş, İngiltere.....	47
Resim 2.106. (a,b,c,d), Squint Tasarım Grubu, el dikişi ve yama işiyle çeşitli stillerde mobilya döşeme, farklı renk ve desenlerde ipek, kadife, dokuma, pamuk ve baskı kumaş, İngiltere.....	48
Resim 2.107. Donatella Versace, Etro, güz koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2018.....	49
Resim 2.108. Etro, güz koleksiyonu, RTW-Milano Moda Haftası, 2017.....	49
Resim 2.109. Emilio Pucci, güz koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2018.....	49
Resim 2.110. (a,b,c), Etro, sonbahar-kış bayan koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2015-2016.....	49

- Resim 2.111.** Karen Walker, ilkbahar-yaz bayan koleksiyonu, New York Moda Haftası, 2015.....50
- Resim 2.112.** Angelo Marani, ilkbahar-yaz bayan koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2015.....50
- Resim 2.113.** Belarus Moda Haftası, ilkbahar-yaz bayan koleksiyonu, 2014.....50
- Resim 2.114.** Sfilata Moschino, güz koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2015.....50
- Resim 2.115.** Adolfo, Akşam Topluluğu, parça birleştirme, moda tasarımı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere, 1967.....51
- Resim 2.116.** Thea Porter, Kaftan, parça birleştirme, moda tasarımı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere, 1968.....51
- Resim 2.117.** Terry de Havilland, bir çift ayakkabı, parça birleştirme, moda tasarımı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere, 1972.....51
- Resim 2.118.** Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medrese Kapısı, ceviz, oyma, merkezde 12 köşeli yıldız motifi, ard arda birbirine geçme madalyonlarla işlenmiş kabartma süsler, 2.63 x 1.70 m, envanter no. 13000, Ahşap Seksiyonu, Etnoğrafya Müzesi, Ankara, 1414-1417.....53
- Resim 2.119.** Ürgüp Taşkın (Taşhun) Paşa Cami Minberi, yan kanat detayı, ceviz, 3.50 x 2.90 x 0.92 m, çokgen motifi, arabesk kabartma tezyinatlı, iki yan küpeşte kısmının ara yeri kafesvari birbirine geçme, envanter no. 11928, Ahşap Seksiyonu, Etnoğrafya Müzesi, Ankara, 14. yüzyılın ilk yarısı..53
- Resim 2.120.** Şeması yıldız geometrik kurguyla oluşturulmuş ve Rumilerle bezenmiş zahriye sayfası, Süleymaniye Kütüphanesi Turhan Valide Sultan 67.....54
- Resim 2.121.** İsfahan Cahar Bağ Medresesi'nin (Medrese-i Sultani) giriş eyvanından çini mozaik detayı, İran, Safavi devri, 1714-1718.....54
- Resim 2.122.** Natanz Hanıkahı portalinde firuze, lacivert ve sırlı tuğla, renkli çini mozaik bezeme, İran, İlhanlı devri, 1316-17.....54
- Resim 2.123.** Sultan I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi portalinde geometrik taş süsleme, Sivas, 1217-1218.....54
- Resim 2.124.** Çini mozaik taklit eden kabartmalı çiniler, 71 x 96 cm, Taht-ı Süleyman Sarayı, İlhanlı devri, 13. yüzyıl sonu, Batı Berlin Müzesi.....55
- Resim 2.125.** Kubadabad Sarayı'na ait bir çini, Konya Karatay Müzesi, 1236 yılı civarı.....55
- Resim 2.126.** Veramin Mescid-i, cuma portalinde firuze ve lacivert sırlı tuğla bezeme, İlhanlı devri, İran, 1325-26.....55

Resim 2.127. Sivas Gök Medrese, 1271 (detay).....	55
Resim 2.128. Cilt Kapağı, üzerindeki arabesk tarzda süslemeler ruganla kabartma yapılmıştır, 18.5 x 26 cm, envanter no. 605, İran, Besim Atalay Seksiyonu, Etnografya Müzesi, Ankara.....	56
Resim 2.129. (a,b) Sedefli Lihye-i Saadet Sandukçası, ön ve arka görünüş, ahşap, sedef, cam, 40 x 22.5 x 21.5 cm, envanter no. 9501, Etnografya Müzesi, Ankara.....	56
Resim 2.130. Tabak, Kütahya seramiği, kabartmalı geometrik motifler, 61 x 6.5 cm, envanter no. 1.953.79, Osmanlı Dönemi, Türk Ocağı Seksiyonu, Etnografya Müzesi, Ankara.....	56
Resim 2.131. Kütahya İşi Tabak, pişmiş toprak (seramik), yıldız ve çokgen motifler, 4 x 17 x 27 cm, envanter no. 24541, Osmanlı Dönemi, Etnografya Müzesi, Ankara.....	56
Resim 2.132. Sahip Ata Camii, çini mihrabından detay, Konya, 1258.....	57
Resim 2.133. İsfahan Mescid-i Şah portalinin stalaktit sisteminde çini mozaik bezeme, İran, Safavi devri, 1616 civarı.....	57
Resim 2.134. Konya Karatay Medresesi, çini mozaik süsleme detayı, 1251.....	58
Resim 2.135. Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami, çini mihrabı, Beyşehir, 1297.....	58
Resim 2.136. Vassily Kandinsky, Hırçın-Uysal Pembe, karton üzerine yağlıboya, 63.5 x 48 cm, Wallraf-Richartz Müzesi, Köln, 1924.....	61
Resim 2.137. Kasimir Malevich, Süprematist Kompozisyon:Havadaki Uçak, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 49 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi, 1915.....	62
Resim 2.138. Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon XIII, tuval üzerine yağlıboya, 49.9 x 50 cm, 1925-26.....	63
Resim 2.139. Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon V, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm, Amsterdam Stedelijk Müzesi, 1924.....	63
Resim 2.140. Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Griyle düzenleme, tuval üzerine yağlıboya, 52.5 x 60 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, 1920.....	64
Resim 2.141. Paul Klee, Picasso'ya Saygı, düzensiz oval biçimli tahta üzerine yağlıboya, 35 x 29 cm, Connecticut Özel koleksiyon, 1914.....	64
Resim 2.142. Robert Delaunay, Açık Pencereler, tuval üstüne yağlıboya, 45.7 x 37.5 cm, Tate Galeri, Londra, 1912.....	65

- Resim 2.143.** Robert Delaunay, Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay, tuval üzerine yağlıboya, 248 x 250 cm, Zürih, Kunsthaus, 1912-13.....65
- Resim 2.144.** Joan Miro, Hirondelle Amour, tuval üzerine yağlıboya, 199 x 248 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1933-34.....66
- Resim 2.145.** Joan Miro, Gece kuşlar tarafından çevrilen üç tel saçlı kadın Palma, tuval üzerine yağlıboya, 243.5 x 168.9 cm, 1972.....66
- Resim 2.146.** Frank Stella, Daha çok ya da az, tuvale alüminyum boya, 300 x 418 cm, 1960.....67
- Resim 2.147.** Carl Andre, Çelik çinko yüzey, 184 x 184 x 0.9 cm, 1969, Tate Modern, Londra.....67
- Resim 2.148.** Ellsworth Kelly, Kırmızı Mavi, tuval üzerine yağlıboya, 228 x 244 cm, 1968.....68
- Resim 2.149.** Ellsworth Kelly, Büyük Bir Duvar İçin Renkler, tuval üzerine yağlıboya, altmış dört panel, 240 x 240 cm, 1951.....68
- Resim 2.150.** Victor Vasarely, Marsan, cam mozaik, Özel koleksiyon, 1966.....68
- Resim 3.1.** Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, tuval üzerine karışık teknik, muşamba ve oval, 29 x 37 cm, Picasso Müzesi, Paris, 1912.....72
- Resim 3.2.** Pablo Picasso, Gitar, demir sac ve tel, 77.5 x 35 x 19.3 cm, 1914.....75
- Resim 3.3.** Edgar Degas, 14 Yaşındaki Küçük Dansçı, heykel, tütü, kurdele, balerin ayakkabısı, 1879-1881.....75
- Resim 3.4.** Robert Rauschenberg, Yatak, kombine resim, ahşap destekler üzerindeki yastık, yorgan ve çarşafın üzerine yağlıboya ve kalem, 191.1 x 80 x 20.3 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1955.....76
- Resim 3.5.** Jasper Johns, Üç Bayrak, tuval üzerine balmumu, 74.8 x 115.6 x 12.7 cm, Whitney Müzesi, New York, 1958.....76
- Resim 3.6.** Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, kağıt üzerine litoğrafi ve kolaj, 318 x 254 mm, Tate Galeri, Londra, 1919-20.....77
- Resim 3.7.** Eski Ahit'teki Nuh ve Tufan efsanesini gösteren büyük bir pencerenin bir bölümü, renkli cam, Chartres Katedrali, Fransa, 1200-20.....79
- Resim 3.8.** Kubbetüs Sahra-Muallak Taşı, mozaik, Kudüs, İsrail.....83
- Resim 3.9.** Çingene Kızı, taban mozaigi, Maenad Villası, Belkıs-Zeugma Mozaik Müzesi.....84

- Resim 3.10.** Dionyesos Skyrtos Telete, mozaik resim panosu (detay), 1.25 x 1.25 m, Poseidon Villası, Belkıs-Zeugma Mozaik Müzesi, M.S. II. yy. sonları III. yüzyıl başları.....84
- Resim 3.11.** Geometrik Desenli İmplivium Tabanı, taban mozaïği (detay), Okeanos Villası, Belkıs-Zeugma Mozaik Müzesi, M.S. II. yüzyıl sonları III. yüzyıl başları.....84
- Resim 3.12.** Geometrik Desenli Oda Tabanı, kare mozaik pano, Hamam-Gymnasion kompleksi, Belkıs-Zeugma Mozaik Müzesi, M.S. III. yüzyıl.....84
- Resim 3.13.** Ravenna – St. Vitale Kilisesi, Justiniaus ve Eşi Theodora, mozaik, M.S. 547 öncesi.....85
- Resim 3.14.** Ravenna-St. Vitale Kilisesi, Justiniaus ve Eşi Theodora, mozaik, M.S. 547 öncesi (detay).....85
- Resim 4.1.** Philip Webb ve William Morris, Kırmızı Ev, sanat ve zanaat binası, İngiltere, 1860.....93
- Resim 4.2.** William Morris, Kuş, Queen Square’de elle dokunan jakarlı bir çift kumaş, İngiltere, 1878.....94
- Resim 4.3.** William Morris, Yabani Lale, duvar kağıdı, 65 x 25.6 cm, 1884.....94
- Resim 4.4.** Jules Lavirotte, 29 Rapp Bulvarı’ndaki apartman girişi, Paris, Fransa, 1901.....95
- Resim 4.5.** Victor Horta, Korkuluk, Solvay otel, Brüksel, 1894.....95
- Resim 4.6.** Louis Majorelle ve Daum Kardeşler, masa lambası, yaldızlı bronz ve cam, Paris, Fransa, 1902-04.....95
- Resim 4.7.** Alphonse Mucha, Dans, renkli taşbaskı, 1898.....96
- Resim 4.8.** Alphonse Mucha, Değerli Taşlar Serisi:Ametis, renkli taşbaskı, 25 x 62 cm, 1900.....96
- Resim 4.9.** Vittorio Zeccehin, Prenseslerin ve Savaşçıların Bin Bir Gecesi, tuval üzerine yağlıboya, 1912.....96
- Resim 4.10.** Gustav Klimt, Bakire, tuval üzerine yağlı boya, 190 x 200 cm, Narodni Galerisi, Prag, 1912-13.....97
- Resim 4.11.** Gustav Klimt, Su Yılanları-I, parşömen üzerine karışık teknik, 20 x 50 cm, Österreichische Galeri, Viyana, 1904-07.....97

- Resim 4.12.** Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer'in Portresi-II, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 190 cm, Österreichische Galerie, Viyana, 1912.....97
- Resim 4.13.** Maitrise, halı, perde, mobilya, Galari Lafayette Kataloğu, 1923.....102
- Resim 4.14.** William Van Alen, Chrysler Binası, New York, 1928-30.....102
- Resim 4.15.** Charles Sargeant Jagger, Skandal ve Melchett Ateş Kutusu, rölyef: bronz döküm, 161.4 x 149 x 72.5 - 91.5 x 75.5 x 33 cm, 1930.....102
- Resim 4.16.** Cartiyer, Tapınak kapısı biçiminde masa saati, altın, sedef ve çeşitli yarı değerli taşlar, Fransız, Cartier koleksiyonu, Cenevre, 1927.....102
- Resim 4.17.** Radyo, model 115, Fada Radyo ve Elektrik Şirketi (yapımcı), Victoria ve Albert Müzesi, ABD, 1940'lar.....103
- Resim 4.18.** Sonia Delaunay, Elektrik Prizmalar, tuval üzerine yağlıboya, Paris, 1914.....108
- Resim 4.19.** Sonia Delaunay, Kontrastlar, tuval üzerine yağlıboya, 45.5 x 55 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris, 1912.....108
- Resim 4.20.** Sonia Delaunay, Beşik Battaniyesi, kırkyama kumaş birleştirme, Paris, 1911.....109
- Resim 4.21.** Sonia Delaunay, Simultane Elbise, kırkyama kumaş birleştirme, 1913.....110
- Resim 4.22.** Sonia Delaunay, Yelek, kırkyama kumaş birleştirme, Paris, 1913.....110
- Resim 4.23.** Sonia Delaunay, Kostüm tasarımı, 1926.....111
- Resim 4.24.** Sonia Delaunay, Mayo tasarımları, 1926.....111
- Resim 4.25.** Sonia Delaunay, Kleopatra balesi için kostüm tasarımı, 1918.....111
- Resim 4.26.** Sonia Delaunay, Simultane Elbiseler-Üç Kadın, tuval üzerine yağlıboya, 1925.....111
- Resim 4.27.** Sonia Delaunay, Otomobil tasarımı, Paris, 1925.....112
- Resim 4.28.** Sonia Delaunay, Simultane oyun kartları, 1964.....112
- Resim 5.1.** Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?, kağıt üzerine kolaj, 26 x 24.8 cm, 1956.....114

- Resim 5.2.** Andy Warhol, Çiçekler, serigrafi, tuval üzerine akrilik ve serigrafi mürekkebi, 1964-73.....116
- Resim 5.3.** Yoko Ono, Kesim Parçası, performans, siyah-beyaz video, 1964.....120
- Resim 5.4.** Jean Dubuffet, Kalabalık Kent, üç renkli ipek baskı, 72 x 102 cm, 1976.....122
- Resim 5.5.** Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüs'ü, mermer ve kumaş, 212 x 340 x 110 cm, Tate Modern, Londra, 1967.....124
- Resim 5.6.** Michelangelo Pistoletto, Paçavra Duvarı, kumaşla yapılmış tuğlalar, değişken boyutlar, 1967.....125
- Resim 5.7.** Michelangelo Pistoletto, Paçavra Duvarı, kumaşla yapılmış tuğlalar, değişken boyutlar, 1967 (yan görünüş).....125
- Resim 5.8.** Alighiero Boetti, Dünya Haritası, goblen ve keten kumaş üzerinde nakış, 200 x 360 cm, 1971-72.....126
- Resim 5.9.** Gerilla Kızlar, Kadınlar Metropolitan Müzesine Girebilmek İçin Çıplak Mı Olmak Zorunda?, poster, 28 x 71 cm, Tate Koleksiyonu, Londra, 1989.....129
- Resim 5.10.** Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti, karışık teknik, seramik, porselen, tekstil, 17.6 x 12.8 x 0.9 m, 1974-79.....131
- Resim 5.11.** Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti , karışık teknik, seramik, porselen, tekstil, 17.6 x 12.8 x 0.9 m, 1974-79 (detay).....132
- Resim 5.12.** Henri Matisse, Kırmızı Armoni: Yemek Sonrası, tuval üzerine yağlı boya, 180 x 120 cm, 1908.....135
- Resim 5.13.** Joyce Kozloff, Fransızlar Buradaydı, kumaş, boncuklar, payetler, parıltı, aydınlar kağıdı, suluboya, kolaj, renkli kurşun kalem, taş baskı, kağıt üzerine gravür, 70.5 x 205.7 cm, 1994-1995.....138
- Resim 5.14.** Joyce Kozloff, Los Angeles Mexico City Oluyor Los Angeles Oluyor, kağıt üzerine kolaj, sulu boya, taş baskılar, 22 x 87 inç, 1993.....138
- Resim 5.15.** Joyce Kozloff, Botanikçi Olsaydım: Solgun, tuval üzerine karışık teknik, 54 x 104 ¼ inç, 2014.....139
- Resim 5.16.** Joyce Kozloff, Dekore Edilmiş Bir İç Mekan, enstalasyon, el boyaması, sırlı seramik karo zemin, harç ve kontrplak levhalar, asılı serigrafi askılar, litografi 1978-79.....139
- Resim 5.17.** Joyce Kozloff, Wilmington Delaware Amtrak İstasyonu, (Frank Furness'e Saygı), Courtesy DC Moore Gallery, New York.....139

- Resim 5.18.** Miriam Schapiro, Harikalar Diyarı, tuval üzerine akrilik, kumaş, plastik boncuklar, 228.6 x 367.0 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, 1983.....141
- Resim 5.19.** Miriam Schapiro-Enriqueta Pena, Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir, tuval üzerine akrilik ve kumaş, 1976.....141
- Resim 5.20.** Miriam Schapiro, Bağlantı, tuval üzerine akrilik, kumaş ve kolaj, 183 x 183 cm, 1976.....141
- Resim 5.21.** Robert Kushner, Delft'e Bir Ziyaret: Mavi ve Beyaz, tuval üzerine yağlı boya, akrilik, altın varak, ipek kumaş, nakış, payet ve parıltı, 182,9 x 182,9 cm, 2018.....142
- Resim 5.22.** Robert Kushner, Üç Pembe Evren, akrilik, yağlı boya, altın varak, kâğıt, ipek kumaş, nakış ve payet, 61 x 45.7 cm, 2017.....142
- Resim 5.23.** Robert Kushner, İncili Perdenin Ötesindeki Vizyonlar, kumaş üzerine akrilik 120 x 202 inç, 1975.....143
- Resim 5.24.** Robert Kushner, Aura'nın Şatosu, kumaş üzerine akrilik, dantel, püskül, 1976.....143
- Resim 5.25.** Kim Mcconnel, Gelişen Yan Hat Meşguliyetler, yapıştırılmış kumaş, 121 x 142 inç, 1978.....144
- Resim 5.26.** Kim Mcconnel, Güvenilir, Pamuklu kumaş ve boya, 1981.....144
- Resim 5.27.** Brad Davis, Zirvenin Üstü, tuval üzerine akrilik ve polyester, 48 inç, 1980.....145
- Resim 5.28.** Jane Kaufman, Çılgın Patchwork Yorgan, kumaş, nakış, boncuk, 94 x 82 inç, 1983-85.....145
- Resim 5.29.** Romare Bearden, Kırkyama Yorgan, kompozit levha üzerine sentetik polimer boya, kesilmiş ve yapıştırılmış bez parçaları, kâğıt, 90.9 x 121.6 cm, 1970.....149
- Resim 5.30.** Sigmar Polke, Alice Harikalar Diyarında, kumaş şeritler üzerinde karışık teknik, 3.2 x 2.6 m, Raschdorf Koleksiyonu, 1971.....150
- Resim 5.31.** Faith Ringgold, George Washington Köprüsünde Dans, bordür kenarlı parça kumaş, tuval üzerine akrilik, 1988.....151
- Resim 5.32.** Faith Ringgold, Paris'deki Aşıklar, parçalı kumaş sınırına sahip tuval üzerine akrilik, 2.4 x 2.1 m, 1988.....151
- Resim 5.33.** Tracey Emin, Helter F... Skelter, battaniye, kumaş, 2001.....152

- Resim 5.34.** Joana Vasconcelos, Kirlenme, enstalasyon, el yapımı yün örgü ve tığ işi, aplikeli keçe, endüstriyel örme kumaş, kumaş, süs eşyası, polyester, çelik kablo, 2008-2010.....153
- Resim 5.35.** Zoe Hillyard, Bahar Oryantal Vazo, ipek, keten, seramik, iplik (kırkyama seramik), 28 x 17 cm, 2015.....154
- Resim 5.36.** Zoe Hillyard, Siyah Ampul Vazo, ipek, seramik, iplik (kırkyama seramik), 23 x 11 cm, 2013.....154
- Resim 5.37.** Zoe Hillyard, Meyve Tabagi, ipek, seramik, iplik (kırkyama seramik), 10 x 16 cm, 2016.....154
- Resim 5.38.** David Noonan, İsimli, keten kolaj üzerine ipek baskı, 214 x 229 x 7 cm, 2012.....155
- Resim 5.39.** David Noonan, İsimli, keten kolaj üzerine ipek baskı, 204 x 146 cm, 2013.....155
- Resim 5.40.** David Noonan, İsimli, kumaş üzerine ipek baskı, 214 x 306 x 6 cm, 2010.....156
- Resim 5.41.** Amanda Browder, Hayali Yer, tekstil enstalasyon, kumaş parçaları, 950 Broadway, 2016.....156
- Resim 5.42.** Amanda Browder, Rapunzel, tekstil enstalasyon, kumaş parçaları, 2006.....157
- Resim 5.43.** Amanda Browder, Sandalye (prizma oturma odası), tekstil enstalasyon, kumaş, parçaları Allegra LaViola Galeri, New York, 2013.....157
- Resim 5.44.** Rachel Hayes, Güneş Yelkenleri, enstalasyon, çelik kablo, naylon, kumaş parçaları, 2016.....158
- Resim 5.45.** Rachel Hayes, Gözden Kaybolmayan, enstalasyon, ipek, naylon, aydınlatma jeli, asetat, iplik, 2015-2017.....158
- Resim 4.46.** Rachel Hayes, Gökkuşagi Sohbeti, 34 tel çite bağı şeffaf ve opak kumaşların dikilmiş şeritler, 2009.....158
- Resim 5.47.** Rachel Hayes, Beyaz Kumlar, naylon, vinil, ipek, polyester, 5' x 8' ile 60' x 90' arasında değişen paneller, 2015.....158
- Resim 6.1.** Nurullah Berk, Padişah, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 80 cm, Özel Koleksiyon.....161
- Resim 6.2.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin, Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu, 1954.....164
- Resim 6.3.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel, karton üzerine guvaş, 96 x 70

cm.....	164
Resim 6.4. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ana, tuvale marufle kâğıt üzerine guvaş, 200 x 70 cm.....	164
Resim 6.5. Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen, tuval üzerine dikişli kumaş, 144 x 245 cm, 2015.....	167
Resim 6.6. Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen, tuval üzerine dikişli kumaş, 144 x 245 cm, 2015 (detay).....	168
Resim 6.7. İrfan Önürmen, Sarkaç, D Serisi no:12, tekstil malzemeleri, akrilik, tül katmanları, 160 x 225 cm, 2016.....	169
Resim 6.8. İrfan Önürmen, Gaze (Bakış) Serisi no:16, tül, 198 x 130 cm, 2012....	170
Resim 6.9. İrfan Önürmen, Gaze (Bakış) Serisi no:32, tuval üzerine monteli çok katmanlı kesim tül, 145 x 195 x 8.6 cm, 2014.....	170
Resim 6.10. Nevin Aladağ, Sosyal Doku Sarı, Mavi, Kırmızı, ahşap üzeri halı parçaları, 172 x 112 x 5.0 cm, 2017.....	171
Resim 6.11. Nevin Aladağ, Sosyal Doku, kilim, halı, 3 panel, 2012.....	171
Resim 6.12. Atilla İlkyaz, Kırk Yama Kırk Hikâye, kırkyama, 156 x 306 cm, 2017.....	172
Resim 6.13. Atilla İlkyaz, Kırk Yama Kırk Hikâye (Murat Çelik için), keçe üzerine yama, 140 x 234 cm, 2017.....	172
Resim 6.14. Atilla İlkyaz, Kırk Yama Kırk Hikâye-1, kırkyama, 153 x 260 cm, 2017.....	173
Resim 6.15. Atilla İlkyaz, Kırk Yama Kırk Hikâye (İbrahim Çiftçioğlu'na saygı), bez üzerine yama, dikiş, çizim, 106 x 105 cm, 2017.....	173
Resim 6.16. Gülsün Karamaustafa, Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme I, kumaş, 150 x 190 cm, 1984.....	174
Resim 6.17. Gülsün Karamaustafa, Elvisli Seccade, kumaş ve elyaf, 180 x 105 cm, 1986.....	174
Resim 6.18. Gülsün Karamaustafa, Uçuş Halısı, kumaş, 245 x 135x 10 cm, 1985.....	175
Resim 7.1. Emine Sönmez, Kırk Yama-Kırk Anı-Kırk Düş, düz, renkli ve desenli kumaş parçaları, dikiş, 90 x 90 cm, 2016.....	178
Resim 7.2. Emine Sönmez, Yama İzi, tuval üzerine akrilik, spreyci boya, asetat kalemi, 90 x 90 cm, 2016.....	179

Resim 7.3. Emine Sönmez, Soyut-yama, Tuval üzerine akrilik, spreyc boya, asetat kalemi, 65 x 86 cm, 2016.....	179
Resim 7.4. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama I, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	183
Resim 7.5. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama II, siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	183
Resim 7.6. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama III, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	183
Resim 7.7. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama IV, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	183
Resim 7.8. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama V, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	184
Resim 7.9. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama VI, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	184
Resim 7.10. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama VII, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	184
Resim 7.11. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama VIII, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	184
Resim 7.12. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama IX, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	185
Resim 7.13. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama X, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	185
Resim 7.14. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XI, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	185
Resim 7.15. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XII, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	185
Resim 7.16. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XIII, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	186
Resim 7.17. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XIV, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	186
Resim 7.18. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XV, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016.....	186
Resim 7.19. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XVI, renkli dijital baskı,	

65 x 100 cm, 2016.....	186
Resim 7.20. Emine Sönmez, Yamalı Benlikler I, fotoblok üzerine siyah beyaz dijital baskı, fotoğraf, düz renkli ve desenli kumaş, 60 x 99 cm, 2019.....	187
Resim 7.21. Emine Sönmez, Yamalı Benlikler II, fotoblok üzerine siyah beyaz dijital baskı, fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, 60 x 99 cm, 2019.....	188
Resim 7.22. Emine Sönmez, Yamalı Benlikler III, fotoblok üzerine siyah beyaz dijital baskı, fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, 60 x 99 cm, 2019.....	188
Resim 7.23. Emine Sönmez, Sosyal Hafıza, tuval üzerine fotoğraf, akrilik, renkli, düz ve desenli kumaş, asetat kalemi, 120 x 480 cm, 8 panel, 2019.....	189
Resim 7.24. Emine Sönmez, Döngü, tuval üzerine fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, dikiş, boncuk, pul, dantel, oya, 41 x 200 cm, 2019.....	190
Resim 7.25. Emine Sönmez, Kültürel Yanılsama, bez üzerine yama, dikiş, düz, desenli ve renkli kumaş parçaları, 133 x 230 cm, 2019.....	191
Resim 7.26. Emine Sönmez, Kentsel Dönemeç I, tuval üzerine siyah beyaz-renkli fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, akrilik, 50 x 70 cm, 2019.....	192
Resim 7.27. Emine Sönmez, Kentsel Dönemeç II, kâğıt üzerine siyah beyaz fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, 63 x 85 cm, 2019.....	193
Resim 7.28. Emine Sönmez, Metaforik Doğa I, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah-beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019.....	194
Resim 7.29. Emine Sönmez, Metaforik Doğa II, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019.....	195
Resim 7.30. Emine Sönmez, Metaforik Doğa III, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019.....	195
Resim 7.31. Emine Sönmez, Metaforik Doğa IV, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019.....	196
Resim 7.32. Emine Sönmez, Metaforik Doğa V, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019	196
Resim 7.33. Emine Sönmez, Metaforik Doğa VI, tuval üzerine düz, renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 50 x 70 cm, 2019.....	197
Resim 7.34. Emine Sönmez, Metaforik Doğa VII, tuval üzerine düz, renkli ve desenli kumaş, siyah beyaz fotoğraf, 50 x 140 cm, 2019.....	197
Resim 7.35. Emine Sönmez, Art'a-kalan, enstalasyon, tuval üzerine çaput parçaları, dikiş, 110 x 185 cm, 2019.....	198

SİMGELER VE KISALTMALAR

Simgeler

m

Açıklamalar

Metre

cm

Santimetre

Kısaltmalar

Açıklamalar

ENV

Envanter

ET

Etimolojik Türkçe

İNT

İnternet

TDK

Türk Dil Kurumu

VB

Ve Benzeri

VD

Ve Diğerleri

1. GİRİŞ

Kırkyama tekniği, günümüzde dünya üzerinde uluslararası alanda birçok farklı kıtada ve ülkede kullanılmakta; her ülkenin kendi coğrafyasındaki görsel kültürüne ait renk, motif ve kumaş desenlerinde görünürlük kazanmaktadır. Geçmişten günümüze farklı ülkelerin kendilerine özgü biçimsel üslupla oluşturdukları kırkyama tasarımları, hem zanaat hem de sanatsal üretimlerin meydana gelmesini sağlamaktadır. Kırkyama tekniği günümüzde endüstriyel olarak üretilen ev tekstil ürünlerinde, mimari yapıların iç ve dış dekorasyon tasarımlarında ve moda sektöründe geniş bir yelpazede kullanılmaktadır. Günümüzdeki çağdaş sanat yaklaşımlarında sanatçılar ise geniş bir yalpazede olanaklarını kullandıkları kumaşı, birbirinden farklı yöntem ve tekniklerle parça bütün ilişkisi içinde birbirine yamalayarak birleştirmekte ve sanatsal yaratılarını yeni bir görsel dille oluşturmaktadır. Kimi zaman geçmiş zaman dilimlerine kimi zaman farklı kültürlere yaptıkları atıflarla hem malzeme hem de kültürel etkileşim noktasında kumaş parçalarını kullanmaktadır.

Geleneksel kırkyama tekniğinin kullanımıyla meydana getirilen ürünler Anadolu'da gerek giyim kültüründe ve gündelik kullanım eşyalarında gerekse bezeme adı verilen mimari yapıların iç ve dış yüzeyindeki geometrik süslemelerde renkli ve zengin bir kültür mozaiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Geometrik şekillerdeki kumaş parçalarının birleştirilmesi esasına dayanan kırkyama tekniğinin, Türk-İslam tarihindeki stilize etme geleneği ve Batı sanatındaki imgelerin soyut sanat temelinde hem biçimsel olarak benzerliğe dayalı ilişkisinin hem de felsefelerindeki farklılıkların ve ortak noktaların belirtilmesi, tarihsel süreci açısından önem arzetmektedir.

Geleneksel olarak el işçiliğine dayanan, işlevsel özelliği bulunan ve zanaat ürünü olan kırkyamanın sanata evrilme sürecinin vurgulanmasında öncelikli olarak sanat tarihi boyunca sanat/zanaat kavramları temelinde; sanatın ve zanaatın, sanatçının ve zanaatçının Antik Yunan, Ortaçağ, Rönesans dönemi ve modernizmde algılanış biçimine göre değişen konumlarına değinilmesi ve sanat-zanaat ilişkisine açıklık getirilmesi çalışmanın odak noktalarından birini oluşturmaktadır.

Sanat ve zanaatın birleştirilerek bir bütün olarak sanat-hayat bağlamında ele alınmasında; 20. yüzyılın başlarından itibaren Arts and Crafts hareketinin, Art-Nouveau, Art Deco ve Bauhaus Okulunun çabalarının incelenmesi, sanat açısından büyük önem taşımaktadır.

Kırkyamanın meydana getirilmesinde ham madde olarak hazır nesne olan kumaş kullanılması yaklaşımından yola çıkarak; 1950'li yıllarda pop sanatla başlayan ve günümüze dek süren sanat ve zanaat hareketlerinin, akademik geleneklere karşı çıkıp sanatı yeryüzüne indirme çabasında her türlü hazır nesnenin sanat alanında dâhil edilmesi yönündeki tavrıyla ilişkilendirilmesi ve sanat hareketleri üzerinden incelenmesi, kırkyamanın gerek el işçiliğine dayanan zanaat ürünü olması gerekse kumaşların hazır malzeme olarak üretilmesi özelliği sebebiyle, zanaattan sanat ürününe evrilme sürecinin değerlendirilmesine ve 'sanatlaşan zanaat' olgusunun oluşmasına olanak sağlamaktadır.

Günümüzde kadınların yaşama, düşünme ve yaratma biçimini değiştiren Feminist hareket, yüzyıllar boyunca kadınların hem sanat tarihinde hem de özel alanda ötekileştirilerek yok sayılmasının yarattığı değersizlik nosyonuna karşı çıkarak toplumsal değerlerin yeniden yapılandırılmasıyla kadına bakış açısının değişmesinde önemli rol oynamaktadır. Kadınlarla özdeşleştirilen el işlerini sanat alanına dâhil ederek, kadınsı sanat olarak nitelendirilen ve düşük sanat kategorisinde değerlendirilen zanaatın sanatsallaşmasına ön ayak oluşturmaktadır. Desen ve dekorasyon hareketi ise süslemenin dekoratif etkilerinin çağdaş sanat pratiğinde ifade aracı olarak kadın sanatı faaliyetleri kapsamında tanımlanan kumaş, dikiş, yorgan, boncuk, payet, pul, yıldız gibi malzemeleri kullanmaktadır. Bununla birlikte postmodern dönemde çoğulculuk ve çokkültürlülük yaklaşımının devamında gündeme gelen yerel kimliklerin yüceltilmesi konularında yaşanan gelişmeler, sosyo-kültürel olarak etnik imgeleri ön plana çıkaran el sanatına dair örüntüleri gündeme getirmektedir. Geleneksel el sanatına dair imgelerin sanat nesnesine dönüşmesi ve 'sanatlaşan zanaat' olgusunun oluşmasındaki etkili olan tüm bu süreçlerin kapsamı, günümüz çağdaş sanat anlayışı bağlamında geleneksel kırkyama tekniğinin incelenip, sanatsal bir değer olarak vurgulanmasına olanak sağlamaktadır.

1.1. Problem Durumu

Geleneksel kültürümüze ait el sanatlarımızdan olan kırkyamanın tarihi ve sanatla ilişkisinde Batı ve Anadolu sanatındaki yerinin ve uygulama biçimlerin analiz edilmesi, biçimsel olarak batı sanatı tarihindeki çalışmalarla benzerliklerinin karşılaştırılması, parça bütün ilişkisinden yola çıkarak sanatsal tekniklerden kolaj, asamblaj, montaj, vitray ve mozaikle olan ilişkisinin incelenmesi, sanat akımları, sanat hareketleri ve günümüz sanat anlayışındaki yansımalarının ne olduğu, ne tür değişimler ve dönüşümler, benzerlikler ya da farklılıklar yaşandığının araştırılması tez konusunun ana çizgisini oluşturmaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, geleneksel el sanatlarımızdan zanaat ürünü olan kırkyama tekniğinin tarihinden başlayarak, gelişimi ve sanat nesnesi olarak kabul edilen sürece kadar zanaattan sanata evrilme olgusundaki dönüşüm sürecinin incelenmesini içermektedir. Bu bağlamda zanaat ve sanat kavramlarının geçmişten günümüze anlamındaki değişim sürecinin vurgulanması, zanaat ya da endüstri ürünü olan hazır nesnenin sanat alanına dâhil edilmesindeki süreçlerin irdelenmesi, özellikle feminizm ve desen ve dekorasyon hareketi doğrultusunda kadın el işçiliğinin sanat ve zanaat bağlamında ‘sanatlaşan zanaat’ kavramını gündeme getirerek ivme kazandırması yönündeki çalışmaların irdelenerek açıklık getirilmesi amaçlanmıştır. Kırkyama tekniğinin çağdaş sanat ortamına yansımalarının ne olduğu, nasıl değerlendirildiği, oluşturduğu etki, Batılı ve Türk sanatçıların bu tekniği ele alış ve yorumlama şekillerindeki ifade etme biçimlerinin incelenmesini içermektedir. Tez kapsamında bireysel olarak yapılan uygulamalarla, geleneksel kırkyama tekniğinin el işçiliğine dayanan zanaat özelliğinden yola çıkılarak sanata evrilme sürecinin vurgulanmasında günümüz çağdaş sanat anlayışının disiplinlerarası yapısıyla ilişkilendirilmesi ve çalışmaların oluşturulması amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın nemi

El sanatlarımızdan olan kırkyama tekniğiyle ilgili başlı başına bir araştırmanın yapılmaması, kırkyama tekniği hakkında sınırlı kaynak olması ve bu alandaki eksikliğin giderilmesi bakımından önemlidir. Kırkyamanın sanatsal bir değer olarak kabul edilmesindeki aşamaların temel süreci olarak sanat ve zanaat hareketlerinin sanat sosyolojisi açıdan ele alınarak analiz edilmesi ve kırkyama tekniğinin günümüz sanatındaki yerinin değerlendirilmesi açısından da önem arz etmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

20. yüzyılın başlarından günümüze, Batı sanatı tarihindeki kırkyama tekniğine biçimsel benzerlikler yönünden ilgili olabilecek sanat akımlarıyla sınırlandırılmıştır. Kırkyama tekniğinin biçimsel formunu kullanan Batılı ve Türk sanatçıların eserlerinin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

1.5. Anahtar Sözcükler

Kırkyama, sanat ve zanaat, desen ve dekorasyon hareketi, feminizm, sanat tarihi, ağdaş sanat

2. KIRKYAMA TEKNİĞİ ve SANAT İLİŞKİSİ

Kırkyama, “kare, üçgen vb. geometrik biçimlerde kesilmiş, çeşitli renk ve desende kumaş parçalarının belirli bir düzene göre yan yana getirilip, dikilmesiyle oluşturulan eski bir Anadolu halk sanatı ürünüdür” (Şahin, 2000, s. 139). Batılı kaynaklarda; ‘Patchwork’ ya da ‘Quilting’ adıyla bilinen kırkyama, sözcük anlamı olarak ‘yama işi’, ‘karmaşık bileşim’, ‘parçalı örtü’, ‘uydurma iş’, ‘kumaş atıklarından dikilmiş yorgan’, ‘kapitone’, ‘pike’, ‘yorgancılık’ gibi adlandırmalarla kullanılmaktadır. Azerbaycan geleneksel kültüründe “el sanatının orjinal örneği olarak ‘Gurama’ ismiyle bilinmekte ve tam olarak ‘birleşik’ olarak tercüme edilen kelime, ayrı ayrı yamalardan dikilen bütün bir eser anlamına gelmektedir” (Rüstambayova, 2013, s. 54).

Kırkyama, Anadolu’da ekonomik zorluklardan dolayı yokluk dönemlerinde bir ihtiyacı gidermek, tasarruf sağlamak, onarmak, aşınmış olan bir şeyi güçlendirmek ve atık olarak kalan farklı türdeki kumaş parçalarının değerlendirilmesi amacıyla giyim ürünleri, kullanım eşyası ve dekoratif sanat biçimlerinde meydana getirilen geleneksel bir el sanatıdır. Anadolu’da yaygın olarak “Kırkpare” ve “Yamalı Bohça” adıyla bilinmektedir.

Kırkpare Anadolu’da çeşitli söyleyiş biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. İzmir ve çevresinde; Yamalı Bohça, Kırıklı İş, Denizli ve çevresinde; Benekli İş, Çapıt İş, Kırk Benek, Ek İşi, Bozdağ ve çevresinde; Ekli Bohça, Parçalı İş gibi isimlerle tanınırken bu tekniğe çok benzer bir teknikle yapılan üçgen yastığa ‘Hanım Dilendi Bey Beğendi’ adı verilmektedir (Özpulat, 1994, s. 38).

Kırkpare’nin Anadolu’da yaygın olarak kullanılan şekliyle sözcük yapısı olarak ‘kırk’ ve ‘pare’ kelimelerinin bileşiminden oluşmaktadır. “Pare kelimesi Farsça’da ‘parça’ sözcüğünden alıntılanarak kullanılmaktadır” (int.: 1, ET., 2019). “Kırk” sayısı ise geleneksel halk kültürümüzde, günlük yaşantımızda, masallarda, destanlarda, öykülerde, atasözlerinde, deyimlerde ve sözlü anlatımlarda yaygın olarak kullandığımız sözcük ya da sözcük kalıpları biçiminde dilimize yerleşmiştir. “Yüklendiği anlamlarla birlikte kullanılan ve taşıdığı çeşitli değerleri mitolojik dönemlerden ve kutsal dinlerden alan kırk, ‘hazırlama’ ve ‘tamamlama’ sayısı göreviyle karşımıza çıktığı gibi aynı zamanda çokluk bildirme ifadesi olarak da kullanılmıştır” (Güvenç, 2009, s. 95).

‘Kırkı çıkmak’, ‘kırk hamamı’, ‘kırk bir kere maşallah’, ‘kırklara karışmak’, ‘kılı kırk yarmak’, ‘kırk dereden su getirmek’, ‘kırk evin kedisi’, ‘bir şeyin kırk kere söylediğinde olması’ gibi örneklerini çoğaltabileceğimiz birçok sözcük kalıpları ve söylemler şeklinde kullanılmaktadır.

Geleneksel kültürümüzde kırk sayısına kutsal nitelik kazandıran anlamlar tılsım ve sembol niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda Türk, Altay, Orta Asya ve Ortadoğu mitolojilerinde kırk sayısı yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Kırk sayısı, Türk destanlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, “Oğuz Kağan Destanı’nda Oğuz, kırk günde büyür ve yürür. Verdiği ziyafette kırk masa ve kırk sıra yaptırır. Kırk gün kırk gece yenilir, içilir. Kendisine itaat etmeyen Urum kağanını ortadan kaldırmak için Buzdağı eteklerine kırk gün sonra varır” (Güvenç, 2009, s. 92).

“Dede Korkut’ta Boğaç’ın yarası kırk günde iyileşir, şenlikler kırk gün kırk gece yapılır, kırk yerde otağ kurulur, Emren’e kırk erce kuvvet verilir, Deli Dumrul köprüden geçmeyenlerden kırk akça alır” (Güvenç, 2009, s. 92).

Eski Türkler, loğusa ile çocuğun doğumdan sonraki 40 gün içerisinde yakalandığı hastalıklara ve bunlarla ilişkili olarak ortaya çıkan gelişim eksikliklerine ‘kırk basması’, ‘kırk karışması’, ‘loğusa basması’ ve ‘aydaş’ gibi adlar vermişlerdir. Kırk günlük dönem içerisinde loğusa ve çocuğa zarar verebilecek birtakım canlı ve cansız varlıkları engellemek amacıyla anne ve çocuğu kırk gün dışarı çıkarmamak, kırk gün boyunca loğusa kadının elini hamura sürdürmemek, loğusa başına kırmızı kurdele bağlamak, bebeğin dünyaya geldiği gün giyilmiş olan gömlekleri kırk gün boyunca değiştirmemek gibi pratiklere başvurmuştur (Gündüz, 2016, s. 5).

Çoruhlu (2012, s. 229) ise 40 sayısının tılsımını İslami geleneklere göre şu şekilde belirtmektedir: “Hz. Muhammed, ilk vahyini kırk yaşında almış ve ona ilk inananların sayısı kırk olmuştur. Allah’ın, Ademin’in çamurunu kırk günde yoğurduğuna inanılması, Mehdi’nin dünyaya tekrar geldiğinde kırk yıl kalacak olması, diriliş esnasında göklerin kırk yıl boyunca dumanla kaplanacağı ve dirilişin kırk yıl süreceğini ifade etmektedir”.

Doğuda; Çin ve Hindistan gibi ülkelerden tedarik edilen ipekli kumaşlar, Anadolu ve Akdeniz bölgesi üzerinden İpekyolu vasıtasıyla Avrupa’ya ulaşmıştır. Doğu kökenli geçmişe sahip bir el işçiliğinin (zanaatının) uzantısı olarak dünyaca kabul görmüştür.

Pakistan, Çin ve Hindistan'ın yanı sıra, Ortadoğu bölgesinde Mısır gibi yorgan yapımında önde gelen ülkelerde ortaya çıkan bu el işi tekniği, 18. yüzyılda İngiltere'ye ulaşmıştır. Sanat niteliğine de ilk kez bu ülkede, Kraliçe Victoria döneminde kavuşmuştur. Avrupa'dan Amerika'ya başlayan göçler sonrasında, bu kıtaya taşınan patchwork, ABD'nin ulusal sanatlarından biri olarak bilinmektedir” (Kültür Bakanlığı, 2002, s. 10).

Dünya üzerinde kumaşların pahalı ve kıymetli olduğu, nadir bulunduğu dönemde kıyafet ya da dekoratif eşyaların yapımında kullanılan değerli kumaşlardan artan parçaların değerlendirilmesi amacıyla parça birleştirme yöntemlerinden biri olan kırkyama tekniğiyle birçok ürün ortaya çıkarılmıştır.

Kırkyama tekniğiyle oluşturulan görsel kültür, İpekyolu ticareti, göçler, zanaatkârlar ve seyyahlar aracılığıyla farklı ülkelerle ve kıtalarla yapılan kültürel etkileşim sonucunda dünya üzerindeki her ülkenin kültürünü etkilemiştir. Ülkelerin kendilerine ait olan kültürel öğeleri, değerleri, yaşamları ve kullanım alanları ile birleşerek, farklı sentezlerde uygulanmış; bu sayede birbirinden farklı kültürlerin kendilerine özgü olan kırkyama desenleri ve motifleriyle hem zanaat hem de sanatsal üretimleri oluşmuştur.

2.1. Kırkyama Tekniğinin Tarihsel Süreci

2.1.1. Aplike ve kertme olarak kırkyama tekniği

Kırkyama, kumaş birleştirme tekniklerinde parçadan bütüne giden bütün birleştirme yöntemlerini kapsamaktadır. Geleneksel kültürümüzde kare, üçgen, çokgen gibi geometrik şekillerle bir araya getirilen kırkyama, halk arasında yaygın olarak ‘oturtma’ olarak nitelendirilen applike tekniğinden oluşmaktadır. Aplike, etimolojik olarak Fransızca kökenli bir kelime olan ‘applique’den dilimize geçmiştir. “Bir şeyin üstüne katılan veya eklenen şey anlamında kullanılan kelime, ‘eklemek’, ‘uygulamak’, ‘uyarlamak’ fiilinden türetilmiştir” (int.: 2, ET., 2019). Aplike, “bir zemin kumaşı üzerine aynı cinsten başka renk ve desende kumaşların belirlenen desene göre iğnelerle tutturularak yapılmaktadır” (Özaslan, 2001, s. 101).

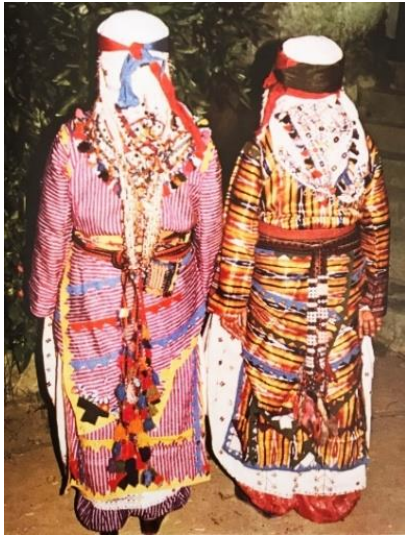
Ögel’e (1991b, s. 349) göre, “Avrupalıların ‘aplikasyon’ dediği bu oturtma tekniği, Türklerde çok eskiden beri var olan bir süsleme geleneğidir. Anadolu’da oturtma tekniği, çok çeşitli kumaşların başka bir kumaşın üzerine dikilmesiyle meydana gelen

oturtma işidir”. Anadolu’da kumaşlarla oluşturulan şekillerin üst üste eklenerek birleştirilmesiyle elde edilen applike yama işleri, yörelere göre renk ve biçimsel farklılıklar meydana getirerek, giyim ve kullanım eşyalarında kendilerine özgü birçok ayırt edici motif meydana getirmelerini sağlamıştır. Süslemecilik ve parça birleştirme geleneğinin renkli ve zengin bir kültür mozaği olan kırkyama, Anadolu giyim kültüründe özellikle önlük, üçetek, cepkenlerin kol ağzı ve etek uçlarında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. “Türk insanının küçük kumaş kırpıklarını muska şeklinde katlayarak veya farklı biçimlerde şekillendirerek yan yana iliştirmesiyle oluşturduğu kenar süslemeleri, süsleme konusundaki yaratıcılığın ve kültürel birikimin örnekleridir” (Koca ve Koç, 2015, s. 241).



Resim 2.1. Kuşak, Kapıkaya (solda)
(Tansuğ, 1985, s. 32)

Resim 2.2. Önlük ve tolu süslemeli önlük bağı, Kapıkaya (sağda)
(Tansuğ, 1985, s. 32)

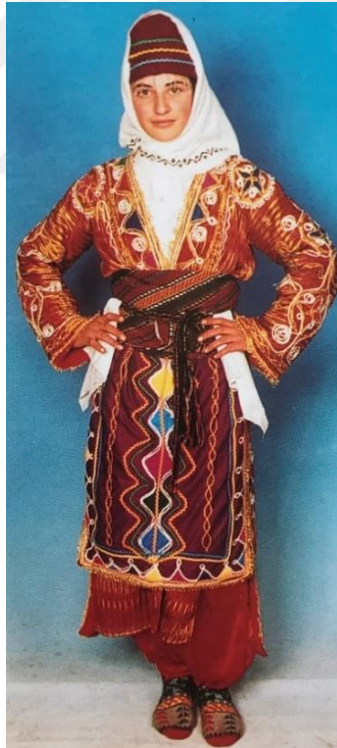
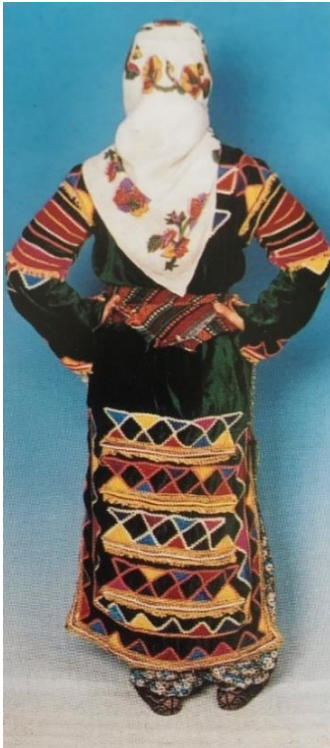


Resim 2.3. Üç etek (kertmeli entari), arkadan görünüm, Bergama
(Tansuğ, 1985, s. 15)



Resim 2.4. Üç etek (kertmeli entari), arka görünüş, Kemalpaşa, İzmir (solda)
(Bozkuş vd., 2005, s. 96)

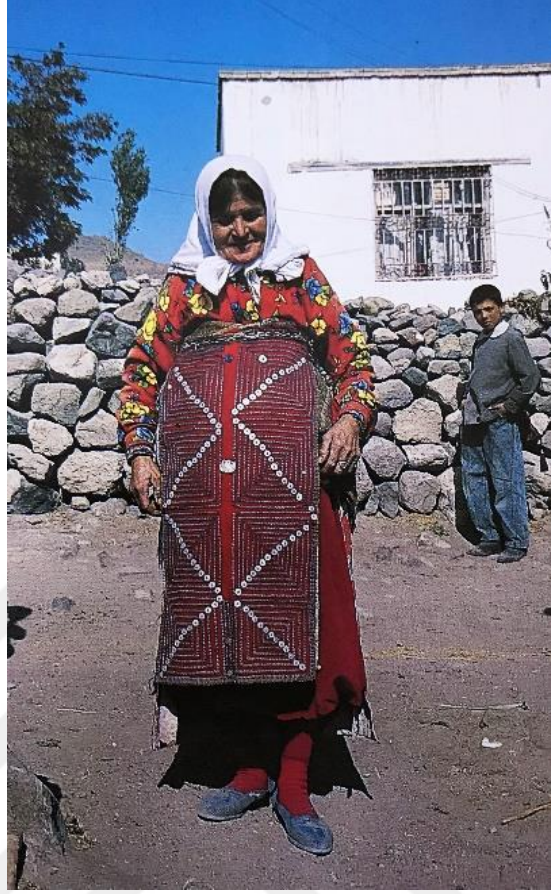
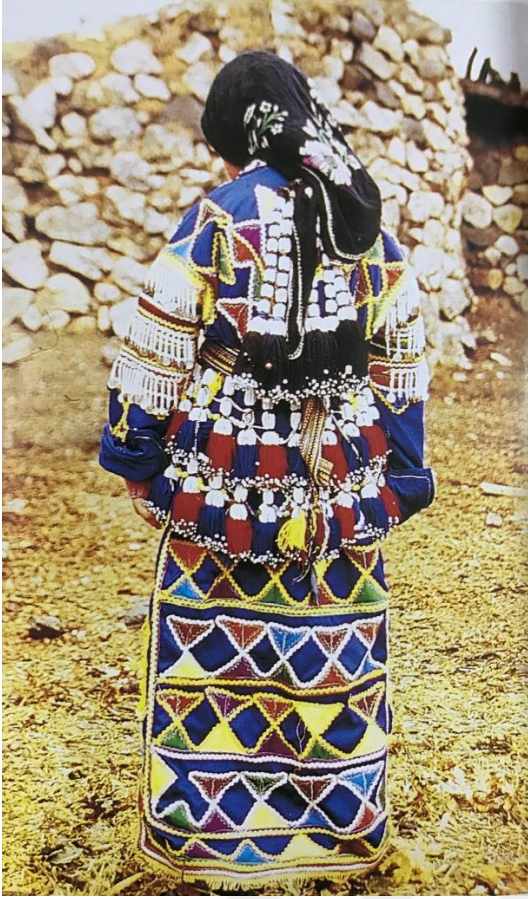
Resim 2.5. Geleneksel kıyafetli kızlar, Tokat-Almus (sağda)
(Hagem, 1993, s. 23)



Resim 2.6. Kesme kumaş parçaları ve boncuk işi süslemeleriyle oluşturulan üç etek, Yozgat (solda)
(Bozkuş vd., 2005, s. 182)

Resim 2.7. Parça kumaş süslemeleriyle oluşturulan üç etek, Yozgat (ortada)
(Bozkuş vd., 2005, s. 180)

Resim 2.8. Geleneksel giyimde üç etek ve aplike süslemelerle önlük, Niğde (sağda)
(Bozkuş vd., 2005, s. 144)



Resim 2.9. Genç kız giyimi, cepken ve dış saya (entari), parça kumaşlar ve bu etkiyi verilebilmek için işleme tekniğiyle oluşturulan üçgen bölümler, Amasya, HAGEM Arşivi (solda) (Şahin, 2000, s. 140)

Resim 2.10. Günlük yaşamda sıkça görülen ‘kertmeli önlük’, Niğde, HAGEM Arşivi (sağda) (Şahin, 2000, s. 140)

Anadolu’da yaygın olarak kullanılan bir diğer kumaş birleştirme tekniğine ‘kertme’ adı verilmektedir. Bu teknik de parça birleştirme anlamında kullanılmaktadır. “Parça işi yani ‘benaluka’ adı verilen bu teknik, çeşitli renk ve desenlerdeki kumaşların yan yana dikilmesiyle meydana getirilmektedir” (Ögel, 1991b, s. 350). Küçük ve parçalı kumaş biçimleriyle kimi zaman karmaşık desenler içeren kimi zaman düz motiflerin benzer birim tekrarıyla parçadan bütün elde edilen bu çalışmalarda dekorasyon ve süs eşyası olarak bohça, seccade, minder yüzü, örtü, perde, duvar halısı (panosu), ocak örtüsü, yorgan yüzü, raf örtüsü, nazarlık, yüklük perdesi, para kesesi, azık torbası ve heybe gibi kullanım eşyaları meydana getirilmiştir.



Resim 2.11. Büyük kumaş parçalarının eklenmesiyle tasarlanan pencere raf örtüsü ve perde, Karaali Beldesi, Konya-Beyşehir (solda)
(Şahin, 2000, s. 139)

Resim 2.12. Gelin odası duvar örtüsü, Çorum (sağda)
(Şahin, 2000, s. 140)



Resim 2.13. Nazarlık olarak kullanılan kimi yörelerde ise ‘tutak’ adı verilen duvar süsü, Niğde (solda)
(Şahin, 2000, s. 140)

Resim 2.14. Atık kumaş parçalarının değerlendirilmesiyle yapılan ocak örtüsü, Aksaray (sağda)
(Şahin, 2000, s. 145)



Resim 2.15. Havva Ayan, Kırkyama seccade, atık kumaş parçaları, kertme, 73 x 109 cm, Beypazarı, 1966 (solda)

Resim 2.16. Müzeyyen Sönmez, Kırkyama seccade, atık kumaş parçaları, kertme, 73 x 125 cm, Ankara, 1980 (sağda)

Anadolu’da geleneksel kültürün yaygın olarak kabul gördüğü kırkyama biçimde kıyafetlerden ya da dekoratif amaçlı kullanılan kumaşlardan özellikle ‘artan’ ya da ‘kalan’ olarak nitelendirilen kumaşlar kullanılmıştır. Kırkyamadan meydana getirilen ürünlerde çoğunlukla yeni kumaşlar kullanılmamakla birlikte mevcut atık kumaşlar, yeterli miktara ulaşıncaya kadar biriktirilip, bekletilmiştir. Dolayısıyla orijinal kırkyama yapımında; çizgi, renk, doku, desen, biçim, motif gibi estetik değerlerin yaratıcılık içeren görsel düzenlemesinin belirlenmesinde yalnızca elde olan kumaşlar kullanılmıştır.

2.1.2. Anadolu’da kırkyama tarihi

Kırkyamanın applike tekniği kullanılarak oluşturulan erken dönem Türk kültürünün süslemeciliğine ait ilk örnekleri, MÖ. 4. ve 3. yüzyılda Altay dağları yamaçlarında Güney Sibirya’nın Pazırık bölgesinde yer alan Orta Asya Hun devletinin mezarlarını gösteren Pazırık Kurganları’nda karşımıza çıkmaktadır. Bu kurganlarda halılar, tekstil ürünleri, süs eşyaları ve gündelik hayatta kullanılan eşyalar bulunmuştur. Bununla

birlikte “keçe üzerine renkli iplik işleme, renkli keçe veya madeni parçacıkların aplikasyonu ile meydana getirilmiş süslemelerde geometrik, bitkisel veya natüralist figürlerden faydalanılmıştır” (Önge, 1992, s. 167).

“Mezar duvarlarına asılan örtülerde hayvan ve insan figürleri keçeler üzerine renkli applike tekniği ile işlenmiştir” (Aslanapa, 1993, s. 11). “Keçe üzerine ince ve renkli deriler yapıştırmak suretiyle süslenen bir grup tekstil işleri orijinal Hun üslubunu belli etmektedir. Bunlar, eğer örtüleri (belleme) olarak yapılmış ürünlerdir. Keçeden bir belleme üzerinde, bir dağ keçisine saldıran kartal grifonu gösteren bir hayvan kavgası canlandırılmıştır” (Aslanapa, 1993, s. 12).



Resim 2.17. Dağ keçisine saldıran grifon tasvirli eyer örtüsü
(int.:5)



Resim 2.18. Pazırık 5 Numaralı kurgan, yün-kıl karışımından 235 x 60 cm, dokunmuş İran tipi eyer örtüsü, Rusya Devlet Müzesi (solda)
(Ekim, 2006, s. 80)

Resim 2.19. Eyer keçesi kaplaması/Pazırık-Altay, Kurgan-5, M.Ö. 252-238 (detay) (sağda)
(int.:6)

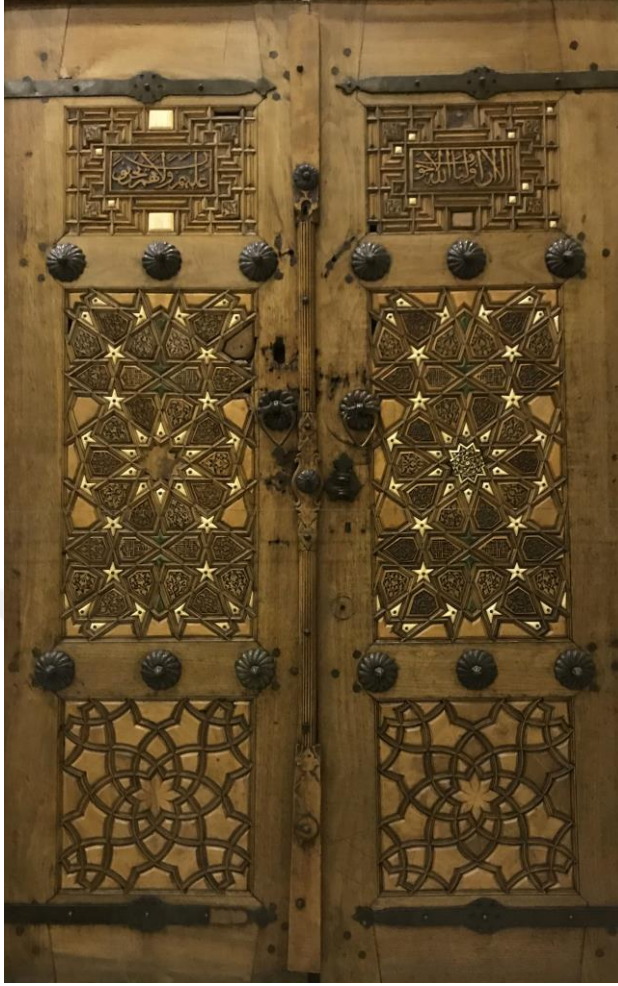
Kırkyamanın kökenine baktığımızda Selçuklu dönemindeki ahşap sanatının süslemeciliği içinde yer alan ‘geçme işleri’ne kadar uzandığı görülmektedir. “Anadolu’ya Selçuklularla gelen ağaç işçiliği 12. ve 13. yüzyıllarda en yüksek düzeyine ulaşmıştır. Beylikler devrinde güçlü ekoller halinde bazı bölgesel gruplara ayrılan bu sanat Osmanlı döneminde değişik malzemelerle zenginleştirilip, girift geometrik kompozisyonlarla devam etmiştir” (Mülayim, 1982, s. 57). “Geometrik motifler arasında sekizgen geçmelerden meydana gelen dörtlü düğümler eski Türk süslemelerinin Osmanlı devrinde devam ettiğini göstermektedir” (Aslanapa, 2014, s. 314).

Selçuklu döneminde başlatılan, gelişen ve özgün görsel bir dil yaratan ağaç işçiliğinin bir türü olan bezeme¹ tekniklerinden biri künde karıdır. “Künde karı, Türk sanatında, küçük ve geometrik biçimli ahşap parçaların birbirine geçmelerle bağlanması tekniği ve bu teknik kullanılarak oluşturulan yapıttır” (Sözen ve Tanyeli, 2016, s. 187).

Soyut biçimlendirmelerde iç içe, üst üste, yan yana çakılan, kurgulanan birbirinden farklı geometrik biçimlerin birbiri ile bütünleşmesine özen gösterilerek, konstrüktivist olarak nitelendirilebilecek bir üslupla yüzeyler bezenmiştir. Geometrik bezemede üçgen, çokgen vb. gibi biçimler palmet, kıvrık dal ve rumi gibi motiflerle dolgulanmıştır (Barışta, 2015, s. 804).

Selçuklu döneminde parça birleştirme ve birim tekrarıyla oluşturularak birbirine bağlanan motiflerden meydana gelen geçme işlerindeki kompozisyonlarla rahleler, minberler, vaaz kürsüleri, kapı gövdesi ve kanatları, pencere ve dolap kapakları, mihraplar, sandukalar gibi yapıların mimari süslemeciliği oluşturulmuştur.

¹ Bezeme: Bezeme çalışmaları sanat niteliği taşıyan binaların (cami, türbe, medrese, çeşme, saray, köşk vb.) dış cephesinde ya da iç dekorasyonunda kullanıldığı gibi çeşitli kullanım eşyalarının (giysi, kitap, halı, mobilya vb.) dış ve iç yüzeylerinde değişik araç gereçlerle yapılan bir süsleme sanatıdır (Kılıçkan, 2004, s. 12). Selçuklu döneminde gerek taşınabilir nitelikteki el sanatlarını gerek mimari ile bağlantılı örnekleri süslemede seçilen konular bakımından bitkisel bezemeler, geometrik bezemeler, yazılı bezemeler ve bunların değişik kurgulanması ile oluşturulan karışık bezemeler başlıkları altında kümelenmektedir (Barışta, 2015, s. 761).



Resim 2.20. Hacı Bayram Türbesi İç Kapısı, ağaç işçiliği, ceviz, iki kanat doğrama üstünde fildişi, kemik ve madeni süsler, 178 x (56 x 2) x 5 cm, envanter no. 8014, Ahşap Seksiyonu, Etnografya Müzesi, Ankara, 15. yüzyılın ikinci yarısı

Bu sebeple kırkyama tekniğinde kullanılan materyal farklılığına rağmen teknikteki parça birleştirme yöntemindeki biçimsel benzerlik bakımından künde-kari ağaç işçiliğinin kumaş (bez) üzerindeki uygulama şekli olarak temellendirilmesine olanak sağlamaktadır. Kumaşla yapılan künde-kari tekniği olarak da nitelendirilebilir. Çünkü “değişik renk ve biçimlerdeki kumaş parçalarının birbirine teyellenmesi veya iğne ardı ile tutturulması şeklinde uygulanan yamama işinde önemli olan, nesne üzerinde birimlerle kompozisyon oluşturmaktır. Kırkyama, halk arasında “geçme işi” olarak ta bilinmektedir” (Barışta, 1997, s. 136).

Osmanlı döneminde Balkanlar’da eski bir Türk şehri olan Bosna’da bir ilçe merkezinin adını alan “Benaluka” işleri, küçük ve renkli kumaş parçalarının çiçek ya da geometrik biçimde kesilerek yan yana dikişle birleştirilmesinden meydana gelmektedir. Yüzey üzerindeki karmaşık desenlerin kesme ve parçalama işlemiyle birleştirilme esnasında kağıt şablonlar kullanılmasından dolayı bu işlere ‘katığ’ adı

verilmektedir. Bu teknik kullanılarak seccadeler, minder örtüleri, perdeler ve duvar halıları yapılmıştır (Sürür, 1976, s. 43).



Resim 2.21. Parçalı Bohça, Balkan özelliği belirgin olan Edirne’den gelme Benaluka işi, Topkapı Sarayı Müzesi
(Sürür, 1976, s. 43).

Osmanlıların 1863 yılında İstanbul’da düzenlenen Sergi-i Umumi-i Osmani sergisiyle Londra ve Paris gibi Uluslararası sergilere katılımlarının el sanatlarımızın tanınmasında önemli bir rolü olmuştur. Sergide yer alan işlemler arasında küçük fakat önemli bir grup ‘Saray Bohçaları’ olarak ilk defa sergilenmiştir. Bohçalardan seçilmiş bu önemli grup, 16. yüzyılın başına ait Osmanlıların ‘Hezarpare’, batılıların ‘Patchwork’ dedikleri parçalı bohçalardır. Saray atölyelerinde hazırlanmış bu işlerin bazıları, padişahlara ait olduklarını belirten etiketler taşımaları bakımından da önem arz etmektedir. Bu bohçalar, terzi atölyelerinde artan kumaşlardan yapılmıştır; muhtemelen padişah için dikilen kaftanların sunumu ve muhafazası amaçlı kullanılmıştır. Bohçaların desenleri, Selçuk ve Memluk dönemi taş ve ahşap işleme desenlerine benzerlikleriyle dikkat çekmektedir. Bir taraftan Selçuklu medrese ve kervansarayların taç yapraklarındaki geometrik süslemeleri hatırlatırken, diğer taraftan Memluk sanatının renkli mermer, mozaik bezemeleriyle benzerlik göstermektedir (Tezcan ve Okumura, 2007, s. 119-120).



Resim 2.22. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 127 x 135 cm, env. no: 31/1079, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl (solda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 128-129)

Resim 2.23. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 127 x 135 cm, env. no: 31/1079, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl (detay) (sağda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 128-129)



Resim 2.24. Parçalı Bohça, İpek dokuma, gümüş telli ipek, 118 x 115 cm, env. no. 31/1078, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl sonu-17. yüzyıl başı (solda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 130-131)

Resim 2.25. Parçalı Bohça, İpek dokuma, gümüş telli ipek, 118 x 115 cm, env. no. 31/1078, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl sonu-17. yüzyıl başı (detay) (sağda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 130-131)



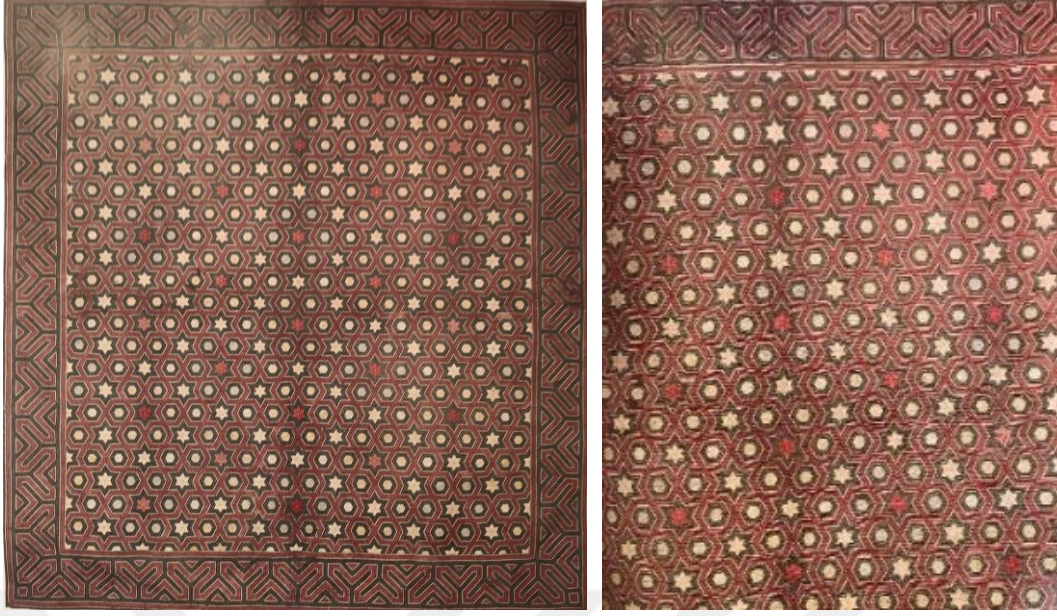
Resim 2.26. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 115 x 120 cm, env. no. 31/1080, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl (solda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 134-135)

Resim 2.27. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 115 x 120 cm, env. no. 31/1080, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl (detay) (sağda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 134-135)



Resim 2.28. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 126 x 128 cm, env. no. 39/4544, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 18.-19. yüzyıl (solda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 132-133)

Resim 2.29. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 126 x 128 cm, env. no. 39/4544, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 18.-19. yüzyıl (detay) (sağda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 132-133)



Resim 2.30. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 114 x 122 cm, env. no. 31/255, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl (solda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 124-125)

Resim 2.31. Parçalı Bohça, İpek dokuma, 114 x 122 cm, env. no. 31/255, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, 16. yüzyıl (detay) (sağda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 124-125)



Resim 2.32. Parçalı Bohça, İpek dokuma, metal iplik, 130 x 130 cm, env. no. 31/1276, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, (Sultan II. Selim) 1574 sonrası (solda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 126- 127)

Resim 2.33. Parçalı Bohça, İpek dokuma, metal iplik, 130 x 130 cm, env. no. 31/1276, Topkapı Sarayı Müzesi, Osmanlı, (Sultan II. Selim) 1574 sonrası (detay) (sağda)
(Tezcan ve Okumura, 2007, s. 126- 127)

Anadolu’da kullanılan kumaş çeşitleri dokuma sanatının gelişimine ve İpekyolu ticaretine bağlı olarak değişiklik göstermiş; dönemsel olarak yaygınlık kazanmıştır.

Örneğin:

Anadolu ve Rumeli’de çuha ile meydana getirilen süslemeler; 18. yüzyılda İstanbul’da başlayıp, 19. yüzyılda Osmanlı sarayı ile çevresinde moda halinde yaygınlaşmıştır. Çuha elbiseleri ve çuha süslemelerinden oluşan aplikasyonlar ilham kaynağı olarak görülerek, daha sonra perde, örtü, torba, kese gibi eşyaların yapımında kullanılmıştır. Bu eşyalar üzerinde renkli yün, ipek iplik, madeni parçalar veya farklı renkte çuhaların aplikasyonu ile süslenerek oluşturulan motifler yüzeysel (iki boyutlu) veya kabartma (üç boyutlu) olarak düşünülmüştür (Önge, 1992, s. 167).

Anadolu kültüründe Türkmenlerin geleneksel giysilerinden biri olan kadın başlıkları önemli bir yer oluşturmaktadır. Geleneksel olarak kullanılan kadın başlıkları düğün törenlerinde, gelin için evliliğin ilk gününe özel olarak ‘kadınbaşı’ adında yapılan bir baş bağlama şekli bulunmaktadır. Kadınbaşı, “sıra sıra altın dizili fesin üzerine keten (çuha) denilen etrafı ve köşeleri özellikle arka kısma gelen köşesi bir sıra pul ve boncuklarla işli, beyaz ve kalın bezden yapılmış bir örtünün çeneden geçirilip, tepeden bağlanmasıyla yapılmaktadır” (Kırzioğlu, 1992, s. 137).



Resim 2.34. Keten kulağı’nın bağlanması, Kapıkaya (solda)
(Tansuğ, 1985, s. 22)

Resim 2.35. Basma parçaları birleştirmeli keten kulağı, başlıkta bitkilerle boncuklarla hazırlanmış tuğ gibi tozak süslemeler, Milas (ortada)
(Tansuğ, 1985, s. 48)

Resim 2.36. Türkmen gelini, Keten kulağı adlı baş aksesuarı, Denizli, HAGEM Arşivi (sağda)
(Şahin, 2000, s. 140)

Tansuğ'a (1985, s. 49) göre, 'Keten Kulağı' adı verilen bu baş bağlama biçimi; beyaz, sarı, kırmızı ve mavi olarak dört ayrı renk çuhadan meydana gelmekte ve başı saran üçgen kısım beyaz, arkaya düşen uzun kısım ise sarı, kırmızı ve mavi çuhadan oluşmaktadır. Renklerin sembolik anlamlarına göre beyaz; temizliği ve iffeti, sarı: inancı ve iman gücünü, mavi; devletliliği, kırmızı; muradı ve evliliği dile getirmektedir.

Anadolu kültürünün farklı yörelerinde sıkça karşımıza çıkan en önemli ve yaygın inançlardan birisi 'nazar' inancıdır. "Nazar inancına Orta Asya Türklerinde ve Anadolu'da yaşamış ya da varlığını sürdüren tüm inançlarda rastlanmaktadır" (Akpınarlı, 1994, s. 158). Farklı yaşam şekillerine bağlı olarak yörelere göre değişiklik gösteren nazar inancında; nazar değmesine karşı önlem ve korunma amacıyla birçok ritüel düzenlenmiş ve bu uygulamalar, kuşaktan kuşağa aktararak, günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir. Nazara ya da kem göze karşı parça kumaşlar kullanılarak yapılan bu inanışlardan birine göre,

çocuğu yaşamayan kadınların yeni bebeğe hamileyken doğacak çocuğun yaşaması amacıyla saygı duyduğu, uğuruna inandığı, yedi ya da dokuz Mehmet'li evlerden aldığı kumaş parçalarıyla zıbın, takke, bebe entarisi, kundağı ya da yorganı dikmektir. Toplanan bez parçalarından dikilen bu eşyalar, çocuğa doğar doğmaz giydirilmiş veya kullanılmıştır (Özpulat, 1994, s. 39).

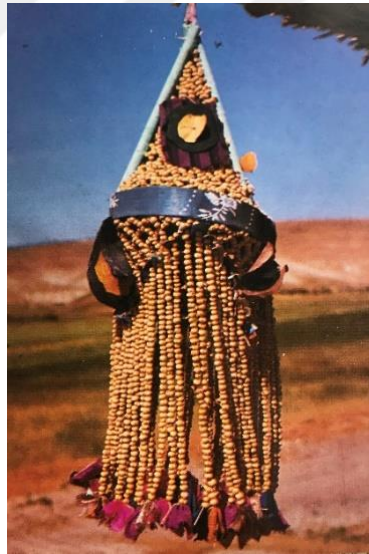
Anadolu'da yaygın olarak kullanılan korunma motiflerinden biri olan ve çoğunlukla muska biçiminde tasarlanan nazarlıklar dikkat çekmektedir. Örneğin, "Maraş yöresinde farklı dikdörtgen, üçgen ve benzeri formlardaki dokumalar ve kolonlar ile objeler, çocuk abalarının üzerinde nazara karşı koruyucu olarak en çok kullanılan süslemeler olmuştur" (Kırkincioğlu ve Kuru, 2016, s. 137)



Resim 2.37. (a,b,c) Çocuk Abaları, Mehmet Kambur Özel Koleksiyonu, Kahramanmaraş, 2012
(Kırkincioğlu ve Kuru, 2016, s. 138, 142)

Çocuk abalarının süslemelerinde, çok çeşitli obje ve malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu malzemeler arasında tahta ve cam boncuk, taçı boncuğu, deniz kabuğu, para, penez, metal, iplik, saç örgüsü kolonlar, nazar motifli farklı dokumalar, sutaşı vb. malzemeler yer almaktadır (...) Çocuk abalarında ortası yırtmaçlı geometrik üçgen formda çalışılan kollar, muska şeklinde ve görüntüsünde olup, korunma motiflerinden olan muska ile sembolize edilmiştir. Muska; eşkenar üçgen, ikizkenar üçgen ve bazı alanlarda ise kare, dikdörtgen, silindir şeklinde geometrik formlarda yapılarak nazardan korunmak için kullanılmaktadır (Kırkinciöğlü ve Kuru, 2016, s. 138-145).

Bununla birlikte Anadolu kültüründe yaşanan evlere kötü ruhların girmesini engelleme ya da etkisiz hale getirme inancına göre, üzerlik tohumundan yapılan nazarlıklar kullanılmıştır. Üzerlik tohumlarının bir sıra halinde ipliklere dizilerek, geometrik şekiller verilmesiyle motif oluşturma esasına dayanan bu ev eşyası, çaput olarak nitelendirilen renkli artık kumaşlarla süslenmiştir. Günlük yaşamda kullanılan basit nesnelerle oluşturulan bu nazarlıklar hem bitki hem de kumaş parçalarının bileşiminden oluşmaktadır. Nazarlıklar; parça-bütün ilişkisi ve birbiriyle ilişkisiz birkaç üç boyutlu materyalin bir arada kullanılması açısından ele alındığında aynı zamanda asamblaj tekniğiyle de benzerlik taşıdığı görülmektedir.



Resim 2.38. Anadolu'da üzerlik tohumundan yapılmış çaput işi nazarlık (solda)
(Oğuz, 2008, s. 177)

Resim 2.39. Üzerlik tohumundan yapılmış çaput işi nazarlık, Kahta, Adıyaman (ortada)
(Hagem, 1993, s. 195)

Resim 2.40. Üzerlik tohumundan yapılmış çaput işi nazarlık, Van (sağda)
(Hagem, 1993, s. 195)



Resim 2.41. Kumaş parçalarından yapılmış muska nazarlık, Gaziantep (Hagem, 1993, s. 195)

Anadolu’da yorgan sanatı

Yorgan, Orta Asya Türk boylarında dış etkenlerden korunmak, giyinme, ısınma ve örtünme gereksinimlerini karşılamak amacıyla ortaya çıkan, ihtiyacın ve zanaatın buluşmasıyla oluşan geleneksel bir el sanatıdır. “Yorgan, Türk kültür tarihinin önemli etnolojik malzemelerinden birisi ve kelime olarak da en eskilerindendir. Türkçedeki eski adı ‘yogurkan’dır” (Gülensoy, 1995, s. 695). “Yogurkan, bizim bugünkü yorgan sözümüzün atası ve başlangıcıdır. Harzemşahlar, Türk kültür çevresinde ‘yogurkan’ sözcüğünü ‘yovurgan’ veya ‘yavurgan’ şeklinde söylerken, daha doğudaki Türk boylarından Orta Asya’daki Kırgızlar ise, ‘cuurgan’ şeklinde söylemiştir” (Ögel, 1991a, s. 221-222).

Yorgan, “yatakta örtünme amacıyla kullanılan ve iki kumaş parçası arasının pamuk, yün vb. gibi dolgu malzemeleriyle doldurulup, dikilmesi ile oluşturulan geniş bir örtüdür. Yüzey üzerinde kullanılan kumaşlar ve oluşturulan işlemlerle birer el

sanatına dönüşmüştür. Örtü özelliğinin yanında aynı zamanda evlilik ve mutluluk gibi kavramların simgesi olmuştur” (Çeliker ve Ölmez, 2012, s. 124).

Yorgancılık sanatı, göçebe hayat tarzı ve bozkır kültürüne sahip olan Türklerde, özellikle Anadolu’da yerleşik yaşam kültürüne geçtikten sonra gelişme göstermiş ve sonrasında önemini korumaya devam etmiştir. “Göçebe ve savaşçı bir yapıya sahip Türklerin ilk yorgan örnekleri, hayvan derisi ile aplike tekniğinde yapılan örtülerdir” (Uğurlu, 1998, s. 30).

Geleneksel kültürümüzde yorganın kullanım alanlarına baktığımızda özel günler için özenle ve titizlikle hazırlanarak estetik olarak dizayn edilen yorganlar; loğusa yorganı, çeyiz için hazırlanan yorganlar, sünnet yorganı ve gelin yorganlarından oluşmaktadır. “Yorgancılık sanatında yorgan dikişi, motifleri ve bu motiflerin bir kompozisyona göre yerleştirilmesi büyük önem taşımakta ve bölgelere göre değişiklik göstermektedir” (Ergenekon ve Kaya, 1992, s. 37). Örneğin, “gül, güneş, karanfil, yıldızlı beş lale, yonca, zırlı baklava, Sultan Selim lale, batırmalı mekik, çerçeve, fırıldak, tavus kuşu, bülbül, dallı yonca, papatya, menekşe gibi birçok motif kullanılmaktadır” (Duman, 2007, s. 18).

Osmanlı döneminde yorgan yüzlerinde kullanılan kumaşlar genellikle atlas, kadife, ipek, keten, beledi, şal ve şip kumaş türlerinden tercih edilmiştir. Anadolu’da, “15. yüzyıldan sonra kadife yorganlara sıklıkla rastlanmaktadır. 16. yüzyılda tavus kuşu, çiçek yaprakları, bulut, rumi, hatayi, penç ve çeşitli çiçeklerin işlendiği motifler özellikle karanfil ve lale desenleri kullanılmıştır. 17. yüzyıldan sonra küçük serme desenli ve yollu (çizgili) yorganlar görülmektedir” (Uğurlu, 1998, s. 30-31).

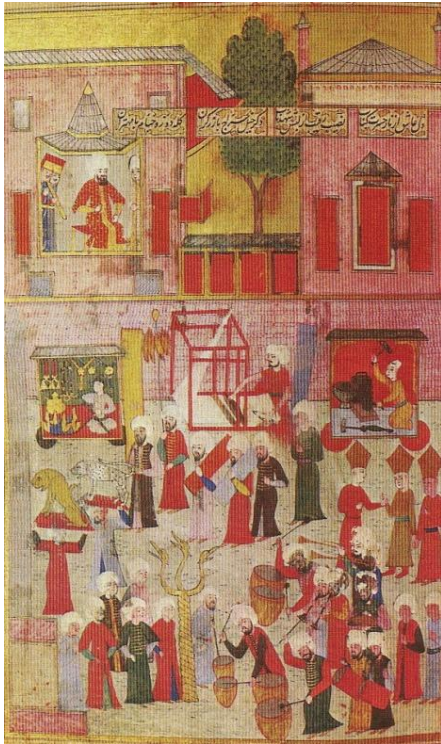
Anadolu’da yaygın olarak kullanılan yorgan kültürünün minyatür sanatında da konu olarak işlendiği görülmektedir. “M.S. 1400-1411 tarihinde İskenderiye İngiliz Müze’sine katılan, Timur tarafından yaptırılan Hüsrev ile Şirin’in evliliğini konu alan minyatürde ve 13. yüzyıla ait olan Kelile ve Dimne ‘Yatak odasında Hırsız’ konusunun işlenmesinde evliliğin sembolü olarak yorganın yer aldığı görülmektedir” (Ergenekon ve Kaya, 1992, s. 36). “İklim ve çevre koşullarına göre pamuk veya yünle doldurulan yorganlar, giderek bir sanat dalı haline gelmiş ve esnaf loncaları arasında önemli bir yer edinmiştir” (Ergenekon ve Kaya, 1992, s. 36).



Resim 2.42. Kelile ve Dimne, Yatak Odasında Hırsız, minyatür, 70 x 115 mm, 13. yüzyıl başı (solda)
(İpşiroğlu, 1973, s. 28)

Resim 2.43. Hüsrev ile Şirinin Evliliği, İran (sağda)
(Ergenekon ve Kaya, 1992, s. 35)

Osmanlı döneminde, ordu sefere çıkmadan önce veya savaşlardan sonra kazanılan seferleri kutlamak, şehzade sünnet düğünlerinde ya da başka olaylar nedeniyle düzenlenen şenliklere esnaf da katılmış ve esnaf alayları şeklinde resmigeçitler yapılmıştır. Bu törenlerde esnaf alayları, padişahın ve diğer devlet büyüklerinin önlerinden sanatlarını göstererek geçerlerdi. Geçen esnaf alayları içerisinde yorgancı ve hallaç esnafı da bulunmaktadır (Duman, 2007, s. 12).



Resim 2.44. 1582 şenliğinde yorganlarıyla padişahın önünden geçen yorgancılar
(Duman, 2007, s. 85)

Anadolu’da kırkyama (benaluka) yorganlar, farklı desenlerden oluşan küçük kumaş parçalarının yalnızca kareler ve dikdörtgenler kullanılarak, bu şekillerin birim tekrarı sağlayacak şekilde yan yana dikilmesiyle geniş bir yorgan yüzeyinin ya da önünün oluşturulduğu çalışmalardır. Tüm kumaşlı yorganlar ise genellikle tek bir renk ve bir bütün parça kumaştan oluşan yorgan çeşididir. Yorgan üzerinde uygulanan tasarımın incelikli bir görüntü kazanması için ‘oyulgama’ tekniği kullanılmaktadır. Şekillerin veya motiflerin meydana getirilmesi için el işçiliği gerekmektedir. “Yazılı kaynaklarda değişik renkte ve desenlerde kumaşların birleştirilmesinden oluşan (patchwork) yorganlar ile applike yorganlar, insanların öncelikle başvurdukları en belirgin dekoratif tekstil yöntemi olmakla beraber sade yorganların bu yorgan çeşitlerinin oluşmasında etkili olduğu bilinmektedir” (Ergenekon ve Kaya, 1992, s. 37).

İngiltere’de yorgan sanatı

Batı literatüründe ‘kırkyama’ yaygın olarak ‘patchwork’ adıyla kabul edilmekte ve çalışmalarda sıklıkla ‘kapitone’ adı verilen dikiş tekniğiyle birlikte kullanılmaktadır. Kapitone; iki ya da daha fazla kumaş katmanı arasında pamuk, elyaf ya da yün gibi yumuşak dolgu malzemeleriyle doldurularak yapılan ve kumaşın yüzeyinde genellikle dekoratif desenler çizilerek oluşturulan ‘iğne işi’ birleştirme tekniğidir. Bu teknikte geleneksel olarak elde uygulama yapıldığı gibi aynı zamanda makine dikişi de kullanılmaktadır.

Avrupa’da kapitone örtülerin erken dönem ilk ve tek referansı Colby’e (1982, s. 22) göre, “12. ya da 13. yüzyılda Fransız şiirlerinin yer aldığı bir kitapta ortaya çıkmıştır. La Lai del Desire adlı bir Fransız şiirinin içinde yorgan kelimesine yer verilmiştir. Şiirde, yatak üzerindeki yorgan iki çeşit ipek kumaştan yapılmış ve deseni iyi ve zengin hazırlanmış” tasviri yer almaktadır. Kapitone kumaşlar, ilk olarak 18. yüzyılın başlarında İngiltere’de görülmeye başlamıştır.

İngiltere’deki patchwork’ün bilinen en eski örneği, 1708 yılında Levens Hall’da yapılmıştır (...) 18. yüzyılın ortalarına kadar pamuk kumaştan yapılan yama işi bulunmamasına rağmen, 1780’lerden itibaren devam eden süreçte çok sayıda yorgan (battaniye) ve örtü görülmektedir. Bunların birçoğunda yamalar kısmen

kullanılmış, nakış işlemler yamaların üzerinde ana hatlarına uyacak şekilde tasarlanmıştır (Colby, 1982, s. 96-101).



Resim 2.45. Patchwork yatak örtüsü, ipek kumaş, İngiltere, Quilters' Guild koleksiyonu, 1718 (int.:7)

İngiltere’de bilinen en eski tarihe sahip parça birleştirme çalışmalarından birine örnek oluşturan bu örtü, 1718 tarihinde yapılmıştır. Geometrik desenleri, çiçekleri, kalpleri, kuşları, geyikleri, kedileri ve kuğuların temsili motiflerini içeren bu çalışmadaki bloklar, mozaik patchwork geleneğinde tasarlanmıştır.

19. yüzyılın gelişiyi birlikte baskılı kumaş üretimi artmış ve moda olarak yama işleri için de yaygınlık kazanmıştır. Örtülerin yüzeyleri, (çoğunlukla kuzey ülkelerinde) bazı yazlık yatak örtülerinin haricinde bu amaç için çok az sayıda katlanmış veya yastıklı yorgan yapılmıştır. Tasarımlar, genel tasarımın özelliği olarak çalışma desenleriyle uygulamalı iş kalıplarıydı; yaklaşık olarak 1830 yılına kadar az sayıda örtü tamamen yamadan yapılmıştır. Aplike modası yavaş yavaş büyüdü ve 1795’ten 1805’e kadar uzanan dönemde yapılan ilk kapitone (yorganlar) ve örtüler; kuşlar, çiçekler ve ağaçlar ile resimli gruplardan bazılarını içeren çalışmalarda büyük bir merkezi desene sahipti. Tüm tasarımlar baskılı desenlerin en iyi şekilde kullanılması için planlanmıştır; çiçekler, geometrik yamaların merkezinde belirlenmiştir; yamalar birleştirildiğinde düzenli bir desen yapmak için çizgili malzemeler kullanılmış ve geometrik yamalar basılı desenlere uyacak büyüklükte kesilmiştir (Colby, 1982, s. 109).

20. yüzyılın başlarında ise, yama işlerinde büyük bir değişiklik görülmemekle birlikte popülaritesinin düştüğü görülmektedir. Değişen sosyal koşullar ve Kaiser Savaşları'nın başlangıcında yaşlı kadınlar dışında nispeten daha az patchwork işi yapıldığı görülmektedir. Malzemelerin ucuz ve bol olması, yorganların tüm uzunlardan yapılabilen olması ve alışkanlığın çok güçlü olduğu durumlar haricinde parçaların kullanılacağı işlerin otomatik olarak yapılmasından dolayı patchwork işlere gerek duyulmuyordu (Colby, 1982, s. 145).

İngiltere'nin literatürüne geçmiş kapitoneli yorganların en eski örnekleri olarak bilinen yorgan çeşidi “Kuzey ülkeleri örtüsü” ve ya “Durham yorganları” olarak adlandırılan yorganlardır.

Durham şehrindeki Ireshopeburn ve Rookhope'dan, kuzey ülkesindeki işçiler, düz çizgili pamuk ve patıska, kırmızı baskılı pamuk ve yel değirmeni patıska ve kırmızı yıldız yorgan gibi pamuklarla yapılan basit iki renkli desen geleneğine sadık kalmışlardır (...) Ülkenin bazı bölümlerinde ise tafta ve kadife parçalarıyla ‘yeni’ yapay ipekten çılgın patchwork ve kutu deseni yapılmıştır (Colby, 1982, s. 145).

İngiltere’de patchwork örnekleri, genellikle sanat ve zanaat toplulukları ve el sanatları ile ilgilenen diğer kuruluşlar tarafından gerçekleştirilen sergilere dahil edilmiştir. 1932, 1935 ve 1938’de Ulusal Kadın Enstitüleri Federasyonu tarafından düzenlenen Londra’daki ülke el sanatları sergilerinde en iyi eserler olan yorganlar ve örtülerin yanı sıra perdeler, minderler, çaydanlık örtüsü ve iğnelikler gibi daha küçük eşyalar da her zaman patchwork repertuarında yer almıştır (Colby, 1982, s. 151).

Kapitone örtü ve yorganların yanı sıra kırkyama (patchwork) parça birleştirme çalışmalarında sıklıkla kullanılan tekniklerinden bir diğeri ise kağıtla birleştirme tekniğidir. Kâğıtla birleştirme tekniği, “bir İngiliz tekniğidir. Çalışmalarda kumaş parçaları kağıt şablonlara önceden teğellenir ve arka yüzlerinden çırpma dikişi ile tutturularak yapılmaktadır” (Kültür Bakanlığı, 2002, s.13).

Günümüzde dünyanın üzerinde farklı ülkelerde kırkyama (patchwork) yapımında yaygın olarak kabul gören diğer teknikleri ise şunlardır:

Aplike Tekniği: Kırkyama’da (patchwork) kullanılan en temel tekniktir. Deseni oluşturulan parçalar, zemin olarak kullanılan kumaşa elde veya makinede tutturulur. Kumaşın kağıt şablonlara önceden teğellenmesi, tela kalıplarının ütülenmesi ve dikiş payının iğne ucu kıvrılıp, baskı dikişi ile tutturulması gibi pek çok farklı şekillerde uygulama yapılmaktadır.

Yorganlama: Astar, elyaf ve hazırlanmış esas yüz birbirine teğellenir. Birleşen bu üç kata sandviç denir ve küçük atmalarla bütün katları tutturacak şekilde elde veya makinada dikilir.

Hawaii Aplike Tekniği: Zemin kumaş ve applikeyi oluşturan kumaş olmak üzere iki kattan oluşmaktadır. Üstteki kumaş dört veya sekize katlanarak desen çizilir ve çok kat halinde kesilir. Zemin kumaşa teğellenerek baskı dikişi ile tutturulur. Desen etrafından eşit aralıklarla oluşturulan ekolu yorganlardır.

Japon Tekniği: Eş kenarlı her geometrik şekilde yapılabilir. Daire parçalarının istenilen şekle göre ütü ile katlanmasından oluşur. Birimler bağımsız olarak hazırlanıp, yorganlanır. Çift taraflı kullanılabilir.

Crazy Tekniği: Belli bir forma sadık kalmadan kumaş parçalarının birleştirilmesi ve nakış, oya, dantel ve iğne işleriyle zenginleştirilmesidir. Gelişigüzel ya da alışılmadık açılarda kesilmiş parçalar bir astar kumaşa tutturulur. Farklı doku ve anı değeri taşıyan kumaşlar tekniğin ruhuna uygundur.

Boyutlu Çiçekler: Doğadaki her türlü çiçeği boyutlu olarak uygulama imkanı sağlar. Kolay çalışılabilmesi açısından ipek, organza ve astarlık kumaşlar tercih edilmelidir.

Trapunto Tekniği: İtalyan yorganlama tekniğidir. Yorganlamanın etkisini artırmak için desende seçilen bazı bölümler ekstra bir dolgu malzemesi ile doldurulur. Bu dolgu malzemesi silikon elyaf olabildiği gibi, gölgeli ve ipli olarak adlandırılan diğer trapunto çeşitlerinde renkli nakış orlonları, yünler ve iplik de kalın makarna yünü olabilmektedir.

Gölgeli Aplike Tekniği: En üstteki kat vual tül, organza gibi transparan bir malzeme olmak üzere üç farklı katın birleşmesinden oluşur. Applikeyi oluşturan desen zemin kumaş üzerine yerleştirilir ve transparan bir kumaş ile üstü kapatılarak, üç kat çeşitli nakış teknikleri ile birbirine tutturulur.

Bisküvi Puf Tekniği: Birbirinden farklı büyüklükteki iki kare kumaş pililerle aynı ölçüye getirilir. Birimler birbirine makine ile tutturulur. Astar kumaşındaki yarıktan, içleri silikon elyaf ile doldurulur. Bebek yorganları, sandalye minderleri, puflar ve bebek karyolalarının kenarlarını yapmak için ideal bir tekniktir.

Yoyo Çiçekleri: Daire biçiminde kesilmiş kumaş parçaları, kenarlarından teğellenerek büzülür. Kumaş, yarı yarıya küçüldüğü için arzu edilen ölçünün iki katı büyüklüğünde kesilir. Merkezlerine boncuk, inci ya da ahşap süsler dikilebilir.

Dizgi Tekniği: Farklı kumaş parçaları yeni bir kumaş oluşturmak üzere ince bantlar halinde makina dikişiyle birleştirilir. İstenilen formlar oluşturulan bu yeni kumaştan kesilir. Kumaşı oluşturan bantlar farklı ende ve açılarda hazırlanabilir (Kültür Bakanlığı, 2002, s. 13-15).

2.2. Dünyada Kırkyama İle Oluşturulan Kültürel İmgeler



Resim 2.46. Salar Masud tarikatının senkretik doğasını yansıtan Hindu ikonografisinden türemiş şekiller ve savaşçı figürlerle aplike asma, Hindistan (solda)
(Barnard and Gillow, 1993, s. 127)

Resim 2.47. Eski yama işi halı detayı, el yapımı, Rajasthan, Hindistan (sağda)
(int.:8)



Resim 2.48. Saurashtra içinde Kathi kadınları tarafından işlenen mashru ve flamalar ile asılı işlemeli ‘sankhtoran’ paneli, Hindistan (solda)
(Barnard and Gillow, 1993, s. 101)

Resim 2.49. Kathi, Saurashtra, Hindistan (sağda)
(Barnard and Gillow, 1993, s. 69)



Resim 2.50. Ghughi, at boyun örtüsü, Kathi, Saurashtra, Hindistan
(Barnard and Gillow, 1993, s. 79)



Resim 2.51. 'Ari' parçalarından toran, Hindistan
(Barnard and Gillow, 1993, s. 77)



Resim 2.52. Ganesh ve fillerin görüntüleri ile 'toran', applike süsleme, Saurashtra, Hindistan
(Barnard and Gillow, 1993, s. 78)



Resim 2.53. El yapımı yama işi çanta, pamuklu kumaş, Afrika (solda)
(int.:9)

Resim 2.54. El yapımı yama işi kadın ceket, pamuklu kumaş, Afrika (sağda)
(int.:10)



Resim 2.55. Güneş ve Gölge Kimono, kırkyama işi üçgenler, kumaş, Japonya (solda)
(Haigh, 2000, s. 75)

Resim 2.56. Bahar Çiçekleri ve Uçan Böcekler, kırkyama işi, ipek kumaş, Japonya (sağda)
(Haigh, 2000, s. 51)



Resim 2.57. Lila Robinson, Ulu, ekmek ağacı motifi, applike ve kapitone yorgan, 56 x 84 cm, 1930, Hawaii
(Arthur, 2007, s. 9)



Resim 2.58. Charlene Hughes, poinsettia motifi, applike ve kapitone yorgan, 90 x 180 cm, Hawaii
(Arthur, 2007, s. 10)



Resim 2.59. Elly Sienkiewicz, gül motifi, applike ve kapitone yorgan, 62 x 62 cm, Hawaii
(Arthur, 2007, s. 7)



Resim 2.60. Geometrik kırkyama dekorasyonuyla yastıklar, 20. yüzyıl, Suriye
(Kalter, Pavaloi ve Zernnickel, 1992, s. 109)



Resim 2.61. Köylü evinin duvarlarını süslemek için genellikle çift olarak yapılmış kare kırkyama işi, 20. yüzyıl, Güney Suriye
(Kalter, Pavaloi ve Zernnickel, 1992, s. 109)



Resim 2.62. Kırkyama dekorasyonuyla işlemeli yastıklar, Golan Bölgesi, Suriye
(Kalter, Pavaloi ve Zernnickel, 1992, s. 109)



Resim 2.63. Duvar dekorasyonu için geometrik applike çalışması, Aleppo, Suriye, 1890
(Kalter, Pavaloi ve Zernnickel, 1992, s. 54)



Resim 2.64. Bez kapaklı, aynalar, deniz kabukları ve düğmeler ile nazarlık olarak ev muskası, 20. yüzyıl, Güney Suriye
(Kalter, Pavaloi ve Zernnickel, 1992, s. 109)



Resim 2.65. Köylüler tarafından kullanılan çay kutularından korozyonlu sac sandık, 20. yüzyıl, Güney Suriye
(Kalter, Pavaloi ve Zernnickel, 1992, s. 109)



Resim 2.66. Kırkyama (Gurama) işi battaniye, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan (solda)
(Rüstembeyova, 2013, s. 55)

Resim 2.67. Kırkyama (Gurama) işi bohça, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan (sağda)
(Rüstembeyova, 2013, s. 61)



Resim 2.68. Kırkyama (Gurama) işi perde, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan
(Rüstembeyova, 2013, s. 62)



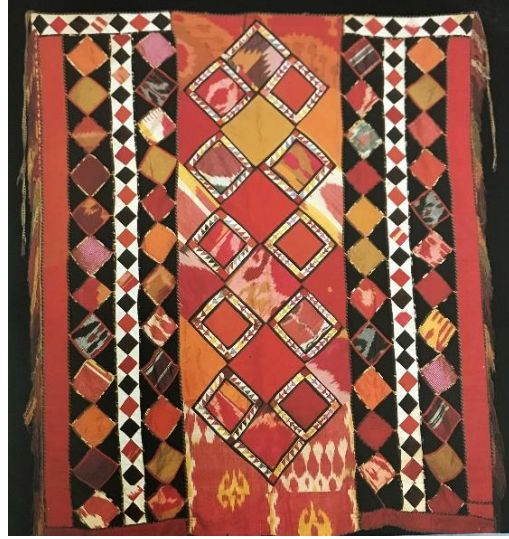
Resim 2.69. Kırkyama (Gurama) işi duvar raf örtüsü, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan
(Rüstembeyova, 2013, s. 57)



Resim 2.70. Kırkyama (Gurama) işi duvar raf örtüsü, Ulusal Etnografya Müzesi, Azerbaycan (Rüstembeyova, 2013, s. 56)



Resim 2.71. Yama işi kumaş parçalarından oluşan süslemelerle birlikte gri ve beyaz ebru tekniğiyle yapılmış keçeden çadır tepeliği, Konya Ereğli-Bekdik (Barışta, 2015, s. 640)



Resim 2.72. Tekke Türkmen gelinini düğüne taşıyan deveboynu örtüsü, hayat veren renk olarak kırmızı seçilmiş ve bir çocuğun saçının tutamlarıyla dikilmiştir (solda)
(Harvey, 1996, s. 38)

Resim 2.73. Türkmen ve Özbek evlerinde kullanılan kırkyama perde (sağda)
(Kalter, 1984, s. 53)



Resim 2.74. Yuvarlanan Bloklar, pamuklu kumaş parçalarından oluşan kırkyama (patchwork) çocuk yoganı, 119 x 103 cm, 1860-1880, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi, Amerika (solda)
(int.:11)

Resim 2.75. Martha Babson Lane Soule, pamuk ve keten kumaşla applike yorgan, 226 cm x 231 cm, 1790-1795, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi, Amerika (sağda)
(int.:12)



Resim 2.76. Elizabeth C. Nunn, Pamuk ve keten kumaşla applike yorgan, 211 x 176 cm, 1800-1825, Kentucky, Amerika, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi (solda)
(int.:13)

Resim 2.77. İpek, saten, şerit ve kadife kumaşlarla yapılan çığır patchwork yorgan, 165 x 164 cm, 1875-1900, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi, Amerika (sağda)
(int.:14)



Resim 2.78. Pamuk ve keten kumaşla applike yorgan, 289 x 249 cm, 1800-1815, Batı Hint Adaları, Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi, Amerika (solda)
(int.:15)

Resim 2.79. Pennock aile yorganı, 1842-43, Amerika (sağda)
(int.:16)



Resim 2.80. Kırkyama ve aplike tarzında ipek kumaştan yapılmış yorgan, 240 x 210 cm, 14. yüzyılın ilk yarısı, Budapeşte Törnetti Müzesi, Macaristan
(Dorotya, 2003, s. 51)



Resim 2.81. Maria Kovalik, Heritage, Mavi patchwork yorgan, Macaristan
(int.:17)



Resim 2.82. Elizabeth Bogdan, Mavi ve Beyaz Çiçekler, patchwork yorgan, Macaristan
(int.:18)



Resim 2.83. Tuna Dalgaları, 230 x 195 cm, Türk-Macar Sergisi (solda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 186)

Resim 2.84. Judit Berente, Ankara Yıldızı, 40 x 60 cm, Türk-Macar Sergisi (sağda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 186)



Resim 2.85. Kilim, Kırkyama, 215 x 95 cm, İran, 1950 (solda)
(int.:19)

Resim 2.86. Kilim, Kırkyama, 256 x 107 cm, İran, 1930 (ortada)
(int.:20)

Resim 2.87. Kırkyama Halı, Tebriz, İran (sağda)
(int.:21)



Resim 2.88. Bebek battaniyesi, pamuk ve ipek, işlemeli ve uygulamalı dekor, Miao kültürü, Guizhou, Çin, 20. yüzyılın ikinci yarısı, Branly müzesi, Paris (int.:22)



Resim 2.89. Tally Ronly-Riklis, Umut Kapısı, 105 x 92 cm, İsrail (solda) (Kültür Bakanlığı, 2002, s. 51)

Resim 2.90. Orit Paskal, O Derinden Kökleşmiş, 93 x 77 cm, İsrail (sağda) (Kültür Bakanlığı, 2002, s. 50)



Resim 2.91. Noya Fintzy, Çark, 100 x 100 cm, İsrail (Kültür Bakanlığı, 2002, s. 47)



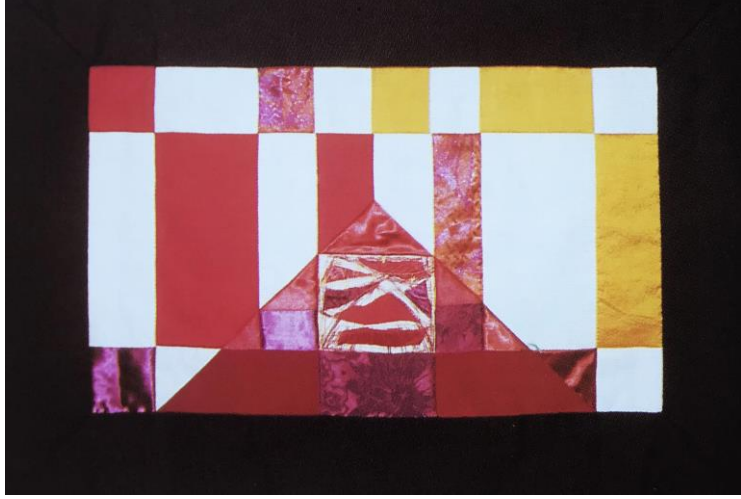
Resim 2.92. Sylwia Abraham, İsimsiz, 70 x 70 cm, Polonya (solda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 57)

Resim 2.93. Liisa Teittinen, Gece Sessiz, 170 x 120 cm, Finlandiya (sağda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 43)



Resim 2.94. Barbro Jorgensen, Benim İlk Bargellom, 60 x 50 cm, Danimarka (solda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 42)

Resim 2.95. Barbro Jorgensen, Dans Eden Yıldızlar, 160 x 115 cm, Danimarka (sağda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 42)



Resim 2.96. Pia Hjort, İsimsiz, 130 x 90 cm, Danimarka (solda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 41)

Resim 2.97. Bettina Franckenberg, Ateş Piramidi, 80 x 100 cm, Almanya (sağda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 34)



Resim 2.98. Elke Ünal, Amish Elmas, 70 x 70 cm, Almanya (solda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 40)

Resim 2.99. Elke Ünal, Altın Kesim, 125 x 165 cm, Almanya (sağda)
(Kültür Bakanlığı, 2002, s. 40)

Endüstri Alanında Kırkyama (Patchwork) Örnekleri

Günümüzde renkli ve farklı desenlerdeki kumaş parçalarının birleştirilmesiyle oluşturulan kırkyama (patchwork) çalışmalarındaki görsel kültür; teknoloji ve endüstri alanındaki tekstil sanayisinin gelişimine bağlı olarak ev tekstil ürünleri, dekoratif süslemeler ve moda sektöründe yer alan birçok farklı ürünün tasarımı yaygın olarak kullanılmaktadır.

Ev tekstil ürünlerinde işlevsel ve estetik tasarım olarak; yatak örtüsü, duvar kâğıdı, halı, minder yüzü, mobilya döşeme, yer ve mutfak fayansları, mutfak önlükleri, perde, puf, koltuk şalı ve masa örtülerinde, dekoratif ev süslemeleri olan duvar panoları ve nazarlıklarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte moda sektöründeki güncel yaklaşımlarda kırkyama tekniğiyle oluşturulan motifler ve şekiller dikkat çekmektedir. Giyimde kullanılan; kaban, ceket, elbise, etek, pantolon, yelek gibi kullanım eşyalarında, kemer, cüzdan, şal, çanta, şapka, bere ve eldiven gibi giyim aksesuarların tasarımında kırkyama tekniğinden yola çıkan bu üslup, yeni bir görsel dilin meydana gelmesini sağlamıştır.



Resim 2.100. Kırkyama biçiminde tasarlanmış yatak örtüsü, ev tekstili (solda)
(int.:23)

Resim 2.101. Kırkyama biçiminde tasarlanmış duvar kâğıdı, iç dekorasyon (sağda)
(int.:24)



Resim 2.102. Mutfak dekorasyonu için tasarlanan kırkyama desenli duvar fayansı
(int.:25)



Resim 2.103. Kırkyama kanepeler, pamuk, 40 x 40 cm, Hindistan
(int.:26)



Resim 2.104. Mutfak Önlüğü, kırkyama parça birleştirme
(int.:27)



a)



b)



c)



d)



e)



f)

Resim 2.105. (a,b,c,d,e,f), Squint Tasarım Grubu, el dikişi ve yama işiyle çeşitli stillerde mobilya döşeme, farklı renk ve desenlerde ipek, kadife, dokuma, pamuk ve baskı kumaş, İngiltere (int.:28)



a)



b)



c)



d)

Resim 2.106. (a,b,c,d), Squint Tasarım Grubu, el dikişi ve yama işiyle çeşitli stillerde mobilya döşeme, farklı renk ve desenlerde ipek, kadife, dokuma, pamuk ve baskı kumaş, İngiltere (int.:29)



Resim 2.107. Donatella Versace, Etro, g z koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2018 (solda)
(int.:30)

Resim 2.108. Etro, g z koleksiyonu, RTW-Milano Moda Haftası, 2017 (ortada)
(int.:31)

Resim 2.109. Emilio Pucci, g z koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2018 (sağda)
(int.:32)



a)

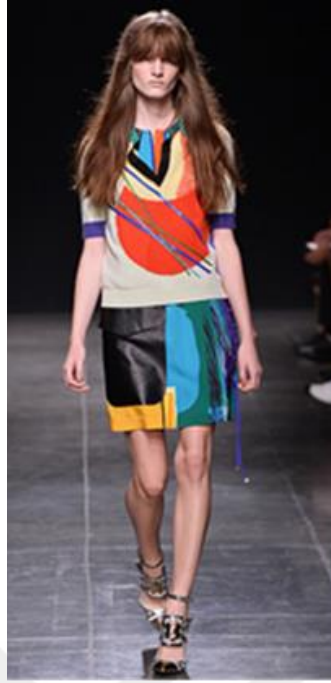


b)



c)

Resim 2.110. (a,b,c), Etro, sonbahar-kış bayan koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2015-2016
(int.:33)



Resim 2.111. Karen Walker, ilkbahar-yaz bayan koleksiyonu, New York Moda Haftası, 2015 (solda)
(int.:34)

Resim 2.112. Angelo Marani, ilkbahar-yaz bayan koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2015 (sağda)
(int.:35)



Resim 2.113. Belarus Moda Haftası, ilkbahar-yaz bayan koleksiyonu, 2014 (solda)
(int.:36)

Resim 2.114. Sfilata Moschino, güz koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2015 (sağda)
(int.:37)



Resim 2.115. Adolfo, Akşam Topluluğu, parça birleştirme, moda tasarımı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere, 1967 (solda)
(int.:38)

Resim 2.116. Thea Porter, Kaftan, parça birleştirme, moda tasarımı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere, 1968 (sağda)
(int.:39)



Resim 2.117. Terry de Havilland, Bir çift ayakkabı, parça birleştirme, moda tasarımı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere, 1972
(int.:40)

2.3. Kırkyama Tekniğinin Sanatla İlişkisi: Geometrik Biçimler

Kırkyama tekniğinin kumaşla parça birleştirme ve geometrik sistemde ritmik olarak birim tekrarına dayanan kompozisyonların biçimsel esaslarının izleri, tarihsel olarak Anadolu coğrafyasında varlığını sürdüren tüm ulusların motiflerinde kültürel olarak yer edinmiştir. Motifler, her dönem için farklı malzeme ve teknikte kullanılmıştır.

Tarihten önceki devirlere ait en eski süsleme şekli olan geometrik şekiller, hemen her kültürde görülür. Erken dönemlerde önce çanak çömlek, gibi toprak kaplar üzerine çizilen ve tüm toplumlar için anlamlı ve önemli olan geometrik süslemeler, dekorasyonun en eski ve temel unsurlarıdır. Bütün kadim medeniyetlerde, Orta Asya ve eski Ege-Akdeniz kültürü kadar Bizans'ta da görülen geometrik şekiller, İslam ülkelerinde tüm insanlık için geçerli olan basit geometrik simgeleri aşarak, derin ve karmaşık hesap işlerine dönüşmüş, hendese (geometri) ürünü olan kompozisyonlar düzeyine ulaşmıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2014, s. 102).

Geometrik soyutlama ve soyut biçimler; tarihleri, oluşum süreçleri ve yaklaşımları farklı olmasına rağmen Anadolu'da; Selçuklu döneminde ve Türk-İslam dönemini kapsayan eserlerde olduğu kadar Batı sanatında da karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da özellikle bezeme adı verilen teknik ile sanat üslubu oluşturulmuştur. Erken dönem Türk beyliklerinde, Selçuklu ve Osmanlı döneminde özellikle mimari yapıların iç ve dış süslemeciliğinde kullanılan, soyut (non-figüratif) biçimlendirmeye karşılık gelen geometrik bezemeler; taş, ağaç, seramik, çini, zahriye ve bordür gibi malzemeler üzerinde yapılan işçiliklerde yaygın olarak görülmektedir. Bezemenin temel ögesi, geometrik şekli oluşturulan motif (örge), desen veya çizgidir. Çizgisel motiflerin birim tekrarı sağlayacak şekilde yan yana getirilerek, çeşitli ağların oluşturulduğu bu kompozisyonlar çizgi ya da kırık-kesik çizgilerin birleşmesiyle bütün elde edilen çalışmalardır. "Kompozisyonlarda kullanılan unsurlar, düz veya diyagonal olarak birbirine eklenir ve bir merkez etrafında döndürülerek tekrarlanır ve birbirine eklenir. Uygulanan alan ne kadar büyürse büyüsün bu desen onu kaplar, sonsuza uzanacakmış gibi her yöne sürer gider" (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2014, s. 105). Bu dönemdeki geometrik bezemelerde genellikle kare, üçgen, dikdörtgen, daire, çokgen gibi geometrik biçimler kullanılmıştır.

Geometrik süslemeyle oluşturulan kompozisyonlar, Anadolu'da mimaride uygulama alanı bulması 11. yüzyılda, Orta Asya Karahanlı anıtlarında ve Büyük Selçuklularla başladığı ileri sürülmektedir. Geometrik kompozisyonların belirgin, sürekli ve tutarlı bir özellik haline gelmesi bu dönemi işaret etmektedir. 11. ve 12.

yüzyıllarda Horasan-İran Bölgesinden başlayıp, Azerbaycan yoluyla Anadolu'ya ulaşmıştır (Mülayim, 1982, s. 19).

Anadolu Türk sanatında 12. yüzyılda görülen bezeme örneklerine baktığımızda geometrik çizgilerin bileşiminden oluşan 'yıldız' motifinin yaygın olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu motif, çokgen ya da çok köşeli yıldız olarak tasarlanmış ve bu dönemin özgün görsel anlatım dilini oluşturmuştur. Bir diğer adlandırması ise 'sonsuz açılan yıldız'dır. "Sonsuz karakterli bu geometrik kompozisyonlar her yöne doğru sürekli gelişebilen bir özellik taşır ve bu tasarımlar, başlangıcı ve bitişi olmayan bir düzenin sınırlı parçası olarak sonsuza uzanan bir örgü şeklinde gelişir" (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2014, s. 104). Süslemedeki yıldız motifler; kare, dikdörtgen, beşgen, altıgen, sekizgen, ongen ve onikigen gibi çokgenlerden oluşmaktadır.



Resim 2.118. Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medrese Kapısı, ceviz, oyma, merkezde 12 köşeli yıldız motifi, ard arda birbirine geçme madalyonlarla işlenmiş kabartma süsler, 2.63 x 1.70 m, envanter no. 13000, Ahşap Seksiyonu, Etnoğrafya Müzesi, Ankara, 1414-1417



Resim 2.119. Ürgüp Taşkın (Taşhun) Paşa Cami Minberi, yan kanat detayı, ceviz, 3.50 x 2.90 x 0.92 m, çokgen motifi, arabesk kabartma tezyinatlı, iki yan küpeşte kısmının ara yeri kafesvari birbirine geçme, envanter no. 11928, Ahşap Seksiyonu, Etnoğrafya Müzesi, Ankara, 14. yüzyılın ilk yarısı



Resim 2.120. Şemâsı yıldız geometrik kurguyla oluşturulmuş ve rumilerle bezenmiş zahriye sayfası, Süleymaniye Kütüphanesi Turhan Valide Sultan 67 (Özkeçeci ve Özkeçeci 2014, s. 285)



Resim 2.121. İsfahan Cahar Bağ Medresesi'nin (Medrese-i Sultani) giriş eyvanından çini mozaik detayı, İran, Safavi devri, 1714-1718 (solda) (Öney, 1987, s. 111)

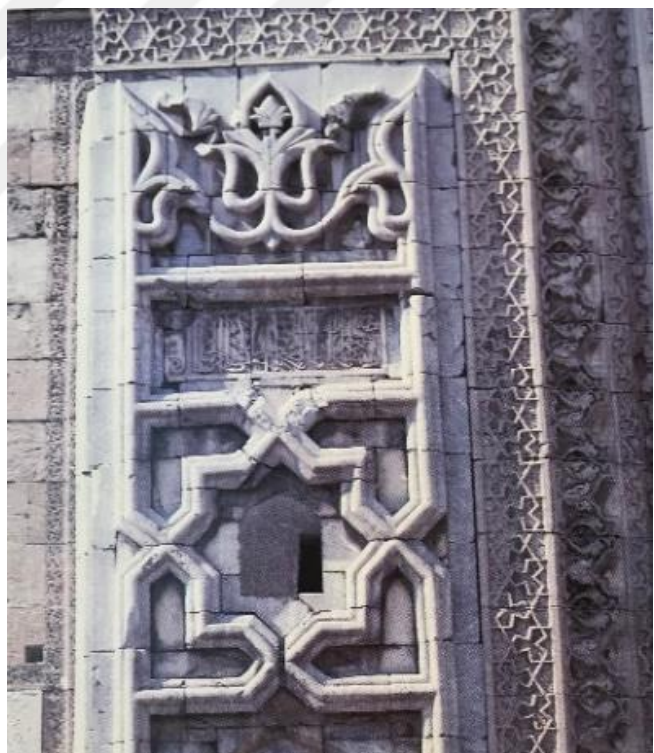
Resim 2.122. Natanz Hanıkahı portalinde firuze, lacivert ve sırlı tuğla, renkli çini mozaik bezeme, İran, İlhanlı devri, 1316-17 (ortada) (Öney, 1987, s. 29)

Resim 2.123. Sultan I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi portalinde geometrik taş süsleme, Sivas, 1217-1218 (sağda) (Fırat, 1996)



Resim 2.124. Çini mozaîği taklit eden kabartmalı çiniler, 71 x 96 cm, Taht-ı Süleyman Sarayı, İlhanlı devri, 13. yüzyıl sonu, Batı Berlin Müzesi (solda)
(Öney, 1987, s. 37)

Resim 2.125. Kubadabad Sarayı'na ait bir çini, Konya Karatay Müzesi, 1236 yılı ve civarı (sağda)
(Fırat, 1996)



Resim 2.126. Veramin Mescid-i, cuma portalinde firuze ve lacivert sırlı tuğla bezeme, İlhanlı devri, İran, 1325-26 (solda)
(Öney, 1987, s. 27)

Resim 2.127. Sivas Gök Medrese, detay, 1271 (sağda)
(Fırat, 1996)



Resim 2.128. Cilt Kapağı, üzerindeki arabesk tarzda süslemeler ruganla kabartma yapılmıştır, 18.5 x 26 cm, envanter no. 605, İran, Besim Atalay Seksiyonu, Etnografya Müzesi, Ankara



a)



b)

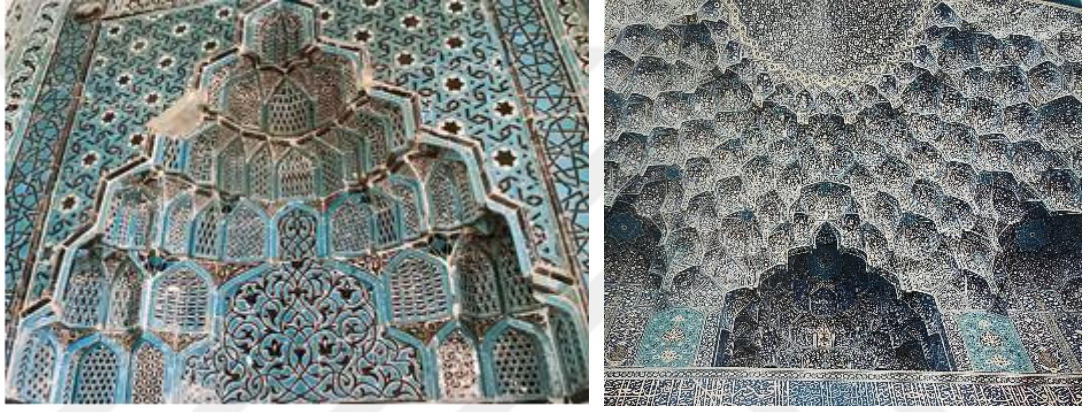
Resim 2.129. (a,b) Sedefli Lihye-i Saadet Sandukçası, ön ve arka görünüş, ahşap, sedef, cam, 40 x 22.5 x 21.5 cm, envanter no. 9501, Etnografya Müzesi, Ankara



Resim 2.130. Tabak, Kütahya seramiği, kabartmalı geometrik motifler, 61 x 6.5 cm, envanter no. 1.953.79, Osmanlı Dönemi, Türk Ocağı Seksiyonu, Etnografya Müzesi, Ankara (solda)

Resim 2.131. Kütahya İşi Tabak, pişmiş toprak (seramik), yıldız ve çokgen motifler, 4 x 17 x 27 cm, envanter no. 24541, Osmanlı Dönemi, Etnografya Müzesi, Ankara (sağda)

Geometrik tasarımlardan oluşan motiflerinin yan yana veya üst üste gelerek, prizma etkisiyle üç boyut (uzay) yaratan bir diğer bezeme türü ise mukarnas bezemedir. İslam mimarlığının bir örneğini oluşturan mukarnas bezeme “bir geometrik biçimden öteki geometrik biçime; kareden daireye, daireden kareye ve çokgenden daireye ya da bir daire kesitten daha geniş bir daire kesitine geçişin mimarlığa özgü bir yöntemle yansıtılarak oluşturulmasıdır” (Ödekan, 1988, s. 475). “Orta çağ Anadolu Türk mimarisinde yaygın bir biçimde taçkapı, mihrap, niş, sütun başlığı, sütun kaidesi, korniş, şerefe, mezar taşı, çeşme cephesi ve yalağı gibi çok çeşitli birimlerde kullanılmıştır” (Ödekan, 1988, s. 475).



Resim 2.132. Sahip Ata Camii, çini mihrabından detay, Konya, 1258 (solda)
(Fırat, 1996)

Resim 2.133. Isfahan Mescid-i Şah portalinin stalaktit sisteminde çini mozaik bezeme, Safavi devri, İran, 1616 civarı (sağda)
(Öney, 1987, s. 107)

Bununla birlikte Anadolu Selçuklu döneminde ve İslam ülkelerinin süsleme sanatında ‘zencirek’ veya ‘zencerek’ (bordür, kenar suyu) adı verilen geçme işi bezemeler yaygın olarak kullanılmıştır. Bir düzlem üzerinde nokta, çizgi ve yayların bileşimiyle oluşan, yatay ve dikey eksenlerin belli bir noktaya göre kaydırılmasıyla şekillenerek kare, dikdörtgen, çokgen gibi geometrik biçimlerin meydana getirilmesi sağlanmıştır. Uzun ve kalın şeritlerden oluşan bu geometrik sistemdeki ana prensip, geometrik çizgilerin hasır örgü gibi birbiri içinden geçmesidir. “Zincirleme halkaların kesintisiz olarak devamı bu motif çeşidinin özelliğidir. Geçmelerin en sade şekli, iki kırık doğrunun birbirini kesmesiyle ortaya çıkan geometrik bordürlerdir. İki kattan fazla kırık doğru ile girift geçme bordürler meydana gelir” (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2014, s. 108). Geçmeler, geçmiş dönemlerde “tezhipte, cilt sanatında, çinide, mimari alanında farklı

malzemelerle değişik mekânların ve kullanım eşyalarının süslemesinde görülmektedir” (Buttanrı, 2003, s. 55).



Resim 2.134. Konya Karatay Medresesi, çini mozaik süsleme detayı, 1251 (solda)
(Firat, 1996)

Resim 2.135. Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii, çini mihrabı, Beyşehir, 1297 (sağda)
(Firat, 1996)

İslam öğretisine göre; canlı varlıkların tasvirinde gerçeğe benzetme, biçim verme ya da yaratma edimi, Allah'ı taklit etme ya da eş koşma düşüncesiyle temellenmesinden dolayı doğanın nesnel (gerçekçi) tasviri yasaklanmıştır. İslam sanatında gerçeklik algısını nesnel olarak tanımlayan tüm görüntüler; renk ve şemazite edilen geometrik biçimlerle soyut bir dünya anlayışına yönelirken, bitkisel ve geometrik motiflerin tekrarına dayanan süslemelere ağırlık verilmiştir. İslam sanatında simetrik, birbiri ardına geometrik şekillerle oluşturulan bu girift kompozisyonlar, evrendeki sonsuzluğu, birliği, düzeni ve uyumu simgelemektedir. “Sonsuzluk, İslam bezeme sanatlarında en geçerli prensiptir. Yüzeyin bütününe kaplayan desenlerde sonsuzluk, iki boyut üzerinde sürmektedir” (Demiriz, 2017, s. 11). Soyut olarak ele alınan motifler, nesnel bir vurguda bulunmamakla birlikte nesnel olan bir şey şematize edilerek, sembolik anlamda ifade etmede aracı olarak kullanılmıştır. “Schimmel’e göre geometrik şekillerin içeriği; sembolizm, totem, büyü gibi ritüel davranışlarla, İslam felsefesinde geniş yer tutmaktadır. Sembolizme dayanan açıklamalarda, şekillerin farklı çevrelerde özel birtakım kuvvetler taşıdığı kabul edilmekle birlikte bu geometrik şekillere, ilkel büyü ve sihir sisteminin belirtileri olarak bakılmaktadır” (Mülayim, 1982, s. 68).

İslam düşüncesinin Platon'un idealar teorisi ve Plotinos'un panteist ışık metafiziğiyle karşılaşması resim yasağıyla çelişmeyen bir tasvirciliğin gelişebileceği bir ortam sağlamıştır. Platona göre, bu dünya bir görüntü dünyasıdır ve duyularla algılanan nesneler birer gölgedir. Fakat bu dünya, gölgede olsa ideaların yansımalarıdır ve onlardan pay alır. Plotinos felsefesinde bu dünya, tek olan tanrısal varlığın dışarıya yansıyan ışınlarıdır. İslam tasavvuf felsefesinde ise, 'tanrısal görüntü'dür. Dünyanın tanrısal bir görüntü olarak tanımlanması, duyular dünyasına kapalı olan tasvirciliğin, idealar ve içgörüler dünyasına açılmasını sağlamış ve böylece İslam dinin temelleri üzerinde tasvir yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir 'kavram ressamlığı' doğmuştur (İpşiroğlu, 2018, s. 9-10).

Doğu kültürüne özgü bu düşünce ve estetik anlayışı, biçimsel olarak benzerliklerle birlikte oluşum sürecindeki farklılıklara rağmen 20. yüzyılın başlarında batı sanatında da görülmeye başlanmıştır. Batı toplumunda, 19. yüzyılın sonlarında endüstri devrimiyle birlikte makineleşme bağlı olarak ekonomik faaliyetler artmış ve sanayi kentleri kurulmuştur. Bilimin, ekonominin ve teknolojik değişimlerin toplumsal ve kültürel yaşamı kökten değiştirdiği –yüzyılın dönüşümünün yaşandığı- bu dönemde; bireylerin sosyal hayatındaki ruhsal gerilimleri ve bunalımları kendi gerçekliklerine olan algılarında da değişime sebep olmuştur. Bireylerin ve toplumun sosyal yapısında yaşanan değişimler sanatı da etkilemiş; modernleşmenin getirdiği makineleşme ve mekan-zaman-hız kavramlarına dair yeniliklere tepki duyan bir grup sanatçı, doğunun mistik dünyasından etkilenecek doğu kültürüne ait imgeleri resimlerine dâhil ederken, diğer bir sanatçı grubu ise tezatlık oluşturacak şekilde yeni arayışlar içine girerek, dış gerçekliği oluşturan doğa tasvirleri yerine biçimlerin özünü bilme ve biçimlerin özünü yansıtma (saf sanat) yaklaşımından yola çıkarak soyut sanat kavramını ortaya çıkarmıştır. Turani'ye göre (2005, s. 554) Soyut sanat, "dünyamızın sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçının, büyük kuvvetler karşısındaki hiçliğini anlayarak kendi içine kapanması sonucu, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesi ile ortaya çıkmış bir iç muhasebesi, kişisel bir dünya görüşüdür".

19. yüzyılın sonunda İzlenimciler'den başlayarak soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedilemeyecek olan bu kopuş, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte geçmiştir. 20. yüzyıl başında tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş, 'sanat için sanat'çı yaklaşımı içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır (Antmen, 2010, s. 79).

19. yüzyılın sonlarında Empresyonist ressam Paul Cezanne ile başlayan soyutlama eğilimi, doğanın gözle görülen gerçeklik algısında kopuşu beraberinde getirirken, doğanın betimlenmesinde biçimler; küp, silindir, koni gibi geometrik şekillerle ifade edilmiştir. Resim sanatında doğanın ve nesnelerin deforme edilerek dış görüntüsünden kurtulması, biçimin sınırlı yapısından uzaklaşarak, geometrikleşen nesnelerle yeni bir algı düzeyi yaratmıştır. Aynı zamanda soyutlama eğilimini Cezanne'den devralan Analitik kübist resimde ise biçimler parçalanmış ve nesnenin yapısal çözülme girişimleri gerçeklik algısını açılar kullanarak, geometrik bir düzleme indirgemıştır. 1910-1920 yılları arasındaki süreçte modern sanatın ifade biçimini oluşturan soyut sanat; Vassily Kandinsky, Piet Mondrian ve Kasimir Malevich gibi sanatçıların çalışmalarındaki farklı biçimsel yaklaşımları da içinde barındırmaktadır. Soyut sanatın gelişim sürecinde belli bir figür ya da biçime bağlı olmayan, renkler ve biçimler üzerinden hareket eden bu sanatçıların çalışmaları iki ayrı yoldan gelişim göstermiştir. “Bar’a göre Soyut sanat, biri Kazimir Malevich’e, diğeri Vassily Kandinsky’e dayandırılabilir iki koldan gelişmiş, birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğeri içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır” (Antmen, 2010, s. 80).

Soyut ya da soyutlama yaklaşımında gerek Türk-İslam geleneğinden beslenen eserler gerekse Batılı sanatçılar tarafından meydana getirilen iki ya da üç boyutlu eserler, kırkıma tekniğindeki geometrik biçimlerin sonsuzluk içinde sürüp giden birim tekrarlarıyla hem düşünsel hem de biçimsel açıdan benzerlik taşımaktadır. Batılı ve doğulu sanatçıların soyut biçimlere ulaşma çabasında temellendirdikleri noktalar ve oluşum süreçlerindeki farklılığa rağmen her iki yaklaşımında birleştiği alan evrensel olana ulaşarak, değişmez gerçekliği vurgulamak ve varlığın özünü yansıtmaya istektir. Batılı sanatçılar, dünyadaki nesnelerin dış gerçekliklerindeki maddesel özelliklerden bilinçli olarak vazgeçmiş; içe yönelerek, soyut biçimlerle görünür olmayan bir varlığı ortaya koyma yolunu izlemiştir. İslam öğretilerinde ise görünür olmayan –maddesel hiçbir unsur taşımayan- tek ve mutlak varlık yaratıcıdır, Allah inancısıdır. Görülmeyenin özüne ulaşma düşüncesi soyut ve sonsuzluk kavramlarıyla ifade edilirken, sembolik olarak şekillendirilmiştir. Batılı sanatçılar, eserlerde bireysel ve bilinçli olarak kendi estetik görüşünü, kendi duygusunu ve kendi düşüncesini yansıtırken, doğulu sanatçılar bu yaklaşımları yadsımamıştır.

Bu bağlamda doğu sanatındaki plastik ve estetik değerler, batılı sanatçıların çalışmalarıyla geometrik sistemde birim tekrarına dayanan formlar, çizgi, biçim, renk, ritim ve sanat tarihinde belli bir zaman dilimini yansıtan üslup özellikleri bakımından paralellik göstermektedir. Kırkyama tekniğinde kullanılan materyal farklılığına rağmen Soyut Sanat, De Stijl, Orfizm, Süprematizm, Op Sanat, Minimalizm gibi sanat anlayışlarının meydana getirdiği biçimsel üslup, yama işlerinde olduğu gibi hem parça, parça birleştirme ve parçadan bütünlüğe ulaşma hem de biçimi ve rengi en az değerlerde sunarak özüne inme gibi yaklaşımları içermektedir. Biçimsel olarak yama etkisi oluşturan bu çalışmalara ve sanatçılara değinecek olursak:

Soyut sanat akımını başlatan ve en önemli temsilcisi olan Vassily Kandinsky, nesneleri veya figürleri resimlerinden uzaklaştırarak, non-figüratif (soyut) adı verilen resimsel ifadenin ilk sanatçısı olmuştur. Sanatı bireysel ve duygusal yönden ele almış; saf haldeki renk titreşimlerinin bireylerin üzerinde yarattığı psikolojik etkileri –ruhsallığı ve özerkliği- vurgulamıştır. Kandinsky’nin 1912’de yazmış olduğu ‘Sanatta Tinsellik Üzerine’ adlı kitabında bu yaklaşımı Antmen (2010, s. 81) şu şekilde açıklanmaktadır:

Sanatın içsel bir gereklilikten kaynaklandığına inanan Kandinsky için duyguların gerçek ifadesini bulmasında ‘primitif’ ilkel öğeler –içgüdüler- çok önemli bir yer tutmuş, duygunun doğrudan ifadesi sanatsal yaratının başlıca koşulu sayılmıştır. Saf sanatsal ifadeyi örnekleyen başlıca sanatsal yaratının müzik olduğunu düşünen Kandinsky’nin sanatında belirgin bir eğilim de mistisizm olmuş; sanatın gündelik yaşamın ötesinde, sonsuz bir ‘tin’in, bir evrensel ruhun algısı ve ifadesi olduğu inancı ağır basmıştır.



Resim 2.136. Vassily Kandinsky, Hırçın-Uysal Pembe, karton üzerine yağlıboya, 63.5 x 48 cm, Wallraf-Richartz Müzesi, Köln, 1924
(Lynton, 1980/2004, s. 84)

Süprematizm akımının yaratıcısı olan Kasimir Malevich, soyut geometrik formlara indirgediği resimlerini insan, doğa, ayrıntı, konu ve içerik gibi ifadelerden sadeleştirmek istemektedir. Geometrik soyutlama anlayışından beslenerek ortaya çıkan Süprematizm, “nesnelerin çözümlenerek parçalara bölünmesi ve bu parçaların geometrik bir yorumla yeniden bir araya getirilmesi ilkesi ile Kübizm’den farklılık gösterir. Temel felsefesi doğada bulunan biçimlerin değil, yalnızca temel geometrik biçimlerin yapımca bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanmaktadır” (Rona, 1997, s. 1711).

Malevich’in çalışmalarındaki kompozisyon düzenlemelerinde çoğunlukla nesnelerle birlikte mekân kavramından da uzaklaştığı görülmektedir. Biçimler, genellikle açık renk bir yüzeyin üzerinde boşlukta asılı dururken, gerek parçaların birbirleriyle olan yakınlık ve uzaklıkları, gerekse renk kullanımında ana renkleri, ara tonları, açık-koyu değerleri ya da karşıt renkleri bir bileşen olarak kullanması bütünlüğe bakıldığında yerçekimine karşı koyarcasına uzay etkisi yaratmaktadır. Resmi meydana getiren öğeler; değişik boyutlarda üst üste, yan yana ve çapraz kesen dikdörtgen ve karelerle oluşturulan geometrik sistemde, yatay ve dikey şekillerin farklı yönlerde yerleştirilmesiyle dinamik bir etki oluşturmaktadır.



Resim 2.137. Kasimir Malevich, Süprematist Kompozisyon:Havadaki Uçak, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 49 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi, 1915 (Farthing, 2010/2017, s. 402)

1917-1931 yılları arasında etkinlik gösteren De Stijl sanat hareketi; Neo Plastisizm'in uzantısı olarak gelişme göstermiştir. Neo Plastisizm terimi, "Hollandalı Avangard sanatçı Piet Mondrian tarafından geometrik şekiller, düz renkler ve kesişen düzlemlerin hâkim olduğu ve kısmen Kübizmin etkisindeki öncü niteliklere sahip soyut resimlerini tanımlamak için kullanılmıştır" (Hodge, 2011/2016, s. 128).

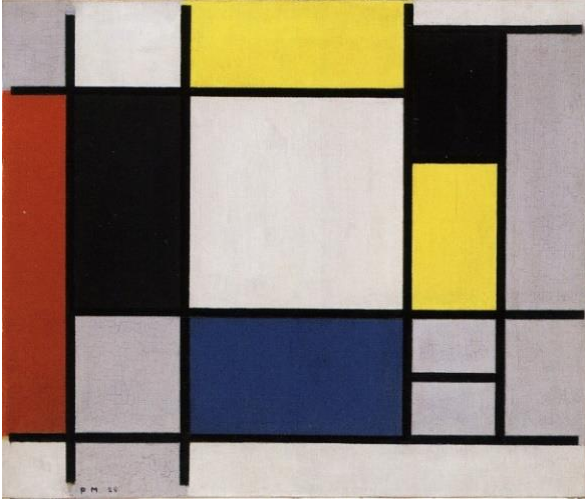
Teosofi² felsefesinden etkilenecek sanatsal çalışmalarını evrensel (tümel) uyum düşüncesinde temellendiren Piet Mondrian, bütün nesneleri saf biçimlerine indirgemiş ve saf öğelerle gerçekliği ifade etmeyi amaçlamıştır. "Teozofinin idealist ve anti-materyalist teorilerine dayandırılmış manevi bir yaklaşım Neo-Plastizm'in merkezinde yer almaktadır" (Hodge, 2011/2016, s. 130). Neo Plastisizm'in amacı, doğadaki biçimlerin maddesel betimlemesinden uzaklaşarak, resmin saf elemanlarını kullanmak, biçim ve renklerde geometrik yalınlığa sahip çalışmalar ortaya çıkartmaktır. De Stijl sanat hareketinin en önemli temsilcileri Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leek, Vilmos Huszar, JJP Oud, Gerrit Rietveld ve Georges Vantongerloo'dur.



Resim 2.138. Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon XIII, tuval üzerine yağlıboya, 49.9 x 50 cm, 1925-26 (solda)
(int.:41)

Resim 2.139. Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon V, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm, Amsterdam Stedelijk Müzesi, 1924 (sağda)
(Lynton, 1980/2004, s. 116)

² Teosofi: Yunanca "ilahi bilgelik" anlamına gelen *theosophia* kelimesinden gelmektedir. Kendi bir din olmayan Teozofi, bütün dinlerin gerçek bilgiye ait öğeler içerdiğini kabul etmektedir. Temelde yatan evrensel bir uyum arayışı adına farklı inanç sistemlerini birleştiren filozofik bir akımdır. Teozofistler, insan ruhunun yedi parçadan oluştuğuna ve insanlar arasında ırk, inanç, cinsiyet, kast ve renk ayrımı olmadığına inanmaktadır (Hodge, 2011/ 2016, s. 130).



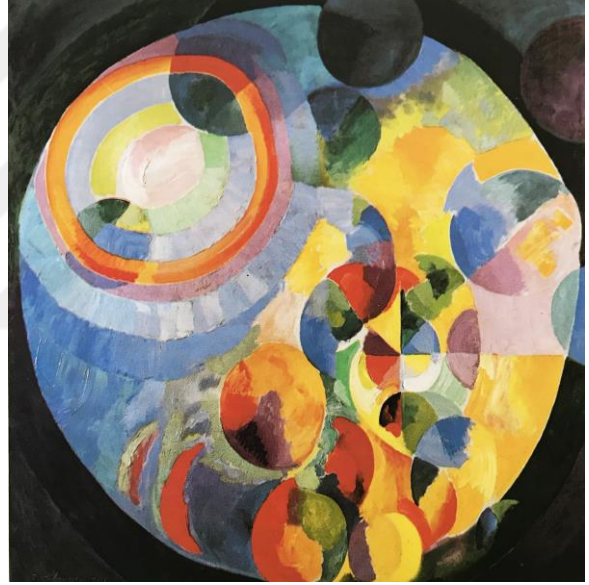
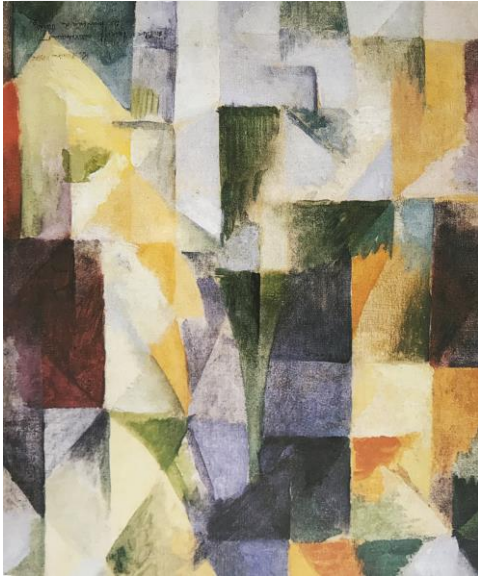
Resim 2.140. Piet Mondrian, Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Griyle Düzenleme, tuval üzerine yağlıboya, 52.5 x 60 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, 1920
(Gombrich, 1950/1999, s. 582)

İsviçreli ressam Paul Klee'nin çalışmalarında geometrik formlar ve üst üste boya katmanlarıyla oluşturulan soyutlanmış biçimler, görsel olarak ritmik ve şiirsel bir anlatım dili oluşturmuştur. Lynton'a (1980/2004, s. 73) göre Klee, “çok sayıda ve değişik türlerde yaptığı resimlerin bir kısmında renk lekelerini yama işi gibi kullanarak, çoğu zaman rastgele, bazen kesin geometrik biçimlerde ama her zaman sezgisel bir renk düzenlemesi gözetken resimler meydana getirmiştir”.



Resim 2.141. Paul Klee, Picasso'ya Saygı, düzensiz oval biçimli tahta üzerine yağlıboya, 35 x 29 cm, Connecticut özel koleksiyon, 1914
(Lynton, 1980/2004, s. 72)

Kübizmin bir kolu olarak gelişme gösteren Orfizm, İzlenimcilerin parlak renklerini ve fırça vuruşlarıyla oluşturdukları lekeleri; kübizmin geometriye dayanan düzlemsel yapısını resimlerine dâhil ederek, rengin dinamizmini ve varlığının görselleştirmesinde soyut bir anlatım sergilemiştir. Sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire tarafından ismi konmuş bu akım, renk ve renk uyumlarının kullanımına öncelik tanıyarak, hislerin ifadesini vurgulayan şiirsel bir yaklaşım benimsemiştir. Tuval yüzeyinde eşit olarak oluşturulan geometrik şekiller ve renk karşıtlıkları, ışığın kırılması ve ayrışmasıyla prizma etkisi yaratmıştır. Bu saf sanatı nitelemektedir. Akımın öncülerinden “Delaunay”ın ‘eş zamanlı karşıtlıklar’ teorisine göre renkler, aynı anda hem ayrılıyor hem de birleşiyor gibi görünecek şekilde yerleştirilmiştir” (Farthing, 2010/2017, s. 397).



Resim 2.142. Robert Delaunay, Açık Pencere, tuval üstüne yağlıboya, 45.7 x 37.5 cm, Tate Galerisi, Londra, 1912 (solda)
(Lucie-Smith, 1996/2004, s. 88)

Resim 2.143. Robert Delaunay, Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay, tuval üzerine yağlıboya, 248 x 250 cm, Zürih, Kunsthhaus, 1912-13 (sağda)
(Lynton, 1980/2004, s. 69)

Sürrealist resimler yapan İspanyol ressam Joan Miro, kompozisyonlarında karmaşık ve çoğu zaman anlaşılmaz formlarını yalın renk zıtlıklarıyla vurgulamıştır. Resimlerindeki görsel unsurlarda genellikle kırmızı, siyah, mavi, sarı ve yeşil renkleri saf haliyle yoğun bir şekilde kullanmış ve sınırlı bir renk paleti elde etmiştir. Renkli paçalardan oluşan kompozisyonlarındaki yerleştirmeler, geometrik şekillerden

oluşmasına rağmen hem organik hissi uyandırmakta hem de basitlik ve karmaşanın bir arada kullanılmasıyla ikilik yaratmaktadır. İçsel evrenini yansıttığı deforme edilmiş biçimlerinde genellikle kadın, kuş, ay, güneş, yıldız gibi konular üzerinde yoğunlaşan sanatçı, imgelerini biomorfik formlar, geometrik şekiller ve yarı soyutlanmış nesnelerle simgeleştirmiştir. Krausse'ye (2005/2005, s. 105) göre Miro'nun biçimleri, "sağlam kompozisyonlardan oluşsa da hayal gücünün oyunları gibidir (...) Geç dönem eserlerinde çok etkileyici form ve renklere sahip şiirsel ve çizgisel imajlar yaratmıştır. İçlerinde sayısız anlam taşıyabilen bu imajları, figürle soyutlama arasında gidip gelmektedir".



Resim 2.144. Joan Miro, Hirondelle Amour, tuval üzerine yağlıboya, 199 x 248 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1933-34 (solda)
(Farthing, 2010/2017, s. 428)

Resim 2.145. Joan Miro, Gece kuşları tarafından çevrilen üç tel saçlı kadın Palma, tuval üzerine yağlıboya, 243.5 x 168.9 cm, 1972 (sağda)
(int.:42)

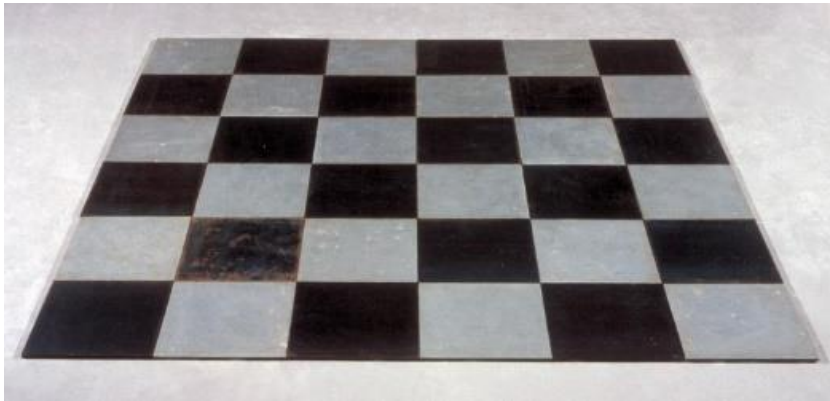
Minimal sanat terimi, ilk kez Richard Wollheim tarafından 1961 yılında sadelik ve nesnelliği vurgulayarak duygusal, simgeci, ifadesel ve tarihsel anlatıma karşı bir tepki olarak doğmuştur. Amerikan Soyut Dışavurumcu akımın bireysel özelliği vurgulayan derinliğine karşı, birim tekrarına dayanan simetriyi ve düzeni ön plana çıkarmıştır. ABC sanatı olarak da tanımlanan Minimal Sanat, "içeriği en aza indirgenmiş sanat olarak çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar ve heykeller için kullanılmıştır. Ancak,

1960’lardan başlayarak Amerika’da yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de tanımlamaktadır” (Erzen, 2008, s.1069).

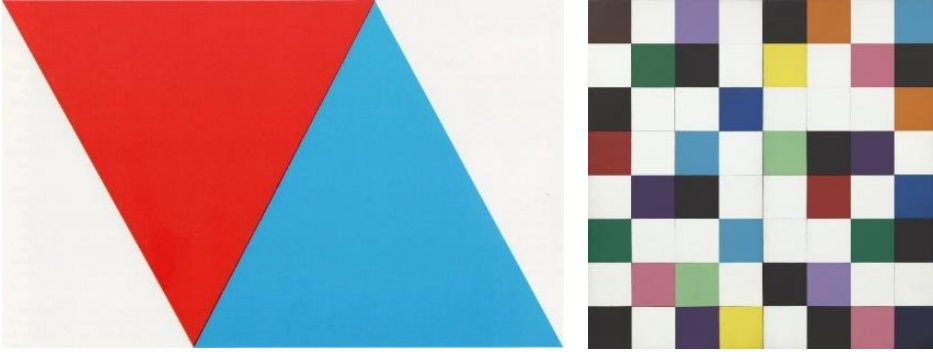
Seri olarak üretilmiş hazır nesneleri, resim ile heykel arasında yeni bir form anlayışıyla konumlandıran Minimalizm, alışılmış sanatsal ifadelerin dışına çıkmıştır. “Minimalist sanatçılar, yapıtlarını tasarlarken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından vazgeçmişler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişler ve Gestaltvari bir parça-bütün ilişkisi gözetmişlerdir” (Antmen, 2010, s. 182).



Resim 2.146. Frank Stella, Daha Çok ya da Az, tuvale alüminyum boya, 300 x 418 cm, 1960
(Yılmaz, 2013, s. 271)



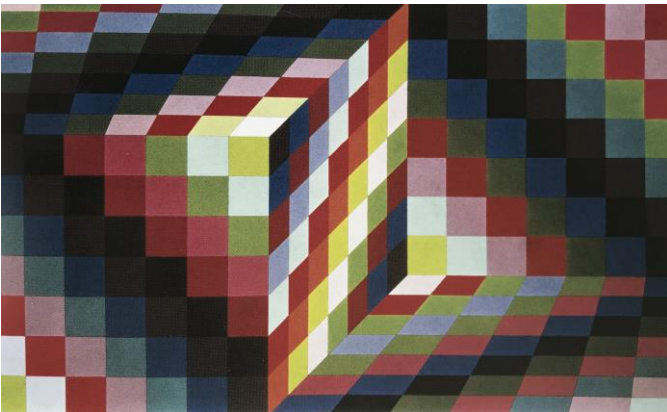
Resim 2.147. Carl Andre, Çelik çinko yüzey, 184 x 184 x 0.9 cm, 1969, Tate Modern, Londra
(int.:43)



Resim 2.148. Ellsworth Kelly, Kırmızı Mavi, tuval üzerine yağlıboya, 228 x 244 cm, 1968 (solda)
(int.:44)

Resim 2.149. Ellsworth Kelly, Büyük Bir Duvar İçin Renkler, tuval üzerine yağlıboya, altmış dört panel, 240 x 240 cm, 1951 (sağda)
(int.:45)

1960’larda ortaya çıkan, renkler ve biçimler arasındaki etkileşimi merkeze koyarak insan doğası üzerindeki etkilerini inceleyen ve geometrik soyut yaklaşıma özgü yalın şekiller kullanan bir diğer akım ise Op Art’tır. Op art, iki boyutlu resim yüzeyi üzerinde görüntünün göz yanılsamasıyla üç boyut yaratan görsel etkilerinin soyut sanata yansımış şeklidir. Renk, çizgi ve perspektif gerilimleriyle oluşturulan çalışmalar fizyolojik olarak tepki uyandıracak şekilde resim yüzeyinde hareket duygusunu kazandırmaktadır. “Op art sanatçıları, izleyicinin algılama süreçleriyle oynayarak, hareket eden, perspektif değiştiren ve ikinci bir görüntü daha yaratan yapıtlar meydana getirmiştir. Sanatçılar bu efektleri yaratmak için birbiri içine girmiş çizgiler, dönüşümlü perspektif, dalgalı şeritler, kromatik titreşimler ve renk kontrastlarından faydalanmıştır” (Farthing, 2010/2017, s. 524).



Resim 2.150. Victor Vasarely, Marsan, cam mozaik, Özel koleksiyon, 1966
(Farthing, 2010/2017, s. 524)

Akımların sanat anlayışlarının ön plana çıkardığı görsel düzenlemeler, materyal farklılığına rağmen kumaşla yapılan yama işlerindeki geometrik formlarla oluşturulan parça, parça birleştirme ve parçadan bütün elde etme yaklaşımıyla biçimsel olarak paralellik göstermektedir. Kompozisyonlarda yan yana getirilen simetrik veya asimetrik şekiller, renk alanlarının çeşitliliği, denge ve uyum, yatay ve dikey çizgilerinin kesişmesiyle elde edilen yüzeyin biçimsel görselliği, kırkyamanın gerek şekil gerekse applike olarak kullanılan teknik özelliğine dair benzerlik göstermektedir. Kumaşların üst üste kullanılarak birleştirilmesiyle oluşturulan applike tekniğindeki görsel etki; resim yüzeylerin ön-arka ilişkisindeki derinlik algısında ve farklı renklerin tekrarına göre düzenlenen geometrik şekillerde büyütülerek detaylandırılmış izlenimini yaratmaktadır.





3. KIRKYAMA TEKNİĞİYLE DİĞER TEKNİKLER ARASINDAKİ İLİŞKİ

Bu bölümde, kırkyama tekniğinin parçadan yola çıkarak bütün bir kompozisyon elde etme prensibi doğrultusunda oluşum şeklindeki benzerlik bakımından parça-bütün ilişkisinin gözetildiği sanatsal tekniklerden kolaj, asamblaj, montaj, vitray ve mozaik incelenecektir. Felsefi alt yapıları tamamen farklı olmasına rağmen, biçimsel benzerlik görülmesi nedeniyle bazı sanatçılara yer verilmiştir.

3.1. Kolaj

Kolaj, “Fransızca, ‘coller’ sözcüğünden türetilen bir kelime olup bir araya getirme, birleştirme, yapıştırma anlamında kullanılmaktadır” (Selvi, 2008/2013, s. 28). Türk Dil Kurumuna göre “kesyap” olarak tanımlanan kolaj; iki boyutlu tuval, karton, tahta, duralit gibi yüzey üzerine her türlü basılı, çizili, seri üretim ve buluntu nesnesinin (kağıt, gazete, dergi, fotoğraf, otobüs bileti, etiket, duvar kağıdı, kumaş, cam, ayna vb.) yapıştırılmasıyla elde edilen bir tekniktir. Bununla birlikte farklı nesnel gerçekliklerden alınan bu hazır imgeler, boya ve çizimlerle aynı düzlem üzerinde birleştirilerek, -heterojen unsurların bir aradallığında- plastik dil oluşturan kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Kolajın tarihsel gelişimine baktığımızda çok eski zamanlara dayanmakla birlikte, çoğunlukta dekoratif amaçlı kullanıldığı dikkat çekmektedir. Kolaj, Kübizmle birlikte resim sanatında estetik bir kaygıyla sanat ürünü olarak kabul görünceye kadar,

Mısır heykellerinin gözlerine yarı değerli taşların yerleştirilmesinde; ilkel kavimlerin mask ve heykellerinde deniz kabukları ve hayvan dişlerinin kullanımında; Mısır rölyeplerinde, Bizans, Rus ve benzeri ikonalarda altın ya da madeni kaplamaların kullanımında karşımıza çıkmaktadır. Ahşap, mermer, taş, seramik ve keramik gibi alışılmış malzemelerin dışında farklı malzemelerin kullanılması, kolajın oluşumunu 20. yüzyılın başlarından daha eskiye götürmektedir. Avrupa’da kolaj 18. yüzyılda yeni yıl kartlarında kullanılmaya başlanmıştır. Kraliçe Victoria çağında dergi ve yeni yıl kartlarından kesilmiş parçalarla oda bölmelerine, şömine ve ocak paravanlarına kolaja benzer bir teknikle süsleme yapıldığı bilinmektedir (Oksay, 2003, s. 52).

Kolaj, 1000 yıllık bir oluşturdur. Japonya’da, ortaçağda yapılmış bir sanattır. Yeni yıl için hazırlanmış şiirli kartlara, şiirsel parçaların grafik yazılarda bütün değerini bulması için, parşömenin tonunda kalın kâğıtlara yapıştırılmış, renkli ipek kâğıtlar

ya da değerli kartonlar üzerine bir fikri anlatan simgeler çizilmiştir. Hattatlar, fırçayla planların konturlarını çizerken alttan yapıştırılmış, kâğıdın dalgalanmalarına uyarlanmıştır. Altın ve gümüş kâğıttan kesilmiş yıldızlar, yüzey üzerine serpiştirilmiştir. Kompozisyonlar, metinlere göre değişir; düz çizgiler, dikdörtgen biçimler yırtılmış kâğıtların silüetlerine karışmıştır. Figüratif anlatımdaki bu işler ve sanatçılar ise anonimdir (Adalı, 1996, s. 67).

Kolaj tekniği, gerçekliğin günlük yaşamdaki izlerini iki boyutlu yüzey üzerinde; parçalanma, üst üste bindirme, yan yana getirme, eş anlı düşünme, bölümleme, kesme, bozarak yeniden üretme yaklaşımıyla birbirinden bağımsız imgeleri parça-bütün ilişkisiyle yeniden üretmekte ve yeniden kurmaktadır. Bu yaklaşım modernizm sürecinde geleneksel resim anlayışına karşı çıkarak, nesne görüntüsünün parçalanması ve yeni sanat biçimlerinin oluşmasını sağlayan Kübizm’de temellenmektedir. Plastik sanatlarda parçalanmış öğelerin yeniden kurma gerekliliğinin temelini Turani (2014, s. 139-140) şu şekilde açıklamaktadır: “Kübistlerin nesne görüntüsünü parçalamaları ve nesnenin asıl görevini yapıtlarında yitirtmeleri yeni resim öğelerinin meydana gelmesini sağlamıştır (...) Böylece, nesnelerin dıştan görünen biçimleriyle ilişkisi olmayan parçaların düzenlenmesi düşüncesi, birbiri ile yabancı ve birbiri ile ilişkisi olmayan nesnelerin yan yana resmedilmesi anlayışını doğurmuştur”.



Resim 3.1. Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, tuval üzerine karışık teknik, muşamba ve oval, 29 x 37 cm, Picasso Müzesi, Paris, 1912 (Lynton, 1980/2004, s. 61)

Sanatsal açıdan kolaj, 20. yüzyılın başlarında ilk olarak Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından kullanılmış; perspektif, ışık gölge ve düzlem resmine dayanan sanat anlayışında geçmişin köklü geleneği kırılmıştır. Kolaj tekniği, 1911-1914 yılları arasında kübizmin sentetik döneminde gazete, duvar kâğıdı, muşamba, ip gibi sanat dışı hazır nesnelerin resmin yüzeyinde yer almaya başlamasıyla ifadesel içerik yüklenerek sanatsal bir forma dönüştürülmüş; resimde nesne imgesi yerine nesnenin kendi gerçekliğini oluşturan fiziksel varlığının kullanılması düşüncesi ön plana çıkarılmıştır. Bu eserler; farklı boya türleri, çizim ve hazır nesnenin bir aradalığında işlev kazanarak, özgürleştirilmiş yeni bir dil meydana getirmiştir.

Bununla birlikte Dadaist sanatçılar, seri üretilen endüstri nesnelerini birbirinden farklı görüntülerde parçalayarak veya keserek birleştirdiği, alışılmış estetik değerlerin karşısında rastlantısal ifadeye başvurduğu kolajlarını sanat ögesi haline getirmiştir. Fransız şair ve yazar Tristan Tzara'nın şiirlerindeki gibi birbiriyle bağlantılı olmayan sözcükler, yine rastlantısal ilişkiye bağlı olarak kolajlanmış; karmaşıklık, düzensizlik ve anlamsızlık kavramları doğrultusunda kompozisyonlar oluşturulmuştur.

Sanat tarihinde Kübizmin sentetik döneminde iki boyutlu yüzeyler üzerinde sanat nesnesi olarak 'sıradan nesne' kullanımıyla ifade aracı olan bu teknik, malzemedeki farklılığa rağmen Orta Asya Türk Devletlerinden Hunların 'kurgan' olarak adlandırılan mezarlarındaki örtülerde karşımıza çıkmaktadır. Bu örtülerin yapımında applike tekniği kullanılmış; kumaş, deri ve keçe parçalarından kesilen şekil ya da motifler, aynı ya da farklı türden kumaş, deri ve keçe üzerinde kullanılarak, süslemeciliğe dair formlar oluşturulmuştur. Sanatsal tekniklerden olan kolaj teriminin Anadolu'da kullanımına baktığımızda 'applique' ve 'kertme' adı verilen teknikte yapılan kırkyama çalışmalarda malzemesi birleştirilen, birbiriyle yer değiştirebilen ve birim tekrarı sağlayarak ritmik bir düzlem şekliyle bez (kumaş) kolajlardan oluştuğunu görmekteyiz. Bez kolajların yapımında; farklı renkte, dokuda, desende ve motiflerdeki kumaşlar geometrik şekillerde kesilip, simetrik, asimetric ya da rastlantısal kompozisyonların parçalı (ayrık) bütünlüğünde birleştirilmektedir. Kumaş birleştirme yöntemiyle oluşturulan bu kolajlar, uygun kumaşların yan yana ya da üst üste kullanılarak bir araya getirilmesiyle çok katmanlı yapıları oluşmaktadır. Çok katmanlı yapılar malzeme çeşitliliği bakımından kolaj ya da asamblaj tekniğiyle ilişki anlamına gelmektedir. Ayrıca nasıl ki kolaj tekniğinde; malzemeleri birleştirmek için

yapıştırma malzemesi olarak tutkal ya da yapıştırıcı kullanılıyorsa kırkyama tekniğinde kumaş parçalarını birleştirmek için elde ya da makine dikişi olarak aplike veya kertme tekniği kullanılmaktadır.

Kolajda gösterge olarak kullanılan görsel imgelerin bir parçasının başka bir parça ile yapıştırılarak birleştirilmesi ya da iç içe kullanılması yeni bir anlamlandırma yeni bir düşünce yaklaşımını içermektedir. Birbirine ait olmayan parçaların ayrıksı yapısı bütünün bileşiminde farklı değerleri barındırır. Bu sebeple her kolaj alıntıdır. Bez kolajlardaki kumaş parçaları, belli bir tarihsel dönemin kültürel yansımalarından ve yaşanmışlıklarından, izler taşımaktadır. İzler ise kültürün alıntılarıdır. Kırkyama kolajlardaki her farklı parça, kültürel kalıntıları sürdürmek yolundaki kimi zaman bilinçli kimi zaman rastlantısal oluşumlardır.

3.2. Asamblaj

Asamblaj; doğal ve hazır malzeme parçalarının bir araya getirilerek, bütünleştirildiği üç boyutlu yapıtları tanımlamakta kullanıldığı gibi resim yüzeyi üzerine eklemlenen üç boyutlu malzemeleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Resim ve heykele ait unsurların bir arada kullanılmasıyla oluşturulan bu yeni sanat türü, kolajın üç boyutlu biçimi olarak tanımlanmaktadır. Parça birleştirme tekniklerinden biri olan asamblajda çoklu materyallerin kullanımı; birçok yöntem, malzeme ve tekniğin kaynaşarak bir arada kullanılması anlamına gelmektedir. Sanatçılar, geniş malzeme yelpazesinde; metal, ağaç, kumaş gibi birbirinden farklı malzemeleri kullanmakla birlikte, atık olarak kalan kullanılmayan malzemeleri de bir araya getirmektedir.

Üç boyutlu kolaj olarak ifadelendirilen bu teknik, sanat alanında bilinçli bir şekilde ilk kez, kolaj tekniğinde olduğu gibi Kübizm’de karşımıza çıkmaktadır. Pablo Picasso’nun 1912 yılındaki konstrüktivist-kübist tarzda olan ‘Gitar’ isimli çalışması, asamblaj tekniğinde verilen ilk örnek olarak kabul edilmektedir. Lynton’a (1980/2004, s. 102) göre bu eser, “düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyonudur” Bununla birlikte Edgar Degas’ın, 1879-1881 tarihleri arasında ‘On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı Kız’ adlı heykel çalışmasına gerçek bir

tütü, balerin ayakkabısı ve saç kurdelesı eklemesi de asamblaj tekniğine örnek oluşturmaktadır.



Resim 3.2. Pablo Picasso, Gitar, demir sac ve tel, 77.5 x 35 x 19.3 cm, 1914 (solda)
(int.:46)

Resim 3.3. Edgar Degas, 14 Yaşındaki Küçük Dansçı, heykel, tütü, kurdele, balerin ayakkabısı, 1879-1881 (sağda)
(int.:47)

Marcel Dushamp'ın 1910'larda ortaya çıkardığı 'hazır-nesne' yaklaşımıyla oluşturduğu eserlerinden özellikle 1917 yılında 'Çeşme' ismini verdiği ve R.Mutt adıyla imzaladığı seri üretim nesnesi olan pisuarı, objeye bakış açımızı değiştirerek sanat olgusunu dönüştürmeye yönelik tavrıyla asamblaj sanatının adımlarını oluşturmuştur.

Asamblaj, "1950'lerde Amerika'da gerek konu gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerinin kullanılmasında önem teşkil etmektedir" (Antmen, 2010, s. 161). Robert Rauschenberg'in sıra dışı sanat malzemesi olarak gündelik hayatta kullanılan bir nesneyle geleneksel tarzda boya resmin bileşiminden oluşan 'Yatak' isimli çalışması, *kombine resimler* olarak tanımladığı ilk üç boyutlu kolaj

resimlerindendir. Sanatla yaşamın kesiştiği noktayı keşfetmek ve vurgulamak için atık materyaller ve kitlesel olarak üretilen sıradan nesneleri radikal bir tavırla birleştirmiştir. Jasper Johns, ‘Bayrak’ adlı asamblaj çalışmasında üç katmanlı tuvalerin her birinin aşırı kalınlıktaki hacmi çalışmayı nesne haline getirmiştir. Aynı zamanda tuval parçalarının küçülen boyutlarıyla resim düzleminde bir illüzyon yaratılarak Kübistlerin yassılaştırdığı geometrik formların aksine mekanın içine doğru yayılması sağlanmıştır.



Resim 3.4. Robert Rauschenberg, Yatak, kombine resim, ahşap destekler üzerindeki yastık, yorgan ve çarşafın üzerine yağlıboya ve kalem, 191.1 x 80 x 20.3 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1955 (solda)
(Fineberg, 2011/2014, s. 169)

Resim 3.5. Jasper Johns, Üç Bayrak, tuval üzerine balmumu, 74.8 x 115.6 x 12.7 cm, Whitney Müzesi, New York, 1958 (sağda)
(Fineberg, 2011/2014, s. 196)

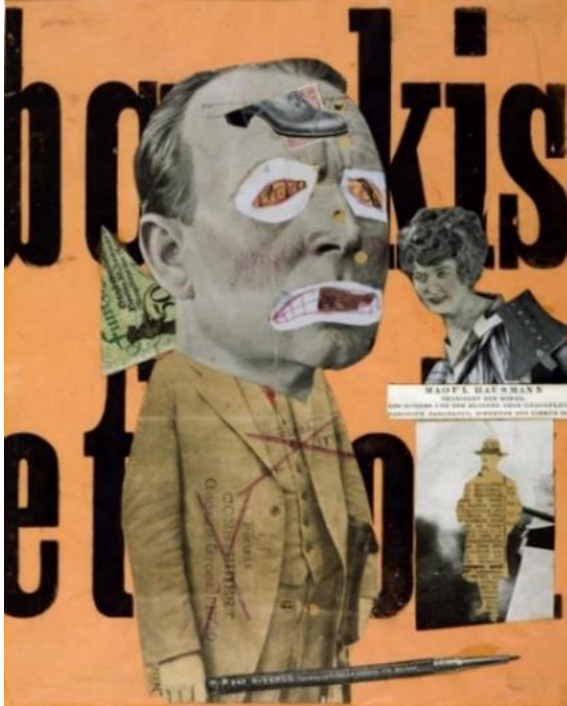
3.3. Montaj

Fransızca kökenli bir sözcük olan Montaj, kelime olarak ‘kurma’, ‘takma’, ‘dikme’ ve ‘bir şeyi başka bir şeyin üstüne koyma’ anlamına gelmektedir. Bir bütünün öğeleri arasındaki bağlantıyı sağlayan parçaların uygun bir biçimde bir araya getirilip,

takılabilmesi ve gerekli olduğunda başka bir parçayla değiştirilebilmesi şeklinde ifade edilebilir. Montaj, endüstriyel ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak birçok farklı alanda kullanılmaktadır. Özellikle sinema ve televizyon alanında ağırlıklı olarak kullanılan bir tekniktir. Sinemada montaj tekniği; farklı an ve zamanlarda çekilmiş görüntü ve seslerin belli bir düzene göre kurgulanmasına ve birleştirilmesine ilişkindir.

Montaj, “yirminci yüzyılda endüstriyel kent yaşamına hâkim olan hız, gürültü gibi unsurları ve parçalanmış zaman ve mekân algısını yakalamaya uygun bir teknik olmasından dolayı sanatçılar tarafından sanatsal yaratımlarında tercih edilmiş bir yöntemdir” (Tıgın, 2014, s. 22). Fütüristler, Rus Konstrüktivistler ve Dadacılar tarafından sıklıkla kullanılmıştır.

Dadaist sanatçıların biçimsel yaklaşımlarında çoğunlukla tercih ettikleri bir diğer teknik ise fotomontajlardır. Fotomontajlar; çoğunlukla politik imgelerin propaganda aracı olarak kullanılan görsel imajlarında metinler ve çizgilerle birlikte birkaç farklı fotoğrafın ayrı bölümlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. “Papier-colle ve fotoğraf parçalarıyla yapılmış ilk fotomontaj kompozisyonları, 1918’de Berlin Dadaistlerinden Raoul Hausmann tarafından yapılmıştır” (Adalı, 1996, s. 71).



Resim 3.6. Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, kağıt üzerine litoğrafi ve kolaj, 318 x 254 mm, Tate Galeri, Londra, 1919-20
(int.:48)

“Montaj terimini 1953’te Fransız sanatçı Jean Dubuffet, ev eşyaları gibi buluntu nesnelerden oluşan bir kolajı tanımlamak için icat etmiştir. Montaj, gündelik yaşamdaki nesneleri sanata dönüştürür. Bu sözcük, daha çok (...) hazır malzemelerden yapılan tablolar ve enstalasyonlar için kullanılmaktadır” (Selvi, 2008/2013, s. 28).

Sanat nesnesi olarak birbiri ile ilişkisiz parçaların monte edilerek bir araya getirilmesiyle parçalar, eski gerçekliklerindeki işlevsel özelliklerini yitirmekte ve yeni bir gerçekliği oluşturmak üzere bir araya getirilmektedir. Bu sebeple ilk biçimine yabancılaşmış her türlü sıradan nesne, sanat yapıtı haline gelebilmektedir.

Turani’ye (2014, s. 140) göre, bugün özellikle Batı ülkelerindeki sanatçıların büyük çoğunluğunu ve bizde de bir kısmını arkasından sürükleyen minimal enstalasyonlar, bir yandan da nesnelerin ve endüstriyel ürünlerin kendilerine ait dokusal görüntü etkilerinin kompozisyonuna dayanmaktadır. Böylece, birbirleriyle ilişkisiz nesnelerin dokusal etkilerini rastlantıya dayanarak yan yana getirmek, sürpriz görüntüler yaratan bir montaj sanatını doğurmuştur.

3.4. Vitray

Vitray sözcüğü etimolojik olarak Fransızca ‘Vitrail’ sözcüğünden alıntılanarak kullanılmaktadır. İngilizce’de ‘Stained glass’ ve Almanca’da ‘Buntes glass’ olarak tanımlanan vitray, ışıklı cam resmi olarak da bilinmektedir. Vitrayın, anlam olarak birbirine yakın birkaç tanımı yapılmaktadır. Vitray, “demir bir armatüre kurşun ya da çimentoyla tutturulmuş, genellikle renkli cam parçalarından oluşan ve bir açığı kapatmak, hatta aydınlık ve süsleyici geniş bir yüzey elde etmek için kullanılan saydam düzenlemedir” (Eroğlu, 2013, s. 139-140). Rona’ya (2008, s. 1594) göre vitray, “istenilen deseni verecek biçimde düzenlenmiş medeni kayıtlar arasına renkli ya da boyalı camdan parçalar yerleştirilerek yapılan pencere bezemesi” olarak tanımlanmaktadır. Sözen ve Tanyeli’ne (2016, s. 317) göre ise, “renkli camların bir kompozisyon oluşturacak biçimde, kurşun şeritler aracılığıyla bir araya getirilişiyle oluşturulan resimsel yapıttır”.

Avrupa sanatına özgü olarak dinsel yapıların bezemesinde kullanılan ve çoğunlukla İncil ve Tevrat’tan esinlenilerek dini konuların işlendiği vitraylar, resimsel bir kompozisyon düzeninde kurgulanmıştır. Kompozisyonlar, yapılarda bulunan yerlerine

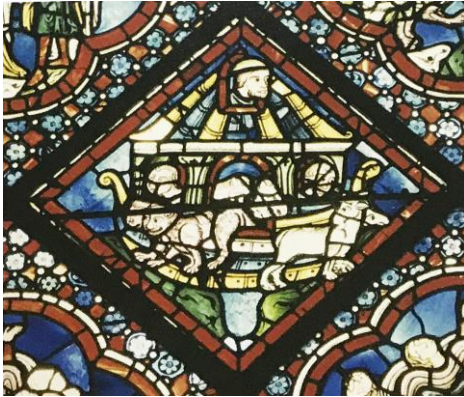
ve büyüklüklerine göre tek ya da çok figürlü sahnelerin betimlenmesiyle oluşturulmuştur. Vitray, iki boyutlu düzlem üzerinde renkli cam parçaları ve ışığın birleşmesiyle oluşan bir resim tekniğidir. Işıklı cam resmi, gün içindeki ışığın farklı değerlerine ve şiddetine göre değişiklik etkiler yaratan estetik düzenlemelerden oluşmaktadır.

Vitray kilise camlarında ilk kez M.S. 969 yılında kullanılmıştır. Pompei ve Herculaneum, Alesia, Strasbourg, Mainz, Trier ve Roma'da yapılan kazılar sonucunda bronz mermer, yalancı mermer ve tahta çerçevelerle konulan kalın ve küçük camlar, geometrik sistemli vitrayın İ.Ö. I. yüzyıldan beri yapılmakta olduğunu ortaya koymaktadır (Büyük Larousse, 1993, s. 12230).

Esmer'e (1996, s. 6) göre, ilk vitray tekniğini Romalılar bulmuştur. Bu tekniği açmış oldukları küçük delikleri, camlarla kapatarak kullanmışlardır. Daha sonraları delikleri taşıyan kaideler, bronz, bakır, kurşun, alçı ve mermer olmak üzere çeşitlenmiştir. VII. yy gelindiğinde Arapların Bizanslılardan aldıkları tekniği, daha çok tezyini motiflerle işlemişlerdir. X. ve XI. yüzyılda birçok kaynak, bu teknikte ağaç çerçevelerin ana eleman olarak kullanıldığını açıklamaktadır. XI. yy. ait kaynaklar bu eserlerden bu güne ait bir iz kalmadığını göstermektedir.

Vitray sanatının altın çağı olarak kabul edilen ve en gelişmiş örnekleri 13. yüzyılda, Gotik dönemin mimari yapılarında karşımıza çıkmaktadır.

13. yüzyıl ilerledikçe Gotik kiliselerde Tonoz sisteminin gelişmesi ve duvarların taşıyıcı işlevlerinin azalmasıyla pencere açıklıkları genişlemiş; bu açıklıklar taş kayıt ve şebekelere bölünmüş, yapıların üst bölümlerinde gülpencere uygulamaları başlamıştır. Dönemin en önemli örneklerinden biri Paris'teki Ste.-Chapelle Kilisesi'nin 15 m. uzunluğundaki 15 penceresinin vitraylarıdır (Rona, 2008, s. 1594).



Resim 3.7. Eski Ahit'teki Nuh ve Tufan efsanesini gösteren büyük bir pencerenin bir bölümü, renkli cam, Chartres Katedrali, Fransa, 1200-20 (Selvi, 2008/2013, s. 83)

14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın başında vitray sanatında uluslararası olarak Gotik dönemin etkileri görülürken, sonrasında Rönesans etkili olmaya başlamıştır. 17. yüzyılda cam üstüne mineli boyaların uygulanmasıyla vitray sanatı hızla gerilemiş, 18. yüzyılda İngiltere dışında neredeyse tümü yok olmuştur. 18. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere’de ortaya çıkan Gotik canlandırmacılık akımıyla özellikle Oxford İsa Kilisesi (1874-1878), Salisbury Katedrali (1879) ve Birmingham Katedrali (1879) vitrayları gibi üstün örnekler üretilmiştir (Rona, 2008, s. 1594).

19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında John Ruskin, Robert Morris, Maurice Denis gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı eski sanatların ve zanaatların tekrar gün ışığına çıkması hareketi olan “Arts and Crafts” ile canlılık kazanmış ve yeniden doğmuştur. Kübizm ve soyut sanata olan yönelim; vitraya çalışmalarının güncelliğini tekrar kazanmasına, yeni tekniklerin gelişmesine ve kullanım alanlarının çeşitlilik kazanmasına olanak sağlamıştır.

“Vitrayın XV. yüzyıldaki çöküşü Türkler için bir başlangıç olmuştur. Pek çok yazılı kaynakta, İslam dünyasının, fazlaca cam merkezlerinin ortaya çıkmasına tanık olduğunu gösterir. Bu tarih 9. yüzyıl ortalarına denktir. 17. ve 18. yüzyılda camcılık gelişim açısından da önem gösterir” (Esmer, 1996, s. 12). Türklerde vitray kullanımı, 15. yüzyılda dini, sosyal ve sivil mekanların süsleme unsuru olarak, kendine özgü biçim ve tekniklerde uygulanmıştır. En güzel üstün örneği, “1557 yılında inşaatı tamamlanan Süleymaniye Camisinde görülmektedir. Batı dünyasında sadece kilise, katedral vb. dini yapılarda kullanılan renkli cam, Türklerde cami, türbe gibi dini mimarinin dışında saray, köşk, kasr, kütüphane ve evlerde kullanılmıştır” (Maral, 1972, s. 12).

Vitray tekniği, birleştirme ya da bölümlendirme unsuru olarak da farklılık göstermektedir. Türkler çoğunlukla cam parçaları birleştirmek için bağlantı elemanı olarak alçı vitray tekniğini, Batılılar ise, kurşun vitray tekniğini kullanmıştır. Vitray teknikleri günümüzde, hem iç mekanların hem dış mekanların dekorasyonunda bir yüzeyin kaplanması, bir mekanın bölümlenmesi veya süsleme aracı olarak birçok farklı alanda kullanılmaktadır. Vitray, kullanım alanları olarak;

camın parçalar haline getirilip, ara eleman olarak macun ve benzeri karışım sayesinde tavan ve döşemelere yapıştırılmasında, alüminyum, kurşun, beton, alçı, bakır, ahşap ve çelik konstrüksiyon kullanılarak kapı, pencere kaplamada iç

mekandaki bölmelerde (paravan ve diğer ayırım teşkil eden bölmelerde), tavan ve zeminlerde ayrıca iç mekanlarda aydınlatma aracı olarak, dekoratif bağlamada süs eşyası unsuru olarak iç ve dış duvarlarda kullanılmaktadır” (Esmer, 1996, s. 19).

3.5. Mozaik

Antik çağlardan günümüze kadar ulaşan en özel sanat biçimlerinden biri mozaiktir. Mozaik; değişik renkteki taş, cam, tahta, mine, pişirilmiş sert toprak, mermer gibi malzemelerin küçük boyutlu parçalarının bir düzlem üzerinde yüzeyi döşemek için birbirine bitişik olarak, yan yana yerleştirilmesiyle oluşturulan bir resim sanatıdır. Mozaik çalışmalarında;

bezeyici ve süsleyici figürlü şekilleri meydana getiren ve birbirine uyan formlarla birlikte konulan ufak parçaları koruyabilmek için, önce yumuşak olan, fakat sonradan katılaşan bir harç tabakasının içinde dışa bakan tabanları ile aynı seviyeyi muhafaza eden bir yüzey meydana getirilmektedir. Kaplamanın maddesel niteliğini oluşturan doğal malzeme ve sağlam harç ile yapılan bu mozaik yüzeyler, binlerce yıl geçmesine rağmen renklerinden hiçbir şey kaybetmeden dayanabilmesini sağlamaktadır (Üstüner, 2002, s. 7).

“Latince *Musivum* opus olarak isimlendirilen mozaik eserler, Ortaçağa kadar çeşitli deyimlerde yazılmış sonradan *museum*, *musium* ve *musivum* gibi değişikliklere uğramıştır. Mozaik çizimlerini işleyen sanatçıya ‘*musivarius*’, duvarlara ve tonozlara döşeme mozaiklerini yapan kişiye ise ‘*tessellarius*’ ya da ‘*pavimentarius*’ adı verilmiştir” (Üstüner, 2002, s. 7-8).

Roma döneminde mozaikler, uygulanan yapının örtü betimlenmesi için düzenlenmiş; duvar ve zemin döşemelerinde süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Bu unsurlar, taş parçalarının özelliklerine ve uygulanan tekniğe göre değişik özellikler göstermiştir. “Desene göre değişik boyutlardan, renklerden ve biçimlerden oluşan mermer mozaik türüne ‘*Opus Sectile*’, figürlü panolarda küçük *tessera*’ların yan yana getirilmesiyle oluşan mozaik türüne ise ‘*Opus Vermiculatum*’ adı verilmiştir” (Ödekan, 2008, s. 1102). “İ. Ö. 1. yüzyıldan sonra mozaik; özellikle hamamların nişlerinde ve evlerde duvar süslemesi olarak da kullanılmaya başlanmıştır” (Colledge, 1982, s. 56).

Mozaik sanatının gelişiminde iki yöntem önem arz etmektedir. Bunlar; Helenizm öncesinde klasik dönemin karakteristik özelliğini taşıyan basit, iki renkli, siyah-beyaz

çakıl taşlarından yapılan mozaikler ve Helenistik dönemi yansıtan tessera (muntazam kesilmiş taş) mozaiklerdir. “Antik devir boyunca mozaik, çoğunlukla zemin süslemesi şeklinde kullanılmıştır. Zemin mozaikleri, ya ortada dikdörtgen bir göbeğin içine çok yüksek kaliteli bir desen işlenip, motiflerin daha az çevrelendiği biçimde ya da bütün figürlerin eşit önemde işlenip, zeminin tümünü kapsayacak şekilde yapılmıştır” (Colledge, 1982, s. 52).

Bu dönemde çakılların tıraşlanmış örneklerine de rastlanmıştır. Ancak taşların gerçek tıraşlanması ‘Tesserae’ denilen teknik önce eski Yunan, sonraları da Roma mozaiklerinde kendini göstermiştir. Bu teknikte taşlar kübik, dörtgen ve üçgen prizmalar biçiminde önceden kesilip, hazırlanmıştır. Ardından mozaik panosuna işlenmiştir. Tesserae’nin keşfi mozaik resimsel tarzda yapma arzusundan doğduğu sanılmaktadır. Antik çağın en önemli mozaikleri; çakıl ve camdan yapılmış, Tesserae’lerden üretilmiştir. Taştan sonra en önemli mozaik süsleme malzemesi camdır. İlk kez M.Ö. 3. ve 1. yüzyıllar arasında Helenistik çağda görülmüş ve sanatçılara sınırsız bir renk kullanma olanağı vermiştir. Bu iki ana maddenin dışında mermer, kiremit parçaları, seramik Tesserae’ler, Terrekota parçalar ve nihayet altın ile gümüş kullanılmıştır. Bu son ikisi ilkin Romalılar tarafından uygulanmıştır (İnt.: 3, Zeugma Müzesi, 2018).

Mozaik tekniğinde birbiri ardına sıralanmış bezeli yüzeylerin oluşturduğu çeşitli renk ve çizgiler çalışmanın desenini meydana getirmektedir. Mozaik tanelerinin renk ögesi olarak kullanıldığı bezeme tekniğiyle yapılan figürlü panolarda gerçekçi bir ifade biçimi oluşturulmaya çalışılırken, rengin ton değerlerinin önem kazandığı mozaik çalışmalar meydana getirilmiş; koyu ve açık renkler arasındaki tonlamalar yumuşak geçişlerle sağlanarak üç boyut etkisi yaratılmıştır. Mozaik panolarda genellikle; tanrılara ait tasvirler, mitolojik hikâyeler, deniz yaratıkları gibi konuların işlenmesinin yanı sıra av sahneleri, manzaralar, insan resimleri, amfi tiyatrolar, olimpiyat oyunları gibi günlük yaşama dair birçok sahnenin stilize edilen motiflerle yer aldığı görülmektedir.

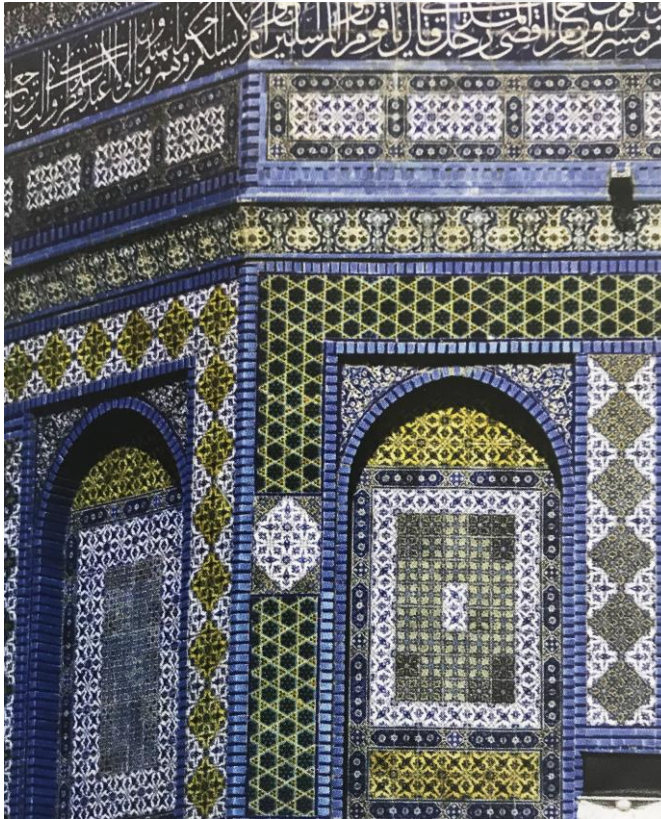
Yakın doğu uygarlıklarının antik sanatı içinde mozaiklere rastlanmamaktadır. Yunan klasik çağından itibaren Yunanistan ve Anadolu’da, nihayet M.Ö. 2. yy. başlarından itibaren Roma mozaikleri, imparatorluğun merkezinden doğu ve batıdaki eyaletlerin hepsine yayılmıştır. Roma İmparatorluğu’nun parçalanmasından sonra mozaik sanatı; İran ve Bizans toprakları içinde gelişmiştir. Fakat antik dünyanın etkileri, Bizans mozaik sanatında oldukça fazla görülmektedir. Bu etkiler Bizans sanat devirleri içinde gelişerek Rönesans’a aktarılmıştır. Orta çağda, yaklaşık 13. yüzyıldan sonra kiliselerde giderek daha az kullanılmaya başlanan mozaik, özellikle Rönesans’la birlikte, yerini resim sanatına bırakmıştır. 15. yy.’dan 19. yy. başlarına dek mozaik sanatı tahtından inmiş, her ne

kadar 19. yy.'da İngiltere'de ve Meksika'da yeniden mozaik uygulamaları başlansa da, keski ve çekicin yerini palet ve fırça almıştır. 20. yy.'da mozaik modern sanatlarda mimari ile birlikte yeniden gündeme gelmiştir (Tabanlı, 2007, s. 5).

İslam mimari süslemeciliğinin en çarpıcı özelliklerinden biri olan, iç ve dış yüzeylerdeki oyma ve boya ile yapılan nakışlı, incelikli bezemeler, aynı zamanda çini mozaik tekniğiyle yapılan eserleri de kapsamaktadır. Ödekan'a (2008, s. 1103) göre, bu teknikte yapılan eserlerde;

fırınlanmış renkli seramik parçaları dizilerek desen çıkarılmaktadır. İran'da, iç ve özellikle dış mekânlarda çini mozaik bezemenin en etkileyici örnekleri yapılmıştır. Anadolu Selçuklu mimarlığında da bu teknik, iç mekânların temel bezeme ögesi olarak değerlendirilmiş; duvar, kubbe iç yüzeyleri ve mihraplar çini mozaik tekniğiyle bezenmiştir.

Kudüs'teki, 691 yılında tamamlanan Kubbetüs Sahra, Muallak Taşı ve Şam'daki Ulu Cami gibi ilk İslam binalarının bezenmesinde önemli rol oynamıştır. Kubbetüs Sahra'da; Bizans tarzı mozaik yöntemleri kullanılmış, tasvirlerle yer verilmeden sadece yinelenen geometrik ve arabesk motifler yer almıştır. Ulu Cami'de; binaları ve hayali bir şehri tasvir eden mozaikler işlenmiştir (Selvi, 2008/2013, s. 73).



Resim 3.8. Kubbetüs Sahra-Muallak Taşı, mozaik, Kudüs, İsrail
(Selvi, 2008/2013, s. 73)



Resim 3.9. Çingene Kızı, taban mozaïği, Maenad Villası, Belkıs-Zeugma Mozaik Müzesi (solda)
(Bulgan ve Uysal, 2016, s. 117)

Resim 3.10. Dionyesos Skyrtos Telete, mozaik resim panosu (detay), 1.25 x 1.25 m, Poseidon Villası, Belkıs-Zeugma Mozaik Müzesi, M.S. II. yy. sonları III. yüzyıl başları (sağda)
(Ergenç, 2006, s. 135)



Resim 3.11. Geometrik Desenli İmplivium Tabanı, taban mozaïği (detay), Okeanos Villası, Belkıs-Zeugma Mozaik Müzesi, M.S. II. yüzyıl sonları III. yüzyıl başları (solda)
(Ergenç, 2006, s. 92)

Resim 3.12. Geometrik Desenli Oda Tabanı, kare mozaik pano, Hamam-Gymnasion kompleksi, Belkıs-Zeugma Mozaik Müzesi, M.S. III. yüzyıl (sağda)
(Ergenç, 2006, s. 59)



Resim 3.13. Ravenna – St. Vitale Kilisesi, Justiniaus ve Eşi Theodora, mozaik, M.S. 547 öncesi (solda)
(int.:49)

Resim 3.14. Ravenna-St. Vitale Kilisesi, Justiniaus ve Eşi Theodora, mozaik, M.S. 547 öncesi (detay)
(sağda)
(int.:50)



4. SANAT ve ZANAAT AYRIMINDAN SANATLAŞAN ZANAATA

18. yüzyıla kadar sanat ve zanaat kelimeleri uzun yıllar boyu birbirlerinin yerine kullanılan sözcükler olurken, Rönesans ve Endüstri Devrimi gibi değişen yaşam koşulları karşısında anlamı da değişikliğe uğramıştır. Sanat ve zanaatın 18. yüzyıl öncesine kadar yapılan tanımlarından bazılarına değinecek olursak:

Sanat [art] sözcüğü; İngilizce’de, “at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir” (Shiner, 2001/2017, s. 23).

Zanaat kelimesi etimolojik olarak Arapça’da *şinā’a(t)* sözcüğünden dilimize geçmiş; imalat, işçilik, ustalık, hüner gibi el emeğine dayanan üretimi ifade etmek için kullanılmıştır. Zanaat, “insanların maddeye dayanan gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş, el ustalığı isteyen işler; zanaatçı ise, belli bir sanatla uğraşan, bir zanaatı meslek edinen emekçi, zanaatkâr” (TDK, 2011, s. 2643) olarak tanımlanmaktadır. Rona’ya (2008, s. 1651) göre zanaat terimi, “ahşap, demir, kumaş vb. gereçleri sanatta olduğu gibi bir yaratıcılık gerektirmeyen, el becerisi ve deneyime dayanarak işleme” olarak ifade edilmiştir.

Ortaçağ’da Cassiodorus, “sanat (ars) sözcüğünün ‘zorunlu kılmak’ (arctare) sözcüğünden geldiğini söylemektedir. Cassiodorus ve Sevilla’lı Isidorus ars’ın aynı zamanda Yunanca aretes’ten geldiğini anımsatır, çünkü sanat bir güçtür (virtus), bir şey yapma yetisidir, dolayısıyla bir virtus operativa, pratik anlığın bir gücüdür” (Eco, 1987/2012, s. 176). Bununla birlikte Arendt’e göre sanat ise, “Rönesans döneminde felsefe ve sanat yazılarında ortaya çıkan *homo faber* sözü basitçe *imalatçı insan* anlamında kullanılmıştır; maddi emek ve pratiğin hâkimidir” (Sennett, 2008/2009, s. 17).

4.1. Sanat Mı? Zanaat mı? / Sanatçı Mı? Zanaatçı Mı?

18. yüzyıl öncesinde ‘sanatçı’ ve ‘zanaatçı’ sözcükleri anlam ve işlevsellik (faydacılık) açısından birbirlerinin yerine kullanılan terimler olmuştur. Zanaatçı/Sanatçı kavramlarında ayırım yapılmamakla birlikte bireylerin ‘icra etme’, ‘üretme’, ‘ustalık ve teknik’ becerilerini ön plana çıkaran ‘insani üretimi’ vurgulayan imalatçı bir yaklaşımı temsil etmektedir. “Sanatçı kelimesi; yalnızca ressam ve besteciler için değil aynı zamanda ayakkabıcılar, at arabası tekerleği yapımcıları, simyacılar ve liberal sanatlar öğrencileri içinde kullanılmıştır” (Shiner, 2001/2017, s. 24).

Geç Helenistik ve Roma döneminde, sanat ve zanaata dair yapılan bayağı ve liberal sanatlar ayrımı modern sanatlar sistemini andıran kategorileşmenin ilk izlerini yansıtmaktadır. Bu yaklaşım içerisinde “bayağı (hizmetçi) sanatlar, fiziksel emekle ve/veya ücret karşılığı yapılan sanatlar, liberal ya da özgür sanatlar ise soylu ve eğitilmiş sınıflara uygun olan entelektüel sanatları kapsamıştır” (Shiner, 2001/2017, s. 50).

Ortaçağ’da kabul gören güzel sanatlar kuramı ise, “bugün anladığımız anlamıyla öncelikli amacı haz vermek olan ve bu hedefin gerektirdiği üstün nitelikli eserlerin üretimi olan sanat görüşünü yansıtmamaktadır (...) Bölümlenmelerin güzel sanatları yararlı sanatlardan ayırmak gibi bir amacı yoktur; hedef, soylu sanatları el sanatlarından ayırmaktır” (Eco, 1987/2012, s. 182). Bu ayrımın dayandırıldığı temel noktalardan biri soylu ya da üstün sanat olarak nitelendirilen sözel sanatlardan poetika, gramer ve retorik’in düşünce temeli çerçevesinde konumlandırılmasıdır. Bir diğeri ise ‘hizmetçi’ ya da ‘köle’ sanat olarak düşünülen, el sanatı ile icra edilen işlerin, maddeye dayalı özelliği ve kol gücüne bağlı fiziksel çaba gerektiren niteliğinin sanatların soyluluğunu zedelemesi veya itibarsızlaştırması yaklaşımında temellenmiştir. Liberal sanatlardaki zihnin bedenden üstün tutulması yönündeki prensip sebebiyle,

Ortaçağ ressamı esas itibarıyla bir ‘dekorasyon’ ustasıdır ve sipariş üzerine mobilyaları, sancakları, kalkanlarla tabelaları, kilise duvarlarını, kamu binalarını ve zenginlerin evlerini resmetmiştir (...) İster taş oymacılar, ister seramikçiler isterse de ressam olsun ortaçağdaki ustaların çoğu, genellikle verdikleri siparişlerin içeriğini, genel tasarımını ve kullanılacak malzemeleri kendileri belirleyen müşteriler için çalışmıştır (Shiner, 2001/2017, s. 62-63).

Ortaçağ'ın sanatçı/zanaatçı yaklaşımında sınıflandırmanın olmaması, kadın-erkek arasındaki iş bölümü, farklı mesleklerdeki işlerin icrası ve sanat eseri üretimlerde cinsiyet ayrımı olmayan toplumsal bir yapı oluşturmuştur. Kadınlar ve erkekler aynı işlerde yer almış, sanat ve zanaat kelimeleri ise eş anlamlı olarak genel bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Dolayısıyla kamusal alandaki kadın ve erkek arasındaki ayrım henüz oluşmamıştır.

Sanat-zanaat/sanatçı-zanaatçı ayrımının Rönesans döneminde olduğu kabul edilmekle birlikte modern sanata kapı aralayan geçiş sürecinin de bu dönemde başladığı ileri sürülmektedir. “Rönesans’ın ilk dönemleriyle dikişsiz biçimde iç içe geçen uzun ortaçağ döneminde ne ‘sanatçı’ ne de ‘zanaatçı’ değil, sadece çeşitli mertebeleri ve statüleri olan zanaatçı/sanatçılar vardı” (Shiner, 2001/2017, s. 67). Ortaçağ’ın felsefesi ve sanat anlayışı dinsel niteliklidir ve yöneldiği perspektif ise bu dünyaya değil; öbür dünyadır. Orta çağda gotik sanatın mimari yapısıyla bütünleştiği katedraller, dinsel öykülerin anlatıldığı kabartmalar ve katedrallerin camlarını süsleyen vitraylar tanrısallığa hizmet etmek ve tanrısallığı yüceltmek için meydana getirilmiştir. Rönesans sanatının orta çağ sanatından köklü bir şekilde koparılışında ise insana, doğaya ve antik kültüre olan yönelişler etkili olmuştur. Orta çağdaki hâkim olan bu Tanrısallık yaklaşım yerine insanın merkeze alınma düşüncesi ‘insan’ ve dolayısıyla ‘bireyselleşme’ düşüncesinin yüceltilmesine ön ayak olmuştur. Sanatçıların bireyselliklerini vurgulayan çalışmalar yapması ise kişisel ve bağımsız bir kişiliğin ifade aracı olması yönünde değişimleri başlatmıştır. Ressamların insana yönelişindeki etki bireyselliğin vurgusu olarak öncelikle yüze odaklanmalarına ve dolayısıyla portre ressamlığının oluşmasına olanak sağlamıştır. Shiner’a (2001/2017, s. 75) göre, “Rönesans döneminde esas itibarıyla modern sanatçı kavramının doğuşunu akla getiren üç çeşit kanıt vardı: Bir tür olarak ‘sanatçı biyografisinin ortaya çıkışı, kendi portresinin gelişimi ve ‘saray sanatçısı’nın yükselişi” dir. “Rönesans’ta sanatçıya verilen değer, yapının felsefi içeriği olduğu ve güzellik anlayışının zihinsel bir beceri olduğu inancıyla gelişmiştir. Bu tarihten başlayarak sanatçı, soylu kesime ve dine hizmet etse de, belli bir özgürlük kazanmış, sanatta özgünlük kavramı gelişmiştir” (Erzen, 2008, s. 1362).

Ortaçağ ve Rönesans dönemi karşılaştırmasında zanaatkar statüsüne sahip ressamların değişen konumuna ilişkin durumu Akyürek (1994, s. 149) ise şu şekilde

açıklamaktadır: “Ortaçağ loncalarında sanat tamamen lonca kuralları çerçevesinde, önceden kabul görmüş ustaların ‘izlenmesi’ndeki beceri ile ölçülmüştür. Lonca sisteminin giderek çözülmesi ve sanatçıların özgürleşerek, piyasa için iş yapmaya başlamaları, sanatçıların yaratılarındaki özgürlüğün ve kişisel yanın önem kazanması sonucunu getirmiştir”.

“18. yüzyıl hem modern endüstrinin hem de modern sanatın icat edildiği tarihtir” (Artun, 2015, s. 84). Modernizmin beraberinde getirdiği Endüstri devrimiyle başlayan makine çağının toplumun yapısında ve algısında; kurumsal ve entelektüel olarak farklı bir yaşam modeli geliştirmesi, sanatın yönü ve algılanma biçiminde değişime sebep olmuştur. 18. yüzyılda başlayan Aydınlanma çağı sanatın anlamını, işlevini ve sanatçı/zanaatçı kavramını değişime uğratmıştır. Modernizmin beraberinde getirdiği bağımsızlık, hayal gücü, özgünlük, yaratıcılık, bireysellik gibi ideallerle birlikte özerkliğin getirdiği sınıfsal ayrımcılığa bağlı olarak ortaya çıkan yüksek ve alçak sanata işaret eden sanat anlayışını ön plana çıkartmıştır. Zanaat ve sanat kavramları yeni bir sınıflandırma sistemi içinde kurumsal düzeyde bölünme yaşayarak ikiye ayrılmıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru modern güzel sanatlar sistemi oluşturulmuş ve sistemin içine ‘esin’ ve ‘deha’ kavramları çerçevesinde şiir, resim, heykeltiricilik, mimarlık ve müzik alanları dâhil edilirken; aşçılık, ayakkabıcılık gibi zanaatlar ise karşıt kategori olarak beceri ve kullanım değeri, fayda ya da eğlence yaklaşımına göre sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. “18. yüzyıldan başlayarak, özellikle romantik tavır içinde sanatçı, kendi kişiliğini yansıtan ve metafizik gerçekleri açığa çıkaran, kurumlara değil, ‘yüce’ değerlere hizmet eden bir ‘deha’ olarak tanımlanmıştır” (Erzen, 2008, s. 1362). Bu dönemde sanatçı kavramı, artık en yüksek ruhsallık düzeyindeki uğraşların temsili haline gelerek, yüceltilmiş ve kutsallaştırılan bir değer olarak kabul görmüştür. Sanatçı artık, doğanın birebir taklidine dayalı çalışmalardan, kuralcılıktan, dış gücüne koyulan engellemelerden özgürleşmiştir.

19. yüzyılda ise sanatçı statüsündeki bu yükseliş sanata tinsel bir yaratım görevi yüklemiş ve belli bir kuruma, dine ya da davranışa bağlı olmayan bir alan haline getirmiştir. “Güzel sanatları şeyleştirilmiş bir sanata, bağımsız ve ayrıcalıklı bir ruh, hakikat ve yaratıcılık alanına dönüştürmüştür” (Shiner, 2001/2017, s. 267).

Bu süreçte endüstri devriminin etkisiyle geleneksel yöntemlerle icra edilen zanaat ve sanat birlikteliğiyle oluşturulan ürünler; artık makineleşmeye bağlı olarak seri üretim şeklinde günlük hayatta kullanılabilecek estetik ürünlerin tasarlanması şeklini alırken, bu durum zanaatçıların aleyhinde gelişme göstermiş; el işçiliğine ve becerisine dayanan zanaatçı statüsünün gerilemesine ve zamanla öneminin yitirilmesine neden olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren ‘Arts and Crafts’, ‘Art Nouveau’, ‘Art Deco’ ve daha sonrasında ‘Bauhaus’ hareketleri makineleşme ve seri üretime tepki göstererek endüstri ürünlerinin karşına el emeğini/el sanatlarını koyarak, zanaat ve sanatı birleştirme, ihya etme, yükseltme ve yeniden hareketlilik kazandırma konusunda çaba göstermiştir.

4.1.1. Arts and crafts

18. yüzyıla kadar yüzyıllar boyu ustaların izlemesi ve gözlemlenmesine bağlı olarak uygulanan geleneksel ‘usta-çırak’ yaklaşımı, endüstri devrimiyle önemini yitirmeye başlamıştır. Endüstri devriminin yaratmış olduğu makineleşmenin etkisiyle küçük atölyeler kapanıp, yerini gelişmiş fabrikalara bırakmıştır. Zanaatkarların geleneksel yöntem ve tekniği kullanıp, biçimlendirmesiyle elde edilen ürünler; seri üretimle birlikte ucuza mal edilen standart ürünlerle yer değiştirmiş ve bireysel emeğe dayalı iş gücünün azalmasını sağlamıştır. Bu durum el sanatına dair orijinalliği olan üretimlerin değersizleşmesine neden olurken, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bırakmıştır.

Sanayi devrimin el sanatları ve zanaatçılarına dair oluşturduğu bu olumsuz yaklaşıma ilk kaşı çıkan Arts & Crafts (Sanat ve Zanaat) hareketi olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında (1880-1910) İngiltere’de ortaya çıkan Arts & Crafts hareketinin düşünsel temelleri, İngiliz yazar, şair, sanat ve toplum eleştirmeni John Ruskin ve sanatçı, şair, sosyal eleştirmen ve tasarımcı William Morris tarafından oluşturulmuştur. Sanat ve zanaat ayrımını ortadan kaldırmayı hedefleyen yaklaşımları; endüstrileşmenin getirdiği kitle üretimine karşıt olarak, el işçiliğiyle ve zanaatçıyla yapılan üretim yöntemlerinin yeniden canlandırma düşüncesinde temellenmiştir. “19. yüzyıldaki tasarım reformu iki açıdan ele alınmıştır: bunlar tasarım metotlarını gelenekler bağlamında ele almak ve stil problemlerine yeni çözüm yolları aramak olmuştur.

Birinci grup, zanaat sürecini ve doğayla ilişkiyi yeniden canlandırmayı, diğerleri de kitle üretiminin estetiğini yakalamayı amaçlamıştır” (Sağocak, 2003, s. 28).

William Morris ve romantik yandaşları süslemenin tasarımda mutlaka gerektiğini fakat gelişigüzel seçmeciliğin bırakılıp, sistematik ve yapısal bir yaklaşımın gerektiğini savunmuştur. Ruskin gibi gelenekçiler ise (...), Gotik canlandırmanın, realistik ve doğal süslemeyle, yapı ve malzemenin bütünlüğüne imkân sağlayışını savunmuş, yeni malzeme ve yapılardaki yanıltıcı, makine işi süslemelere karşı çıkmıştır (Sağocak, 2003, s. 29).

Morris’in makineleşme karşıtı olarak, bireysel beceriyi savunduğu felsefeye göre,

sevinçlerin en iyisi bir şey yapmak, yaptığını da iyi yapmaktan doğmaktadır. İnsan, ihtiyaç duyduğu her şeyi, sadece evini ve mobilyasını, aletlerini, resimlerini, duvar halılarını değil; müzik ve şarkılarını da kendisi yapabilmelidir; gerekli olan kabiliyet her insanda vardır, toplum uygun bir şekilde düzenlenirse eğitilerek, yeterli hale gelebilir... düşüncesini savunmaktadır (Read, 1973, s. 45).

Dolayısıyla, 19. yüzyılda İngiltere’nin Kraliçe Viktorya döneminde makinenin gelişmesiyle endüstriyel üretime karşı çıkan ve bu dönemdeki seri üretilen malların düşük kaliteli, yetersiz ve kötü ürünler olarak nitelendiren William Morris’e göre, “sanat ve üretimin sıkı sıkıya bağlı olduğu, tasarımcıların güzellik ve faydayı gözettiği Orta çağ ruhuna geri dönülmesi gerekmektedir. Morris’in arzusu, yüksek estetik düzeyde zanaat işi ürünlerdir” (Sağocak, 2003, s. 32). John Ruskin ise, “endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan iş bölünmesine ve işi yapanın bir makineye indirgenmesine karşı çıkmış, üretimin ve makineleşmenin geleneksel zanaatçılığı ve el işçiliğini yok ettiğini savunarak, her türlü eşyaya kişiliğini kaybettirdiğini ileri sürmüştür” (Karaören, 2008, s. 136).

Ruskin’in ilkeleri, yazıları ve uygulamaları; makineleşmeye karşı olan ve el sanatlarının gerilemesinden rahatsızlık duyan eleştirmenleri, sanatçıları ve Arts and Crafts’tın kurucularından biri olan William Morris’i bir araya getirmiştir. Gombrich’e (1950/1999, s. 535) göre bu aydın grubu, “bir zamanlar belli bir anlamı ve kendince soyluluğu olan süslemelerin artık makineler tarafından yapılan ucuz ve adi kopyalarına tepki göstermektedir”.

Ruskin’in zanaatçılık ilkelerinden etkilenen Morris, BURNE-JONES ile birlikte 1857’de, Oxford Birliği binasının fresklerini yapmayı üstlenmiş, aynı zamanda

mobilya tasarımına başlamıştır. 1859'da arkadaşı WEBB'e yaptırdığı Red House (Kırmızı Ev), bu düşüncelerin uygulamaya dönüştüğü ilk üründür, ancak asıl etkisi mimarlıkta değil, el işçiliğine dayanan mobilya üretiminde olmuştur (Karaören, 2008, s. 136).

El yapımı üretim ilkesine öncülük eden William Morris, günlük hayatta kullanılan eşyalara da estetik değerlerle yaklaşılması gerektiğini savunarak duvar kâğıtları, kitap tasarımları, mobilya ve ahşap işleri, işlemeli tekstil kumaşlar, vitray, halılar, nakışlar, fayanslar gibi birçok üründe bu görüşünü yansıtmıştır.



Resim 4.1. Philip Webb ve William Morris, Kırmızı Ev, sanat ve zanaat binası, İngiltere, 1860 (int.:51)

Morris, Orta çağın estetik anlayışına duyduğu yoğun ilgiden dolayı, Ön-Rafaelloca olarak adlandırılan sanat akımdan etkilenmiştir. Bu grubun sanatçılarının erken dönem İtalyan resmini beğenmesi, iyi yapılmış, eşsiz el sanatları, doğanın yalın ve dürüst bir şekilde ifade edilmesindeki yaklaşımı sanatçının çalışmalarında bu üslubun ayrıntılarını ve renklerini taklit etmesini sağlamıştır. Duvar kâğıdı tasarımlarıyla dikkat çeken sanatçı, doğaya yönelmiş ve doğaya ait motifleri –özellikle ritmik çiçek desenlerini, kuşları ve yaprakları- çalışmalarında kullanmıştır.



Resim 4.2. William Morris, Kuş, Queen Square’de elle dokunan jakarlı bir çift kumaş, İngiltere, 1878 (solda)
(Kaplan, 2005, s. 75)

Resim 4.3. William Morris, Yabani Lale, duvar kağıdı, 65 x 25.6 cm, 1884 (sağda)
(Kaplan, 2005, s. 75)

4.1.2. Art-nouveau

1890-1910 yılları arasında ilk olarak Fransa’da, sanat dünyasının yeni bir stil arayışı sonucunda doğmuş olan Art-Nouveau, bir diğer adıyla *Stil 1900*, geçmiş dönemlerdeki stilleri reddetmiştir. “Belçika ve Fransa’da ‘Art-Nouveau’, Almanya’da ‘Jugendstil’, İngiltere’de ‘Dekorative Stil’, İtalya’da ‘Stile Liberty’, Avusturya’da ‘Sezessionstil’, İspanya’da ‘Modernista’ adıyla anılan bir harekettir” (Sağocak, 2003, s. 33). “Avrupa’da önce grafik tasarım, kitap resmi uygulamalı sanatlar, sonrasında da mimarlık, iç mimarlık ve mobilya alanlarında yaygınlaşan akım, 19. yüzyıl eklektizmine (seçmecilik) ve endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna karşı tepki olarak doğmuştur” (Rona, 2008, s. 135). Uluslararası olarak birçok ülkeyi etkisi altına alan bu yeni sanat anlayışı, her ülkenin kültürüne ve karakterine özgü olarak farklı alan ve tekniklerde gelişme göstermiştir.

Art-Nouveau akımında zanaatçılığın uyandırılması ve özendirilmesi yaklaşımının benimsenmesi; el sanatlarının yaygınlaştırılarak, zanaat işçiliğine saygı duyma düşüncesini önerirken aynı zamanda endüstriyel tasarımın ilkesini oluşturmuştur. Sanayileşmenin beraberinde getirdiği mekanizasyon ve seri üretim gibi olgularla

birlikte el sanatlarının işlevsel olması gerekliliği üzerinde durmuştur. “Yeni malzemeye yönelen ve tarihselciliği reddederek evrensel bir stil arayışında olan Art-Nouveau, organik süslemeler ve fonksiyon arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışırken endüstriye karşı sanat yapıtında kültürel ve sosyal birliği savunarak yüksek sanatsal idealler öne sürmüştür” (Sağocak, 2003, s. 35).

Hodge’ye (2011/2016, s. 92-94) göre uluslararası bu akım, sanatı; insanların galeri duvarlarında gördüğü bir şey olmanın ötesine geçirip, güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar (zanaat) arasındaki bariyerleri ortadan kaldırmayı amaçlamıştır (...) 19. yüzyılın akademik sanatına bir tepki olarak, Art Nouveau’nun organik, doğal ve akışkan biçimleri, sanatın günlük yaşamın bir parçası haline gelmesi için plastik sanatlardan mobilyalara, mimariden mücevherlere kadar her yerde yaygın olarak görülmüştür.



Resim 4.4. Jules Lavirotte, 29 Rapp Bulvarı’ndaki apartman girişi, Paris, Fransa, 1901 (solda)
(Kerr, 2008, s. 64)

Resim 4.5. Victor Horta, Korkuluk, Solvay otel, Brüksel, 1894 (ortada)
(Kerr, 2008, s. 29)

Resim 4.6. Louis Majorelle ve Daum Kardeşler, masa lambası, yaldızlı bronz ve cam, Paris, Fransa, 1902-04 (sağda)
(Kerr, 2008, s. 71)

Süslemeciliğe dair kıvrımlı ve bitkisel desenli çalışmalar gerek resim ve grafik, gerekse mimari alanında geniş bir yelpazede kullanılmıştır. Art Nouveau mimarlıkta, “temel olarak plandan çok, yüzey ve bezeme ilişkileri üzerinde kendini belli eder. Zarif demir parmaklıklar, kapılar, balkonlar ve pencerelerle yüzey bezemesindeki renkli

fayans, vitray, pişmiş toprak panolar ve taş silmeler en önemli özellikleridir” (Rona, 2008, s. 135).

Art-Nouveau akımı, doğadan yaptığı soyutlamalarıyla romantik, bireyci ve güzelliğe atfedilmiş, estetik bir yaklaşımı benimsemiştir. Zarif, çok yönlü ve dekoratif bir süslemeci üslubun ön plana çıkartılmasıyla incelikli bir anlatım oluşturulmuş; insan, hayvan, çiçek ya da bitki motifleri stilize edilmiş, asimetrik ve ritmik motiflerle yassı, kavisli, yumuşak ve kıvrımlı çizilerden oluşan formlar meydana getirilmiştir. Kadın figürlerine ait özellikler uzun, ince ve zarif bedenler, dalgın bakışlı gözler, rüzgârda dalgalanan ya da uçuşan uzun saçlar şeklinde görselleştirilirken, doğaya ait bitkiler ve hayvanlar ise; tavus kuşu, kuğu, kuşlar, güller, sarmaşıklar, asma yaprakları, tüyler gibi unsurlarla resimlerde sıklıkla yer almıştır.



Resim 4.7. Alphonse Mucha, Dans, renkli taşbaskı, 1898 (solda)
(Kerr, 2008, s. 42)

Resim 4.8. Alphonse Mucha, Değerli Taşlar Serisi:Ametis, renkli taşbaskı, 25 x 62 cm, 1900 (ortada)
(Farthing, 2010/2017, s. 347)

Resim 4.9. Vittorio Zeccehin, Prenseslerin ve Savaşçıların Bin Bir Gecesi, tuval üzerine yağlıboya, 1912 (sağda)
(Kerr, 2008, s. 89)

Kadın imgesi, hayvan ve bitkisel motiflerin bileşiminden oluşan kompozisyonlar, şematik olarak yalınlaştırılarak kullanılmıştır. Çoğunlukla pastel renklerle oluşturulan bu yüzeysel resimler bezemeye özgü bir üslubu yansıtmaktadır. Simgeci anlatımı benimseyen bu sanat anlayışı aynı zamanda Uzakdoğu sanatının izlerini taşımaktadır. Art-Nouveau’daki “iki boyutlu çizgiselliğe önem veren asimetrik kompozisyon

anlayışı, Japon sanatının izlerini yansıtır. Asimetrinin bir başka kaynağı neo-rokokodur (...) Rokoko, Kelt sanatı, Gotik stilin geç Flamboyant dönemi, William Blake'in kitaplarındaki kıvrımlı çizimler, Pre-Raphaelite ve doğu sanatı anlayışı oluşumunda var olan etmenlerdir" (Aslanoğlu, 1982, s. 21).

Art-Nouveau sanatçılarındaki resimler ise "daha çok dekoratif bir öge, yapının bir parçası ya da tamamlayıcısı olarak ele alınmıştır" (Özsezgin, 1982a, s. 5). Özellikle portre çalışmalarında, kitap ve reklam amcacıyla afiş tasarımlarında başvurulmuş yöntemlerden biri olmuştur. Aynı zamanda Art Nouveau özellikle kumaş, kuyumculuk, mobilya, duvar kâğıdı, iç dekorasyon, dış yüzey bezemesi gibi uygulamalarda etkili olmuştur.

Art-Nouveau akımının önemli temsilcilerinden biri Avusturyalı ressam Gustav Klimt'dir. Viyana Sezessionen grubunun ilk lideri ve başkanı seçilen sanatçı, sembolizmden etkilenmiş ve öncelikli olarak kadın bedenini konu alan çalışmalar yapmıştır. Eserlerinde dekoratif bir süslemecilikle birlikte, incelikli bir erotizm ve çıplaklık dikkat çekmektedir.



Resim 4.10. Gustav Klimt, Bakire, tuval üzerine yağlı boya, 190 x 200 cm, Narodni Galerisi, Prag, 1912-13 (solda)
(Boyut, 2006, s. 80)

Resim 4.11. Gustav Klimt, Su Yılanları-I, parşömen üzerine karışık teknik, 20 x 50 cm, Österreichische Galerie, Viyana, 1904-07 (ortada)
(Boyut, 2006, s. 59)

Resim 4.12. Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer'in Portresi-II, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 190 cm, Österreichische Galerie, Viyana, 1912 (sağda)
(Boyut, 2006, s. 91)

Sanatçı resimlerinde kullandığı spiral, kare, üçgen, dikdörtgen, yuvarlak gibi geometrik şekilleri zengin renk, doku ve motiflerle harmanlayarak, süslemeci bir üslup meydana getirmiştir. Klimt'in çalışmalarında renklerin ve biçimlerin iç içe geçtiği, yoğun bir şekilde tekrar edilerek kullanılan bezeme benzeri motifler; güçlü, uzatılmış kadın figürü bileşimde dekoratif soyutlamaya dönüşmüştür. Kimi zaman mozaik parçalarını anımsatan kimi zaman yama işini çağrıştıran eserleri; vücutların ritmik akışkanlığı, yuvarlak ve ahenkli kıvrımlarıyla bir bütün olarak kompoze edilmiştir. Resimlerdeki bütün öğeler; arka planla birleşerek perspektiften uzaklaşmış, yan yana farklı dokularla eklenmiş mekânlar yüzey üzerinde bir süs, bir dekor oluşturmuştur.

4.1.3. Art deco

Art Deco, 1920'li ve 1930'lu yıllar arasında ilk olarak Fransa'da ortaya çıkmış ve temelde Art Nouveau'nun dekoratif estetik dürtüsünün devamlılığıyla birlikte modern estetiğe ulaşma çabasında kitle üretimine eğilim göstermiş pragmatist bir stildir. Art Deco ismini 1925 yılında Fransız sanatçılar ve tasarımcılar tarafından düzenlenen modern Uluslararası Dekoratif ve Endüstri Sanatlarına yönelik (Exposition Internationale des Arts Décoratifs and Industriels Modernes) sergi ile almıştır. Avrupa kökenli olan bu stil; İngiltere, Almanya, Amerika Birleşik Devletlerini etkilemiş, daha sonrasında ise hemen hemen tüm dünyaya yayılan tasarım anlayışı olarak kabul görmüştür.

I. ve II. Dünya Savaşı arasında yaşanan bunalımlı ve çalkantılı atmosfer içinde toplumsal olarak yaşanan ekonomik, politik ve sosyal sorunları tema olarak kullanmamıştır. Aksine, trajediyi hafife alıp, yok etmek istercesine umut, iyimserlik ve güzelliği vurgulamak amacıyla lüks, pahalı, nadir, iddialı ya da abartılı ürünlere ilgi göstermiş; renk, desen, doku ve farklı kültürlerden alıntılanan biçimlerle birlikte oluşturduğu karmaşık ve arada kalmış bir üslupla endüstriyel dekoratif süslemeciliğe yönelmiştir.

20. yüzyılın başlarında modern dekoratif sanat stillerinin bir bileşeni olarak moda tasarımı, sahne tasarımı, resim ve heykel, grafik tasarım, mimari yapılan iç ve dış yüzeyleri, mobilya, dekoratif eşyalar, kuyumculuk ve tekstil tasarımlarında bezeme ve süslemeye ağırlık verilerek çok sayıda nesnenin formu ve yüzeyinde uygulanmış;

zengin içeriğe sahip, kapsayıcı bir yaklaşımı benimsemiştir. Aynı zamanda dekoratif ve bezemeyle yapılan unsurların haricinde “biçimlendirmedeki büyük kontrastlar, oranların uçanmaları, eğrili ve açılı çizgilerin bir arada kullanılması, geometrilerle hareketli dokuların yaratılması dekorasyon ve bezeme kullanmayan mimarların da Art Deco hareketine dâhil edilmesiyle sonuçlanmıştır” (Erzen, 2005, s. 59).

Art Deco’nun modern estetik stilinde “geometrik bezeme ve süsleme öğeleri kullanılmıştır. Bunlar özgün olabileceği gibi eski üslupların örgelerinin yalınlaştırılıp, geometrikleştirilmesiyle de elde edilmiştir” (Sözen ve Tanyeli, 2016, s. 34). Art Deco’nun biçimsel kökenleri Kübizm, Pürizm, Dışavurumculuk, Fütürizm ve Bauhause’da temellenmekle birlikte bu akımların kuramsal içeriği ya da derinliğini yadsımamış; biçim dilini dekoratif ifade için kullanmıştır. Süslemeye dair çoklu materyal anlayışında ise “fildişi, ahşap, inci, taş kristal ve mermer gibi değerli malzemelerin kullanımıyla zenginliklerle donatılmış yüzeylerin tarzıdır. Mistik ve romantik hayvan figürleriyle sembolize edilen, akışkan doğası ise çeşmeler, deniz kabukları, gökkuşağı renkleri ve diğer organik motiflerle tanımlanmaktadır” (Hasol, 1995, s. 68).

Art Nouveau’nun figürlü, kıvrımsal ve eğrisel hatlara sahip yüzey-nesne estetiği, endüstriyel üretimde moda haline gelen ve Bauhause estetiğine yaklaşan Art Deco’nun karakteristik stil anlayışında; soyut geometrik şekillere, zikzaklara, doğrusal, simetrik, köşeli ve keskin çizgilere dönüşmüştür.

Art Deco’nun sanayiye dayalı dekoratif süslemelerinin hareketlilik temelli vurgusu; kamusal alanda mimari yapıların yüzeyinde hem biçimsel hem de bilinçli olarak tarihe atıfta bulunma perspektifinde mekânları ‘kamusal kültür alanı’ haline getirmiştir. Batı dışında kalan farklı coğrafi bölgelere ve zaman dilimlerine yönelmesiyle eski kültürlerden, halk sanatından ve geleneklerden etkilenmiş; uluslararası alandaki bu kültürlerin stilize edilmiş motiflerini tasarımlarında kullanmıştır. Geleneksel ve modern sanatlar arasında eski ve yeninin bir aradalığında melez bir yaklaşım önerirken, kozmopolit kültürel yapıların kesişme noktasında yerel ve uluslararası alandaki yeniden yapılanmalar ise mekânların çaprazlanmasına ilişkin rol oynamıştır. “Tarihi seferber etme ve bilinçli bir şekilde ‘şimdi’ sunma fikri modanın mantığını oluşturmaktadır. Ayrıca, Art Deco’nun coğrafya, sınıf ve orta sınırların ötesine

geçmesi, hareketliliğe hitap etmektedir. Birçok bağlamda, Art Deco toplumsal hareketliliği destekleyen fikirler olarak görülmektedir” (Windover, 2012, s. 20).

Mısır sanatındaki zigguratlar, Amerika Antikitesindeki kültürler yapılarından Maya ve Aztek sanatı, Kızılderili kültürü, Mezopotamya kültürü, Doğu kaynaklı egzotik motifler ve ürünler, XVI. Louis ve Fransız Dönemi tasarımları, Rus balesi ve 20. yüzyıl öncesi İngiliz mimarlığı gibi tarihsel dönemlerden ilham alınmıştır. Kültürel kavşak noktası olarak belirlenen bu heterojen unsurlar, Art Deco tasarımlarında gelenek ve endüstrinin bileşiminde sanatsal üretimlere dönüşmüştür.

Art Deco’ya ait biçim ve motifler, *Amerika’da* kendini ilk olarak gökdelenlerde cazın ritimlerini ima eden açılı dekorasyonlar gibi modern metropollerin kültür ve imajına yapılan göndermelerde göstermiştir. *Avustralya ve Yeni Zelanda’da*, yerli halkının motifleri ile kendini göstermiştir. *Latin Amerika’da* ise kendi bölge kültüründen ilham almış olan Avrupa Deco’sunun soyut, geometrik biçimleri yerli kültüründen alınan ve yerel yansıması olan benzer motifler ile yer değiştirmiştir. *Hindistan’da* Art Deco, hem yerel hem de bölgesel dekoratif gelenekleri modernize etmekte kullanmış ayrıca uluslararası modernite hissini ifade etmekte kullanılmıştır. *Japonya’da*, Doğu ülkelerinin güncel Avrupa stilleri üzerindeki güçlü etkisi olduğunun farkına varılması, Art Deco’nun otantik bir modern ulusal stile çevrilmesini kolaylaştırmıştır. 1929’da gerçekleşen büyük depresyon yıllarında, Amerika’da ulaştırma araçları dâhil olmak üzere, mimari ve geniş yelpazedeki tüketim mallarının tasarımlarına, Art Deco akımı yöntemleri uygulanmıştır. Bu yenilik ile aerodinamik yöntemlerin kullanılması tasarımcılara bezemeye başvurmadan dekoratifi yeniden oluşturma imkânı sağlamıştır (Benton, C., Benton, T. and Wood, G., 2005, s. 26-27);(aktaran Yusufoglu, 2014, s. 31-32).

Art Deco, aynı zamanda kadınsıdır. Kamusal alanda ve sanat mekânlarında erkek ve güçle özdeşleştirin yaklaşımın alaşağı edercesine iç ve dış mekânlarda kullandığı dekoratif süslemeler kadına dair olanı, kadınsı tutumu yansıtır. “İç mekânlar, kadın giysisine bürünmüş erkekler gibidir. Art Deco, kadınların erkek gibi giyinmeye başladıkları, bir anlamda erkeksileştikleri bir dönemde mekânların kadınsılaşmasıdır. Yüzeyin ardında erkeksi hatlar görülür. Bir arada kalmışlık söz konusudur” (Şenyapılı, 2008, s. 108). Dolayısıyla kadınsı niteliğe ve çizgiye sahip, erkeksiymiş gibi görünen bir stildir. Bununla birlikte dekoratif süslemelerin iç ve dış mekânların ve günlük kullanıma dair nesnelerin yüzeyinde desen, doku, renk, ritim, motif gibi unsurlarla yer alması mekânın resimsel bir değer kazanmasını sağlamıştır. Resmin mekâna yayılması ise mekânın resimleşmesini sağlamıştır.

‘Biçim işlevi izler’ sloganıyla hareket eden akımın ilerleyen dönemlerinde ise, Amerika’da ‘Streamline Moderne’ adıyla ortaya çıkan stil; aerodinamik ve eğrisel hatlara sahip Fütürizmin dinamizmini, gücünü ve akışkan çizgilerini simgeleyen biçimlerin tasarımında; otomobillerden mimari anıtlara, iç mekânlardan elektrikli ve mekanik ev aletlerini kapsayan geniş bir yelpazede kullanılmıştır. Aynı zamanda modern yaşamın göstergesi olarak yeniyi ve moda olanı vurgulayarak popülerleşmeye yardımcı olan, piyasa ve tasarım işbirliğiyle kitlesel üretime hitap eden yaklaşımla tüketim kavramının ilk defa toplumda halk kültürüne bir anlamda her izleyici düzeyine ulaşması ve yayılması sağlanmıştır. Amerika’da, New York ve Miami’de; gökdelen ve müzikal salonlarında, Empire State binası, Rockefeller Center ve Crysler binasında mekanik bloklar, görkemli ve güçlü mimari imgelere dönüşmüştür. Bu yapılar “kaliteli ahşap, mermer, pirinç, renkli cam ve fayans gibi malzemelerle bezenmiştir” (Sağocak, 2003, s. 96). Fabrikalarda, mağazalarda, bankalarda, sinema salonlarında, bu stil yaygın bir şekilde görünürlük kazanmıştır.

Art Deco, o yıllarda Fred Astaire’li charliston danslı ve caz müzikli Hollywood filmlerinde de kullanılarak büyük kitlelere ulaşmıştır. Bu stil modern yaşamı yeni, heyecanlı ve kitle tüketimi için çekici bir sembol haline getirmiştir. Çünkü moda onlar için sosyal statünün, yükselişin ve hırsın ifade aracı olmuştur. O dönemde yaşanan ekonomik kriz nedeniyle hükümetin ucuz ve akılcı üretim metotları arayışı yeni stil olarak ‘Streamlining’ akımını doğurmuştur (Sağocak, 2003, s. 96-97).

Savaşlar arası yıllar, hareketliliğe ve ilgiye özel bir ilgi göstermiştir. Uçak, otomobil ve okyanus gemisi; kitle iletişim araçlarının ve medyanın yükselişi; büyük oteller, tatil köyleri, büyük mağazaların mimarisinde görülen hareketlilik, savaşın ardından da kitle kültürünün büyümesi ve birçok “Batılı” kentsel alanda tüketici kültürünün daha da kristalleşmesiyle birlikte hareketlilik günlük yaşamın ana teması haline gelmiştir. Tarihçi Sigfried Giedion, bu yıllarda mekanizasyonun yoğunlaşmasına işaret ederek savaşlar arası yılları ‘Tam Mekanizasyonun Zamanı’ olarak adlandırmıştır (Windover, 2011, s. 37).



Resim 4.13. Maitrise, halı, perde, mobilya, Galari Lafayette Kataloğu, 1923 (solda)
(Hardy, 2006, s. 112)

Resim 4.14. William Van Alen, Chrysler Binası, New York, 1928-30 (sağda)
(int.:52)



Resim 4.15. Charles Sargeant Jagger, Skandal ve Melchett Ateş Kutusu, rölyef: bronz döküm, 161.4 x 149 x 72.5 - 91.5 x 75.5 x 33 cm, 1930 (solda)
(Windover, 2012, s. 8)

Resim 4.16. Cartier, Tapınak kapısı biçiminde masa saati, altın, sedef ve çeşitli yarı değerli taşlar, Fransız, Cartier koleksiyonu, Cenevre, 1927 (sağda)
(Erzen ve Polatkan, 2005, s. 78)



Resim 4.17. Radyo, model 115, Fada Radyo ve Elektrik Şirketi (yapımcı), Victoria ve Albert Müzesi, ABD, 1940’lar
(Erzen ve Polatkan, 2005, s. 79)

Merkezsiz, eksensiz, kuralsız ve kuramsız olarak tanımlanabilecek Art Deco, geçmişin kültürel biçimleri ve modern estetiğin geometrik üslubu, eril ve dişil, gelenek ve sanayi üretimi, yenilikçi ve akademik gelenek arasında kalan, belli bir eksene sahip olmayan tutumuyla asıl ve tek olanı değil; çok olanı, çokluğu vurgulamıştır. Birbiriyle uyumsuz ayrıksı ve kopuk olarak görünen parçaların birleştirilmesini ve bütünleştirilmesini yani, ‘melezi’ ön plana çıkarmıştır. “Art Deco yıllar sonra 1960’lı yılların ortalarında modern mimarinin tekdüze yapılarına bir başkaldırı olarak bu kez ‘Art Deco Revival’ adı altında yeniden gündeme gelmiştir” (Hasol, 1995, s. 62).

4.1.4. Bütünsel sanat: bauhaus okulu

Hep birlikte, mimarisi, heykeli ve resmiyle, milyonlarca zanaatçının el vermesiyle, içinde her şeyi birden barındıracak olan geleceğin binasını kuralım.

Walter Gropius
(Krausse, 2005/2005, s. 97)

Bauhaus, 1919 yılında mimar Walter Gropius tarafından sanat ve zanaatı birleştirmeyi ve dönüştürmeyi hedefleyen bir zanaat ve tasarım okulu olarak, Weimar, Almaya’da kurulmuştur. “20. yüzyıl tasarım ve mimarisinde etkin bir okul ve önemli bir kurum olarak gücünü modern mimari, iç dekorasyon, mobilya endüstriyel tasarım, grafik ve

sahne dekoruna kadar geniş bir yayılım göstermesinden almaktadır” (Yaman, 2009, s. 201). Başlangıç yıllarında Arts and Crafts hareketinin düşünsel temellerinden etkilenecek William Morris’in görüşlerinden yola çıkan Bauhaus Okulu, bu hareketten farklı olarak sanatsal yaratılarda makineleşme kültürünün getirdiği toplu üretimi ve işlevselliği kabul etmiştir. Morris’in önerdiği üretim biçiminden endüstriyel tasarıma geçiş aşaması, 1907 yılında Hermann Muthesius tarafından kurulan Deutsche Werkbund örgütü ile kesinleşmiştir. Dolayısıyla endüstriyel yaklaşımı kabul etmesiyle Arts and Crafts hareketinin antitezi olmuştur. Bu durum, ilk modern endüstriyel tasarım okulu olarak, 20. yüzyılda iz bırakmasını sağlamıştır. Gropius bu okulda, “zanaatçıların ve sanatçıların eğitiminde ve üretimde birlikte çalışmasını öngörmüş; güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamıştır. ‘Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik’ sloganıyla yola çıkan Bauhaus, endüstriyel üretime yönelik yeni bir model üretmeye çalışmıştır” (Antmen, 2010, s. 107).

Yaratıcı gücü destekleyen ve deneysel bir tasarım laboratuvarı niteliğindeki okul, tüm sanat dallarının, endüstriyel tasarım ve mimarlığın bir bütün olarak ele alınması, bunların endüstri ile işbirliğinin sağlanması, tasarımda evrensel bir görsel dile ulaşılması, sanatçı, zanaatçı ve mimari yaşadıkları dönemin gerçeklerinin bilincine varması ve grup çalışmasının desteklenmesi felsefesinde birleşmiştir (Aslanoğlu, 1983, s. 15).

Walter Gropius, Bauhaus düşüncesini açıklarken dönün ruhu olarak nitelendirdiği akademik eğitimi eleştirmektedir. Gropius’a göre akademik eğitim;

sanatçıyı, endüstri ve zanaat dünyasından dolayısıyla toplumdan koparmaktadır. Akademi, sanatın eğitimle elde edilebilecek bir meslek olduğu yolundaki ölümcül anlayışa sahiptir. Oysa, yalnızca eğitimle sanat yapmak mümkün değildir! Akademik eğitimin yaptığı temel pedagojik hata bireysel deha fikrine olan saplantısı ve hatırı sayılı başarılarla bile değer vermemesidir. Akademik eğitimin toplumsal sıkıntıya yazgılı büyük bir sanatçı proletaryası yaratmıştır” (Antmen, 2010, s. 117).

Bu sebeple Bauhaus Okulu; sanat, zanaat, mimarlık ve endüstriyel üretimi akılcılık ile harmanlayan yeni bir düşünce alanı olarak yapılandırılmıştır. Bauhaus’un radikal farklılık içeren eğitim amacı ve yöntemine göre öğrenciler, “teorik ve pratik sanat eğitimi alırken, hem sanatsal hem de ticari değeri olan ürünler yaratmayı öğrenmiştir. Gropius, düşüncesinde öğretmenlerin ve öğrencilerin beraber ve eşit şartlarda yaşayıp, çalıştığı bir topluluk tasarlamıştır” (Hodge, 2011/2016, s. 133).

Bauhaus'un öğretim sistemi iki temel disiplini kapsamıştır. 'Werklehre' denilen ve 'beceri öğrenimi' olarak adlandırılan birinci grup; taş, ahşap maden, çamur, cam, renk ve dokuma vb. atölyelerden oluşmuştur. İkinci gruba ise 'Formlehre' adı verilmiş ve bu bölüm daha çok kuramsal çalışmaya ve biçim yaratma sorununa eğilmiştir (Sözen ve Tanyeli, 2016, s. 49).

Zanaatkârlığın tüm sanatsal formların temeli olduğu fikri etrafında şekillendirilen eğitim, tüm öğrenciler için sanat, zanaat ve tasarımın pratik ve teorik yönlerinin ele alındığı altı aylık bir ön hazırlık kursuyla başlamıştır. Bir sonraki aşamada, öğrenciler üç yıl boyunca uzmanlaşacakları alanda iki usta, bir sanatçı ve bir zanaatkâr eşliğinde eğitimlerine devam etmiştir. Uzmanlık alanları arasında metal işleme, marangozluk, dokumacılık, çömlekçilik, resim, tipografi, fotoğraf, baskı ve heykel yer almıştır (Hodge, 2011/2016, s. 133-134).

Bauhaus Okulu; dönemin önde, tanınmış ve farklı disiplinlerden gelen birçok modern sanatçıyı bünyesinde barındırmıştır. İlk eğitim veren sanatçıların önemsedikleri ve öncelikle vurguladıkları nokta ise bireysel yaratıcılık fikri ve bu süreçte kişilerin kendilerini bulmaları ve yansıtma larıdır. "İş eğitiminin verimli olabilmesi öğrencilerde yaratıcı güçlerin uyandırılmasına bağlı olarak görülmüş ve atölye çalışmalarında öğrencilerden hazır biçimleri taklit etmeleri değil, yeni yaşama uyacak yeni biçimler oluşturmaları beklenmiştir" (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011, s. 80). Disiplinlerarası eğitim felsefesiyle şekillenen okulun eğitmenleri arasında ressam Wassily Kandinsky, karikatürist, ressam ve gravür sanatçısı Lyonel Feininger, sahne tasarımcısı, ressam ve heykeltıraş Oscar Schlemmer, ressam ve yazar Paul Klee, ressam, tasarımcı, yazar ve teorisyen Johannes Itten, ressam, yazar ve renk kuramcısı Josef Albers, grafik sanatçısı ve fotoğrafçı Laszlo Moholy-Nagy gibi sanatçılar yer almıştır.

Bauhaus, bu dönemde hüküm süren Konstrüktivizm, De Stijl ve Süprematizm fikirlerinin etkisi altındadır. Bauhaus Okulunun ve Rus Konstrüktivizm arasındaki temel yakınlık Antmen'e (2010, s. 103) göre, "yeni bir dünya inşasını bir gereklilik olarak görmeleri, giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı, alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamalarında oluşmaktadır". Konstrüktivist sanatçılar çalışmalarında çağdaş malzemelerden oluşan endüstriyel ürünleri yaratıcı ve işlevsel olarak kullanıp, biçimlendirmeler meydana getirmiştir. Malzemeyi iki boyutlu yüzey üzerinde taklit etmek yerine üç boyutlu olarak malzemenin kendisini kullanmıştır. Aynı zamanda resimsel mekân kullanmak yerine, mekânın kendisinin gerçekliğini sanata dönüştürmüştür. Artık hayata dair gerçekler sanatın içindedir, Bauhaus felsefesinde

olduğu gibi. Süprematistler ise sanatsal ifadelerinde maddeye özgü formları sadeleştirerek, geometrik yalınlık oluşturan biçimlerin dinamizmini kullanmıştır. Bu bağlamda De Stijl dergisinde, hayatla sanat arasında yeni bir sentez yaratmak isteyen, sanatla yaşamın farklı alanlar olmadığını görüşüne sahip olan ve soyut sanat anlayışı savunan mimarlar, tasarımcılar, ressamalar ve heykeltıraşların bu konu üzerinde yazılar yazması, benzer bir yaklaşım oluşturmaları açısından etkili olmuştur.

1920’lerde Avrupalı sanatçıların soyutlamayı sanatın doğal bir süreci, yönü ve insan yaşamında olumlu bir etki yaratacağı konusundaki algıları ve inançları sanatı, geometrik şekillerden oluşan dile çevirmiştir. Bauhaus’un tasarımlarında, işlevsellik ve yalınlık bakımından endüstriyel üretime uygulugu sebebiyle çağdaş biçim dili olan soyut sanat anlayışı kabul edilmiştir. Soyut biçim dilini kullanan Kandinsky ve Klee’nin temel amacı öğrencilere, şeylerin özünü göstermek ve soyutlamayı anlatmak için analitik çizim dersleri vermesidir. Renk teorisini oluşturan renk sistemlerinin ilişkisini ve renk algısını modern psikolojiye göre öğretmiştir. Klee; nokta, çizgi, düzlem ve hacim ilişkilerini inceleyerek, renkle bileşiminde yeni bir öğrenme yaklaşımı ortaya koymuştur. Moholy-Nagy, “malzemenin işlenme şekliyle ilgili teknik ve teorik konulara önem vermiştir. Dengeli tasarım, renk ve dokunun yanında ağırlığa ve mekânda kapladığı yere dikkat çekmiştir” (Farthing, 2010/2017, s. 415). Sanatçının, “konstruktivizm etkisiyle en temel düz renklerine indirgediği unsurlar; geometrik şekilleri ve basit çizimleri Bauhaus’ta verdiği dersler aracılığıyla tüm dünyaya yayılmıştır” (Hodge, 2011/2016, s. 126). Johannes Itten, atölyelerde deneysel süreçlerle öğrencilerin yaratıcılıklarını keşfetmelerini sağlamıştır. “Eski ustaların resimlerinin analizi, nü çizimleri ve malzeme çalışmaları gibi dersler vermiştir (...) Itten’in derslerinde öğrenciler metal işçiliği, örgü, tiyatro/sahne, çömlekçilik, duvar resimleri, baskı ve matbaacılık eğitimi veren atölyelere kaydolmuştur” (Farthing, 2010/2017, s. 414).

Farklı sanat alanlarını ve her tür el işçiliğini bünyesinde barındıran Bauhaus Okulu, belli bir zümrenin estetik değerlerine yerine toplu yapılan üretimleri çağdaş estetik anlayışıyla, toplumun daha geniş kesimine hitap edecek bir anlam ifade edebilmesi için halka ulaştırmak ve bütünleştirmek istemiştir.

Bu dönemde sanat ve zanaat birlikteliği yaklaşımını benimseyen ve ilk kırkyama tekniğini kullanan kadın sanatçı Sonya Delaunay'ın felsefesi, sanat görüşü ve disiplinlerarası alandaki çalışmaları dönemin yaklaşımına ışık tutması açısından incelenecektir.

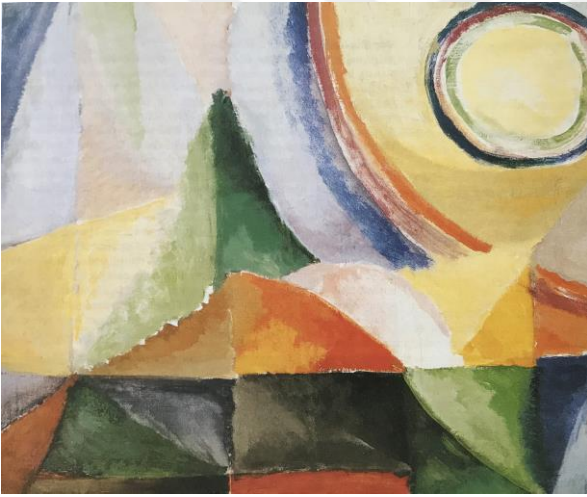
20. yüzyılda Paris'de çok yönlü bir kadın sanatçı olarak yükselen Ukraynalı Rus ressam Sonia Delaunay (1885–1979); canlı ve renkli çalışmalarını moda ve tasarıma dönüştürerek, Avangard'ı yakalayan bir figür olmuştur. 20. yüzyılın başlarında geometrik formlardan ve güçlü renk kullanımıyla oluşan dinamik kontrast renklere ve şekillere sahip soyutlamalarını tekstil alanıyla birleştirmiş; 'simultane' kostüm ve dekor tasarımına yönelmiştir. Sanatçı, sanatsal çalışmalarından tekstil tasarıma geçerken bir ressam olarak edindiği bilgisini tasarımın pratiğine aktarmıştır. Sanatçı, "çocukluğunu St. Petersburg'da geçirmiş, Karlsruhe'de Schmidt-Reutter'den resim dersleri almış, 1905'te Paris'e giderek, Palette Akademisi'ne girmiştir. Erken dönem resimlerinde Van Gogh, Gauguin ve Fovizm'in etkisinde çalışmıştır" (Babacan, 2008, s. 392).

1910 yılında renk ve formun etkileyici bileşimi olan Orfizm'den etkilenen ve eşi Robert Delaunay'ın 'eş zamanlı kontrastlıklar' teorisinden ilham alan Sonia Delaunay'ın resimleri; dairesel, üçgen, kare, dikdörtgen gibi geometrik şekillerin ve birbirine karşıt renklerin bütünlüğünden oluşmaktadır. Kübist resmin biçim dilinin yapısalcılığını ve Fütürizmin, devinim ve eş zamanlılığını anımsatan harekete dayalı parçalı görüntülerini andıran bu çalışmalar; kırmızı ve mavi gibi çatışan renklerin tamamlayıcı ve karşıt renklerin yoğunluğu üzerine kurulmuştur. Carelli (2016, s. 73), sanatçının biçim dilinin oluşmasındaki etkileri şu şekilde belirtmiştir:

Delaunay, 1911 yılında nesnel olmayan bir dünyaya girmiştir. Hayatın temasına hâkim ve dikte edecek olan renk dünyasına dair temel bir araştırmada renk onun için nakarat olmuştur. Sanatçı; yukarıya değil, içeriye ulaşabilmek için kendisine modern dönemin izlenimlerinden oluşan bir iskele kurmuştur. Bu yeni duygu dili, Delaunay'ın modern sanatının kökünde; İtalya'daki Fütürist harekete, Rusya'daki Konstrüktivist'e ve Almanya'daki Blaue Reiter'e karşılık gelmiştir. Aynı zamanda Rusya'nın köylü, yerli el sanatlarını hatırlayarak yarı lirik, tek boyutlu bir yüzey oluşturmak için geometrik şekillerden oluşan kumaş ve kürk parçalarını yan yana getirmiştir.



Resim 4.18. Sonia Delaunay, Elektrik Prizmalar, tuval üzerine yağlıboya, Paris, 1914 (solda)
(int.:53)



Resim 4.19. Sonia Delaunay, Kontrastlar, tuval üzerine yağlıboya, 45.5 x 55 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris, 1912 (sağda)
(Lucie-Smith, 1996/2004, s. 89)

“Blaise Cendrars’ın bir şiir kitabı için hazırladığı kitap resimleri, sanatçının en önemli ‘eş zamanlılık’ örneklerindendir. Savaş yıllarını İspanya ve Portekiz’de geçiren Delunay çifti, 1918’de Japonya’da Rus bale yöneticisi Sergey Diaghilev’in Kleopatra balesinin dekor ve kostümlerini çizmiştir” (Babacan, 2008, s. 392). Lucie-Smith’e (1996/2004, s. 89) göre, Delaunay’ın çalışmalarında “tam anlamıyla soyut ilk çalışması bir tablo değil, 1911 yılında oğlu için yaptığı yamalı bir beşik örtüdür. Sanatçı, bu örtüyü yaparken atık kumaşları bu biçimde değerlendirmeye alışık olan Rus köylü kadınlarının geleneğini bilinçli olarak izlediğini söylemiştir”.



Resim 4.20. Sonia Delaunay, Beşik Battaniyesi, kırkyama kumaş birleştirme, Paris, 1911
(int.:54)

Modern dönemde lirizmi kumaşa dönüştüren Sonia Delaunay, çalışmalarında önemli bir adım olan moda, resim ve Avangard'ın bileşimini yansıtan ilk simultane elbisesini 1913 yılında meydana getirmiştir. Sanatçı, iki boyutlu yüzey üzerinde geometrik şekle sahip farklı kumaş parçalarını dikerek, birleştirmiştir. Elbisenin tasarımında kullandığı kırmızı/mavi/ sarı ve yeşil/turuncu/ mor renkler, resimlerinde kullandığı gibi karşıtlığı oluşturmuştur. Siyah ise kompozisyon düzeninde renkleri öne plana çıkarmak için kullanılmıştır. Townsend'e göre sanatçının bu çalışması;

vücut hatlarıyla orantılı ve onu çevreleyen, kavisli panelden oluşmuş tafta, tül, ipek, muare (moiré) gibi kumaşlardan kare, üçgen parçaları bir araya getirerek tasarlamıştır. Çalışmalarında, Kübizm akımı ile parlak ve cesur renklerden oluşan Rus halk sanatının etkilerini görmek mümkündür. İlk simultane giysi tasarımını izleyen on yıl içinde farklı baskı tasarımları gerçekleştirerek Avrupa'da ilk soyut baskılı giysi koleksiyonunu hazırlayan Sonia Delaunay, aynı zamanda kumaş tasarımı ile giysi tasarımı arasındaki ilişkiyi araştırması açısından da bir ilktir (Yıldırım, 2010, s. 65).



Resim 4.21. Sonia Delaunay, Simultane Elbise, kırkyama kumaş birleştirme, 1913 (solda)
(int.:55)

Resim 4.22. Sonia Delaunay, Yelek, kırkyama kumaş birleştirme, Paris, 1913 (sağda)
(int.:56)

Endüstri devrimiyle birlikte birçok kadının dünya üzerindeki rollerinin değişim yaşadığı bu dönemde; kadınların çalışma hayatındaki yerini almasıyla, kadınlara yönelik dönemin değişen toplumsal koşullarına uygun düşecek, gerçek yaşam gereksinimlerini ifade edecek kıyafet tasarımları yapmıştır. Kendi biçimsel diliyle meydana getirilen elbiseler, ayakkabılar, mayolar, eşarplar...

Sanat alanında yeni bir görme biçimi yaratan Delaunay, gündelik kullanım eşyalarında da yeni bir yaklaşım sergileyerek renk, biçim ve tasarımlarla simultane moda, kostüm tasarımı, mobilyalar, perdeler, oyun kartları, iç dekorasyon ve hatta otomobil yaratmıştır. Tasarladığı üç boyutlu objeler ve tekstiller, resimlerine benzer şekilde soyut yüzeylerin düzlemsel geometrisinde birleşmiş gibidir. Bu sayede dekoratif olarak kullanılan objelerin kendi işlevsellikleriyle, resim sanatının pratikleri birleşmiş ve aralarındaki ayrımı erimiştir. Sonia Delaunay'ın sanat ve zanaat ayrımının yapıldığı bu dönemde güzel sanatlar ve uygulamalı sanatları bünyesinde buluşturan çalışmaları;

sanat, tekstil ve modanın bileşiminden yola çıkarak, disiplinlerarası bir yaklaşım oluşturmuş; yarattığı bu yeni vizyonla dönemin önde gelen kadın sanatçısı olmuştur. Yenilikçi ve yaratıcı tavrı, tekstil tasarımını çağdaş sanatla buluştururken giyilebilir sanatın örneğini oluşturmuştur.



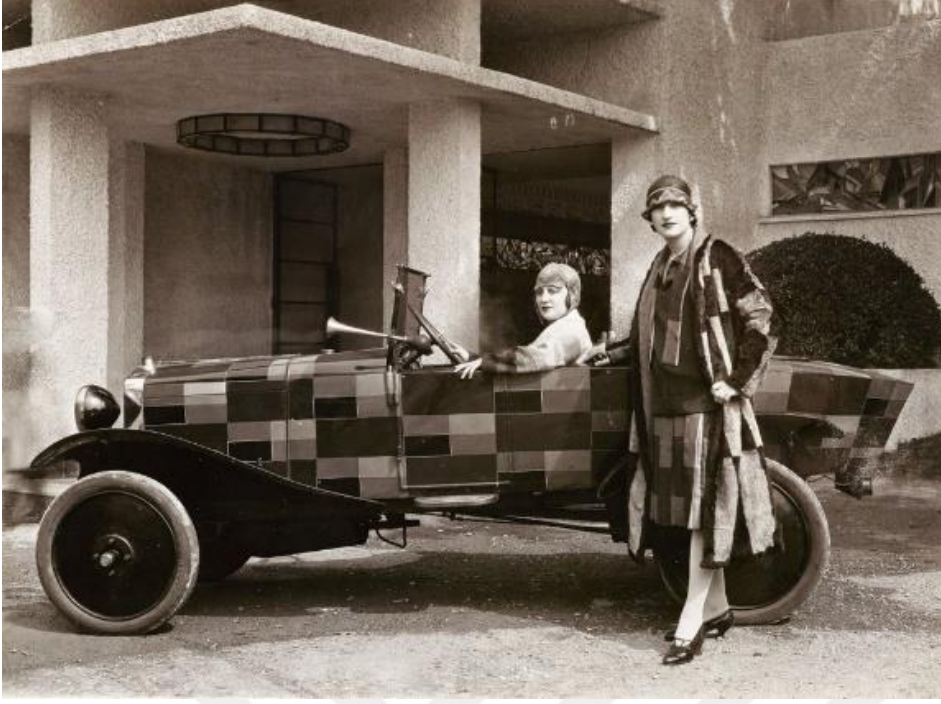
Resim 4.23. Sonia Delaunay, Kostüm tasarımı, 1926 (solda)
(int.:57)

Resim 4.24. Sonia Delaunay, Mayo tasarımları, 1926 (sağda)
(int.:58)



Resim 4.25. Sonia Delaunay, Kleopatra balesi için kostüm tasarımı, 1918 (solda)
(int.:59)

Resim 4.26. Sonia Delaunay, Simultane Elbiseler-Üç Kadın, tuval üzerine yağlıboya, 1925 (sağda)
(int.:60)



Resim 4.27. Sonia Delaunay, Otomobil tasarımı, Paris, 1925
(int.:61)



Resim 4.28. Sonia Delaunay, Simultane oyun kartları, 1964
(int.: 62)

5. 1950'DEN GÜNÜMÜZE SANAT ve ZANAAT İLİŞKİSİ

Resimlerimi neden mi böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, makineleşmiş bir halde yapıyorum ve yapmak istediğimde zaten bu.

Andy Warhol
(Antmen, 2010, s. 166)

Sanat ve zanaat ilişkisi, gündelik hayata dair sıradan hazır nesnelerin makine estetiğiyle iki boyutlu yüzeyler üzerine aktarılması ve yeni bir imge yaratmaya gereksinim duymayan 1950'li yıllardaki pop sanatla değişime uğramıştır. Pop sanat, ikinci dünya savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de aynı zaman diliminde birbirinden bağımsız olarak gelişme göstermiştir. 1950'li yıllardan itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişen ekonomiye bağlı olan sanayi üretimindeki artış; tüketim kültürünü hayatın bir parçası haline getirmiştir. Endüstrileşmenin beraberinde getirdiği seri üretim ürünlerindeki çokluk, kitle kültürünün dolayısıyla tüketime dayalı bir yaşamın temellerinin oluşmasını sağlamıştır. Adorno ve Horkhemier'a göre kitle kültürü şu şekilde açıklanmaktadır: “Kitle kültürü, kitlelerin kendisi tarafından geliştirilen bir kültür olmayıp, kitlelere dayatılan kültürdür. Bu dayatmada da Kültür Endüstrileri belirleyici olup, kitle iletişim araçları tarafından yayılan kültür formları, kitle kültürü ya da popüler kültür olarak adlandırılabilir kültür biçimlerini yaratmıştır” (Çakır, 2014, s. 234). Kent ve ticari kültürün bir parçası olan televizyon, gazete, dergi, afiş, reklam gibi kitle iletişim araçlarına hazza, eğlenceye ve tüketime yönlendirecek aracılık görevi yüklenmiştir. Artık tüketim kültürüne yönelen bir dünyanın yansımasıdır pop sanat.

Pop sanatta; tüketim kültürünün yansıması haline gelen ve gündelik hayatın verilerini içeren hazır nesnelerin imgeleri kullanılmıştır. Dönemin koşullarının ve ideolojisinin bir gerçeği olarak reklamları yüceltmıştır. Bu yaklaşım pop sanat anlayışına göre, sanat ve hayat arasında bağ kurmalarını sağlamıştır. Hazır nesneler arasında “Coca Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere çok çeşitli yiyecek-içecek malzemesi yer almış; özellikle Amerikalı tüketicilerin gündelik yaşamının sıradan nesneleri, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır” (Antmen, 2010, s. 162).

Hazır nesne imgesinin, seri üretimle birlikte dönüştürülmesi ve yeniden üretilmesi söz konusudur. Kitle üretiminde seri üretim nesnesi olarak çoğaltılan ürünlerin kendisi, bilinçli bir şekilde kendi somut gerçekliğinden uzaklaşmış ve mevcut varlığından soyutlanmıştır. Pop sanatta; çok sayıda çoğaltılan imgeler, sanat nesnesinin biricikliğini, orijinallliğini ya da tekil karakterini ortadan kaldırmıştır. Bu sebeple kitle iletişim araçlarıyla öne sürülen imgeler; çokluk, kopyalama, dağıtım ve fazla kişiye ya da topluma ulaşılabilirlik özelliğinden dolayı, yüksek sanatla alçak sanat olarak nitelendirilen kitle kültürü arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır.

Pop sanatın temsilcilerinden biri olan İngiliz sanatçı Richard Hamilton, 1950'lerde kent yaşamının gerçek kesitlerini ve değişen değerlerini; kitle iletişim araçlarından yansıyan modern toplumun basılı imgeleriyle birlikte kolaj tekniğini kullanarak oluşturmuştur. Resim yüzeyi üzerinde her yerde ulaşılabilen, hazır imgelerin parçalarının bileşiminden oluşan bu çalışma geleneksel resim anlayışına karşı bir tavır oluşturmuştur denilebilir. Sanatçının, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* isimli çalışması tüketim toplumunun ve kent kültürünün bir göstergesi niteliğindedir.



Resim 5.1. Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*, kağıt üzerine kolaj, 26 x 24.8 cm, 1956
(Fineberg, 2011/2014, s. 233)

Antmen'e (2010, s. 160) göre, pentür geleneğini dışlayarak herkesin elinden gelebilecek 'kes yapıştır' tekniğini kullanması, sanatçının bilinçli bir tercihidir ve okura yönelik bir mesajdır. 1950'li yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donatılmış bir ev içini gösteren kolaj; televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi ev aletlerinin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi çeşitli öğeler aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunmaktadır.

1900'lerde kutsallaştırılmış makine düşüncesi, Andy Warhol'un sanatının içeriğinde ve felsefesinde hayat bulmuştur. Makine estetiğini yücelten ve kutsallaştıran sanatçı, kitle iletişim araçlarından yansıyan imgeleri kendine mal etmiş; nesnelerin ve imajların görülme biçimini değiştirerek çalışmalarını oluşturmuştur. Kendini bir makineyle özdeşleştiren sanatçı, modern baskı ve çoğaltım tekniklerinden faydalanarak standartlaştığı imgeleri, defalarca tekrar ederek kullanmıştır. Endüstriyel üretim teknolojisinde "her türlü şeyi kopyalamış, küçük değişikliklerle yüzlerce kez yeniden basmış; özetle her şeyi sanata çevirmeye çalışmıştır" (Yılmaz, 2013, s. 258). Aynı zamanda "Warhol'un, kişisel ifade ve özgün yetenekle üretilmiş resimlere yönelik kökten bir tepkiyi ifade eden resimlerinde el becerisini, yeteneği ve ifadeyi bir ölçüde dışlayan baskı tekniklerine başvurması, gündelik yaşamın ikonografisini kullanması kadar önem taşımaktadır" (Antmen, 2010, s. 162). "Warhol'un özgünlüğü reddedişindeki orijinallik, sanatsal personasını tanımlamış ve resimlerinin taptaze görünümü bunu doğrulamıştır. Sanatçının dehası, medya aracılığıyla personanın, kısmen bir sanat objesiyle olduğundan daha iyi iletebileceğini fark edişinde yatar ve varoluşunu bütünüyle temsilin sığ düzleminde tanımlamaya çabalar" (Fineberg, 2011/2014, s. 240).

Sanatçı, çiçekler serisinde serigrafi tekniğini kullanarak gündelik yaşamda var olan ebeğümeci çiçeği motifini yeniden üretmiştir. Baskı ortamında seri bir şekilde üretilen çiçeklerin düz ve yüzeysel görünümüyle doğanın gerçekçi tasviri olmamasını sağlamıştır. Çalışma, çiçek motifinden başlayarak, arka plandaki yarı soyut yapraklar ve çiçeklerdeki gölgelendirmelere kadar geniş bir yelpazede işlenmiştir. Sanatçı izleyici üzerinde, tek bir görüntü sayesinde birden çok karmaşık bir şekille karşı karşıyaymış gibi etkileşimde bulunmalarını sağlamıştır. Çalışmada zengin renk kullanımı sayesinde ortaya çıkan biçimlerin her biriyle farklı bir eser imajı yaratmıştır. Resimlerin tekrarlarından doğan hatalar –baskı kalıplarının kaydırılması- ve ustaca kullanılan renk illüzyonu sonucunda çoklu görsel etki oluşturmuştur. Birim tekrarı

sağlayan stilize edilmiş ritmik çiçek desenleri, çalışmanın bütününde oluşturduğu yüzeysellikten dolayı makine üretimi ile yapılan dokunmuş kumaş motifi izlenimini yaratmakta ve dekoratif bir örüntü sunmaktadır.



Resim 5.2. Andy Warhol, Çiçekler, serigrafi, tuval üzerine akrilik ve serigrafi mürekkebi, 1964-73 (int.:63)

Kendini yaratıcılık ediminden çıkaran Warhol, bu çalışmasıyla batı sanatının natürmort resim geleneğinde Monet'in nilüferlerine ve Van Gogh'un çiçeklerine atıfta bulunur gibi izlenim oluşturmuştur. Sanat tarihindeki eserleri tekrar eden bir tavırla modern dönemdeki sanat eserinin biricikliği ve yüksek sanat anlayışını yıkmak istercesine çiçek imgesini seri üretime tabi tutmuştur. Yine bu dönemin ciddi sanat anlayışı karşısında; dört çiçeğin çeşitli renk kombinasyonlarıyla sergilendiği kareler, çiçekli bir televizyon ekranı görüntüsünde eğlenceli bir havaya bürünmüştür. “Warhol bu resimleri minyatürden anıtsallığa kadar farklı boyutlarda gerçekleştirmiş ve ilk olarak 1964'te Leo Castelli galerisinde birden fazla formasyonda galerilerin duvarlarını adeta duvar kâğıdı gibi kaplayarak, sergilemiştir” (The Andy Warhol Museum, 2004, s. 11).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra 1960'lı yıllarda New York'ta Amerikalı sanatçılar, eleştirmenler, sanat kurumları, sanat piyasası ve entelektüel sanat çevresinde tartışılmaya başlanan ve sonrasında Avrupa'ya yayılan postmodernizm kavramı, modern estetik karşıtı yeni eğilimleri gündeme getirmiştir. 1960'lardaki bu postmodern eğilimlerin karakteristik yapısından biri Featherstone'a (1991/2013, s. 81) göre, “kurumsallaşmış sanata, müzelere ve galerilere, eleştirel akademik beğeni

hiyerarşilerine, sanat eserlerinin sınırları çizilmiş teşhir nesneleri olarak kutsanmasına sanat ve gündelik hayat arasındaki engelleri ortadan kaldırmaya, sanatın bir müzede üst nesne haline gelmesine karşı başlattığı saldırdır”. Bu eğilim, modernizmin radikal eleştirilerinden birini oluşturmuştur.

1960’lı yıllar, dünya üzerinde önemli siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlerin yaşandığı, Avrupa ve Amerika’da sanatın yeniden şekillendiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde ‘sosyal hareketler’ olarak tanımlanan ve muhalif bir toplum ortamından doğan öğrenci hareketleri, savaş karşıtı eylemler, çevreci hareketler ve sanat alanında feminizmin cinsiyet ayrımcı politikalara olan tavrı, azınlıklar ve ırkçılık söylemleri gibi toplumsal-kültürel ayrımcılığa karşı çıkan büyük özgürlükçü hareketler ‘karşı kültür’ yaklaşımını oluşturmuş, bu durum sanat algısında da değişimleri beraberinde getirmiştir. 1960’lı yıllarda ortaya çıkan sanat hareketleri artık akademik gelenekleri yüceltmek yerine, sanatı yeryüzüne indirme mücadelesine ve çabasına dönüşmüştür.

1960’lı yılların sonlarına doğru sanatın; sadece maddi bir varlık olan nesneye ve geleneksel sanat eseri biçimlerine gereksiniminin olup olmadığının tartışılıp, sorgulandığı bir dönüm noktası olmuştur. Kavramsal Sanat olarak adlandırılan, ‘sözcükler’ ‘düşünceler’, ‘felsefe’, ‘metin’ ve ‘dil’ çerçevesinde oluşturulan bu yaklaşım, Sol LeWitt’in 1967 yılında yazdığı ‘*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*’ makalesiyle şekillenmiştir. Minimalist sanatçı Sol LeWitt’e göre bir sanatçı, “kavramsal bir sanat biçimini kullandığında, bunun anlamı; tüm planlama ve kararların önceden yapılması ve uygulamanın formalite meselesi olmasıdır. Düşünce, sanat yapan bir makine haline gelir. Bu tür sanat kuramsal değildir veya kuramları sergilemez; içgüdüsel, tüm zihinsel süreçlerle ilgilidir” (Fleming ve Honour, 1982/2016, s. 854).

Kavramsal sanatın ana ilkesini oluşturan noktası; fikirlerin, sanat çalışmalarında yaygın olarak kabul gören geleneksel malzemelerden, tekniklerden ve becerilerden önde tutulma düşüncesinin ileri sürülmesinde temellenmektedir. Bu sebeple, birçok farklı disipline ait sanat yaklaşımını içinde barındırarak, kapsayıcı bir tavır oluşturan kavramsal sanat, performans, yerleştirme, resim, heykel, heppening (oluşum), video, arazi sanatı gibi geniş bir yelpazede sanat ürünlerinin ifade aracı olmuştur.

Düşünsel ve kavramsal özelliğin ön plana çıkarılması, her türlü zihinsel sürece vurgu yapmakla birlikte sanat eserini meydana getiren kişinin zanaatçılığı açısından ustalık ve teknik, hüner gibi beceriye olan gereksiniminden bağımsızlaştırmış bir alan yaratmıştır. Burada esas olan vurgu, sanatçının belirlediği kavram ve kavramın görselleştirmesindeki süreçtir. “Yapıtın görsel biçimi olmasa bile, düşüncenin bizzat kendisi herhangi bitmiş bir iş, ürün kadar sanat eseri demektir. Kavramsal sanatta ‘yapıt’, düşünce ile aynı şeydir. Yapıt düşüncedir, düşünce de yapıt. Aradaki bütün aşamalar (karalamalar, çizimler, taslaklar...) o işin parçalarıdır” (Yılmaz, 2013, s. 290).

Kavramsal sanatın kökleri, 1910’larda Marcel Duchamp’ın ‘hazır nesne’ yaklaşımıyla oluşturduğu ‘pisuar’, kar küreği’, ‘bisiklet tekerleği’ gibi çalışmalarında bir işlev ve fayda için üretilen endüstri malzemelerini kullanmasındaki önermesine kadar dayandırılabilir. Hazır nesne kavramının anlamını ve bağlamını değiştirerek, sanatla hayat arasındaki sınırları silikleştiren Marcel Duchamp;

herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniyi şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyiminin önem kazanmasına öncülük etmiştir (Antmen, 2010, s. 194),

İlk olarak Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından ortaya atılan Flüksus terimi, 1960’larda sanat ve hayatı birleştirme yaklaşımını temel alarak en radikal uluslararası hareketlerden biri olmuştur. Geleneksel sanat biçimlerini, sanatın ticarileşmesini ve burjuva sanatını dışlayarak, karşı-sanat söyleminde ‘yaşayan sanat’ vurgusunu yapan fluxus sanatçıları, teknolojik araçlar ve gündelik hayatta atık olarak kalan buluntu televizyon ekranları, şişeler, konserve kutuları, plaklar gibi hazır nesnenin kullanıldığı materyallerle deneysel çalışmalar üretmiştir. Maciunas’a göre Fluxus hareketinin ortak dürtüsü, sanatçı ve üretim süreçlerinde sanat nesnesinin işlevsel olması gerekliliğidir.

Flüksus hareketinin oluşumu Fütürizm, Marcel Duchamp ve Dada’nın fikirlerinin bileşimidir; ifade biçimi olarak; sokak gösterileri, ses enstalasyonları, şenlikler, filmler, performans gibi birçok farklı sanat alanını içinde barındırmış ve alternatif bir yaklaşımı benimsemiştir. Disiplinlerarası yapısında müzik, edebiyat, resim, heykel ve

tiyatro gibi alanları barındırmaktadır. Hareketin uluslararası niteliğini ise Amerikalı, Japon, Alman, Koreli, Fransız, Hollanda, İtalyan gibi sanatçıların birlikteliğinden almıştır. Dolayısıyla Fluxus hareketi, gerek oluşum şekli ve ifade biçiminin gerekse disiplinler arası yapısının ve birbirine bağlı uluslararası sanatçıların hem parçalı hem de kolektif doğasının tümleşmesiyle sanatla yaşamın her alanı arasındaki sınırları eriterek, kolaj gibi birleştirmiştir.

Fluxus hareketinin önemli katılımcılardan olan resim, heykel, grafik, gösteri, video ve enstalasyon sanatçısı Joseph Beuys'un sanat anlayışının temelinde ise insan, düşünce, süreç ve eylem yer alır. Sanatın sınırlarını zorlayan sanatçı, hayatı ve sanatı birleştirmenin kesişme noktasında kendine özgü malzemeler olan bal, yağ, keçe, bakır, elektrikli teknolojik araçlar ve hayvanlarla geleneksel olarak kabul edilen biçimsel ölçütlere dayalı nesne kategorisini parçalamaya yönelik tavır sergilemiş; geleneğe form, amaç ve alan farklılığıyla karşı çıkmıştır.

Beuys'a göre sanatın evrensel değerlere ulaşmasındaki yol; günlük hayatın kişisel deneyimlerdeki süreçlerin, yaratıcılığın, tavrın ve eylemin ürünüdür. “Ürün, süreçtir; daha doğrusu, sanatçının sürece yayılmış eylemidir” (Yılmaz, 2012, s. 292). Sanatçının eserlerinde kalıcılık değil; zihinsel olarak süreçte yaratılan etki ve uyarım önem arz ettiğinden dolayı geleneksel bronz ya da ahşap heykel yaklaşımındaki izleyici, sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkide farklı enerji alanıyla çelişir. İzleyicilerin süreçte bizzat katılımcı olmaları ve deneyim yaşamaları, sanat eserinin ise süreç sonunda yok olmasının ardında kalan film, fotoğraf ve çizimler gibi belgelerle anlamlandırılması sağlar. Sanatçı olarak insan bedenini ise kendisinden yola çıkarak sanatın odak noktasına nesne olarak yerleştirmesi “ilk kez sanat eserinin malzemesi ve bir anlamda sanat eserinin kendisi olarak ele alması ‘insan bir heykeldir’ daha doğrusu ‘insan plastiktir’ görüşünü” (Yılmaz, 2013, s. 344) benimsemesini sağlar. Kendisini hem nesne olarak konumlandırması hem de yaşama dair unsurları mevcut gerçeklikleriyle ele alması yaşamın kendisinin sanat olarak değerlendirilmesi ne olanak tanırken, aynı zamanda toplumsal dönüşümün ve iyileştirmenin aracı olması yönündeki bilincin canlandırılmasına da vurgu yapmasını sağlamıştır.

İnsanı ‘toplumsal (sosyal) heykel’ olarak tanımladığı önermesinde kendi dilinde genişletmiş olduğu sanat fikri çok disiplinli bir girişimle birlikte dünyayı bir tiyatro

sahnese benzetmesine ve her insanı da bir oyuncu yani sanatçı olduğu yönündeki görüşünde temellenir. Yaşamı yaratıcı bir aktivite alanı olarak gören Beuys'a göre, yaratıcılık edimi her insanda mevcuttur ve herkesin yaratıcılığına bağı olarak değışkenlik gösterir. Dolayısıyla her insan sanatçıdır. Beuys'un çalışmalarında;

dünyanın merkezi olarak insan, toplumsal bedenin kontrolü oldu ve oluşum sürecinde hayati bir darbeye insan kalbi gibi büyük bir heykel işletmesi olan bir eser olarak algılandı. İnsanlığın bu yeni toplumun gerçekleşmesine yönlendirilmesi sanatçının sorumluluğundaydı; böylece sanat siyasallaştı ve siyaset, insanı sosyal rolüyle bağdaştırmak için estetikleştirildi (Rose, 1993, s. 75).

Fluxus sanatçısı Yoko Ono, 'Kesim Parçası' isimli performansı sırasında kendini sanat nesnesi olarak belirleyen sanatçı, sahnede otururken üzerindeki kıyafetlerin çıplak kalana kadar izleyiciler tarafından kesilip, parçalanmasını ve anı olarak kumaş parçalarını saklamalarını istemiştir. Performansın ana teması ve güçlü yanı kumaşın sürekli olarak parçalanması; izleyicinin ve kumaşın tahmin edilemezliğıdir. Bu kışkırtıcı eylemle, izleyiciyle sanat nesnesi arasındaki etkileşimde izleyicilerin sorumluluk almadan izleme, zarar verme ya da yok etme potansiyellerinin analizini sunmuştur. Aynı zamanda kadın bedenini bu kapsamdaki bir performans da kullanması; toplumsal olarak kadının ötekileştirilerek nesne konumuna itilmesi ve sanat tarihi boyunca kadın imgesinin ideal güzellik anlayışla sanat eserlerinde estetik bir nesne yaklaşımına eleştiri niteliğindedir.



Resim 5.3. Yoko Ono, Kesim Parçası, performans, siyah-beyaz video, 1964
(int.:64)

La Compagnie de l'Art Brut, bir diğerk adıyla 'Ham Sanat'ın kurucularından biri olan Fransız sanatçı Jean Dubuffet, sanatın yalnızca göze değil, zihne hitap eden bir ifade aracı olduğunu vurgulayarak, sanatın özüne inmek için yaratıcı düşüncenin sezgisel ruhunu, özgürlüğü, tutkuyu, deliliğı ve tarafsızlığı merkeze koymuştur. Sanatsal yaratıda saflık, ilkel ve işlenmemiş olana ulaşabilmek için çocuk, mahkûm, akıl hastalarının çizimleri ve sanat kültürü dışındaki kişilerin üretimlerine yönelmiştir.

'Rafine Sanat' olarak adlandırdığı geleneksel sanat kültürüne, gerek tema gerekse materyal açısından karşı kültür perspektifinde atıfta bulunmuştur. "Batı sanatının tüm düşünsel ve estetik değerlerini; klasisizmi, romantizmi, izlenimciliğı, akademizmi, müzelerin birikimini aynı zamanda doğaya, dış dünyaya sırtını dönmüş soyut, non-figüratif resmi reddetmiş, yaratıcılığın sıfırcı noktasından yola koyulmuştur" (Edgü, 2005, s. 15). Bu fikre karşıt olarak 'kültür dışı' alternatif bir yöntemle kent yaşamının gündelik sahnelerine dair yaşamsal örüntülerden kalabalıklara; metronun, otobüslerin, Paris sokaklarının, kafelerin ve yürüyüş yapan sıradan insanların sıradan hayatlarını konu alan hayatın içindeki –o an var olan- olağan ortamlara yönelerek yaşamın izini sürmüştür. Sanatçı, 'Kültür Karşıtı Konumlar' başlıklı manifestosunda bu yaklaşımını şu sözleriyle ifade etmektedir:

... Kanımca kültürümüzün yücelttiğı değerler düşüncemizin gerçek devinimine uymuyor. Kültürümüz, üstümüzde iyi durmayan –öyle ya da böyle, artık iyi durmayan- bir giysi. Sokak ağzıyla hiçbir ilgisi olmayan ölü bir dil bu kültür. Gerçek yaşantımıza gitgide yabancılaşıyor. Mandarinlerin kültürü gibi ölü yarenliklere sıkışıp, kalmış. Canlı kökleri kalmamış. Doğrudan gündelik yaşantımıza bağlanacak, bu gündelik yaşamdan yola çıkacak, gerçek yaşantımızın ve gerçek mizaçlarımızın ani belirimi olacak bir sanat arzuluyorum (Pera Müzesi, 2005, s. 44-45).

Görsel dilini oluştururken tuval üzerine yağlıboya geleneğinin esaretinden kendini kurtaran Dubuffet, Art Brut anlayışına paralel olarak materyal arayışında; ham, işlenmemiş olan maddeyi yücelterek kum, çakıl, çamur, ip, cam parçaları, katran, asfalt, kâğıt hamurları, otlar, çiçekler, kömür tozu, ağaç kabukları ve kelebek kanatları gibi malzemelerle oluşturduğu deneysel girişimleriyle kural tanımaz bir tavır sergilemiştir.

1960'lı yıllarda başladığı *L'Hourloupe* serisinde nesne, mekân ve figürler arasında karmaşık, sıkışık, devingen, girift ve hücreler gibi çoğalarak genişleyen

kompozisyonları, başlangıcı ve bitişi belli olmayan bir düzlemde sürekli olarak ilerler. Süreklilik içinde tekrar etkisi yaratan kalın siyah çizgiyle çevrilmiş akışkan biçimler, renk taramaları ve tabakalarından oluşan parçalar, çoğul olanı vurgular. Mavi, kırmızı ve siyah renklerle, sınırlı bir renk paletiyle oluşturulan parçaların bütünü; çizimlere, resimlere, farklı tekniklerdeki baskılara, devasa duvar yüzeylerine, dış ve iç mekândaki heykellere dönüşmüştür.



Resim 5.4. Jean Dubuffet, Kalabalık Kent, üç renkli ipek baskı, 72 x 102 cm, 1976
(Pera Müzesi, 2005, s. 191)

Yoksul Sanat olarak da bilinen Arte Povera akımı, 1960'lı yılların ortalarında İtalya'da, bir grup sanatçının 'doğa' ve 'yaşam'ı merkeze alan görüşleriyle hayat bulmuştur. İtalyan eleştirmen, sanat tarihçi ve küratör Germano Celant, bu İtalyan akımın adını yönetmen Jerzy Grotowski'nin 'yoksul tiyatro' kavramından yola çıkarak belirlemiştir. Arte Povera sanatçıları, sanatın bireysel bir ifade alanı olup olmadığı konusundaki söylemlere kuşku ile yaklaşmış; 'bireyin kişisel ifadesi' söyleminin etik değerlerini sorgulamıştır. Bu dönemde hâkimiyet kurmuş olan Pop sanatın tüketim kültürü fikrinin yarattığı seri üretim eğilimine ve aynı zamanda sanat piyasasındaki galerilerin sanat eseri üzerinden para kazanma sistemine karşı çıkmıştır. "Düşünsel ve tasarımsaldan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen bu sanatçılar; sanat nesnesi yerine yaşam koşullarına verdikleri önemle,

yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak istemiştir” (Atakan, 2015, s. 40). Celant’a göre, Arte Povera sanatçısı ve sanat yaklaşımı şu şekilde açıklanmıştır:

Sanatçı, entelektüel, ressam ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı, yürümeyi, anlamayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişidir. Bu simyacı-sanatçı, her türlü malzemeyi yeniden keşfeder; bakır, çinko, su, nehirler, araziler, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, ağırlık, yerçekimi, yükseklik, büyüme vb. malzeme ve süreçleri irdeler. Sanat ise tüm bunları anlamaya yönelik bir *araç* olarak gündeme gelir (Antmen, 2010, s. 215).

Arte Povera akımının düşünsel felsefesine göre doğaya yönelik tutumlarında; malzemelerin kendine özgü yapısından kaynaklanan özelliklerinin süreç içindeki fiziksel ve kimyasal değişikliği, izlenebilirliği ve gözlenebilirliğin dâhil edilmesinden dolayı sanat alanında deneysel bir tavır oluşturmuş; sanat algısındaki sınırları genişletmiştir. Sanatçılar yapıtlarında genellikle organik ve organik olmayan endüstriyel malzemeleri, doğal ve doğal olmayan insan yapımı arasındaki çatışmaları ve gerilimleri irdelemiştir.

Yaşamın bir parçası olan hazır malzemelerin sanata dâhil edilmesiyle elit olmayan bir sanat üslubu benimseyen akım, çok yönlü sanatsal çalışmalarıyla malzeme dağarcığını genişletmiştir. Belli bir kategoride sabitlenmiş sanat yaklaşımlarını reddeden Arte Povera sanatçıları enstalasyon, resim, heykel, asamblaj, performans gibi farklı disiplinlerden faydalanmış ve eserlerinde ifade aracı olarak kullanmıştır.

El işine ve emek-yoğun süreçlere yönelik belirgin bir eğilimi olan ve kavramsal olarak zanaat-sanat arasındaki kültürel ayrımlara değinen Arte Povera sanatçıları arasında, naylon ve bakır teller gibi alternatif malzeme kullanan ama geleneksel bir yöntem olarak dokumayı seçen; dokuma eyleminin emek-yoğun sürecini yapıtlarının önemli bir süreci olarak algılayan sanatçılar bulunmaktadır (Antmen, 2010, s. 215).

İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto altmışların sonunda “sanat ve sıradan şeyler arasındaki hiyerarşiyi yıkmak için İtalya’nın her yerinde bulunan klasik heykellerin dökümelerini bez parçalarıyla bir araya getirmiştir” (Fineberg, 2011/2014, s. 317). Pistoletto, algısal ilişkiyi bozan ‘Paçavraların Venüsü’ isimli çalışmasında; canlı renklerle dolu atık kumaş parçaları ve kıyafetlerin rastgeleliğinden oluşan bir

enstalasyon/asamblaj gerçekleştirmiştir. Bir çamaşır dağını andıran paçavralar yığını önünde monte edilmeden birleştirilen, sırtı bize dönük olarak yerleştirilmiş; klasik dönem heykeli Venüs'le birlikte. Aşk ve güzellik tanrıçası olarak bilinen Venüs'ün değersiz kumaşların önünde konumlandırılması, “değerli ve değersiz, tarihsel ve günceli bir araya getirerek, ironik bir yaklaşım sergilemektedir. Tarihsel yapıtların meşruiyet kazanması süreçlerini düşündüren bu çalışma; bir yandan İtalya'nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçının çıkmazını akla getirmektedir” (Antmen, 2010, s. 214). Paçavraların Venüs'ü, tıpkı Marcel Duchamp'ın L.H.O.O.Q. adını verdiği Mona Lisa tablosuna bıyık eklemesindeki alaycı tavrı gibi geleneğin soylu sanat anlayışını alaşağı etmiştir. Bu küçümsemenin sebebi Farthing'e (2010/2017, s. 517) göre, “Roma tanrıçasının heykelini ikinci el giysiler seçerken göstermesi ve klasik dönemden kalma bir imgeyi, modern toplumun döküntü eşyalarıyla bir araya getirmesinden kaynaklanmaktadır”.



Resim 5.5. Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüs'ü, mermer ve kumaş, 212 x 340 x 110 cm, Tate Modern, Londra, 1967
(int.:65)

Pistoletto'nun atık kumaşları kullanarak gerçekleştirdiği bir diğer enstalasyonu ise Paçavra Duvarı'dır. Sanatçı, birçok farklı desene ve renge sahip atık kumaşları birim tekrarı sağlayan tuğlalara sararak, kırkyama dokusu elde etmiş; yan yana ve birbiri üzerine düzenli bir şekilde eklenen tuğlalar, gösterişli ve estetik yönü yüksek yığma bir duvar oluşturmuştur. Pistoletto bu çalışmasında; kumaş parçalarının ve nesnelerin bilinçsiz ve ayıksı doğasını bir bütün olarak ele almış; sanatın statüsünü sorgularken temsili olarak önemsiz, değersiz ve bayağı görünüşleriyle tüketim toplumunun paçavraları olan bu kumaşları, materyal muhalefetiyle manipüle aracı olarak kullanmıştır. Sanat ve gündelik hayat bilemişimde paçavraların kendisi artık gündelik bir nesne olma statüsünden sıyrılmış ve estetikleştirilmiştir.



Resim 5.6. Michelangelo Pistoletto, Paçavra Duvarı, kumaşla yapılmış tuğlalar, değişken boyutlar, 1967 (solda)
(int.: 66)

Resim 5.7. Michelangelo Pistoletto, Paçavra Duvarı, kumaşla yapılmış tuğlalar, değişken boyutlar, 1967 (yan görünüş) (sağda)
(int.:67)

Arte Povera sanatçılarından olan Alighiero Boetti, Afganistan'a yaptığı yolculuk sırasında Afkanlı zanaatkâr kadınların el sanatıyla meydana getirdiği ürünlere ilgi duymuştur. Sanatçı, sıradan malzeme kullanma yaklaşımına paralel olarak, büyük ebatlı pamuklu kumaş parçaları üzerinde işlenen haritalardan oluşan bir seri çalışmayı Afkan kadınlarıyla beraber üretmiştir. Bu çalışma kapsamında her ülke, kendi bayrağındaki renk, desen ve tasarımıyla yer almıştır. Çalışmanın bir diğer özelliği ise gerçek dünyada ülkelerin siyasi olarak rejim ve fiziksel sınırlarının değişimindeki küresel farklılaşmanın eserlere aşamalı olarak yansıtılması olmuştur. Haritaların bordürlerinde İtalyanca ve Farsça yazılar bulunmaktadır. Yazıların düzenlenme şekli ise geleneksel yazı diline karşı bir tavırla yukarıdan aşağıya, soldan sağa ya da

aşağıdan yukarı doğru okunmaktadır. Aynı zamanda bordürlerde haritaların yapıldığı tarih ve yer bilgileri yer almaktadır. Bu sayede çalışmada jeopolitik olarak yer değişmelerin tarihsel olarak görünürlüğü izlenebilmiştir. Farthing'e göre (2010/2017, s. 518) Boetti'nin çalışmalarındaki "zaman değişim ilişkisi, dizisellik, sıradan malzeme kullanımı, rastlantısallık, tasarım karşıtlığı ve batılı olmayan toplumlardaki kültürel üretimler gibi temaların çoğunu bünyesinde barındıran bu serinin üretimi sırasında sanatçının 'rastlantısallıktan' faydalanması oldukça özgün bir özellik olmuştur". Dünya haritası üzerinde farklı ülkelere ithafen dokuma kumaşlar ve nakışla işlenerek bayraklardan oluşturulan bu kültürel mozaik bileşimi, kırkama etkisi yaratan bir çalışma meydana gelmesini sağlamıştır. Aynı zamanda işlevsel özelliği olan bu çalışma, zanaatkârlar kadınların gözünden dünyanın yorumlanması olarak da değerlendirilebilir.



Resim 5.8. Alighiero Boetti, Dünya Haritası, goblen ve keten kumaş üzerinde nakış, 200 x 360 cm, 1971-72
(int.: 68)

Feminist hareket, 1960'larda kadın ve erkek arasındaki cinsiyet eşitsizliğini merkeze koyarak, kadınların erkeklerle birlikte aynı sınıfsal, özgürlükçü ve eşit vatandaşlık haklarına sahip olması gerektiğini savunan; sanat, toplum ve kamusal alandaki kadının yerinin sorgulandığı, sosyal bir kadın hareketidir. Feminist hareketin temel noktası; tarihsel olarak ve sanat tarihi boyunca hayatın bütün alanlarında kadınların duygusal,

doğa ve özel alan olarak tanımlanan ev içi yaşam alanıyla özdeşleştirilmesi; erkeklerin ise akıl, kültür ve kamusal alanla ilişkilendirilmesinin kadınlar açısından yarattığı eşitsizliğe karşı antitez oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze kadar erkek egemen toplumlardan devralınan ataerkil sistemin, kadınların bireysel ve toplumsal rollerinde kadınları nesneleştirerek ötekileştirdiği önermesini savunan hareket, cinsiyet farklarının yarattığı ayrımcılığı sosyal ve politik bir tavırla sanat çalışmalarında eleştirmektedir. Kadın-erkek arasındaki cinsiyet rollerindeki bu farklılaşma dönemsel olarak değişiklik göstermektedir. “Ortaçağın cinsiyet farklılığı teorileri, kadınları Havva’nın tehlikeli kızları olarak görürken, Rönesans dönemindeki cinsiyet farklılığına ilişkin bir ideoloji geliştirmiştir; buna göre kadınların birincil işlevi çocuk bakımı ve ev işlerinin idaresi olmuştur” (Shiner, 2001/2017, s. 83).

17. ve 18. yüzyıllar boyunca –öncesinde ve sonrasında- kadının eş ve anne olarak evine ait olduğu varsayımı neredeyse evrenselleşmiştir. 18. yüzyılın ortasından itibaren, özellikle 19. yüzyıl başındaki tarihsel dönüşümler ve özellikle de sanayi devrimi, kadını özel alanda tecrit ederek, işyeri ve ev mekânını birbirinden ayırmıştır (İmançer, 2011, s. 157).

18. yüzyılda sanat ve zanaat arasındaki büyük bölünmeyle kadınların meydana getirdiği zanaat ürünü olan geleneksel dekoratif el sanatı ürünler ise fayda ve işlevsellik özelliği sebebiyle ‘düşük sanat’ olarak nitelendirilmiş ve erkek egemen görüş doğrultusunda kadın işçiliğini ve pratiklerini baskılama, caydırma, engelleme veya cesaret kırıcı şekilde gelişme göstermiştir. “Kadın deneyimlerini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bir bölümü sanat eseri sayılmamış ve niteliksel olarak ‘yüksek’ ve ‘düşük’ sanat ayrımına dayalı bir estetik hiyerarşisi oluşturularak söz konusu ürünler zanaat kategorisinde değerlendirilmiştir” (Antmen, 2016, s. 28).

20. yüzyılın başlarında modernizmin getirdiği sınıfsal yaklaşıma bağlı olarak radikal sanat hareketlerinin birçoğu sınıfsal sorunları irdelemiştir. Ayrıca, Avrupa ve Amerika’daki politik olayların yansıması olarak genel seçimlerde kadınların oy kullanabilmeleri için yaptıkları propagandalar, eylem alanına dönüşmüştür. Kadınlara oy kullanma hakkı eylemcilerinden Mary Richardson, 1914 yılında Londra Ulusal Müzesinde Valazquez’in ünlü Venüs tablosu üzerinde baltayla birkaç yarık açmıştır. Bu saldırı eylemindeki amaç, kültürün koruyucu misyonunu üstlenen müzenin değer

ölçütlerini altüst etmek; iktidar ve kadının sunumu olarak çıplaklık imgesiyle kurumun özdeşleştiği kabullenışı yıkmaktır. Bu ve benzer propagandalar sırasında eylemciler, kendilerini ifade etme, yansıtma ve eylemlerinin tutarlılığı açısından görsel düzenlemelerin etkisinden ve gücünden faydalanmıştır.

1909 yılında kurulan, amacını ‘kadınları sanat ve zanaatta etkili propaganda gerçekleştirebilecek şekilde geliştirmek’ ve ‘resimli reklamlar, bayraklar ve süslemelerle kadın hareketini desteklemek’ olarak tanımlayan ‘Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi’ gibi sanatçı toplulukları, hareketin estetik boyutunu geliştirmiştir. Kadın sanatçılar topluca çalışarak ‘çizim’, ‘işleme’ ve ‘iğne işi’ yapma gibi becerilerini politik el ürünleri ortaya çıkarmakta kullanmıştır. Sanatı zanaattan, ‘ebedi şaheserleri’ kısa ömürlü anonim eserlerden daha değerli gören geleneksel hiyerarşiyi bilinçli bir şekilde göz ardı etmişlerdir (Clark, 1997/2004, s. 43).

Feminizm, dönemsel ve tarihsel süreç açısından incelendiğinde üç aşamada gelişme göstermiştir. İlk kuşak feminist sanatçılar, 1960’larda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde temel haklar çerçevesinde kadınların oy kullanması, eğitimde fırsat eşitliği ve mülkiyet hakkı üzerine talepler yoğunlaşmıştır. 1970’lerde ortaya çıkan ikinci kuşak feminist hareket, evrensel olarak bütün dünya üzerindeki kadınların sorunlarını temsil eden bütüncül bir yaklaşım benimsemiştir. Batı’da kadınların yaşam alanı olarak ev içindeki cinsiyet rollerinde ataerkil yapının hâkim olmasının cinsiyet sömürücü bir durum yaratması, doğum kontrol hapı kullanmasıyla üreme özgürlüğü ve kürtaj hakkı gibi konular gündeme gelmiştir. ‘Kişisel olan politiktir’ sloganıyla cinsellik ve doğurganlık arasındaki farka değinilerek kadınların bedenlerinde söz sahibi olmaları, özel ve gündelik hayatta erkek egemen yapının denetiminden kurtularak denetimi elde tutma talepleri olmuştur. 1990’larda üçüncü kuşak feminist sanatçılar ise tek bir kadın tipi olmayacağı görüşünün benimsenmesiyle herhangi bir politik kimliği reddederek, potsmodernist bir tavır sergilemiş; farklılıkların ortaya koyulmasıyla toplumsal cinsiyet, kimlik, sınıf, ırk, etnisite, cinsellik, siyaset gibi olguları ele alarak feminist bir söylem geliştirmiştir.

Feminist hareket, kadınların sanat dâhil olmak üzere hayatın her alanında ötekileştirilerek nesne konumunda ikincil hale getirilmesi karşısında oluşturulan tavidir. Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin’in 1971’de yayımlanan sanat tarihinde ‘Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?’ başlıklı makalesi, büyük bir yankı uyandırmıştır. Nochlin makalesinde;

büyük (erkek) sanatçı kültü, kadın duyarlılığı efsanesi (içe dönüklük, kırılğanlık, malzeme odaklılık) erkek egemen toplumların ‘kadın sorunsalı’ ve tarihsel göz ardı edilmişlik gibi olguların üzerine giderek, sanat pratiği ve tarihi açısından kadın meselesinin tartışıldığı ve tartışılacağı zemini tüm netliğiyle gözler önüne sermektedir (Antmen, 2014, s. 109).

Feminist sanat üretiminin önemli bir bölümünü sanatçıların sanat tarihi ve geleneksel estetik değerlere, müzelerin koleksiyon politikalarına ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumlarını, eleştirilerini, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlar oluşturmaktadır. Bu yapıtlarda modernist geleneğin erkek egemenliğine yönelik kadın sanatçıların başkaldırısı, erkek sanatçıların yapıtlarının parodik bir biçimde, alaysı yöntemlerle yeniden üretimi şeklinde sergilenmektedir (Antmen, 2010, s. 244).

Bu bağlamda üçüncü dalga Feminist sanatçılardan Gorilla Girls grubu, aktivizmi temel alan bir sanatçı kolektif olarak ırk, sınıf, cinsiyet ayrımcılığı arasındaki kesişimde toplumsal sorunlara dikkat çekerken; sosyal medya, televizyon ve sanat alanında daha fazla izleyici kitlesine ulaşmak amacıyla kamusal alanda kendilerini göstermiştir. Müze kültüründe, koleksiyoncuların ve galericilerin kadınları temsil etmediği önermesinden yola çıkarak ‘Kadınlar Metropolitan Müzesine Girebilmek İçin Çıplak Mı Olmak Zorunda?’ adlı afiş çalışmasını gerçekleştirmiş ve sanat tarihindeki erkek egemen sistemin cinsiyet ayrımcı tutumuna cevaben tepkilerini dile getirirken, sanat dünyasını yöneten ve kontrol eden güçlere karşı muhalif bir tavır sergilemiştir.



Resim 5.9. Gerilla Kızlar, Kadınlar Metropolitan Müzesine Girebilmek İçin Çıplak Mı Olmak Zorunda?, poster, 28 x 71 cm, Tate Koleksiyonu, Londra, 1989 (int.:69)

“Feminist sanatçıların tarihsel süreçte ‘minör’ olarak görülen ve kadınların üretimiyle özdeşleştirilen dikiş, nakış, örgü gibi geleneksel tekniklere bilinçli olarak

başvurmaları, resim ve heykelin modernist süreçteki geçerli ifade biçimlerinin ötesine uzanan bir yöntem dağarcığının gelişmesinin yolunu açmıştır” (Antmen, 2010, s. 243). Feminist eleştirinin bu tavrı sanat eserlerinde kadına atfedilen el işçiliğiyle kadın sanatının yüzyıllar boyu tanımlanmamış alanı olarak kendini göstermiştir. Sanata yön veren kurumlar, piyasa, toplumsal olarak eril kültür yapısı gibi hâkimiyet kuran sistemlerin karşısına küçümsenen zanaat eserleri sunulmuştur. Feminist sanat, kadına yönelik şiddet, sınıf ayrımcılığı, kadın travmaları, cinsellik, annelik gibi kavramları ele almış; geleneksel sanat biçimlerindeki el işleri doğrultusunda nakış işi, iplik işi, dantel gibi malzemelerle birlikte kumaş kesme, ekleme, dikme, applike yapma becerileriyle artan ya da kalan kumaş parçalarının birleştirilmesi yöntemiyle simgesel olarak kadının konumunu sorgulamıştır. El sanatı olarak evde kumaş paçavralarından yapılan yorgan ve örtü gibi işlevselliği olan ürünlerle birlikte kadınların üretkenliğini ve yaratıcılığının ön planda tutulması, kadınların keşfedilmeyen tarihini gözler önüne sunmuştur. Bu bağlamda Feminist söylem, karşı-gelenek geliştirerek, kadınlar üzerinden kodlanan kimlik imgesini kadınların ürettiği el işleriyle ön plana çıkarması noktasında sanatı, anlamsal/kavramsal olarak dönüştürmüş ve yapısöküme uğratmıştır. Kadınların oluşturdukları bu kültürel ürünler, geleneksel olarak kabul gören cinsiyet rollerine atıfta bulunurken aynı zamanda sanat ve zanaatın bir arada kullanılmasına; zanaatın sanatsallaşması yaklaşımına ön ayak oluşturmuştur.

1970’lerde Feminist sanatın simgesi ve en önemli sanatçılarından olan Amerikalı sanatçı Judy Chicago, ‘kadınsı sanat’ olarak algılanan iğne işi gibi çeşitli sanatsal becerileri zanaat kategorisinden kurtararak, 20. yüzyılın sonlarına doğru sanatın dönüm noktalarından birini oluşturmuştur. Kaliforniya’da Fresno State College’de deneysel sanat kapsamında ele alınan Feminist Sanat Programını yürütmüştür. Bu programla birlikte dersleri kampüs dışına taşıyarak, baraka tipi binalarda atölyeler kurmuştur. Burada öğrencileriyle birlikte feminist sanatın temel yaklaşımlarına dair “kolektif çalışma, tarih ve kültürde kadının konumunu keşfetme, resim, performans ve enstalasyonlardaki egemen kadın klişelerini yok etme, hayali gerilimli kişisel tartışmalarla ajitatif eylemleri birleştirme” (Clark, 1997/2004, s. 195-196) kapsamında çalışmalar yapmıştır.

Chicago, sanat tarihi boyunca kadın işlerinin görmezden gelinerek, büyük sanatçı anlamını içeren ‘dahi’ ve ‘üstün yetenekli’ kavramlarının erkeklere yakıştırılması,

kadınların ise basmakalıp düşüncelerle daha az yaratıcı, üretici/yenilikçi olamayacaklarına karşı oluşturulan inancın karşında tarih, sanat ve kültürel alanda kadının gerçek rolünü ve konumunu araştırmış ve sorgulamıştır. Sanatçı, bilinç yükseltme odaklı yaklaşımında ‘vajina sanatı’ olarak adlandırdığı yöntemle ataerkil toplumun kadın bedeni üzerinde dayattığı fallosantrik görüşe karşı çıkmıştır. Cinsel kimlikler konusunda bilinçlenmeyi vurgulayan yaklaşımıyla alışlagelmiş kadın simgesini detaylı bir şekilde araştırmıştır. Sanatçının bu tutumu feminist hareketin göstergesi haline gelen Akşam Yemeği Daveti adlı anıtsal heykelin meydana gelmesini sağlamıştır.

Judy Chicago’nun ‘Akşam Yemeği Daveti’ isimli çalışması, Batı kültüründeki kadınların sembolik tarihine ışık tutmuştur. Sanatçının kendi fikriyle ortaya çıkan bu çalışma zaman içerisinde katılımcıların artmasıyla işbirliği sonucu kolektif bir projeye dönüşerek, anıtsal bir eser oluşturulmuştur.



Resim 5.10. Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti, karışık teknik, seramik, porselen, tekstil, 17.6 x 12.8 x 0.9 m, 1974-79
(Fineberg, 2011/2014, s. 373)

Sanat tarihi, edebiyat, mitoloji ve tarihte yer edinmiş 39 kadının belirlendiği bu eser, üçgen masa formunda her bir kadın için ayrı ayrı bir alanın düzenlendiği enstalasyon çalışmasıdır. 39 kişi için belirlenen alanların her birinde tabağın atfedildiği kadına uygun olarak tasarlanan ve kadınların cinsel kimliğinin vurgulanması amacıyla

kelebek ve vulva bileşiminde meydana getirilmiş çin boyalı seramikten yapılan yemek tabağı bulunmaktadır. Burada kelebek ve vulva motifi özgürleşmeyi, tabakların porselenden yapılmış olması ise kadınların kırılğanlığını vurgulamıştır. Kadınların adının yazdığı altlıklar, kenarları çeşitli iğne işi stillerde işlenmiştir. Yine seramikten yapılan yaldızlı kadeh, kaşık, çatal ve peçete kullanılmıştır. Masa, bütünsel tasarımında üçgenin her bir kenarına 13 isim yerleşecek şekilde düzenlenmiştir. Zemindeki beyaz karolardan oluşan seramik fayans döşemelerin üzerinde ise 999 kadının simgesel isimlerine yer verilmiştir. Düzenlemeye ayrıca, “Kutsal Kitab’ın Yaradılış bölümünün yeniden yazımını sunan, beş bölümden oluşan, resimlendirilmiş bir el yazması eşlik etmiştir. Yaratıcı Tanrı değil, bir tanrıçaydı, mahşer günü ise dünyanın iyileştiği ve feminist değeri kabul ettiği gün olarak tanımlanmıştır” (Lucie-Smith, 1996/2004, s. 324).

Sanatçı, çalışmada erkek egemen kültürün ekseninde üretilen sanat eserlerinin aksine zanaat ya da yerel el sanatı olarak sınırları çizilen dokuma, nakış, dikiş gibi tekstilin geleneksel kadın işlerini çağdaş sanat bağlamında ele alarak yüceltmış ve yüksek sanat kategorisine dâhil etmiştir. Eserde sembolik olarak yer verilen isimler arasında Virginia Woolf, Primordial Goddess, Hatshepsut, Theodora, Christine de Pisan, Elizabeth Blackwell yer almıştır.



Resim 5.11. Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti, karışık teknik, seramik, porselen, tekstil, 17.6 x 12.8 x 0.9 m, 1974-79 (detay)
(int.:70)

Dekoratif, kirli bir sözcük değildir! Sanat tarihinde ilk defa kadınlar, zamanımızın kültürünü etkileyebildiler!

Miriam Schapiro
(Swartz, 2007, s. 99-100)

Desen ve Dekorasyon hareketi, kısaca P&D olarak tanımlanmakla birlikte ‘Yeni Dekorasyon’ adlandırılmasıyla da ifade edilmiştir. 1970’lerin ortalarından 1980’lerin sonlarına kadar Amerika Birleşik Devletlerinde desen, dekorasyon, zanaat, güzellik ve süsleme kavramlarını kullanarak etkinlik göstermiş bir sanat hareketidir. Desen ve Dekorasyon hareketi, 1975 yılında Miriam Schapiro ve Robert Zakanitch tarafından kurulmuştur. P&D grubunun danışmanlığını yapan sanat tarihçi Amy Goldin; İslam sanatı örüntüleri, “Batı dışı sanatı ve halk sanatı tanımları, güzel sanatlar ile zanaat arasındaki farkları, süslemede biçimsel olarak şebeke ve yapı arasındaki ilişkileri, temel sanat kavramları ve nasıl bağlantı kuracağı, ayrıca denge, desen ve ritim üzerinden Asya tekstilleri ve halılarının incelenmesi önerisiyle” (Swartz, 2007, s. 25) çalışmalarının oluşumunda yol gösterici olmuştur.

Minimalizm ve soyut sanata karşı muhalif bir tavır olarak ortaya çıkan P&D hareketi; renk, fantezi, formların çeşitliliği ve duygusal alanı ön plana çıkarmak amacıyla geleneksel dekoratif deseni yeniden düşünmüş, keşfetmiş ve yorumlamıştır. Batı sanatında; 1960’larda minimalizmin biçim anlayışına göre; alt yapısını oluşturan ve her bir birimin tekrarına dayanan geometrik biçimlerin sistematik dilindeki düzlemsel ritim; boşluk, huzur ve durgunluk hissiyle sınırlı bir diyalog haline gelmiştir. Bu sebeple P&D sanatçıları minimalizmden uzaklaşmanın merkezine feminizmi yerleştirmiş; yeni bir yol arayışında zengin, karmaşık ve kapsamlı bir sanat yaratmak amacıyla çalışmalarının yönünü ise kadınlık ve evrensellik ile ilişkili olarak çiçekli desenlere, dekoratif motiflere, canlı renklere ve yerel kültürlerin biçimlerine çevirmiştir. Bu sayede “sanat sahnesinin soyutlama ve minimalizme odaklı erkek sanatçıları tarafından yönetildiği bir zamanda eserlerini üreterek, sanatın nasıl tanımlandığını kökten sorgulamıştır” (Balducci, 2007, s. 44).

Afrika, Asya, Orta Doğu gibi batı dışında kalan ülkelerin görsel kültüründeki imgelerin biçimsel yapılanması, soyutlamanın biçimsel nitelikleri, feminizmin

özgürlükçü politikası, yüksek ve düşük sanat arasındaki hiyerarşi, anlam perspektifinde nesne ve fikir arasındaki ayrım gibi konuların bütünleşmesi, hareketin temel yaklaşımını oluşturmuştur.

Grup üyeleri, süslemenin dekoratif etkileriyle birlikte sembolik anlamını kaybetmeden çağdaş sanat pratiğinde yer alması ve ifade aracı olarak kullanılması arzusunu duymuştur. Arthur Danto'ya (2007, s. 9-10) göre P&D hareketinde dekorasyon ve süsleme, “figüratif ve soyut sanat arasında temellendirmiş ve Batılı olmayan pek çok geleneğin neredeyse bütün görsel kültürünü kapsamıştır. Süsleme dürtüsü; insancıllaştırma dürtüsünün itici gücü olmuştur”.

P&D'nin oluşturduğu desen tasarımları tekrar, çoğalma ve karmaşıklık aracılığıyla biçim ve içerik birliği oluşturmuştur. Aynı zamanda kültür temelinde; jeopolitik ve yerel, feminizm temelinde; cinsiyet, ataerkil ve marjinal ayrımlar, batı sanatın ilham kaynağında; eklektik çağdaş katmanlarının bütününde kapsayıcı bir model oluşturmuştur.

İngiltere’de, Viktorya döneminde ve 19. yüzyılda etkinlik gösteren Arts and Crafts ve Art Nouveau’da yapılan tasarımlar, dekor anlayışı ve kullanılan malzemeler, P&D sanatçılarının çalışmaları üzerinde etkili olmuştur. “1837’den 1901’e kadar Britanya’da Kraliçe Victoria’nın uzun saltanatı olarak adlandırılan Viktorya dönemi beğenisi; oryantalizm, kırsal nostalji, Gotik Canlanma ve Ön-Rafaelite evreleri de dahil olmak üzere çeşitli canlanma stillerini içinde barındıran bir estetikliği ortaya koymuştur” (Swartz, 2007, s. 20). Tavus kuşu tüyleri ve renkleri, boncuk, kadife kumaş kullanımı, geniş yüzeyli motifler, çiçek motifleri, aynı zamanda William Morris’in desenli duvar kâğıtları sanatçıların çalışmalarında yer alan biçimsel üslupla benzerlik göstermiştir.

Desen ve Dekorasyon hareketinin kültürel etkileşim doğrultusunda geçmişle bağlantısını kuran uzantısı; 20. yüzyılın başlarında Picasso’nun Afrika ilkel sanatındaki masklara olan ilgisine, Matisse’nin ise Fas, Tunus ve Cezair’e yaptığı seyahatlerde doğu kültürüne ait dekoratif motifleri ve desenleri çalışmalarına dâhil etmesindeki döneme kadar geriye gitmektedir. Matisse, doğu sanatına ait estetiği

oluşturan saf renk ve yüzeysel dekoratif etkileri; halıların, kilimlerin ve minyatürlerin kompozisyonlarında incelemiştir.

Matisse'in 1908 yılında yaptığı 'Kırmızı Armoni' adlı çalışmasında bu etkileri görmekteyiz. Sanatçı, parlak renkten oluşan duvar ve masa örtüsü üzerindeki desenin motiflerini tek parça duvar kâğıdı gibi birleştirerek dekoratif bir desen meydana getirmiştir. Figür, mekân ve nesneler arasındaki etkileşimi yüzeyselleştirmiştir. Kadın figürünün ve pencereden görünen doğa manzarasının biçimindeki yalınlaşma, desende yer alan ritmik soyut arabesk tarzdaki çiçek motiflerin bir parçası olmasını sağlamıştır. Matisse'nin bu çalışması, Desen ve Dekorasyon hareketinin kumaş-boyama, desen, süsleme, düz boyutlar ve duvar kâğıdı kullanma gibi dekoratif yaklaşımı ve farklı bir kültürlere ait imgelerin çalışmalarda yer alması perspektifiyle örtüşmektedir.



Resim 5.12. Henri Matisse, Kırmızı Armoni: Yemek Sonrası, tuval üzerine yağlı boya, 180 x 120 cm, 1908
(Gombrich, 1950/1999, s. 572)

Uzun bir geçmişe sahip olan el sanatlarında; kadın el işçiliğini yüceltmek ve el sanatlarına olan ilgiyi canlandırmak, iç alanı oluşturan duygudan dış alana geçerken ellerin dokunsal deneyiminde sanatı ve kadın faaliyetlerini temel alan yaklaşımları,

işbirlikçi ağları feminist sanatla ortak noktalarını oluşturmuştur. Aynı zamanda P&D grubu, kadın ve erkek sanatçıları birleştirerek bünyesinde barındırmış ve bu yönüyle kadınsı olarak nitelenen gelenekleri birleştirmenin ötesinde zanaat temelli bir hareket olarak misyon yüklenmiştir. P&D grubu, Feminist hareketle radikalleşmiştir.

Desen ve Dekorasyon hareketi, 1970'lerin ve 1980'lerin postmodern çoğulculuğunda görünürlük kazanmıştır. Çok kültürlülük ve kimlik politikaları üzerinden yaygınlaşan küresel görüş, hareketin çoğulcu bir cephe olarak konumlandırılmasında etkili olmuştur. Sanat, zanaat ve tasarım arasındaki sınırları muğlaklaştıran P&D hareketi sanatçıları, çalışmalarını oluştururken gerek uluslararası kültürel imgeleri kullanma gerekse zengin malzeme odaklı yaklaşımıyla 'kapsayıcılık', 'içerme' ve 'genişleme' kavramları çerçevesinde çoğulcu yaklaşımı vurgulamıştır. Coğrafi ve tarihi sınırları aşan bakış açısıyla oluşturduğu ağlar küresel kültür kavramını ön plana çıkarmıştır. Sanatçıların batılı olmayan kültürlerle kurmuş olduğu bağlantıda; sınırların ötesine ulaşmak ve eserlerinde kullanmak üzere, "İtalya'da; Roma ve Bizans mozaiklerini, çiçekli Türk nakışlarını, İran ve Hindistan'da; halılar ve minyatürleri, İspanya'da ve Kuzey Afrika'da; İslam çinilerini" (int.:106, Cotter, 2008), Japonya'da; klasik kimono ve tahta baskıları, Meksika'da: Mitla tapınağındaki geometrik taş süslemeleri incelemiş ve ilham kaynağı olarak alternatif bir model yaratmıştır.

P&D hareketinin farklı kültürleri ve toplulukları kaynak olarak kabul ederek kolaj gibi birleştirmesini modernizmin sonu ve postmodernizmin ilk örneği olarak tanımlayan Swartz'a (2007, s. 23) göre, "sanatçılar geniş bir kaynak dizisi kullanmış; malzeme, içerik ve görüntüler; süreksiz, sıradan ve dışlanmış kucaklamıştır. Pastiş, temellük ve melezleşme kavramını önemli ölçüde yeni biçimlerde kullanmış ve çağdaş sanatta yeni bir kolaj türü olarak sunmuştur".

Sanatçılar çalışmalarında karakteristik materyal dürtüsüyle; duvar kâğıtları, desenli, düz ve baskılı kumaşlar, patchwork yorganlar ve yorgan desenleri, bocuk, nakış, payet, pırıltı, yıldız gibi dekoratif malzemeleri kullanmıştır. Desen ve Dekorasyon hareketinin sanatçıları arasında Robert Kushner, Kim MacConnel, Miriam Schapiro, Cynthia Carlson, Brad Davis, Valerie Jaudon, Jane Kaufman, Joyce Kozloff, Tony Robbin, Ned Smyth ve Robert Rahwey Zakanitch yer almıştır.

Christopher Miles'e göre, Jaudon, Kozloff, Kushner ve MacConnel tarafından yapılan çalışmalar, grubun Batı ve etnik olmayan mimari, dekor, kumaş ve giyimden çizgiler ve motifler için duyduğu coşkuyu ortaya koymuştur. Cynthia Carlson'un süslü fırça vuruşları ve Zakanitch'in ızgara tabanlı çiçek desenli resim hareketi, P&D hareketinin eğilimi doğrultusunda ortaya koyduğu yüksek modernizmin kodlarını ve dayanaklarını sorgulamıştır (aktaran: Balducci, 2007, s. 44).

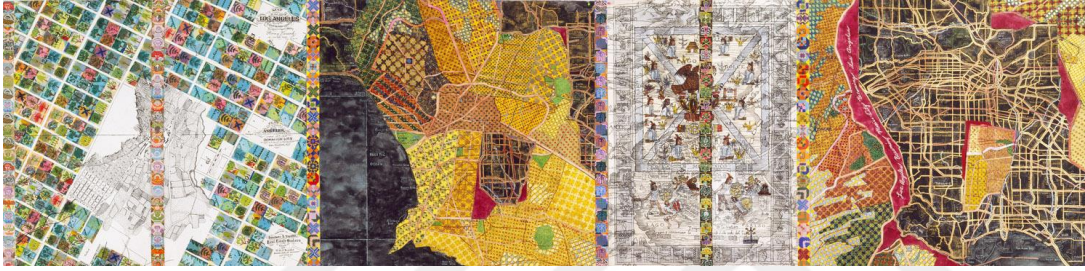
Schapiro ve Jane Kaufman için yorganlar, Valerie Jaudon eserinde mimari süsleme, yinelenen desen ve mozaikleme kavramında; Robert Zakanitch, Cynthia Carlson ve Robert Kushner için kilim ve duvar kâğıtları, Kim MacConnel için küçük Çin resimleri, Joyce Kozloff için Meksika ve Fas çinileri merkezi bir öneme sahip olmuştur (...) Ned Smyth, Avrupa mimarisinin motiflerine ve süslemelerine bakarken, Brad Davis ise İslam sanatının ardından, Çin sanatının ayrıntılarına odaklanmıştır (Swartz, 2007, s. 24).

Desen ve Dekorasyon hareketinin öncü isimlerinden ve Feminist sanatın önemli temsilcilerinden olan Amerikalı sanatçı Joyce Kozloff, 1970'li yıllarda kadın sanatını ve estetiğini; el sanatı, zanaat ve dekorasyon zemininde birleştirmiş; güzel sanatlar ve dekorasyon arasındaki ayrımı sorgulamıştır. "Kadınların ürettiği el sanatları ürünlerinde yüzyıllarca kullanılan motiflerin izini sürerek, çağdaş sanata uyarlamıştır. Dönemin önde akımlarından minimalizm ve kavramsal sanata karşıt bir tavır içinde, sanat ortamının 'dekoratif'e yönelik kaygısının üzerine gitmiştir" (Antmen, 2016, s. 29).

1990'lı yıllarda çalışmalarını haritacılık ve koordinatlar üzerinden kurgulayarak, sosyal ve politik yönde bir söylem oluşturmuştur. Haritalar serisinde küresel uygulamalı araştırmalara yönelerek kültürden tarihe, dekoratif sanattan zanaat ve sanata uzanan geniş bir yelpazede şehir görüntüleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Sömürgecilik geçmişine sahip olan şehir imgeleriyle, halk sanatına dair kumaş ve desenleri birleştirmiş; bir dizi kolaj çalışması yapmıştır. Sanatçı, çalışmalarında genellikle dikey ya da yatay şeritler (ızgaralar) halinde dikdörtgen şekilleri yan yana getirmiş; bu şekiller üzerinde geometrik şekilleri, kumaşları, desenleri, çizimleri ve birçok farklı el sanatına dair süslemeleri bir arada kullanmıştır.



Resim 5.13. Joyce Kozloff, Fransızlar Buradaydı, kumaş, boncuklar, payetler, parıltı, aydınlatıcı kağıdı, suluboya, kolaj, renkli kurşun kalem, taş baskı, kağıt üzerine gravür, 70.5 x 205.7 cm, 1994-1995
(int.:71)



Resim 5.14. Joyce Kozloff, Los Angeles Mexico City Oluyor Los Angeles Oluyor, kağıt üzerine kolaj, sulu boya, taş baskılar, 22 x 87 inç, 1993
(int.:72)

Kozloff çalışmalarını meydana getirirken, Meksika ve İslam sanatından muazzam bir şekilde etkilenmiştir. 1973 yılından başlayarak sanatı için bir sistem olarak geometrik desen okumuş ve ilk olarak Meksika desenleriyle ilgilenmiştir. Sonrasında daha karmaşık form arayışında olan sanatçı, yatay-dikey desen ve İslami ileri-geri hareketle örtüşen diyagonal ızgaraları kullanmıştır. 1974’de geometrik desen kitaplarını araştırmış ve bu formları resimlerinin temeli olarak kullanmıştır (Swartz, 2007, s. 77).

Farklı kültürlerin desen sistemleri yan yana geldiğinde hücrelerin büyüyen bileşenleri gibi sonsuzluğa doğru sürüp giden şekilleri oluşturmuştur. Sanatçı, ‘Botanikçi Olsaydım’ adlı çalışmasında İslami yıldız motifini kullanmıştır. Geometrik görüntülerin birim tekrarı sağlayan matematiksel hesaplamalarına göre düzenlenen yıldız oluşumları, soyutlanmış biçimlerin sonsuz evrende çoğalarak sürüp gitmesine ve kaybolmanın metafiziğine olanak sağlamıştır. Aynı zamanda desenlerin soyutlanmış biçimleri mozaik etkisi yaratmıştır. Sanatçının biçim dilinde haritalar ve koordinatlar; yeryüzüne, geometrik biçimler ise gökyüzüne karşılık gelmiştir.



Resim 5.15. Joyce Kozloff, Botanikçi Olsaydım: Solgun, tuval üzerine karışık teknik, 54 x 104 ¼ inç, 2014
(int.:73)

Sanatçının, kamusal alandaki iç ve dış dekorasyona yönelik büyük ölçekli çalışmaları dekoratif sözcüğüne olan bakış açısının ve anlamın değişmesini sağlamıştır. Kamusal alanın belli bir zümreye ya da kişiye ait olmaması ve daha fazla izleyici kitlesine ulaşması düşüncesinden yola çıkan Kozloff, İslam mimarisinin yüzeyindeki bezemelerde görülen geometrik, detaylı ve karmaşık dekoratif yüzeysel yapıyı, kamusal alanda gerçekleştirdiği projelerinde daha büyük parçalar halinde sergilemiştir.



Resim 5.16. Joyce Kozloff, Dekore Edilmiş Bir İç Mekan, enstalasyon, el boyaması, sırlı seramik karo zemin, harç ve kontrplak levhalar, asılı serigrafi askılar, litografi 1978-79 (solda)
(int.:74)

Resim 5.17. Joyce Kozloff, Wilmington Delaware Amtrak İstasyonu, (Frank Furness'e Saygı), Courtesy DC Moore Gallery, New York (sağda)
(Swartz, 2007, s. 81)

P&D hareketinin en belirgin Feminist sanatçılarından olan, sanat ve zanaatı bir araya getirerek sanatlaşan zanaat kavramını ön plana çıkaran kilit isimlerden bir diğeri ise Amerikalı ressam, heykeltıraş ve grafik sanatçısı Miriam Schapiro'dur. Sanatçının çalışmalarında,

sıklıkla soyut kompozisyonlar veya canlı renkler ve sert kenarlı formlar oluşturmak için kullandığı kumaşa ve dikişe olan ilgisi, Desen ve Dekorasyon hareketinin oluşumunda etkili olmuştur. Bu stil, 20. yüzyıl Avrupa-Amerikan, erkek egemen hareketlerin ötesine geçen soyutlamayı yeniden tanımlamak, soyut sanatın kadınsı unsurlarını yeniden irdelemek suretiyle kapitone, kumaş tasarımı ya da duvar kağıdı gibi marjinal medyanın görsel modellerini vurgulamıştır (İnt.:4, The Art Story, 2019).

Miriam Schapiro'nun feminist estetik pratiklerinde resim-kolajın yeniden kurgulanışı, deneysel olarak biçimlendirici yapıyı oluşturan dekoratif elemanların dinamik bir aradalığında karşımıza çıkar. Kadının kişiliğindeki yaratıcılık arayışları sanatçıyı, kadınların kültürel üretimleriyle özdeşleştirilen dekoratif desenler ve biçimler kullanmaya yöneltmiştir. Sanatçı, kadınların el becerisiyle yapılan işlerin ötesine geçemedikleri ön yargısına duyduğu tepkiyi, yüzyıllardır güzel sanatlar alanından dışlanan ve kadın işi olarak tanımlanan el işine dayanan işleri ve eşyaları sanat alanında dâhil ederek göstermiştir. Schapiro'nun 'famaj' ismini verdiği çalışmaları; kadın hayatının temasını oluşturan, çizim ve el yazılarını içeren, malzemenin dikişle sabitlenerek karşıt renk ve görüntü bileşenlerini vurgulayan, birçok biçimsel alt yapısının soyut ve minimal birimlerin oluşturduğu, basılı malzemelerin yer aldığı, hem işlevsel hem de estetik özelliği bulunan işlerdir.

Sanatçı, 'Harikalar Diyarı' isimli çalışmasında desenli kumaş parçaları, danteli, el işiyle örülen mutfak önlüklerini, boncukları, işlemeleri kesyap mantığıyla yan yana ve üst üste getirerek çok katmanlı bir yapı elde etmiştir. Çalışmanın merkezinde beyaz bir zemin üzerine Evimize Hoş Geldiniz yazısıyla birlikte ev içi bir görünümü kâğıt üzerine yerleştirmiştir. Sıradan bir kadın imgesinin kullanılması ve her evde bulunan bir durum gösterilmesiyle kadınların gerek gündelik hayatındaki statüsüne gerekse sanat tarihindeki konumuna ironik bir şekilde atıfta bulunmaktadır. Schapiro'nun bu çalışmasında kadın deneyimini ve geleneğini yüceltmesi; hem sanat hem de zanaat birlikteliğinin yeni bir bağlam ve anlam içinde konumlandırılmasıyla kadın el işlerinin 'yüksek sanat'ın inşasında önemli bir adımını oluşturmuştur.



Resim 5.18. Miriam Schapiro, Harikalar Diyarı, tuval üzerine akrilik, kumaş, plastik boncuklar, 228.6 x 367.0 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, 1983
(int.:75)

Miriam Schapiro ve Enriqueta Pena tarafından ortaklaşa üretilen, akrilik boya ve buluntu kumaşların bir arada kullanılmasıyla meydana getirilen çalışma ise ‘Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir’ adlı eserdir. Ersen’e (2010, s. 74) göre bu çalışmada;

yazı, Enriqueta Pena tarafından işlenmiştir. Tutsaklar, simgesel olarak domestisite içine hapsolmuş ev kadınlarıdır ve görsel olarak mutfak önlüğü olarak temsil edilmektedirler. Çalışmanın dantel ve elişinden oluşu kadınsılığı vurgulamaktadır. Öte yandan da, bu işlemeli kolajlardan kadınların antropolojik olarak gelenekselliği devam ettiren bir role sahip oldukları çıkarsanabilir. Çünkü, aynı zamanda folklorik olan bu işlemler kadının içinde yer aldığı kültürel kimliği temsil etmektedir.



Resim 5.19. Miriam Schapiro-Enriqueta Pena, Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir, tuval üzerine akrilik ve kumaş, 1976 (solda)
(int.:76)

Resim 5.20. Miriam Schapiro, Bağlantı, tuval üzerine akrilik, kumaş ve kolaj, 183 x 183 cm, 1976 (sağda)
(int.:77)

P&D sanat hareketin uluslararası alanda yaygın olarak tanınan ve önde gelen bir diğer sanatçısı ise Robert Kushner'dır. İslam ve Avrupa dekoratif sanatındaki motifleri birleştirerek çalışmalarında kullanan sanatçı; desenli kumaşı tuval ya da panaller üzerine kırkyama tekniğine benzer biçimde yerleştirip, yapıştırdıktan sonra boya ve altın ya da gümüş yaldız eklemeleri yapmaktadır. Çalışmalardaki süslemeler genellikle Hint nakışlarından oluşmaktadır. El işçiliği, hazır malzeme ve boyanın üst üste kullanılarak oluşturulduğu bu çokkatmanlı kolaj yapısı, karmaşık ve zengin bir düzlemde dekoratif görüntü sunar. Sanatçı, Hinti kadınların kullandığı dupatta adı verilen nakışlı şal kumaşı, çiçek motifi ve geometrik şekillerin birleşiminde kompozisyonun dengesini oluşturur. Çiçeklerin organik formunu soyutlayarak arka plandaki geometrik desenlerle birleşmesi hem modernist hem de dekoratif etki yaratmasını sağlar. Doğu-batı üslupları arasındaki bu parçalı birleşim çalışmanın bütünde şiirsel bir etki yaratmakla birlikte kadın izinin niteliğini el işçiliği ve süslemeyle tamamlamaktadır.

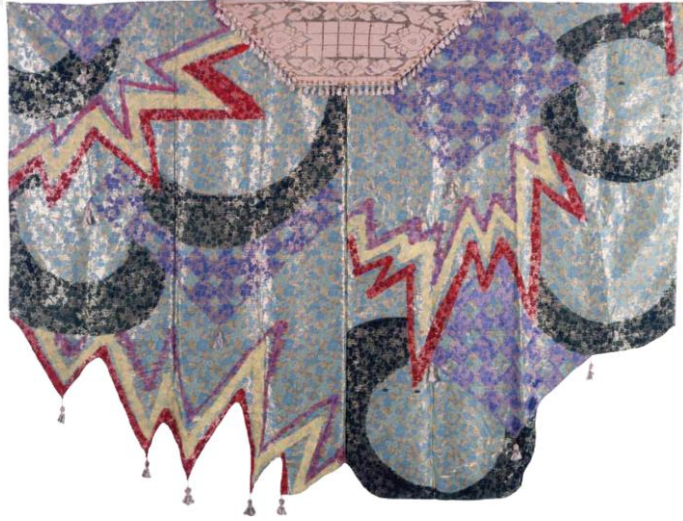


Resim 5.21. Robert Kushner, Delft'e Bir Ziyaret: Mavi ve Beyaz, tuval üzerine yağlı boya, akrilik, altın varak, ipek kumaş, nakış, payet ve parıltı, 182.9 x 182.9 cm, 2018 (solda)
(int.:78)

Resim 5.22. Robert Kushner, Üç Pembe Evren, akrilik, yağlı boya, altın varak, kâğıt, ipek kumaş, nakış ve payet, 61 x 45.7 cm, 2017 (sağda)
(int.:79)



Resim 5.23. Robert Kushner, İncili Perdenin Ötesindeki Vizyonlar, kumaş üzerine akrilik 120 x 202 inç, 1975
(Swartz, 2007, s. 86)



Resim 5.24. Robert Kushner, Aura'nın Şatosu, kumaş üzerine akrilik, dantel, püskül, 1976
(Swartz, 2007, s. 84)

Sanat ve işlevsel tasarımı figür, soyutlama ve dekorasyonun bir aradallığında kullanan P&D sanatçılarında Kim McConnel, kumaş-kolaj tekniğini kullanmış; mobilyaları ve ticari olarak üretilen kumaşları boyamıştır. Büyük ebattaki şerit dikdörtgenlerden oluşan desenli ya da düz kumaş parçalarını dikiş ile birleştirmiş ve duvar askılıklarıyla sergilemiştir. Genellikle dikey kumaş şeritlerinin üzerinde çizimler, resimler ve parlak renkli boya kullanarak ikonik biçimlerini meydana getirmiştir. Geniş renk alanları üzerindeki soyut ya da soyutlanmış figürleri, duvarda grafik unsurları barındıran afiş imajı yaratmakla birlikte işlevsel olan bir alanı dekore etmek için yapılmış süsleme

sanatı hissi oluşturmuştur. Sanatçı, kırkyama tekniğinde yana yana ve üst üste getirdiği parça kumaşları birleştirmesiyle dekorasyonun ötesine geçerek el işleri ve tekstili çağdaş sanatla buluşturmuş ve kendine özgü bir dil geliştirmiştir.



Resim 5.25. Kim McConnel, Gelişen Yan Hat Meşguliyetler, yapıştırılmış kumaş, 121 x 142 inç, 1978 (solda)
(Swartz, 2007, s. 89)

Resim 5.26. Kim McConnel, Güvenilir, pamuklu kumaş ve boya, 1981 (sağda)
(int.:80)

P&D üyelerinden ressam ve heykeltıraş Brad Davis, batılı olmayan kültürel imgeler üzerinde yoğunlaşmıştır. Stilize edilmiş manzara resimlerinde su sahneleri, ağaçlar, çiçekler, otlar ve hayvanların görüntüleriyle minyatürlerde olduğu gibi yassılaştırılmış kompozisyonlar oluşturmuştur. Davis, eserlerindeki düzenlemelerin çıkış noktasını ve temel yaklaşımını şu şekilde açıklamıştır:

Çalışmalarım; pek çok halk sanatının yanı sıra, Fars ve Hint minyatür resim ve tekstillerine sürekli duyduğum ilgiden şekillenmiştir. Konular, Tasavvuf ve Hint mitlerinden ve hayvanların genellikle insan özellikleri için kullanıldığı kişileştirme öykülerden gelişmektedir. İsteğim, insan koşulunun mizahını, empatisini ve hicvini vurgulayan anlatılar yaratmak olmuştur (Swartz, 2007, s. 62).

Sanatçı, geometrik şekillerden oluşan güçlü renk ve desenlerdeki kumaşlarını çalışmanın biçimine bağlı olarak eserlerin bütün kenarlarından geçecek şekilde bordür olarak kullanmıştır.



Resim 5.27. Brad Davis, Zirvenin Üstü, tuval üzerine akrilik ve polyester, 48 inç, 1980
(Swartz, 2007, s. 68)

Kapitone kolajlardan eserlerini üreten Jane Kaufman, ‘Crazy Patchwork’ adlı hem dekoratif hem de işlevsel özellik barındıran yorgan çalışmasında; rengârenk, parçalı, rastlantısal olarak yan yana getirilmiş izlenimini yaratan saten kumaş parçalarını, belli bir sistem ve düzen karşılığında, karışık bir düzenlemeyle el işçiliği kullanarak birleştirmiştir. Dikdörtgen, kare, üçgen gibi soyut biçimlerin altyapısını oluşturduğu kompozisyon, tekstil malzemeleriyle birbirinden değişken ölçülerde ve farklı geometrik şekillerde kesilmiş kumaşların applike edilmesiyle oluşmuştur. Kadın kıyafetlerinde kullanılan boncuk süslemeler, çiçekli nakışlar ve renkli ipliklerle oluşturulmuş farklı dikiş stilleri çalışmanın bütününde yüksek enerji, zenginlik, parlaklık, canlılık ve hareketlilikle güçlü bir görsel etki sağlamıştır.



Resim 5.28. Jane Kaufman, Çılgın Patchwork Yorgan, kumaş, nakış, boncuk, 94 x 82 inç, 1983-85
(Swartz, 2007, s. 75)

1970’li yıllarda önem kazanan ve kırılma noktası yaratan sosyolojik gelişmelerden bir diğeri ise uluslararası zeminde kültürel farklılıkların gündeme getirilmesidir. Bu dönemde aklın evrenselliğini, ahlaki bireyciliği, bütünleşmeyi, sınıfsal yaklaşımı ve kurumsalcılığı yücelten modernizm eleştiri oklarına maruz kalarak sorgulanmaya başlamıştır. Buna karşıt bir söylem oluşturan postmodernizm; kültürel farklılıkların tamamını kapsayan eşitlikçi bir yaklaşım getirerek, özgürlükçü bir gücü vurgulamak amacıyla ‘çoğulculuk’ ve ‘çokkültürlülük’ kavramları çerçevesinde, toplumsal yapıdaki farklı kimliklerin ve de toplulukların tanınmasına yönelik bir siyaset izlenmiş ve bu görüşü kutsamaya başlamıştır. “Parçalanmışlığın, bölünmüşlüğün, farklılığın ve özgün olmanın yüceltildiği postmodernitede kimlik kavramı farklılıklar ve benzerlikler ekseninde ele alınmaktadır (...) Bu dönemin geçerli olan kimlik söylemi, heterojenlik ve farklılık özünde biçimlenmektedir” (Karaduman, 2010, s. 2894). Postmodernist teoriye göre,

Modernizm; birey (tekil), ulus-devlet anlayışı, tek dil, tümleştirici evrensel değer ve sınıf merkezli düşünce üzerinden gelişmişken; postmodernizm bunun yerine çok kültürlü, çoğulcu kimlik yapılarını koyarak gelenek ve kültürleri yüceltmektedir. Kültürel alandaki bu çoğulcu yaklaşım, çok kültürlü kimlik yapılarını tetiklemekle birlikte bütünlük ve birlik anlayışındaki – ulus- devlet, sınıf vb.- kolektif yapılarda ayrışma ve parçalanmaya sebep olmuştur. Böylelikle modernizmin evrensellik anlayışı postmodernizmde etnisiteye, ırka ve toplumsal cinsiyet farklılıklarına indirgenmiştir (Sönmez, 2018, s. 72).

Bauman, farklılık artık sadece kerhen kabul edilen bir şey olmasının dışında, aynı zamanda yüksek bir pozitif değer rütbesine de çıkarılmaktadır (...) Postmodernliğin çoğul ve çoğulcu dünyasında, ilke olarak bütün yaşam biçimlerine izin verilmekte; hiçbir yaşam biçiminin bir diğerini izinsiz kılacak kadar baskın olmasına izin verilmemektedir (1991/2014, s. 141) söylemini vurgular.

1980’li ve 1990’lı yıllara gelindiğinde ise çokkültürlülük söylemleri doğrultusunda toplumsal alanda kimlik politikalarının güçlenmesiyle yaşanan dönüşüm, sanata politik bir kimlik kazanmıştır. Kimlik kavramı sanat çalışmalarında genel olarak etnik kültür, azınlıklar, ırk ve cinsiyet gibi olgular üzerinden ifade edilmiştir. “Artık, söz konusu olan ‘toplumcu gerçekçi’ bir yaklaşımla sınıf farklılıklarını görünür kılmak değil, toplumda yaygınlık kazanmış “temsillerin” üzerine giderek toplumsal ayrımcılığı gözler önüne sermek ve yapısöküme uğratmaktır” (Antmen, 2010, s. 298).

Postmodern dönemde “farklılıklara ve kültürel çeşitliliklere yapılan vurgu ile ulusal politikaların bütünleştirici kapasitelerinin zayıflaması; ulusal kimliğe bağlılığı azaltmış ve etnik, bölgesel, dinsel ya da aşırı milliyetçi perspektiflere bağlı, yeni kimlikleri arama eğilimlerini arttırmıştır” (Selçuk, 2012, s. 86).

Siyah ve beyaz ırkların ayrımı, etnik köken, kültür, coğrafya, sınıfsal farklılıklar, azınlık hakları ve din gibi konuların ‘çokkültürlülük’ ve ‘çoğulculuk’ kavramlarının devamlılığında gündeme gelerek ivme kazanması, bununla birlikte; eşcinseller, feministler, Afro-Amerikalılar, cemaatler, göçmen gruplar gibi marjinal grupların tanınma ve kabul görme talepleri batı dünyasının yüzyıllardır görmezden geldiği, alt kültür olarak ayrımcılıkla dışlayıp, ötekileştirdiği ve kendini ifade edemeyen kesimlerin seslerinin duyulmasını sağlamıştır. Farklı kültürel kimliklerin yapılarında görülen özcü ayrışmadaki etkiler; toplumsal zeminde olduğu kadar sanat alanında da etkisini göstermiştir. Sanatçıların eserlerinde tema olarak kendi coğrafyalarındaki öz kültürlerine ait imgelere yönelmeleri çağdaş sanatta kültüre dair farklılıkların ve yerel imgelerin desen, fotoğraf, performans, heykel ve enstalasyon çalışmalarıyla birlikte görünürlük kazanmasını sağlamıştır.

Toplumda belli bir yaşam biçimi, düşünce ve inanç sistemini oluşturan kültür kavramının içinde yer alan halk gelenekleri, kökçü bir bakış açısının olanaklarıyla belli bir topluluğa ya da kültürel (etnik) bir gruba ait özellikleri nitellemektedir. Sosyolojik açıdan farklı kültürlere ait bu alanlardaki çeşitlenme, sanatçıların ifade biçiminde ‘kültürel kimlik’ olgusu çerçevesinde yerel kültürlerin yüceltilmesine dair sanatsal üretimlerin oluşturmalarına olanak sağlamıştır. Sosyo-kültürel unsurlarda etnik ve yerel görüntüleri içeren zengin doku, renk, desen, süsleme, şekil, sembol, mit, bellek ve motiflerle otantik olan imgeler vurgulanmıştır. Kültürlerin özgün karakter ve kültürel mirasını oluşturan geleneksel el sanatına dair örüntülerinin biçimsel olarak yeniden yapılandırılmasıyla hem yapısökümcü hem de eklektik yaklaşımın etkilerinin görüldüğü sanatsal çalışmalar meydana getirilmiştir.

Postmodern sanatın ideolojik yaklaşımına göre,

sanatı güdüleyen şey, öznel değil; toplumdur. Sanat, toplumu temsil ederken; gerçekliğini ve dış dinamiğini sanatsal açıdan hayata geçirirken yitirir. Postsanat sıradan sanattır. Gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne kiç ne de yüksek

sanattır. Yaratıcı imgelem ile postsanatın hammadde olarak kullandığı sıradan gerçeklik arasındaki fark bulanıklaşmıştır (Kuspit, 2004/2014, s. 105).

Postmodern sanat, bu sebeple gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Postmodern sanatta biçimler ise parçalılık, heterojenlik, karmaşıklık, melezleşme, ayrışıklık, süreksizlik, belirsizlik ve uyumsuzluk olguları üzerine kurgulanarak hem görüntüleri hem kavramları çok yönlü bir bakış açısıyla çoğulcu-bireşimci estetik olarak göstermektedir. “Bitiştirmelerin ve dizilerin anlamlarını özünde istikrarsızlaştıran bir biçimde hiç durmadan değiştirerek, kişinin dünyayı deneyimlemesinde akışkan bir yeniden yapılandırmaya olanak tanır (...) tutarsızlığın çeşitliliğini besleyen kapsayıcı bir estetikdir” (Fineberg, 2011/2014, s. 353).

Postmodernizm, sanat alanında biçimsel kaygının ön plana çıkarılmasıyla sanat eserinin tekil ya da biricik olma durumunu eleştirirken, aslolan gerçekliğin ise çeşitlilik ve çoğullaşma olduğunu vurgular. “Tek-değerliliğin karşına çok değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, yapıtın tekliğinin karşına metinlerarasılığı koymaktadır” (Antmen, 2010, s. 277). Featherstone, postmodernizmin sanatlar bağlamındaki özelliklerini şu şekilde ilişkilendirmiştir:

Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırları silinişi; yüksek kültür ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel ‘derinliksizliği’nin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olacağı varsayımdır (1991/2013, s. 30).

Modernizmin beraberinde getirdiği sanat alanındaki bireysellik, yaratıcılık ve deha kavramlarının aksine postmodern eklektizm, üretilmiş bir yapıtın zaman ve mekândan bağımsız olarak, bağlantısız görünen imgelerin ve üslupların üst üste bindirilmesiyle farklı zaman dilimlerine ait olan görüntülerin çakışmasını sağlamaktadır. Bir nevi tarihsel alıntılamanın yarattığı karmaşık anlatıların oluşturduğu bu melez biçimler hem teknik hem de zamansal olarak yeniden üretilen imgelerle uyumsuz katmanlar ve örüntüler sunar. “Böylelikle de eklektizm, postmodern zaman hattının koparıldığı, farklılıkların üst üste bindirildiği, tekilliğin yerini çoğulluğun aldığı, seçmeciliğin yerini devşirmeciliğe bıraktığı bir üslup olarak görülmelidir” (Kahraman, 2005, s. 196).

Bu bağlamda Soyut Dışavurumcu dönemin Afrika asıllı, Amerikalı sanatçısı Romare Bearden, Afrikalı-Amerikalı yaşamları ve toplulukları, kent kültürü, göçmenlik gibi kavramların görsel ifadesini popüler dergilerden keserek yapıştırdığı fotoğrafların güçlü kolajlarında bir araya getirmiştir. Parçalanma ve fragmanlara ayırma sanatçının üslubunun temelini oluşturmakla birlikte postmodern bir tavır sergilemesine olanak sağlamıştır. Bearden, parçalanmaya dair biçimsel üslubunda kırkyama tekniğini kullanarak, gerçek kumaş parçalarını ya da paçavraları çalışmalarına dâhil etmiştir.

Sanatçının ‘Kırkyama Yorgan’ isimli çalışmasının arka planında Afrika kökenli el işiyle yapılan geleneksel kapitone kültürü izleniminin yaratıldığı ve kumaş parçalarından oluşan bir kırkyama yorgan bulunmaktadır. Yorgan üzerinde yer alan siyahi bir kadın görünümündeki düz bir şekilde uzanmış çıplak figür; Mısır kabartmalarındaki figürlerin el ve ayakların yandan gösterilmesiyle oluşan zarif formuyla birleştirilmiş ve rekombinasyon bir görüntü oluşmuştur. Kumaş parçalarının hareketli zengin dokusu, desenleri ve canlı renkleri, kompozisyonun örüntüsünde siyahi figürü öne plana çıkarmıştır. Afrika ve Mısır’ın farklı kültürünün ve biçimlerinin bileşiminden oluşan bu eklektik çalışma; kendi bağamlarından koparılıp oluşturulan melez bir yapıda, kültürlerin yaşam ve bellek durumlarının irdelenmesini vurgulamıştır.



Resim 5.29. Romare Bearden, Kırkyama Yorgan, kompozit levha üzerine sentetik polimer boya, kesilmiş ve yapıştırılmış bez parçaları, kağıt, 90.9 x 121.6 cm, 1970 (int.:81)

Görsel bir motif olarak çalışmalarında kumaş dokusu kullanan Alman ressam ve fotoğraf sanatçı Sigmar Polke'nin çalışmaları, geleneksel olmayan çoklu materyal ve çeşitli sanat tekniklerini bir arada kullanmasıyla deneysel yaklaşıma odaklanır. Polke, 'Alice Harikalar Diyarında' adlı çalışmasının kompozisyonunda basılı kumaşları, geometrik şekillerin yüzeyselliğinde simetrik olarak düzenlemiştir. Desenli kumaş burada popüler bir spor olan futbolu imlerken, aynı zamanda futbol sahasının zemini olarak konumlandırılmış; popüler kültürün yansımalarına atıfta bulunmuştur.

Sanatçı, bir spor dergisinden alınmış basketbol oyuncusunun hayalet beyazlığındaki imgesini şablon şeklinde yorumlamış, Alice Harikalar Diyarındaki Tenniel'in tırtıl ve Alice illüstrasyonunun bir uyarlamasını ve tuval olarak kullandığı fabrika kumaşlarının mevcut desenlerinin üzerine, elliler stilindeki erkek ve kadın başlarının dış çizgi damgalarını yineleyerek üst üste bindirmiştir. Böylece yapıtta yer alan mal edilmiş bu görüntülerle, altlarındaki renk ve örüntülemenin görsel baştan çıkarıcılığı arasındaki uyumsuzluğu bilerek artırmıştır (Fineberg, 2011/2014, s. 354-355).



Resim 5.30. Sigmar Polke, Alice Harikalar Diyarında, kumaş şeritler üzerinde karışık teknik, 3.2 x 2.6 m, Raschdorf koleksiyonu, 1971
(Fineberg, 2011/2014, s. 356)

1980'lerde Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Faith Ringgold, kültürel geçmişine ilişkin yorgan sanatını bilinçli bir tavırla politik olarak ele almıştır. Afrika'dan köleler tarafından Amerika'ya getirilen yorgan sanatı geleneğini çalışmalarında kullanan

sanatçı, ırkçılık politikalarına ve cinsiyet ayrımcılığına karşı feminist bir söylem oluşturarak, özgürleşen siyahi kölelerin hikâyelerini anlatı biçiminde yorganlara işlemiştir. Afrika'ya özgü renk ve desenlere sahip kumaşları kare, üçgen, dikdörtgen gibi geometrik şekillerde kesmiş; kapitone dikişiyle birleştirmiştir. Anlatılarının temalarını kompozisyon düzenlemesinde odak noktası olarak çalışmaların merkezine yerleştirmiş ve kırkyama tekniğinde birleştirdiği kumaş parçalarını genellikle anlatılarını çevreleyen bir bordür olarak kullanmıştır. İşlediği konular genellikle “New York şehir hayatı, 1920’lerin Harlem Rönesans müzisyenleri ve yazılarına ilişkindir” (Fleming ve Honour, 1982/2016, s. 886). Afrikalı-Amerikalı yaşamları betimlerken resim, kapitone dikiş, kumaş ve hikâye anlatıcılığı birleştiren sanatçı, kompozisyon tarzı ve tekniğiyle Afrika mirası olan halk sanatlarını yüceltmış; bununla birlikte kadın deneyimini gösteren zanaat ürünlerini günümüz çağdaş sanatında yüksek sanat kategorisine dâhil ederek, hiyerarşik ayrımcılığa tepkisini göstermiştir.



Resim 5.31. Faith Ringgold, George Washington Köprüsünde Dans, bordür kenarlı parça kumaş, tuval üzerine akrilik, 1988 (solda)
(int.:82)

Resim 5.32. Faith Ringgold, Paris'deki Aşıklar, parçalı kumaş sınırına sahip tuval üzerine akrilik, 2.4 x 2.1 m, 1988 (sağda)
(int.:83)

İngiliz sanatçı Tracey Emin, günlük yaşamdaki olayları hikâye örüntüleriyle anlattığı çalışmalarında resim, heykel, fotoğraf, film, neon ışıklandırma, enstalasyon, applike battaniye gibi birçok farklı disiplinden yararlanmıştır. Kendi deneyiminden yola

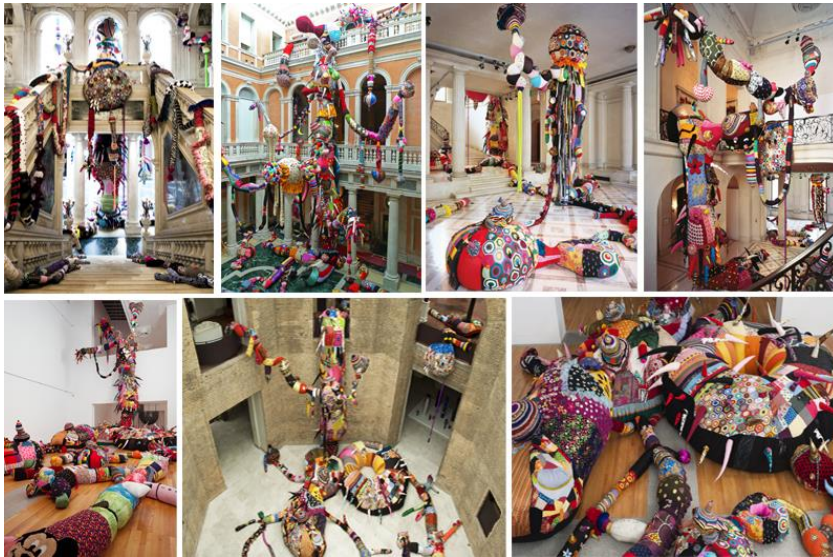
çıkarak oluşturduğu otobiyografik çalışmalarında başarıları, umutları, başarısızlıkları, öfkeyi, travmaları, aşağılamaları sanatın kurgusuna samimi, hicivli ve şiirsel bir mizahi dille dokunarak anlatmıştır. Sanatçının ‘Helter F. Skelter’ adlı kırkyama battaniyesi; kelimeler, desenli ve düz renkli kumaş parçalarıyla resim gibi kurgulanarak düzenlemiştir. Aynı zamanda kadın kimliğinin üretimi olan el işçiliğini vurgulayan bu kırkyama çalışma, sanat ve zanaat bileşimin bir diğer örneğini de göstermektedir.

Radikal ve cesur hatta saldırgan olarak nitelendirilebilecek olan bu çalışmada, toplum tarafından rolü belirlenmiş olan kadın kimliğinin ürettiği sevimli ‘el işi’ bir nesne, argo hatta küfür içerikli, sanatçının zaman zaman psikolojik anlamda sınırda gezinen kişiliğini yansıtan ‘dışavurumsal’ sözcüklerle işlenmiştir. Sanatçının öfkesini yansıtan bu sözlerin yanında, kadınlara yönelik küfürleri içeren yazılardan oluşan işlemelerde de kendi kişiliğine yöneltilen şiddet aracılığıyla kadınlara yönelik şiddetin ele alındığı ileri sürülebilir (...) Bu bağlamda, bu ‘patchwork’ battaniye çalışması, evcimen kimliğin ve kadın kimliğine yüklenen tüm sorumluluklara bir isyan olarak adlandırılabilir. Battaniye aslında kadın kimliğine toplumca atfedilen koruyucu, kollayıcı, ‘anne’, ‘eş’ kavramlarının simgesidir (Ersen, 2010, s. 75-76).



Resim 5.33. Tracey Emin, Helter F... Skelter, battaniye, kumaş, 2001
(int.:84)

Portekizli sanatçı Joana Vasconcelos, uluslararası alandaki çağdaş sanat çalışmalarında püskül, boncuk, kurdele, dantel, tüy, tül, tığ işi, örgü, dikiş, kumaş gibi el yapımı ve hazır yapım malzemeleri birlikte kullanarak kadın el işçiliğini oluşturan zanaata atıfta bulunmaktadır. Sanatçının 54. Venedik bienalinde, Palazzo Grassi müzesinde sergilediği ‘Kirlenme’ isimli çalışması; çok sayıda birbirinden farklı renkte, desende ve türde görkemli kumaş parçalarının rastgele birleştirilmesiyle inşa edilen devasa boyuttaki bir anıtsal eserdir. Kendine özgü biçimi olan, belirsiz, gelişigüzel genişleyen ve akışkanlık hissi yaratan bu yapı, büyük bir tekstil gövdesinden türeyen uzun ve ince kolların bulunduğu mekâna yayılan, mekânı kavrayan ve saran bir enstalasyon çalışmasıdır. Şekillerin, dokuların ve renk patlamalarının heyecan verici, dinamik, çılgın ve eğlenceli etkisi, mimari mekânın keskin, oranlı, ölçülü, disiplinli atmosferi içinde karışıklığın kabulü ve mekânla bir olma isteğiyle tezatlık oluşturmaktadır. Organik formların çoğalmasıyla oluşan bu kırkyama düzenleme, atık kumaş parçalarıyla müzeyi kirletilmiş bir alan gösterirken, alışlagelmiş kamusal alan düşüncesini feminist bir yaklaşımla eleştirmektedir. İzleyicilerin algısını zorlayan ve şaşkınlık yaratan görsel ve dokunsal özelliği sayesinde kamusal mekânı gelenekselin duygusal alanıyla ihlal etmektedir.



Resim 5.34. Joana Vasconcelos, Kirlenme, enstalasyon, el yapımı yün örgü ve tığ işi, aplikeli keçe, endüstriyel örme kumaş, kumaş, süs eşyası, polyester, çelik kablo, 2008-2010
(int.:85)

Zoe Hillyard tarafından geliştirilen kırkyama seramikler, tekstil ve seramik sanatının bileşiminin en güzel örneklerini yansıtmaktadır. Sanatçı, geleneksel el dikişi ve

kumaşla yapılan kırkyama tekniğini aslına uygun şekilde bozmadan kırık seramik parçalarla birleştirmiş; sanat ve zanaat sürecinde yeni, yaratıcı ve özgün bir anlatım dili oluşturmuştur. Hillyard, kırkyama seramiklerin yapım aşamasında öncelikli olarak kırık seramik parçalarını farklı renk ve desenlere sahip kumaş parçalarıyla kaplamış; kumaşların birleştirme noktalarında ise germe işlemiyle birlikte el dikişi kullanmıştır. Çalışmalarında renk, desen ve yapıyla oynayan sanatçı, bu sayede seramiklerin yüzeyinde çağdaş-dekoratif bir etki yaratmıştır. Kırkyama seramiklerini oluştururken üç farklı uygulama yöntemi kullanmıştır. “Birincisinde kumaşı birebir seramik ile kullanmış ve kırık seramik parçaları kumaşlarla kaplayarak birleştirmiştir. İkinci yönteminde seramik parçalar üzerine kumaş desenlerini dijital baskı yöntemini kullanmayı tercih etmiştir. Üçüncü yöntemi ise Japon ‘yobitsugi’ tekniğinden faydalanarak yaptığı çalışmalardan oluşmaktadır” (Sevim ve Yeşilmen, 2016, s.186). Atılan ya da kırılan seramiklerin kumaş parçalarıyla yeniden yorumlanarak yapılandırılması; kusurlu sayılan malzemenin ve seri üretilerek kimlikleri anonimleşen, sadece bir işlevselliğe sahip olan seramiklerin eski bağamlarından kopartılarak, geri dönüşümle birlikte canlanmasına ve geleneğin çağdaş sanattın biçim diline dönüşmesine olanak sağlamıştır.



Resim 5.35. Zoe Hillyard, Bahar Oryantal Vazo, ipek, keten, seramik, iplik (kırkyama seramik), 28 x 17 cm, 2015 (solda)
(int.:86)

Resim 5.36. Zoe Hillyard, Siyah Ampul Vazo, ipek, seramik, iplik (kırkyama seramik), 23 x 11 cm, 2013 (ortada)
(int.:87)

Resim 5.37. Zoe Hillyard, Meyve Tabağı, ipek, seramik, iplik (kırkyama seramik), 10 x 16 cm, 2016 (sağda)
(int.:88)

Avusturalyalı sanatçı David Noonan, arşivlediği fotoğrafları, belgeleri, dergileri, eski kitapları ve kumaş desenlerini fotoğraflayarak, ipek baskı tekniğiyle birleştirmiştir. Sanatçının fotoğraf görüntülerini üst üste getirerek oluşturduğu katmanlı, heterojen, geometrik ve parçalı düzenlemeler kompozisyonun bütününde görüntü hareketliliği yaratmıştır. Noonan'ın kumaş-kolajlarında figürlerin altında kullanılan sert dokulu ve geometrik şekillerde kabaca düzenlenmiş kumaşların birbirine yamalanması sayesinde hem soyut hem de dokunsal unsurlar bir arada vurgulanmıştır. Siyah-beyaz ya da sepya tonlarında kullandığı figüratif fotoğraflar ve kumaş desenlerini içeren silüet görüntüler, garip ve gizemli sahneler oluşturmuştur. Çalışmalarında film yapımında kullanılan montaj tekniğini andıran bir üslup kullanmasıyla figür, mekân ve kumaş ilişkisinde görüntülerin kırılarak birleştirdiği izlenimini veren geçişler yaratmıştır. Noonan, kumaş-kolajlarını;

astarlanmış keten ve jüt adı verilen lifli kumaş kullanarak oluşturmuştur. Bu çalışmalar birçok kumaş katmanından oluştuğundan dolayı oldukça ağırdır. Jüt, soğuk ve mavi rengin griliği iken, keten daha sıcak, gri renkliliği verir. Tek renkli görüntüler siyah basılmış ipek baskıdır. Keten ve jüt kenarları yıpranmış ve katmanlanmıştır, kesme açısı ise tırtıklıdır (Smith, 2009, s. 4).



Resim 5.38. David Noonan, İsimli, keten kolaj üzerine ipek baskı, 214 x 229 x 7 cm, 2012 (solda) (int.:89)

Resim 5.39. David Noonan, İsimli, keten kolaj üzerine ipek baskı, 204 x 146 cm, 2013 (sağda) (int.:90)



Resim 5.40. David Noonan, İsimsiz, kumaş üzerine ipek baskı, 214 x 306 x 6 cm, 2010
(Holzwarth, 2013, s. 298)

Kentsel peyzaj sanatı projelerinde Amerikalı sanatçı Amanda Browder, bağışlanan, toplanan ya da geri dönüşümü yapılan kumaşları birçok yerel gönüllü katılımcının işbirliğiyle dikerek, mimari yapıların yüzeyinde ve kamusal alanlarda büyük ölçekli tekstil enstalasyonları gerçekleştirmektedir. Sanatçı'nın 'yumuşak heykel' olarak tanımladığı çalışmalarında; bağışlanan ve herhangi bir yerden toplanan buluntu kumaşlar, kırkyama tekniğinde olduğu gibi kendiliğindenlik ve rastlantısallık olgusunu yaratmaktadır.



Resim 5.41. Amanda Browder, Hayali Yer, tekstil enstalasyon, kumaş parçaları, 950 Broadway, 2016
(int.:91)

Browder'nin kapitone dış cephe tasarımlarında; genellikle parlak ve düz renkte dikilmiş; yamalı dev kumaş parçalarını bir araya getirmesiyle renk patlamaları oluşturan çalışmaları, kamusal alanla olan etkileşimi dönüştürür ve algıyla oynar. Kumaş kurulumlarının biçimsel temelini ise minimalist, geometri sanatı ve hazır nesne oluşturur. Renk ve çizginin güçlü kombinasyonu, tekstil malzemesiyle yeniden yapılandırılır. Aynı zamanda kolektif grupta yer alan kişilerin sanat eserinin oluşumunda sadece izleyici olarak değil; sürecin bir parçası, işi yapan icracı olmaları, tecrübeye gereksinim duyulmaması ve sanatçı gibi hissetmelerinin oluşturduğu dürtü, etkileşimli bir diyalog yarattığından sanatçının çalışmalarının temel bileşenini topluluk, işbirliği, şehir binaları, kırkyama ve kumaş çerçevesi oluşturur. Çağdaş sanat eserini sanatçı olmayan kişilerle meydana getirmesi ve tekstil malzemesi kullanmasıyla sanat ve zanaat kavramlarını sorgularken, yüksek sanat ve hazır nesne arasındaki sınırdaki sınırdaki yer almaktadır.



Resim 5.42. Amanda Browder, Rapunzel, tekstil enstalasyon, kumaş parçaları, 2006 (solda)
(int.:92)

Resim 5.43. Amanda Browder, Sandalye (prizma oturma odası), tekstil enstalasyon, kumaş, parçaları
Allegra LaViola Galeri, New York, 2013 (sağda)
(int.:93)

Rachel Hayes, sanat, zanaat, tasarım ve tekstil alanlarını kapsayan çalışmalarında soyut desen yapımı ve kapitone dikişle çağdaş sanatta kendine has bir üslup geliştirmiştir. Kamusal alanların içinde ve dışındaki mekânlarda enstalasyonlar yapan sanatçı, kırılğanlık ve güç olguları üstünde çalışmakta ve mimari estetiği el sanatıyla birleştirerek, asılı kumaş heykeller oluşturmaktadır. Işıklı vitray görünümlü kumaş

kırkyama çalışmalarında renk teorisine dayanan ve ritmik olarak tekrar eden geometrik alanlar, şeffaf ve parlak organze tülle sağlamaktadır. Kumaşların geçirgen yapısı, ışık ve gölgenin aracılığıyla boşlukta katmanlar oluşmasını sağlamaktadır. Saydam kumaş parçalarından süzülen ışık kırılarak mekân içinde duvarlara, zemine ve izleyicilerin üzerine düşmektedir. Çalışmaların boyutlarının fiziksel olarak büyük olması gücü, renk filtresi gibi düşünülen tüllerden doğal ışığın renkleri yansıtması ise kırılganlığı vurgulamaktadır.



Resim 5.44. Rachel Hayes, Güneş Yelkenleri, enstalasyon, çelik kablo, naylon, kumaş parçaları, 2016
(solda)
(int.:94)

Resim 5.45. Rachel Hayes, Gözden Kaybolmayan, entalasyon, ipek, naylon, aydınlatma jeli, asetat, iplik, 2015-2017 (sağda)
(int.:95)



Resim 4.46. Rachel Hayes, Gökkuşığı Sohbeti, 34 tel çite bağlı şeffaf ve opak kumaşların dikilmiş şeritler, 2009 (solda)
(int.:96)

Resim 5.47. Rachel Hayes, Beyaz Kumlar, naylon, vinil, ipek, polyester, 5' x 8' ile 60 'x 90' arasında değişen paneller, 2015 (sağda)
(int.:97)

6. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KIRKYAMA İMGESİ

Doğu ve Batı coğrafyasının kavşak noktasında bulunan Anadolu, geçmişten günümüze geçiş noktası olarak sentez oluşturan zengin kültürel verilerle yoğrulmuştur. Birbirinden farklı birçok dilin, dinin, uygarlığın, kültürel ögenin ve yerel unsurların bileşiminde sentezlenmiş, köklü bir geçmişe sahiptir. Anadolu folkloruna ait kültürel değerler; motiflerle, nakışlarla, çizgilerle, renklerle ve soyutlamaya dayalı yüzeysel biçim anlayışıyla oluşturulan zengin bir görsel kaynak sunar.

Türk sanatı tarihinde Anadolu'nun kültürel değerlerini yüceltmeye yönelik çağdaş sanat anlayışı, Cumhuriyet'in ulusal-sosyal bilinçle kimlik oluşturma ve modernleşme ideolojisinin eş zamanlı olarak yürütüldüğü dönemde ivme kazanmıştır. Toplumun tüm katmalarını etkisi altına alarak görünür kılan sanat alanlarının, sanat anlayışlarının ve üslupların şekillendiği bir zaman dilimi oluşmuştur. Bu dönemde 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurulması, 1932'de halk evlerinin açılması, Türk Ocakları, İnkılap Plastik Sanatlar Sergileri, 1938-1944 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisinin yurt genelinde düzenlediği Ressamların Yurt İçi Gezileri programının halk yaşantısına, -yöresel, yerel, geleneksel- ve kültürel özelliklere yönelimleri toplumla sanatı bağdaştıran ortamların oluşmasını sağlamıştır.

Değişik kültürleri ve estetik anlayışları içeren kültürel, politik ve toplumsal birikimle, Batı ile yerel arasında oluşan alışverişi, yepyeni, güçlü bir enerji şeklinde kullanan Türk sanatçısının küresel tekdüzeliğe karşı özgün kimliğiyle öne çıkması, şüphesiz halk kültürünü, halk hayatını inceleme ve yararlanma alanı olarak görmekle mümkün olmuştur (Karoğlu, 2014, s.108-109).

Yerelliği, halk sanatını tuvallerine yansıtan sanatçılar, halısından kilimine, heybesinden günlük kullanım eşyalarına kadar hemen her alanı kapsayan süsleme ve el sanatları örneklerini insanın doğayla olan ilişkisinin yansıması şeklinde ortaya çıkan bazen yorumlar, kimi zaman da ilginç stilizasyonlara varan bir anlatım çeşitliliği içinde sunmuşlardır. Tablolara yansıyan süsleme ve nakışlar, Anadolu insanının ruh derinliklerinde yoğrulan özelemleri, sevdaları, acı ve kederlerin görsel anlatımlarıdır (Karoğlu, 2014, s. 103).

Türk sanatında geleneksel kaynaklara eğilim gösterilerek yerelleşme, yöreleşme ve modern sanat anlayışıyla birlikte özgünleşme çabaları, Cumhuriyet'in ilanından sonra milli görüşe bağlı sanat oluşumlarını gündeme getirmiştir. 1930'lu yıllara kadar olan sanat anlayışı, Batı sanat değerleri doğrultusunda gelişme göstermiş; ancak 1933

yılında kurulan d Grubuyla birlikte sanatçılar, bağımsızlık arayışları içinde özgürce resim yapma, Batılı çağdaş sanat akımlarını Türk sanatına taşıma ve topluma tanıtmaya çabası içine girmiştir. 1941’de kurulan Yeniler Grubu ve 1947’de Onlar Grubuyla oluşturulan sanat inisiyatifleri ise ulusal ve yerel olan değerleri vurgulamış; yönünü, halka dönük toplumsal sanat düşüncesine çevirirken, çalışmalarını Anadolu’nun yaşamı, insanı, doğası ve kültürüyle ilişkilendirmiştir.

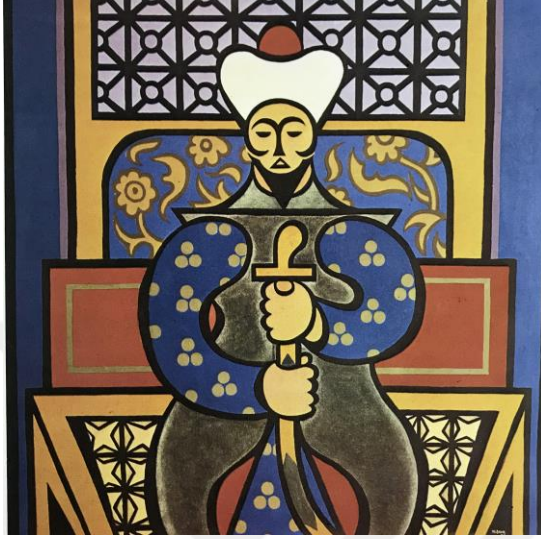
D Grubu; 1933 yılında resmi kurumlardan bağımsız olarak oluşturulan ilk sanat grubudur. Ulusallık bilinci ve çağdaşlaşma hedefleri doğrultusunda ‘yaşayan sanat’ anlayışını yeni atılımlarla birlikte ülkeye yaymak genel ilkesini oluşturmuştur. “d Grubu, sanatın yaşayan damarını yakalamak ve geride kalmış olanı değil, yaşayan *öz*ü yansıtmak peşindeydi; o nedenle de üyelerin farklı ve öznel tutumlarını öne çıkarmayı amaçlamıştır. Nurullah Berk’e göre grubun amacı, Türk resmine rasyonalizmi getirerek, ifade tarzlarına yeni bir düzen vermektir” (Özsezgin, 2016, s. 32).

İzlenimci sanat anlayışını; doğa taklitçiliğini ve kopyacılığı reddederek akademik kuralcılığın dışına taşan, kübizm ve konstrüktivizmin yapısal öğretisini merkeze alarak biçimsel ve teknik olarak planların ayırımına dayanan desen ve resim anlayışını benimseyen d Grubu üyeleri; Cumhuriyet döneminin atılımcı ruhunda sanata yeni bir soluk getirmiştir. “Başlangıçta geleneksel kaynaklara yönelen arayışları reddeden d Grubu, İkinci Dünya Savaşı yıllarında başlayacak olan ve savaşın hemen ardından da ikinci bir ‘Ulusal Sanat’ arayışında görüşünü değiştirerek, minyatür ve hat gibi geleneksel sanatların esinlerini yeni bir teknik ve anlayışla yorumlamaya yönelmiştir” (Giray, 2003, s. 11). Bu dönemde sanatçılar artık; pentür ve motifi bir arada kullanarak, taklitçilikten arındırılmış ve özgün niteliklere sahip sanat anlayışı benimsemeye başlamıştır.

Bu bakımdan d Grubunun sözcülüğünü üstlenen Nurullah Berk’in ‘Padişah’ adlı çalışmasına baktığımızda yüzeysel bir düzenleme hâkimiyeti göze çarpmaktadır. Geometrik kübik etkili biçimler; kumaş motiflerinin yalınlaştırılarak stilize edilen hareketli yüzeyleri, köşeli, dik, eğri çizgiler ve figürün durağanlığı bilemişimde dengelenerek oluşturmuştur.

Sanatçının bir yanda batıdan aldığı teknikler, diğer yandan İslam minyatürleri,

geleneksel Türk sanatları ve çizgi arabeski Doğu ile Batının bir sentezini oluşturmuştur. Şemazite edilmiş biçimlerin konturlarını kalın siyah çizgilerle çevrelemiş, nesnel dünyadan aldığı öğeleri dekoratif renkli bir grafik düzen içinde çarpıcı biçimlere dönüştürmüştür. Çiniden, kumaştan, metal işçiliğinden alınmış süsleme öğeleri bu resimde; yüzeysel bir düzlemde, geleneksel iki boyutlu bir konstrüktivizm içinde kullanılmıştır (Ersoy, 2004, s. 107).



Resim 6.1. Nurullah Berk, Padişah, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 80 cm, özel koleksiyon (Özsezgin, 1982b, s. 38)

d Grubu adıyla birleşen sanatçılar arasında ilk olarak Zeki Faik İzler, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu yer alırken, daha sonra gruba katılan diğer sanatçılar ise Sabri Berkel, Ercüment Kalmık, Eşref Üren, Halil Dikmen, Şükriye Dikmen, Saliha Urallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu olmuştur.

Yeniler Grubu; bir diğer adıyla *Liman Ressamları*, 1941’de resim sanatını Batı etkisinden kurtararak, toplumsal açıdan halka yönelik; halkla ilişkileri zayıflamamış ve yabancılaşmamış bir sanat anlayışın gelişmesini sağlamak amacıyla ‘toplumsal gerçekçi’ eğilimleri gündeme getiren ilk resim topluluğu olmuştur. Toplumun içinden, gündelik hayata dair analizlerini sosyal bir eleştiri mekanizması olarak resimlerine yansıtan sanatçılar, “esas olarak d Grubunun sergilediği aşırı biçimci ve kent soylu tavra karşı, vasat ve toplumcu gerçekçi duyarlılığa sırtını dayayan, ortalama insanı merkeze alan ‘anlatımcı’ bir resim anlayışını önermiştir” (Sağlam, 2012, s. 22).

Toplumsal sorunları irdelerken yerel olana, öze; kendi toprağımıza ve kendi yaşantımıza yönelmeleriyle halk yaşantısına ve insana dair kesitlerden elde edilen

imgelerin sanata yansması, resim sanatının atölyeden çıkıp, sokağa, sıradan olana ulaşması bakımından yeni bir alan yaratmıştır. Yeniler grubunu oluşturan sanatçılar; ulusallık, toplumsallık ve yerellik vurgusuyla oluşturdukları çalışmalarını bireysel üslupları ve anlayışları doğrultusunda yansıtırken, Batılı yöntem ve tekniklerden de kopmamıştır. Anadolu insanının yaşamı, kırsal hayat, işçiler, köyden kente göç, yoksullar, balıkçılar, ayakkabı boyacıları gibi toplumsal alandan alınan konular, insan ve çevre ekseninde resimlerinde yer edinmiştir. Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Mümtaz Yener, Abidin Dino, Nejat Devrim, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Agop Arad ve Fethi Karabaş gibi sanatçılar bu grubun içinde yer alan üyelerdendir.

Yeniler gurubundan sonra 1947’de kurulan Onlar Grubu, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinden yetişen on sanatçının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Eyüboğlu’nun sanat görüşü doğrultusunda Onlar grubu; çağdaş batı sanatı ve geleneksel halk kültürü unsurlarının bireşiminden oluşan özgün milli sanat eserleri felsefesinde temellenen çalışmalar meydana getirmiştir. Onlar grubunun sanatçıları arasında Nedim Günsur, Mustafa Esirkuş, Fikret Elpe, Saynur Kıyıcı, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mehmet Pesen, Farünissa Sönmez, Ivy Stangali ve Meryem Özacul bulunmaktadır.

Hayata dokunan yaşam biçimi ve sanat anlayışıyla geçmiş ve gelecek, doğu ve batı arasında sentez gücüyle köprü kurmayı başaran ressam, yazar, şair ve heykeltıraş Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun, Türk halk kültürüne dair el ve süsleme sanatlarından esinlenerek seçtiği motifler; resim, vitray, mozaik, seramik, duvar resmi, yazma ve gravür baskılarında görünürlük kazanmıştır. Sanatçının sanatla yaşam, gelenekle çağdaşlık arasında bağ kurma düşüncesi onu, Anadolu’nun köklü geleneğe sahip halk sanatı ürünleri olan, belli bir ihtiyacı karşılayan ve el emeğiyle meydana getirilen çoraplara, nakışlara, yazmalara, heybelere ve kilimlere yöneltmiş; yerel gerçekliği yapıtlarına taşımasını sağlamıştır. Cumhuriyet dönemi Türk sanatında zanaat ürünlerini yücelterek sanatsal bir değer kazandıran ve sanatlaşan zanaat olgusuna önyak olan ilk sanatçıdır. Orta Asya’dan Anadolu’ya pek çok anlam ve gizli bir dili oluşturan motifler, sanatçının eserlerinde Anadolu’nun ikonografik kurgusu haline gelmiştir. Bedri Rahmi’ye göre, “halk sanatında resim geleneğinin yerini nakış tutmuştur. Ömründe bir tek sahici tablo görmemiş milyonlarca insan vardır, fakat içine nakış girmemiş bir tek ev, bir çift göz bulunabileceğini sanmam” (Eyüboğlu, 2012, s.

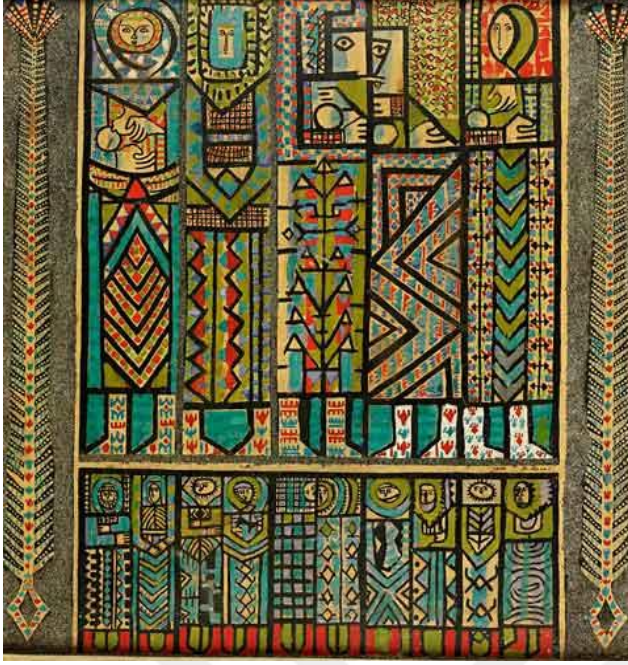
352) şeklindeki söylemiyle bu konudaki görüşünü ortaya koymuştur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fransa'daki öğrencilik yıllarında Andre Lhote atölyesindeki kübizm etkili deneyimleri sırasında kübizmin yerine daha çok Dufy'e yaklaşmış, Matisse'in renk ve motifleri ele alış biçimi ve yorumlama tarzından etkilenmiştir. Anadolu motiflerinden aldığı esinle geleneksel halk kültürünün biçim ve renk dilini batı sanatının pentür tekniğiyle bağdaştırmış ve ulusal değerleri yücelten çalışmalar üretmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Ebabil Kuşu", "Hayataağacı", "İstanbul", "Motif", "Kilimli", "Horon", "Kırkayak", "Eski Yazıtlar" isimli eserlerinde ve çeşitli yerlerde uyguladığı mozaik ve rölyef panolarında damga, im vb. motiflerle karşılaşılır. Bu eserler yakından incelendiğinde eski Türk yazıtlarını, kaya çizimlerini, damga ve imleri çağrıştıran semboller ve motifler ister plastik unsurlar, ister konu bakımından örtüşmektedir. Aza indirgeme, şematik çizim tarzı, alegorik ifade vb. nitelikli bu resimler damga geleneğine bir uzantı karakterindedir (Bayramoğlu, 2013, s. 8).

Kültürel belleğe atıfta bulunarak, Anadolu insanının ve kültürünün yansıması olan nakışlardan, kilimlerden ve yazmalardan seçmiş olduğu geometrik biçimlerdeki stilize edilmiş motiflerle oluşturduğu soyutlama sanat anlayışıyla uyuşan kompozisyonları, yerelliğin ve çağdaş yorumun ortak paydasını oluşturmuştur. Yöresel motiflerin işlendiği resimlerinde perspektif göz ardı edilmiş ve yüzeysel etkilerle bezenmiş bir görsellik ön planda tutulmuştur.

1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisinin düzenlediği, "Ressamların Yurt İçi Gezileri" programı çerçevesinde Edirne'ye, 1942 yılında ise Çorum'a gitmiştir. Sanatçı, Çorum gezisinde "han kahveleri, han avluları, Pazar yerlerinin kalabalığı, halay çekenler, saz çalan âşıklar, dağ köyünden kente hasta indirenler, pazardan köye dönenler, bebesini emziren köylü kadınlar, bayramlıklarını giymiş köylüler, garipler ve yoksulları" (Erol, 1984, s. 79) gözlemlemiş; bu deneyim Anadolu tutkusunun oluşumunda ve geleneksele yönelişinde bir dönüm noktası olmuştur.



Resim 6.2. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin, Eyüboğlu Ailesi Koleksiyonu, 1954
(Özsezgin, 2016, s. 29)



Resim 6.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aşık Veysel, karton üzerine guvaş, 96 x 70 cm (solda)
(Özsezgin, 2016, s. 39)



Resim 6.4. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ana, tuvale marufle kâğıt üzerine guvaş, 200 x 70 cm (sağda)
(Özsezgin, 2016, s. 27)

Eyüboğlu, sanatçının temel olarak zanaatçılığı iyi icra etmesi gerektiği düşüncesindedir. Nakış ve kilim gibi zanaat ustalığı gerektiren unsurların resim sanatındaki ilişkilendirmesini incelerken sanat ve zanaat, güzel ve fayda arasındaki ayrımın nasıl birleşip, bütünleşebileceğini sorgulamıştır. Sanat, zanaat, güzel ve fayda kavramlarından yola çıkarak, “Niye benim motiflerim bir perde olmasın?, Benim motif; heykel olur mu?, Tabak olur mu?” (Eyüboğlu, 2011, s. 23) şeklindeki sorgulamaları sanat, hazır nesne ve sanatı hayatla bağdaştırma ilişkisinin göstergesini oluşturmuştur.

Halk sanatı, nasıl halk yaşamında vazgeçilmez bir işleve sahipse, bu işlevi çağdaş anlamda günün gerçeklerine uyarlayan Bedri Rahmi, resmi dört yanı çerçevelenmiş bir tablo olmanın ötesinde günlük yaşama karışan bir değer ölçüsü sayılması gerektiğini dile getirmiştir. Bu amaçla duvar mozaïği, seramik, perde ve yazmalar hazırlamış; böylece, ‘güzel’in aynı zamanda yaşamla özdeş bir yararlılığa yönelmesi gerektiğini savunmuştur. Duvara asılıp unutulmuş resim yerine, duvarın kendisini süslemek, evin perdelerine camlarına yerleşmek, yapıların içlerini ve dışlarını mozaikle kaplamak istemiştir (Özsezgin, 1982b, s. 34-35).

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yerellik vurgusuna dair öncelik verdiği bir diğer halk elinden çıkmış, özlüğünü kaybetmemiş ve geleneksel el zanaatı ürün olan yazmalara yönelmesiyle ‘yazmacılık sanatı’nın da önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Yazmalarında özgün yorumuyla yarattığı lale, nar, balık, denizkızı, kuşlar ve Ayşe gelin gibi motifleri sadeleştirmiş, yeniden üretmiş; bu sayede zanaat seviyesinde olan yazmacılığı sanat seviyesine yükseltmiştir. Yazma üzerine işlediği özgün resimleri bu sayede halka ulaştırarak, yaygınlaştırmaya çalışmıştır.

Anadolu kültürüne ait bir eşya olan yazma ve resim arasında kurduğu ilişkide hem hammadde olarak yazmanın ve tuvalin bezle hem de teknik farkı olsa da boya kullanımdaki benzerliğinden yola çıkmıştır. Resmi yazmalaştıran sanatçı, kendisini yazma kullanmaya iten sebepleri ‘Halk Sanatı ve Yazmalar’ adlı yazısında şu şekilde açıklamıştır:

Tabloların çoğu bez üzerine yapılır, yazma da öyle. Üzerine resim yapılacak bez uzun emeklerle muşamba haline getirilir; buna rağmen ilerde çatlayıp, dökülmeyeceğini ve üzerine sürülen boyaları rahatsız etmeyeceğini hiç kimse garanti edemez. Hâlbuki yazma bezi boyasından ayrılmaz. Yazma; güneşten, yağmurdan, çamurdan korkmaz. Yazma boyası resim boyaları gibi bezin yalnız üstünde durmaz, onun iliklerine kadar işler, onunla karışır, bir bütün olur (...)

Mühim bir konu da kalıp meselesi. Yazma nakışları evvela bir tahtaya koyulur, sonra bu tahta mühür gibi boyanır, beze basılır. Aynı usul resimde, gravür sanatında kullanılır, yalnız tahta üzerine değil; çinko, bakır veya taş üstüne yapılır, kâğıda basılır. Yazmanın doğuşunda kalıp yoktur. İlk yazmalarımız doğrudan doğruya has renklerle ve fırçayla işlenmiştir (Eyüboğlu, 2012, s. 353).

Çağdaş Türk sanatında 1970’li yıllar sonrasında başlayan disiplinlerarası yaklaşım, sanatın dilin, kurallarını, algılanma biçimini ve sınırlarını sorgulayan bir dönemeç olurken, gösteren ve gösterilen arasındaki mesafenin daralmasıyla bu ilişki yeniden şekillenmiştir. Bu süreçte kavramsal sanatın düşünsel kodları ve hazır nesne kullanımı yönündeki eğilimler belirleyici rol oynamıştır. Sanatsal üretimlerde birbirinden farklı teknikler anlamı merkeze koyarak yapıtların bünyesinde yer almıştır.

1980 sonrasında sanatın beslendiği alanlar, gündelik yaşam, popüler kültür, sokak jargonu, politik dil, felsefe gibi çeşitli alanları da kuşatacak şekilde genişlemiştir. Sanatçının farklı disiplinlerden yararlanarak kullanmaya başladığı yeni dil, önceleri sanatı disiplinler-arası bir boyuta taşımış; ancak çeşitli disiplinlerin bir araya gelmeleriyle, birbirlerinden etkilenmeleriyle ortaya çıkan yeni dil, disiplinleri de dönüştürdüğünden sanatta da disiplinler-aşırılık çağına gelinmiştir (Pelvanoğlu, 2009, s. 74).

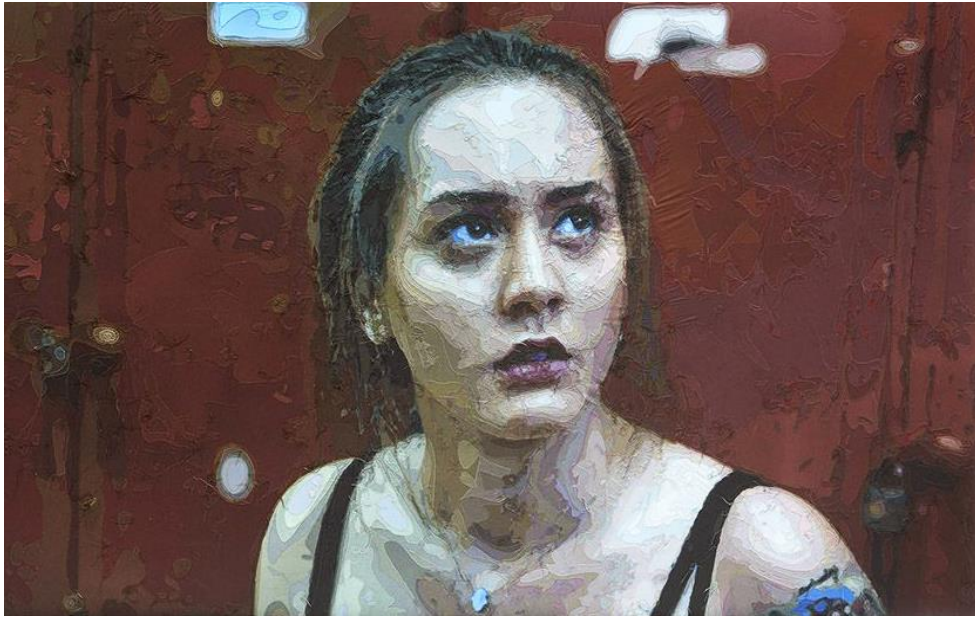
1990’lı yılların ortalarında ise sanat üretimlerinde malzemenin çeşitliliğinin artmasıyla birlikte birçok görsel ve yazılı anlatım yan yana ve iç içe getirilerek sergilenmiş; “karışık malzeme, hazır nesne, şekillenebilir plastik malzeme, boya, fotoğraf, dijital baskı, video sanatı, enstalasyon, performans gibi anlayışlarla çok farklı ifade biçimleri kullanılmıştır. Her şeyin sanat olabileceği fikri her türden malzemenin bir ifade aracı olarak kullanılma olasılığını sağlayarak birden çok temsil durumu içerisinde yer almıştır (Kaplan, 2017, s. 2747).

Bu bağlamda; 21. yüzyıl çağdaş Türk sanatında; gelenek, sanat ve hazır nesne kavramları çerçevesinde geleneksel bir ürün olan kırkyamanın eski ve yeni tanımının yeniden sorgulanması ve yorumlanması, çağdaş sanata yönelik uygulama biçimlerinde parçadan bütüne giden çalışmalarla ‘kumaş kolaj’ların oluşmasını sağlamıştır. Günümüz sanatında; geleneksel olarak el işçiliğine dayanan, bir ihtiyacı gidermeye yönelik işlevsel özelliği bulunan ve zanaat ürünü olan kırkyamanın çağdaş yorumu üzerinde çalışan sanatçılar, eserlerinde değişik türlerini ve olanaklarını kullandığı kumaşın; kapatıcı ve saydam özelliğini, kompozisyonların oluşumunda; kare, dikdörtgen, üçgen gibi geometrik şekilleri, kumaş birleştirme yöntemlerinde ise yan

yana getirilen parçalarla ‘düzlemsel’ ya da üst üste apliklerle ‘katman’ oluşturan etkileri dikkate almıştır. Aynı zamanda temel olarak parça-bütün ilişkisinin gözetildiği ve geometrik unsurların baz alındığı değişik malzemelerle de kırkyama benzeri çalışmalar meydana getirilmiştir. Eserlerde tercih edilen materyallerde ağırlıklı olarak keçe, kumaş, tül ve halı kullanılmıştır.

Tekstil alanının temel unsurunu oluşturan ve hazır nesne olarak üretilen kumaşların birbirinden farklı renk, doku, şekil, motif ve desenlerde bileşiminden oluşan kırkyama, sanatçıların kendilerine has üsluplarıyla oluşturdukları eserlerinde alışıl gelmiş sanat algısına farklı bir bakış açısı getirmeleriyle günümüz Türk sanatının ifade biçimlerinden biri haline gelmiştir.

Ramazan Bayrakoğlu’nun çalışmaları uzaktan bakıldığında bir resim ya da fotoğraf yanılsaması yaratmaktadır. Sanatçı, geleneksel el sanatlarından kırkyama tekniğinde olduğu gibi renkli kumaş parçalarını kesip, parçaları birbirine teyelleyerek dikişle birleştirmekte ve kompozisyonun bütünde uygulayarak büyük boyutlu bir görüntü elde etmektedir. Bayrakoğlu, tuval üzerinde ayrıntıyla işlenmiş, pek çok renkli saten kumaş parçalarıyla formları oluşturmaya yönelik tasarımında; kumaşları hem üst üste eklemesiyle applike tekniğinden hem de yana yana getirmesiyle kertme tekniğinden faydalanmıştır.



Resim 6.5. Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen, tuval üzerine dikişli kumaş, 144 x 245 cm, 2015
(int.:98)

Kompozisyonlarda kullanılan saten kumaş parçalarının canlı ve parlak yapısı, uzak bir mesafeden bakıldığında fırça vuruşlarıyla oluşturan bir yağlıboya tabloyu anımsatmaktadır. Aynı zamanda saten kumaşlar arasındaki renk geçişleri ve parçalı bölümlenmeler çalışmanın bütününe bakıldığında ipek baskı etkisi yaratmaktadır. Çalışmalarında farklı materyal kullanıma yönelen sanatçı; çizgi, leke, açık-koyu, zıtlık gibi resimsel değerleri oluşturan unsurları boya ve fırçayla sağlamak yerine kadınlara özgü bir üslup olarak nitelendirilen iğne, iplik, kumaş ve dikiş makinesi kullanarak çağdaş sanatta özgün bir anlatım oluşturmuş; kadın işlerinin günümüz sanatındaki yerine ve önemine ışık tutmuştur.



Resim 6.6. Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen, tuval üzerine dikişli kumaş, 144 x 245 cm, 2015 (detay)
(int.:99)

İrfan Önürmen, günümüz sanatında hazır malzeme kullanımına yönelmesiyle farklı bir soluk getirmiştir. Sanatçının figür ve kompozisyonlarında pentür geleneğinin yanı sıra farklı renk tonlarında keserek parçaladığı tülleri üst üste ekleyerek kullanması, çok katmanlı tül kolajlarını oluşturmasını sağlamıştır. Önürmen'in 'pentül' olarak

adlandırdığı çalışmalarında tüllerin şeffaf ve geçirgen doğası; net olmayan, varoluşla yok oluş arasındaki belirsizlik süreçlerinin ifadesini görselleştirirken, bireysel ve toplumsal gerçekler tüllerin ardına saklanmış gibidir. Kent yaşamı içinde gündelik hayatta yaşanan sahnelerde sıradan insanların sıradan davranışları, savaş, şiddet ve dayak gibi temalar, fragmanlara ayrılmış griliğin arkasında kaybolmaktadır. Tüllerin saydamlığı; derinlik, boşluk ve gerçeklik arasındaki bağlantıda hem malzeme hem de konunun vurgusunu silikleştirmektedir.



Resim 6.7. İrfan Önürmen, Sarkaç, D Serisi no:12, tekstil malzemeleri, akrilik, tül katmanları, 160 x 225 cm, 2016
(int.:100)

Sanatçı Gaze (Bakış) serisinde; portre çalışmalarındaki yüzleri belirsizleştirilmesiyle kimliksizlik kavramına vurgu yapmaktadır. Kitle iletişim araçları ve medya aracılığıyla birbirine benzetilen, tek-tipleştirilerek aynılaştıran; aynılaştıkça kaybolan insanları, kübist düzlemsel parçalanmalarda olduğu gibi kırılğan geometrik biçimlerle ve solgun renklerle maskeleyerek tüllerin ardına itmektedir. Dış dünyada yaşanan gerçek bilgileri medyanın dönüştürüp, masumlaştırarak aktarılması gibi sanatçı da tülleri gerçek görüntülerin üzerinde yarı geçirgen bir perde olarak konumlandırmakta ; görüntüler ise –miş gibi sanal yaşamları vurgulamaktadır.



Resim 6.8. İrfan Önürmen, Gaze (Bakış) Serisi no:16, tül, 198 x 130 cm, 2012 (solda)
(int.:101)

Resim 6.9. İrfan Önürmen, Gaze (Bakış) Serisi no:32, tuval üzerine monteli çok katmanlı kesim tül, 145 x 195 x 8.6 cm, 2014 (sağda)
(int.:102)

Toplum, kimlik, sınırlar ve topluluklar alanında deneysel çalışmaları olan Nevin Aladağ, sosyo-kültürel ve estetik konularını irdelemektedir. Çalışmalarında geleneksel el sanatlarından ve zanaatından faydalanan sanatçı, değişik desen, motif, dokuya sahip kilim ve halıları merkeze almaktadır.

‘Sosyal Doku’ isimli çalışmasında, Batı ve doğu kültürlerine ait çeşitli toplumsal yapıların süslemeye dair imgelerini heterojen biçimde bir araya getirmiştir. Farklı ülkelerin kültürüne ait karakteristik desenlerdeki kilim ve halı motiflerini geometrik formlarda parçalar halinde kesip, birleştirmekte ve soyut kompozisyon oluşturacak şekilde inşa etmektedir. Kompozisyon düzenlemesinde halı parçaları, coğrafi olarak yan yana dizilmiş sosyal bir yapının göstergesi olarak konumlandırılmıştır.



Resim 6.10. Nevin Aladağ, Sosyal Doku Sarı, Mavi, Kırmızı, ahşap üzeri halı parçaları, 172 x 112 x 5.0 cm, 2017
(int.:103)



Resim 6.11. Nevin Aladağ, Sosyal Doku, kilim, halı, 3 panel, 2012
(int.:104)

Ölüm, yaşam, aşk, varoluş ve göç gibi yaşama dair olguları tema olarak kullanan ve çizgisel örüntüyle ikonografik bir ifade biçimi oluşturan Atilla İlkyaz, ‘Kırk Yama Kırk Hikâye’ başlıklı eserlerinde kendi resim dilindeki elemanları sanat tarihinde yer alan bazı sanatçıların yapıtlarındaki imgelerle bir arada kullanmıştır. Geleneksel kırkyama tekniğindeki çalışmalarının özünü; geçmişle bugün arasındaki bağlantıda zaman, mekânsızlık ve düşsellik kavramlarının doğrultusunda figürleri aynı zemin üzerinde birleştirmesiyle oluşturmaktadır. Sanatçı, çalışmalarında vurguladığı imgelerin detaylı içeriğini şu şekilde açıklamaktadır:

Hitit resimleri, Mısır hiyeroglifleri, geleneksel Afrika heykelleri gibi geçmiş uygarlıklardan; Goya, Picasso, Matisse, Louis Soutter gibi Batı sanatı tarihi sanatçılarından ve Malik Aksel, İbrahim Çiftçioğlu, Murat Çelik gibi Türk sanatçıların kullandığı figür ve formları alıntılarla, kendi desen, figür ve sembollerimle bir araya getirmekte; görünürlerde ilişkisiz olanı yani ‘yamakolajlama’larımı keçe üzerinde görünür kılmaktayım... demektedir (int.:105, Sabah Gazetesi, 2018).



Resim 6.12. Atilla İlkyaz, Kırk Yama Kırk Hikâye, kırkyama, 156 x 306 cm, 2017



Resim 6.13. Atilla İlkyaz, Kırk Yama Kırk Hikâye (Murat Çelik için), keçe üzerine yama, 140 x 234 cm, 2017

İlkyaz, çağlar önceki imgelerin zemininde gerek keçe üzerine aplike tekniğini uygulayarak oluşturduğu yamalı imgelerini gerekse geometrik biçimlerde keserek yan yana dikip, birleştirdiği desenli ve düz kumaşlarını, kolaj tekniğiyle bütünleştirmiştir. Eserlerinde hem geçmiş zaman dilimindeki imgelere yapılan atıf hem de biçimsel

olarak üst üste getirilerek dikilen soyutlanmış figüratif imgelerin çakışması, zaman ve teknik açısından eş zamanlı olarak çift yönlü katmanlar oluşturmuştur. Açık olarak düzenlenen kompozisyonlarda parçalar halinde soyutlanmış biçimler, tarih ve mekândan bağımsız olarak nerede olduğu belli olmayan bir sonsuzluk, süreklilik ve akıcılık içinde boşlukta geziniyormuş izlenimi yaratmıştır. Bu örüntüler, çağdaş sanatta postmodern bir anlatım dili sergilemesine olanak sağlamıştır.



Resim 6.14. Atilla İlkyaz, Kırk Yama Kırk Hikâye-1, kırkyama, 153 x 260 cm, 2017



Resim 6.15. Atilla İlkyaz, Kırk Yama Kırk Hikâye (İbrahim Çiftçioğlu'na saygı), bez üzerine yama, dikiş, çizim, 106 x 105 cm, 2017

Cinsiyet, küreselleşme, kimlik ve göç temalarında çalışan Gülsün Karamustafa, enstalasyondan resme, heykelden videoya uzanan çeşitli materyal çeşitliliğine sahip çalışmalar üretmiştir. Geleneksel halk sanatlarından folklorik öğeleri eserlerinde kullanarak gelenekle modern arasındaki ilişkide geçiş süreçlerini ve aradalıkları ironik bir dille irdemektedir. Sanatçı, ‘Elvisli Seccade’ isimli çalışmasında kumaşlara bitleştirilmiş birbirinin aynısı üç Elvis imgesini farklı kesitlerde yan yana getirmiş ve kolajlayarak birleştirmiştir. Bu çalışmada dikkat çeken unsur, ikonlaşmış Elvis figürünün çoğaltılmış olmasıdır. “Altın renkli alt zemin ya da çerçeveler, tıpkı ikonlarda olduğu gibi resimdeki manayı öne çıkartmış; öte yandan, eski ikonların biricikliği ve içerdikleri anlamın gücü ana motifin çoğaltılarak kullanılması aracılığıyla tartışmaya açılmıştır” (Heinrich, 2007/2007, s. 45).



Resim 6.16. Gülsün Karamustafa, Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme I, kumaş, 150 x 190 cm, 1984 (solda)
(Salt Araştırma ve Programlar, 2015, s. 27)

Resim 6.17. Gülsün Karamustafa, Elvisli Seccade, kumaş ve elyaf, 180 x 105 cm, 1986 (sağda)
(Heinrich, 2007/2007, s. 44)

Gündelik yaşamda kullanılan kıyafetlerin ve parça kumaşların bileşeninden oluşan ‘Uçuş Halısı’ adlı çalışmada ise,

manzara motifleri içeren farklı kumaşların kullanımıyla bir araya getirilen kolaj, renkli giysi ve eteklerin yanında parlak mendiller, plastik çiçekler ve takılar içermektedir. Objeler; sol ve alt kısımda çember biçiminde dizilmiş, alt kenarın üzerinden dalgalarla dışarı doğru yönelerek bir hareketlilik yanılsaması yaratmıştır. Sanatçı, evlerin içinden alınan nesnelere yüklenen hayallere seyahat motifini eklemiştir. İçinde yaşadığımız zaman ait bir nesne (duvar halısı), kültürel bir rivayete karşılık gelen bir diğer nesne ile (uçan halı) ilişkilendirilmekte ve bu yolla uzaklarda kalan yerlere dair farklı tahayyül biçimleri arasında bir bağ kurmuştur (Heinrich, 2007/2007, s. 47-48).



Resim 6.18. Gülsün Karamustafa, Uçuş Halısı, kumaş, 245 x 135x 10 cm, 1985
(Heinrich, 2007/2007, s. 45)



7. GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Bireylerin giyinme ve örtünme ihtiyacı insanlığın varoluşundan itibaren süregelen; zaman içerisinde değişerek ve gelişerek günümüze kadar ulaşmıştır. Bu süreç içerisinde kendi içindeki evrimini gerçekleştirirken, aynı zamanda sosyolojik bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkelerin, şehirlerin, kasabaların ve köylerin kendine has bulundukları bölgelerin özelliklerine, iklimlerine ve ihtiyaçlarına göre giyimlerinde, örf, adet, gelenek ve göreneklerine göre farklı bir üslupla karşımıza çıkmaktadır. Toplamlar, kendi tarihsel sürecinin getirdiği yaşamışlıkları ve değerleriyle kendine özgü tarihsel bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda kırkyama, kültürümüzün sözel ve yazılı olmayan görsel dili; yaşamışlıkların izi ve hayatın gerçeklerine dokunan parçalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dil, her daim her dönemin anlayışları ve ihtiyaçları doğrultusunda şekil değiştirerek var olmuştur.

Rastlantısal olarak farklı kumaşlardan bir araya getirilmiş kırkyamayı aslında değerli kılan her bir kumaş parçasının altında yatan anlam ve kişinin hayatına değer katan yaşamışlıkları ve anıdır. Her kumaş, her renk ve her doku başka bir öykü anlatmaktadır. Eski kıyafetler ya da kumaş parçaları, sahibini geçmişe dair bir yolculuğa çıkarır. Belki bir parça bayramlık elbisesinden, belki bir parça çeyizinden... Belki gençliğinden belki de çocukluk yıllarından...

Bireylerin günlük hayatında kullandığı kumaşlarda belki de kendilerine biçtikleri ya da biçilen rollerden bir parça olarak duygularını yansıtmaktadır. Kimi zaman aşkların, hüznlerin, acıların kimi zaman hayallerin, umutların ve sevinçlerin tanığı olarak hayatın gerçekliğini kolaj gibi birleştirmektedir.

Kırkyamanın yapılışı esnasında doğaçlamayla gelen rastlantısallık sonucunda o anda gelişen bir yaratıcılık süreci bulunmaktadır. O andaki şartlar dâhilinde ne o zaman ki kumaşlar tekrardan bulunabilir ne de o zamanki tasarlanan düşünceler. Dolayısıyla bu özellik kırkyamaya biriciklik özelliği kazandırır denilebilir. Günümüzde patchwork olarak adlandırılan kırkyama endüstriyel olarak seri bir şekilde üretilmektedir. Ancak otuz yıl önce yapılmış olan bir kırkyamada aynı kumaşların yeniden üretilmesi ya da

ulaşılabilirliği bakımından zorluk yaşanacağından biriciklik özelliği katar ve dolayısıyla tekrarlanamaz ve kişiye özeldir.

7.1. numaralı çalışmada; geleneksel kırkyamanın yapılış şekline göre, öncelikli olarak kırkyama sürecini anlamak ve deneyimleyebilmek için kendi anılarımı oluşturmanın gerekliliği üzerinde düşündüm. Evdeki eski kumaşları ve kıyafetleri saklandıkları dehlizden çıkarttım. Ablamın 70’li yıllardan kalma iekli bir elbisesi, basma kumaştan dikilen bluzdan kalan bir parça, çocukluğumdan kalma çizgili eteğim, annemin diktiği saten nevresim takımından artan parlak gri bir kumaş parçası, nerede kullanıldığını hatırlamadığımız renkli ve üzerinde büyük lekeler olan bir kumaş... Geçmişe dair bu yönelim, aslında kendi benliğimi oluşturan kimi zaman unuttuğum kimi zaman anımsadığım yaşanmışlıkların parçalarını şimdiki zamana taşınmasını sağladı...

Kare, üçgen ve üçgenlerin bileşiminden tekrar kare oluşan geleneksel stildeki kırkyama bohça yapımında rastlantısallıkla birlikte göz tablo üzerinde nasıl dolaşıyorsa aynı yaklaşımla büyük-küçük, dolu-boş, ön-arka, sıcak-soğuk, çizgi, doku, leke, yönler vb. sanatsal değerler istemsiz olarak doğal sürecinde kurgulanmıştır. Kullanılan kumaşların çoğu az ya da çok benim dâhil olduğum, zaman dilimi açısından uzak ya da yakın, kendi yaşantıma ve zihnimin bir köşesine iz bırakan parçalarla oluşturulmuştur.



Resim 7.1. Emine Sönmez, Kırk Yama-Kırk Anı-Kırk Düş, düş, renkli ve desenli kumaş parçaları, dikiş, 90 x 90 cm, 2016



Resim 7.2. Emine Sönmez, Yama İzi, tuval üzerine akrilik, spreyl boya, asetat kalemi, 90 x 90 cm, 2016



Resim 7.3. Emine Sönmez, Soyut-yama, Tuval üzerine akrilik, spreyl boya, asetat kalemi, 65 x 86 cm, 2016

Geleneksel anlamda kırkyamada kullanılan kumaşlar; kişilerin anlarından, yaşanmışlıklarından ve hikâyelerinden arta kalan kumaşların bir araya getirilmesiyle kendi yaşam diliminden belirli bir dönemi kalıtsal hale getirmektedir.

7.4 - 7.19. numaralı ‘Yamadaki Ben, Bendeki Yama’ adlı çalışmalarda, kumaş parçalarından yola çıkarak bütüne ulaşma noktasında ‘kimlik’ kavramı ele alınmıştır. Kimlik, “toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü” olarak tanımlanmaktadır” (TDK, 2005, s. 1182).

Portreler ise anlatımın kuvvetli etkiler bırakması, resmi yapılan kişilerin fiziksel özelliklerinin, ruh halinin, toplumsal statüsünün, politik durumunun, kişiliğinin, karakterinin ve yapıldığı dönemin özelliklerinin yansıtıcı bir aracı olmasından dolayı tarihsel bir belge niteliği taşımaktadır. Portreler, “fiziksel bedenin toplumsal kodları olarak, toplumların ve insanların yüzüdür. Yüzler ise, bireysel ve toplumsal ifadenin biçimlenen anlamlarıdır. Görünen ve görünmeyen kimliklerin okunması, açıklanması, anlama ve anlamlandırma sürecinin bedenlenmesidir” (Sönmez, 2018, s. 45). Yaşamın gerçekliğinin gözlemlenmiş delili olan portreler, yamalarda olduğu gibi toplumsal bir gerçekliği görünür hale getirir.

Kırkyama da kullanılan kumaşların; üretildiği zaman dilimi, toplumsal koşullar ve moda olarak geçerliliğini sürdürdüğü dönemleri temel alacak olursak; beğeni ve ihtiyaç, ucuz ve pahalı, moda ve demode olması bakımından birbirinden farklı dönemlere tanıklık etmektedir. Aynı zamanda bu kumaşları kullanan kişilerin giyim kültüründe hangi kumaşları tercih ettiklerine bakarak kişisel beğenileri, görsel algıları, yaşları ve cinsiyetleri vb. konular hakkında bilgiye ulaşmayı da mümkün kılar. Kullanılan kumaşların türleri, desenleri, motifleri, süsleme özellikleri ve kullanılan yerler göz önünde bulundurulduğunda, bir köyde mi? bir şehirde mi? bir gecekondu da mı? ya da lüks bir semtte mi? yaşadığına dair içinde bulunduğu toplumun kültürel yapısının özelliklerine göre sınıfsal bir kategoriye ulaşabiliriz. Bu bağlamda portre ile örtüştüğü düşünülmektedir.

Kırkyama’daki kumaş parçalarının izleri; öncelikli olarak kumaşlara, kumaşlardan tercihlere, tercihler ise ait olunan ya da bireylerin kendileri tarafından ait olunmak

istenen toplumsal bir konuma götürmektedir. Ait olunan ve ait olunamayan hayatlar ise toplumun personasını oluşturur. Ait olunmak istenen bu tercihler; sosyal roller, statü, gelenek vb. bireysel ve toplumsal kimliğin oluşum sürecinde önemli bir oynamaktadır.

Portre çalışmalarında simgesel olarak kare, üçgen ve daire şekli kullanılmıştır. Kare şekli; dünyada yeryüzünün simgesel elementi olarak, yeri ve toprağı işaret etmektedir. Bütün kenarlarındaki çizgilerin eşit olması; güvene, eşitliğe, güce, dengeye, sabit olana, durağanlığa, değişmezliğe, sağlamlığa ve hareketsizliğe karşılık gelen simgesel anlamın temsildir. Dünyanın sıradan ve maddi yönü ifade eden kare, “orijinal kutsal simgeler üçlüsünün (daire, üçgen ve kare) sonuncusudur ve yeri, dünyayı simgeler; dört köşesi de dört ana yönü: Kuzey, Güney, Doğu ve Batı’yı işaret eder” (Gümüştakin, 2011, s. 105).

Üçgen, üç eşit kenarı olan eşkenar üçgen, her biri aynı derecede önemli üç bileşeni temsil edebilir, geçmiş, şimdi, gelecek gibi. Aynı zamanda sivri ucunu yukarı ya da aşağı işaret etmesine bağlı olarak erillik ve ateşi ya da dişilik ve suyu da sembolize edebilir (...) Ucu yukarı bakan üçgen, fallusu ya da etkin eril enerji sembolü lingam (şiva) işaret eder. Kenarların üstte birleşmesi yab-yum (baba-anne) duruşunun sanattaki temsilinde olduğu üzere diş ve erkek üreme güçlerinin birleşmesi anlamına gelir. Ucu aşağı bakan üçgen ise dişil kozmik enerjiyi temsil eden simgelerdir (Gibson, 2009/2013, s.19,141).

Dairenin ise sembolik bağlamı evrende döngüsellik, “sonsuzluk, göksel birlik, zamansızlık ve mekânsızlık simgeleriyle birlikte Tanrı, gökyüzü ve kutsal olanla temasa geçmek, ilahi olanı yeryüzüne ulaştırmak gibi simgelere de sahiptir. Çeşitli kültürlerde de daireye çoğunlukla kutsallık atfedilmiştir” (Yılmaz, 2018, s. 168).

Kare, üçgen ve daire şekillerden oluşan değişik desenlere sahip kumaşlar, birbirinden farklı kültürlerin ve yaşamların parçaları olarak temsili olarak düşünülmüştür. Kare ve yüzün gizlenerek görünmediği, kapalı, geçirgen olmayan kumaşlar; gelenek ve göreneklere bağlı olarak değişmeyen ya da az ve sınırlı değişim gösteren bireyleri ve toplulukları vurgulamaktadır. Geçirgen ve bedenle bütünleşmiş portreler; hem kare hem de üçgenin beraber kullanıldığı karelerde kültürel etkileşim doğrultusunda hem doğulu hem batılı yaşam şekillerini ve kültürlerini benimseyen bireyler ve topluluklar ifade edilmek istenmiştir. Geleneksel ve modern. İki farklı kültürün öğelerini

bünyesinde barındıran, kültürel etkileşimle birlikte sentez yaşamlar süren toplumsal yapılar çok anlamlılıkla birlikte simgesel olarak geometrik şekillerle vurgulanmıştır. Sentez düşünceler, sentez kültürler, sentez yaşamlar... ortak bellek bilinci. Ne doğulu ne batılı, ne gelenekçi ne modern, hem doğulu hem batılı, hem gelenekçi hem modern...

Portre çalışmalarında kendi bedensel imgemi kullanmam, kendimi toplumun bir seyircisi ve gözlemleyicisi olarak konumlandırmamda temellenir. Hem kendi yaşamımda hem de ait olduğum toplumun yapısının ve kültürünün bileşenlerinin ortak paydası olarak ben. Yaşadığım, gözlemlediğim, incelediğim, tanıklık ettiğim her türlü sosyal sınıflar, farklı yaşam biçimleri, değerler ve kültürel çeşitliliklerin tükel parçalarının bütünsel bir yapı olarak içselleştirmemin yansımasıdır. Kendileştirdiğim her bir anı, her bir yaşanmışlık ve değerler, bireysel olarak kendi benliğimin oluşmasına katkıda bulunmasından dolayı -özne olarak- kendimi imgeleştirdim. Her bir parça benliğin ve kimliğin oluşumundaki bir yama parçası olarak eklenmiştir. Bedeni çevreleyen dışsal göstergelerin bendeki toplamı; yansıyan ve yansıtılan yamalı benliklerin görsel imgelerindeki anlam aramasında bedene dönüşen toplumsallığın izlerini niteler.



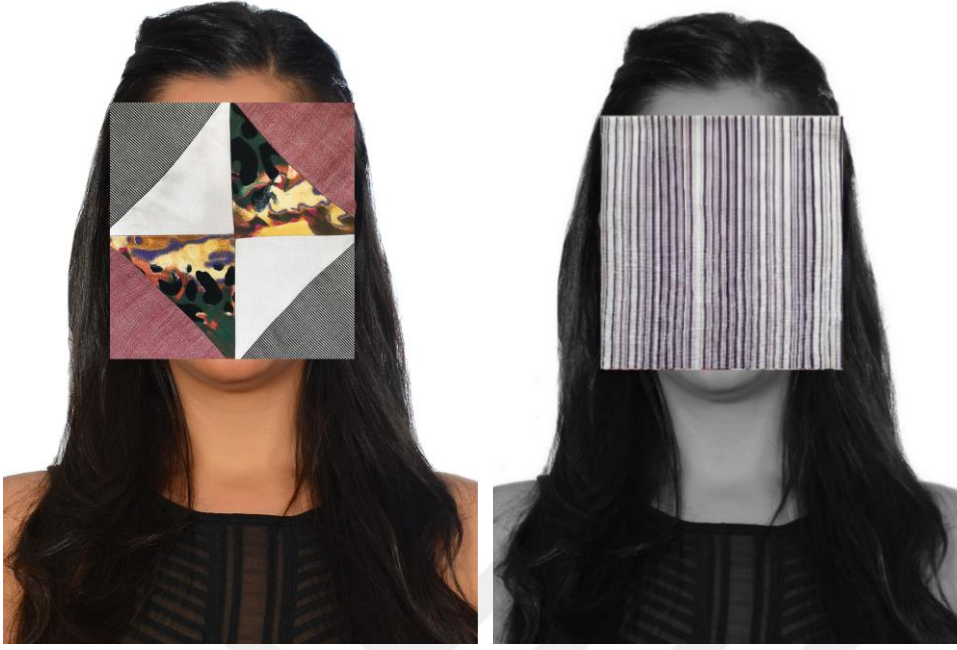
Resim 7.4. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bende Yama I, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (solda)

Resim 7.5. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bende Yama II, siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (sağda)



Resim 7.6. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bende Yama III, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (solda)

Resim 7.7. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bende Yama IV, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (sağda)



Resim 7.8. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama V, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (solda)

Resim 7.9. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama VI, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (sağda)



Resim 7.10. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama VII, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (solda)

Resim 7.11. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama VIII, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (sağda)



Resim 7.12. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama IX, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (solda)



Resim 7.13. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama X, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (sağda)



Resim 7.14. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XI, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (solda)

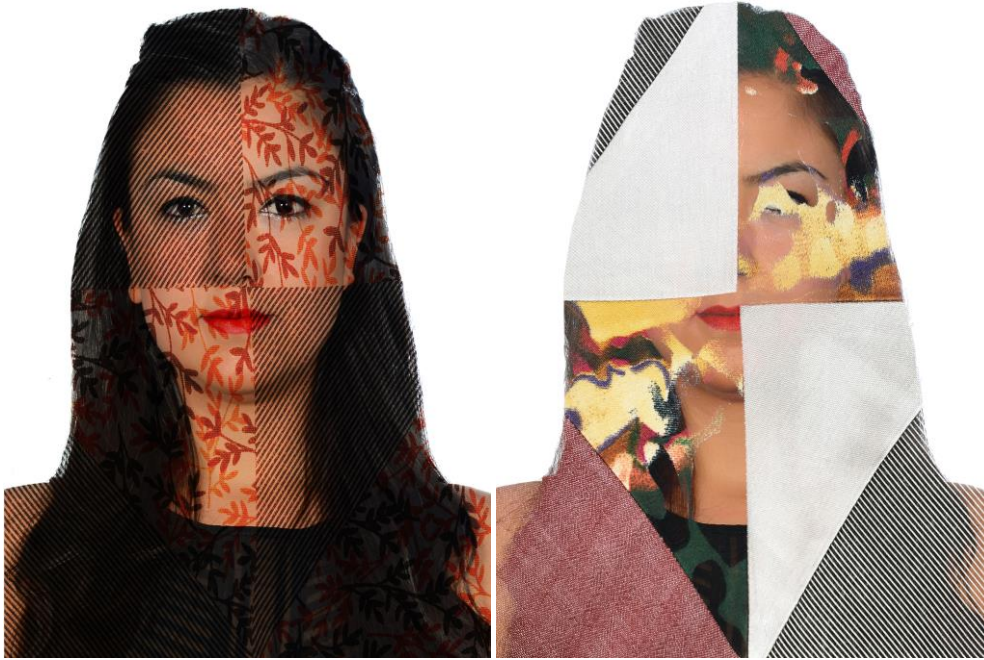


Resim 7.15. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XII, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (sağda)



Resim 7.16. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XIII, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (solda)

Resim 7.17. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XIV, renkli ve siyah-beyaz dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (sağda)

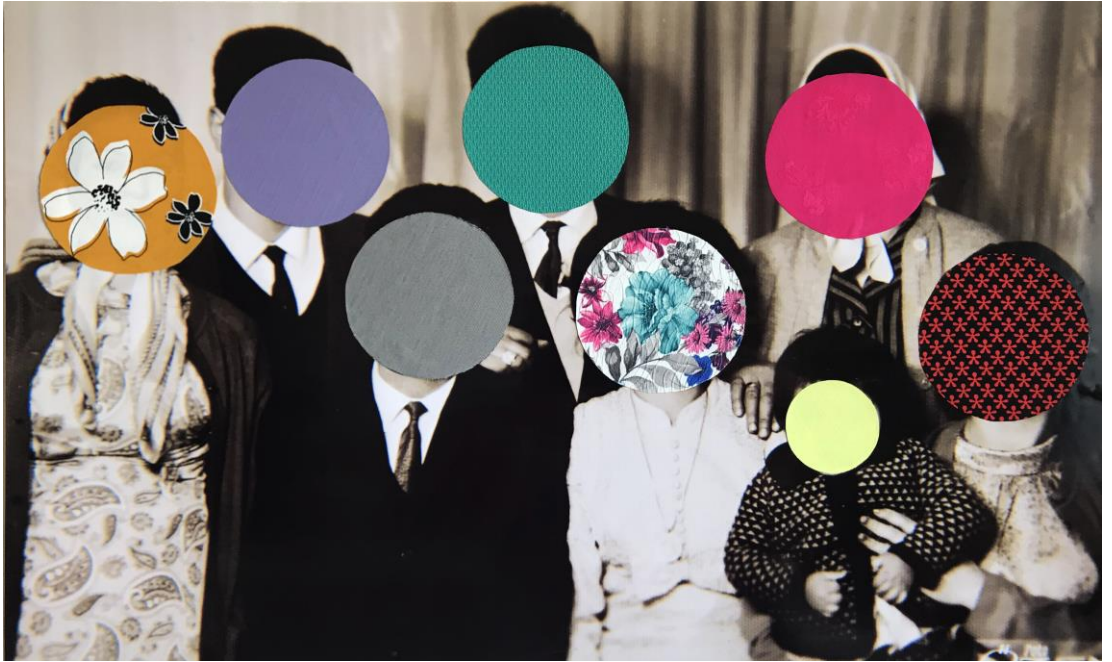


Resim 7.18. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XV, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (solda)

Resim 7.19. Emine Sönmez, Yamadaki Ben, Bendeki Yama XVI, renkli dijital baskı, 65 x 100 cm, 2016 (sağda)

7. 20., 21., 22. numaralı ‘Yamalı Benlik’ adlı çalışmalardaki portrelerin yüzleri farklı türlerdeki renk, desen, motif ve dokumalardan seçilen kumaşlarla daire şeklinde kapatılmıştır. Dairenin döngüsellik, zamansızlık ve mekânsızlığa dair simgesel anlamından yola çıkılmış ve 50 yıllık siyah beyaz aile fotoğraflarıyla birleştirilmiştir. Siyah beyaz fotoğraflardaki anılar, hem geçmişe yapılan yolculukta bireylerin belleğindeki yaşanmışlıklara yapılan atıfla hemde bir dönemin toplumsal izlerinin okunmasında geçmiş ve şu anki zaman dilimi arasında çifte anlamlılıkla hem bireysel hem toplumsal bağlantıyı vurgular. Geçmişten alınan ve şu ana aktratılan görüntüler, kumaşlara yüklenen kültürel anlamla birlikte yeniden üretilmiştir. Nostaljik etkiyi kendi gerçekliğinde yakalamak ve kumaşları görsel olarak ön planda vurgulamak amacıyla fotoğraflar siyah beyaz olarak seçilmiştir.

Siyah beyaz fotoğraf kareleri; geçmişte belli bir dönemin sosyo-kültürel özelliklerini, gerçekliğini ve yerleşik algısını yansıtarak, tanıklık etmektedir. Çalışmalardaki -siyah beyaz aile fotoğraflarındaki- kişiler, farklı yaşanmışlıkları ve farklı kültürel birikimleri olan toplumsal değişimle birlikte geleneksel ve modern yaşamın özelliklerini bir arada barındıran bireylerin oluşturduğu topluluklardır.



Resim 7.20. Emine Sönmez, Yamalı Benlikler I, fotoblok üzerine siyah beyaz dijital baskı, fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, 60 x 99 cm, 2019



Resim 7.21. Emine Sönmez, Yamalı Benlikler II, fotoblok üzerine siyah beyaz dijital baskı, fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, 60 x 99 cm, 2019



Resim 7.22. Emine Sönmez, Yamalı Benlikler III, fotoblok üzerine siyah beyaz dijital baskı, fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, 60 x 99 cm, 2019

7. 23., 24., 25., 26., 27. numaralı resimlerde göç olgusu üzerinde yoğunlaşmıştır. Ekonomik, siyasi, savaş, etnik, dinsel, işsizlik ya da daha iyi koşullarda yaşama isteği gibi sebeplerle oluşan göçler, ülke içi ya da uluslararası alanda yer değiştirmelere bağlı olarak meydana gelen nüfus hareketleridir. Göçler; kültürlerin, geleneklerin ve aidiyetlerin dünya üzerinde yer değiştirmesini, dolayısıyla yayılma ve genişlemeyi beraberinde getirirken, doğu ve batı kültürlerinin birbirini etkileme ve birbirinden etkilenme sürecini içinde barındırmaktadır. Bireyler, gruplar ya da kitlesel gruplar arasında çok yönlü karakter yapısıyla kültürel aktarım dinamiğini canlı kılmaktadır. Kültürel açıdan yerinden ayrılma ve kopma, karşılaşma ve karışıma döngüsel olarak ırk, soy, dil, din, milliyet, adet, gelenek, görenek, sanat, mutfak gibi unsurlarda etkileşim halinde devam etmektedir.

Tel örgüler; farklı ülkeleri, kültürleri ve coğrafi olarak fiziksel yapıyı sınırlandırırken hem ayrışık ve parçalı hem de yan yana göstermektedir. Her biri üçgen olarak kesilmiş renkli ve desenli kumaş parçaları dünya üzerindeki birçok farklı kültürü temsilen konumlandırılmıştır. Üçgenler; doğu, batı, kuzey, güney yönleri doğrultusunda yerleştirilmiştir. Dünya üzerindeki göçler vasıtasıyla meydana gelen yer değiştirmelerin yarattığı sınırları aşan ve silikleştiren değişimlerde sınırların muğlaklığı yalınlaştırılarak arka planda; çok parçalı, renkli ve desenli imgelerle günümüzdeki kültürel etkileşim sürecinin yoğunluğu ön planda vurgulanmıştır. Kompozisyon düzenlemesinde yamalara vurguyu artırmak, hareketliliği sağlamak ve gerilimi şiddetlendirmek amacıyla yer yer hem yamaların sayısı azaltılmış hem de büyütülmüştür.



Resim 7.23. Emine Sönmez, Sosyal Hafıza, tuval üzerine fotoğraf, akrilik, renkli, düz ve desenli kumaş, asetat kalem, 120 x 480 cm, 8 panel, 2019

7.24. numaralı çalışmanın zemininde çeşitli renklerde gösterilen çorak topraklar, hem dünya üzerindeki farklı kıtaları vurgulamak hem de gün geçtikçe yok edilen doğaya atıfta bulunmak amacıyla eş anlı düşünerek kullanılmıştır. Fotoğrafların üzerinde kullanılan düz, renkli ve çiçekli doğa görüntüsünü içeren desenli kumaşların yan yana eklenmesiyle oluşturulan yamalar, ulusal ya da uluslararası alanda kültürel etkileşimin yarattığı hareketliliği, devingenliği ve bir aradalığı vurgular. Bununla birlikte yüzyıllar boyunca kadınların ürettiği zanaat ürünü olarak nitelendirilen el işçiliğiyle meydana getirilen dantel, renkli ipler, dikiş, oya ve süsleme için kullanılan pullarla malzeme odaklı yaklaşım benimsenerek, kadınsal dokunun estetiği, üretkenliği ve yaratıcılığıyla çağdaş sanat bağlamında söylem oluşturulmuştur. Feminist bir yaklaşımı vurgulamak amacıyla kumaş desenlerinde çoğunlukla çiçek desenleri tercih edilmiştir. Çünkü, çiçekler kadına dairdir ve kadınsılığı vurgular.

Birbirinden bağımsız alanlar olan fotoğraf, tekstil, süsleme ve el işleri iki boyutlu yüzey üzerinde parça bütün ilişkisiyle kolajlanarak, yan yana ve üst üste getirilerek kurgulanmıştır.



Resim 7.24. Emine Sönmez, Döngü, tuval üzerine fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, dikiş, boncuk, pul, dantel, oya, 41 x 200 cm, 2019

7.25. Sabit, durağan veya az değişim gösteren toplumsal yapılar göçler vasıtasıyla, kültürel etkileşimin aracılığıyla değişime ve dönüşüme uğramaktadır. Göçmenler, kendi kültürlerine ait özellikleri yer değiştirmelerin etkisiyle göç ettikleri toplumlara taşımaktadır. Farklı etnik kökene bağlı olan göçmen grupların sürekli bir dinamizm içinde ayrılma ve birleşme hareketlerinin yarattığı kültürel etkileşim sonucunda karışma ve çeşitliliği içeren zengin toplumsal doku, bütünün bileşiminde; canlı renklerden, desenlerden ve motiflerden seçilen kumaşların bir arada kullanılmasıyla ifade edilmiştir. Sabit ya da saf olarak nitelenen kültürel yapılar ise beyaz kumaş ve tonları arasında kendi içinde değişkenlik gösteren motifler, şekiller, dokumalar ve

çeşitleriyle vurgulanmıştır.



Resim 7.25. Emine Sönmez, Kültürel Yanılsama, Bez üzerine yama, dikiş, düz, desenli ve renkli kumaş parçaları, 133 x 230 cm, 2019

Gerek ülkelerin kendi iç döngüsündeki kentsel ve endüstriyel üretime bağlı olan iç göçler, gerekse ülkeler arası yapılan dış göçler, kozmopolit yapıların oluşmasını, farklı kültürlerin bir arada var olmasını sağlamaktadır. Kentli yaşam şeklinde nüfusu oluşturan sosyal yapı göçlerden ötürü heterojen bir özellik taşımaktadır. Birbirine benzerlik taşımayan kültürlerin ayrık yapıları, bütünü toplamında farklı değerleri içinde barındırmaktadır.

Kentlerde; karışım, karışık, parçalı ve parçaların bütününden oluşan sosyal bütünleşik sisteminin zengin ve renkli dokusu bireyleri kırkyama gibi birleşmektedir. Kırkyamada uyumlu ya da uyumsuz, bilinçli ya da rastgele farklı kumaş parçalarını birleştirme yaklaşımı, kentsel yaşam örüntüsündeki gibi bireyleri, grupları ve kitleleri birbirlerinden yaptıkları alıntılarla bütünleştirmektedir.



Resim 7.26. Emine Sönmez, Kentsel Dönemeç I, tuval üzerine siyah beyaz-renkli fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, akrilik, 50 x 70 cm, 2019

Hayata dair bir gerçeklik olan yama parçaları ile toplumsal olarak kültürel dokunun farklı türlerdeki kumaşlarla ilişkilendirilerek görselleştirilmesi konunun sanat ve hayat bağlamında ele alınmasına olanak sağlamıştır. Kent hayatının griliği ve betonarme yığılması, beton köprüleri, yolları ve kent görüntüsündeki binaların birbirine benzeyen, çoğunlukla birbirini biçimsel olarak tekrar eden standart dış yüzeyi, kültürel olarak kozmopolit yapısının çeşitliliğiyle zıtlık taşımaktadır. Dış yüzeylerdeki benzerlik ne kadar yakın olsa da içinde yaşamları sürdüren bireyler, gruplar ya da topluluklar farklı kültürel zenginlikleri içinde barındırmaktadır. Bu zıtlık taşıyan

durumda, çeşitli kültürlerin bir arada yaşamasının oluşturduğu kültürel zenginlik, farklı kumaş dokularına bürünen insan silüetlerinde gösterilmiştir.

Kentlere doğru akışkanlık gösteren göç yoğunluğunun yarattığı sosyo-kültürel karmaşıklıkta olduğu kadar eş zamanlı olarak kentlerin plansız, altyapısız ve çarpık yapılaşmasının imgesi olarak; parçalanmış mekân algısıyla birbirine geçmiş ve üst üste bindirilmiş geometrik şekillerdeki fotoğraf görüntüleri montajlanmıştır.

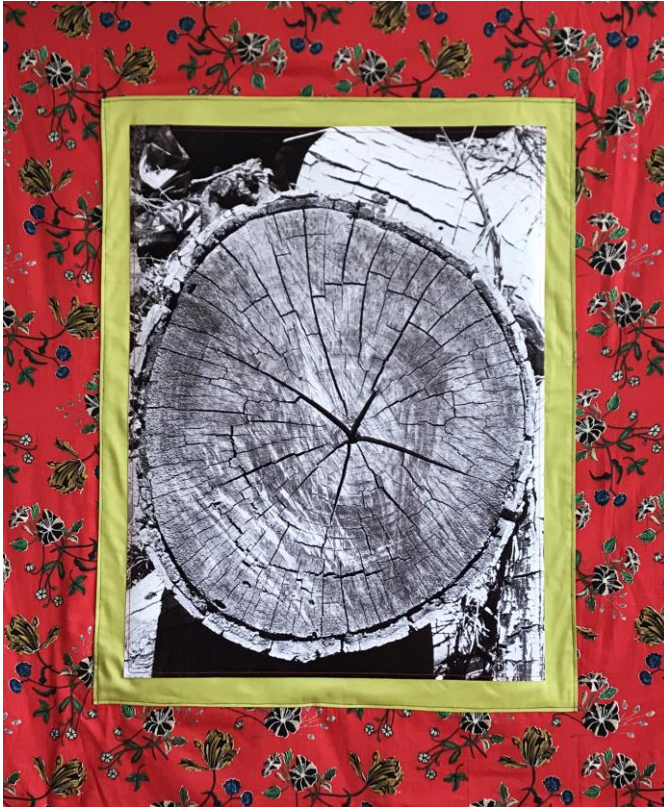


Resim 7.27. Emine Sönmez, Kentsel Dönemeç II, kâğıt üzerine siyah beyaz fotoğraf, düz, renkli ve desenli kumaş, 63 x 85 cm, 2019

Metropollerde yaşanan kültürel etkileşimin yanı sıra kentlerin yapısında teknolojinin gelişmesi ve makineleşmeye bağlı olarak seri üretimin artması, bireyselleşme ve yalnızlaşma olgusunu da beraberinde getirmektedir. Aynı zamanda beton yığınlarının oluşturduğu kent yaşamında bireyler, kendine ve doğaya olan yabancılaşma sürecini yaşamaktadır. Yabancılaşma sonucunda kendinden ve doğadan soyutlanarak uzaklaşan bireyler; modernize edilmiş kent silüetleriyle beton, demir ve cam yığınları arasında toplumsal alanda insanın doğayı dışsallaştırdığı bir çevrede sentetik yaşamlar,

yapay çevre ve yapay bir doğa oluşturma çabasıdır. Kent içine birbirinin tekrarı şeklinde çoğaltılan ve montajlanan ağaçlar, doğalmış gibi görülen fakat doğal olmayan asimetrik bir çabayla melez bir görüntü sunmaktadır.

7. 28., 29., 30., 31., 32., 33., 34. numaralı ‘Metaforik Doğa’ adlı çalışmalarda bu yapay sürecin görselleştirilmesinde hazır nesne olarak üretilen farklı renklere ve desenlere sahip doğa görüntüsü içeren çiçekli kumaşlar kullanılmıştır. Doğanın kendi sistemi içinde doğal ortamında fotoğraflanan kesilmiş ağaç gövdelerinin kurumuş, cansız ve ölü imgesi karşısında yapay olarak üretilen çiçek desenlerinin canlılığı, parlaklığı, hareketliliği arasındaki ironi, çelişki ve zıtlık vurgulanmıştır. Asıl olarak doğanın kendisinde mevcut bulunan biçimler, renkler ve şekiller, yapay ve taklit olarak üretilen kumaşlarla gösterilirken, doğanın ötelenen ve yok edilen orijinalliği, siyah beyaz fotoğraflarda nostaljik bir yaklaşımla imgelenmiştir. Kumaş, doğa ve fotoğraf bileşiminde kırkyamanın aplike tekniği kullanılmıştır. Üst üste getirilen kumaşlar ve fotoğrafla katman etkisi yaratılmış; aynı zamanda fotoğraf ve tekstil alanının bileşiminde farklı disiplinler bir arada yansıtılmıştır.



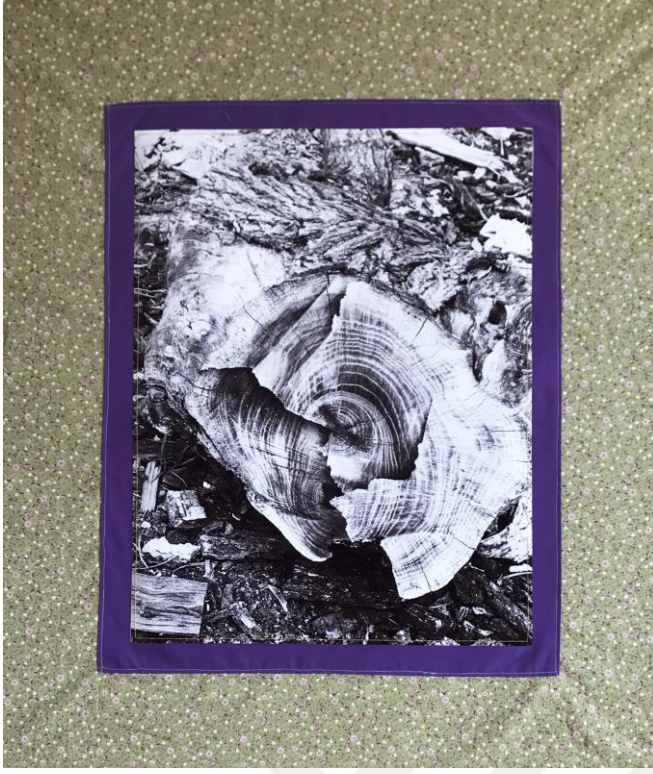
Resim 7.28. Emine Sönmez, Metaforik Doğa I, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah-beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019



Resim 7.29. Emine Sönmez, Metaforik Doğa II, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019



Resim 7.30. Emine Sönmez, Metaforik Doğa III, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019



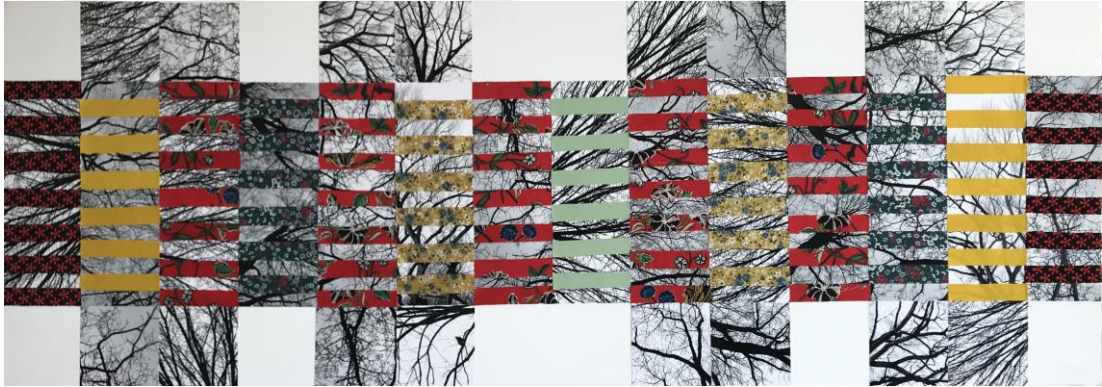
Resim 7.31. Emine Sönmez, Metaforik Doğa IV, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019



Resim 7.32. Emine Sönmez, Metaforik Doğa V, ahşap çerçeve üzerine renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 91 x 109 cm, 2019



Resim 7.33. Emine Sönmez, Metaforik Doğa VI, tuval üzerine düz, renkli ve desenli kumaş, dikiş, siyah beyaz fotoğraf, 50 x 70 cm, 2019



Resim 7.34. Emine Sönmez, Metaforik Doğa VII, tuval üzerine düz, renkli ve desenli kumaş, siyah beyaz fotoğraf, 50 x 140 cm, 2019

7.35. numaralı ‘Art’a-kalan’ adlı çalışmada; tez kapsamında yapılan uygulamalarda kullanılan ve atık olarak kalan kumaşlar geri dönüşüm perspektifinde değerlendirilmiştir. Atık kumaş parçalarının atıktan sanat nesnesine evrilme sürecinde oluşturulan dikdörtgen şeritlerden oluşan çok parçalı kompozisyonda; her bir kumaş parçasının birbiriyle olan renk, desen, motif uyumluluklarıyla birlikte uyumsuzlukları

ve zıtlıkları bir arada kullanılmıştır. Tek parça yüzey üzerinde uyumlu ve uyumsuz parçaların bütünselliğinden oluşmuş yığın etkisiyle, renkli ve çeşitliliğin yoğun olduğu zengin bir doku elde edilmiştir. Tuvalden mekâna doğru uzayan ve yayılan kumaş parçalarıyla resim düzleminde yamaların imgesi yerine kendi gerçekliğini vurgulayan hazır nesnenin fiziksel varlığı ön plana çıkarılmıştır.



Resim 7.35. Emine Sönmez, Art'a-kalan, enstalasyon, tuval üzerine çaput parçaları, dikiş, 110 x 185 cm, 2019

8. SONUÇ

Sanatı hayatla bütünleştirme çabaları, 20. yüzyıldan günümüze gelince dek farklı dönemlerde sanat, zanaat, gelenek, kültür ve endüstri bileşiminde zamanın ruhuna göre şekillenmiştir. Hayata dair olan hazır nesne kavramından yola çıkarak oluşturulan çalışmalar, yaşamının kendisini vurgulanması açısından işlevsel olanın sanata dönüşmesini sağlamıştır.

M.Ö. 4. ve 3. yüzyılda Pazırık Kurganlarında bulunan ve keçe üzerine applike tekniği kullanılarak oluşturulan süslemeler, daha sonrasında Anadolu’da kertme ve oturtma adı verilen, bir ihtiyacı karşılamaya yönelik kırkyama tekniğiyle oluşturulan çalışmalarla karşımıza çıkmakla birlikte zaman içinde sanatsal üretim biçimlerinin bir parçası haline gelmiş ve günümüz çağdaş sanat pratiklerinde sanat nesnesine dönüşmüştür. Kırkyamanın görsel etkisini oluşturan biçimsel değerlendirmelerin Doğu ve batı sanatı ilişkilendirmesinde, sanat akımları ve sanat hareketlerinde ise şu sonuçlara ulaşılmıştır:

İslam öğretisindeki stilize etme geleneği, doğu kültürünün bir parçası olarak geçmişten günümüze hayatın belleği içerisinde yer edinmiştir. Kültürün ortak paydasında geleneğe bağlı olarak yerleşmiş görsel algı; yapı dekorasyonu ve sembolik anlamlarla bezenmiş bu geometrik biçimlerin estetik etkisi, kırkyama tekniğiyle meydana getirilen üretilere de yansımıştır. Alışılmış ve kabul edilen değerler sistemi içerisinde taş, ahşap, seramik, çini gibi malzemelerle iki ya da üç boyutta meydana getirilen eserlerde gözlemlenen soyut geometrik motiflerin etkisinin, materyal farklılığıyla birlikte atık olarak kullanılan kumaş parçalarının birleşiminden oluşan kırkyamanın görsel düzenlemesindeki biçimsel yapılarda devam ettiği izlenmiştir.

Türk-İslam sanatında geometrik şekillerin birim tekrarı esasına dayanan sonsuza açılıp giden bezemelerin yüzeysel dekoratif etkileri, Batı sanatında Soyut sanat, De Stijl, Orfizm, Süprematizm, Op sanat ve Minimalizm’de kullanılan görsel imgelerle tarihleri, oluşum süreçleri ve yaklaşımları farklı olmakla birlikte biçimsel benzerlik taşıdığı gözlenmiştir. Türk-İslam ve batı sanatı arasındaki biçimsel yapılardaki benzerlik aynı zamanda soyut geometrik biçimlerle evrensel olana ulaşmak ve varlığın özünü yansıtmaya isteğiyle de örtüşmektedir.

Rönesans'a kadar sanatçı ve zanaatçı ayrımının yapılmadığı dönemlerde, üretilen eserlerin hem kadın ve erkek arasındaki fark gözetilmeksizin hem de farklı meslek grupları tarafından ortaklaşa icra edilmeleri, günümüz sanat anlayışında kabul gören disiplinlerarasılık yaklaşımıyla benzerlik taşımaktadır.

18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçiş sürecinde el işçiliği ve güzellik arasındaki bağlantı kopmuş, yerini endüstrileşmeye bağlı olarak makine estetiğine bırakmıştır. El işçiliği ve zanaatı destekleyerek seri üretimle birlikte kopya haline dönüşen ürünlere ilk tepkiyi veren, sanat ve zanaatı birbirine yaklaştıran hareket Arts and Crafts olmuştur. Art Nouveau akımının sanatla hayat arasındaki bağlantısında günlük yaşama dair hazır nesneler yüzeysel süslemeci bir üslupla mimariden kitap tasarımlarına kadar geniş bir yelpazede ele alınmıştır. Güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar birleştirme yönündeki adımları sanat, zanaat, süslemecilik (bezeme) ve hazır nesnenin bileşiminde günümüzün disiplinlerarası yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir. Bauhause Okulu; sanat, zanaat, mimarlık, endüstriyel üretim ve akılcılığın bütünsel bir bakış açısıyla bir arada kullanılmasını öngörmüş; bir işlevsellik ve faydacılıkla ilişkilendirilen uygulamalı sanatlarla güzel sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Yalınlık ve işlevsellik sebebiyle endüstri üretimine uygun olacağı düşünülen soyut biçim dilini kullanmıştır.

Pop sanatta, gündelik hayata dair verilerde hazır nesnelerin imgesinin kullanılması ve seri olarak çoğaltılan imgelerin sanat nesnesini tekil (biricik) karakterinden uzaklaştırması yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki hiyerarşiyi yıkmış; tüketim kültürünün yaygınlaşmasıyla hem sanatın hem de gündelik yaşamın göstergesi haline gelmiştir. 1960'lı yıllarda sanatı akademik geleneklerin boyunduruğundan kurtarıp, sanatla hayatın arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran Fluxus hareketi, yaşayan sanat söylemiyle, yaşamın içinde işlevselliği olan buluntu hazır nesneleri sanat alanına dâhil etmiş; bu durum materyal zenginliği sağlamakla birlikte çok yönlü ve kapsamlı sanatsal çalışmaların oluşmasına olanak sağlamıştır. Arte Povera sanatçıları, organik olan ve organik olmayan endüstri malzemeleri arasındaki çelişkileri sorgularken doğada bulunan hazır malzemeleri kullanarak ifade aracına dönüştürmüştür. Kavramsal sanat ise nesnenin ötesinde düşüncenin ve fikirlerin önde tutulmasının gerekliliğini savunarak, hem akademik geleneklere karşı söylem geliştirmiş hem de kapsayıcı tavrıyla birçok farklı disiplinin ifade aracı olmuştur. Anti nesnel tavrıyla

düşünce boyutunda temellenen bu yaklaşım el becerisine dayanan zanaata olan gereksinimi ortadan kaldırmıştır.

1960’lardan başlayarak günümüze uzanan süreçte sanat ve zanaatı bir araya getirerek ‘sanatlaşan zanaat’ kavramının kadınlar açısından ortaya çıkmasında öncü vasfa sahip olan feminist hareket, yüzyıllardır düşük sanat olarak nitelendirilen ve kadına atfedilen geleneksel sanat biçimlerindeki zanaat ürünü olan el işlerini sanat nesnesine dönüştürerek, kadın üzerinden kodlanan kimlik imgesini yapısöküme uğratmıştır. Desen ve dekorasyon hareketinin sanatçıları çalışmalarında kadınsı olarak nitelendirilen el işlerini ve evrensellik temasını kullanılmıştır. Uluslararası alanda kültürel etkileşim doğrultusunda doğu kültürüne ait imgelerin biçimsel yapılanması batılı sanatçıların çalışmalarında gerek materyal zenginliği gerekse eklektik unsurların birlikteliğinde yer edinmiştir.

1960’larda başlayan günümüzde yoğun bir şekilde etkisini sürdüren postmodern sanat, toplumun yapısında görülen çoğulculuk ve çok kültürlülük kavramları çerçevesinde etnik kültür, azınlıklar, ırk ve cinsiyet gibi olgularla farklılık politikalarının uluslararası alanda çeşitlenmesini ve yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Sanat alanında ise biçimlerin parçalılık, karmaşıklık, melezlik ya da heterojenliği ön planda tutularak çoğulcu estetik anlayışının kabul edilmesi, gerek malzeme çeşitliliği gerekse şimdi ve geçmiş arasında sanat tarihi ve kültürel biçimlere atıfta bulunan eklektik biçimlerin kullanılması, gündelik yaşam içinde makineleşmeye bağlı olarak seri olarak üretilen hazır nesneye yönelik çalışmaların ağırlık kazanması ve bu bağlamda yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayrımın silikleşmesi, 1920-30 yıllarda Art Deco’nun çoğul, melez, merkezsiz, eksensiz ve kuralsız ön plana çıkaran yaklaşımıyla benzerlik taşımaktadır.

Türk sanatında; 1930’lu yıllardan itibaren d Grubuyla başlayan, Yeniler ve Onlar Grubuyla etkin bir biçimde devam sanat inisiyatifleri, sanatla hayatı birleştirme yaklaşımında ulusal, toplumsal ve yerel sanat vurgusuyla Anadolu kültürünü ve halka dair yaşam biçimini yüceltmıştır. Günümüz sanat anlayışında yerel kültürlere tekrar yönelme eğilimi, Türk sanatçılarının üslup farklılıklarıyla birlikte geleneksel olarak el işçiliğine (zanaata) dayanan kırkyamanın çağdaş sanatta yorumlarının oluşmasını sağlamıştır.

Postmodern dönemle birlikte her türlü malzemenin sanat yapıtı olduğu düşüncesinin hâkimiyet kazanması, sanatçıların zanaat ürünlerini özgürce sanat yapıtı olarak kullanmalarında cesaret verici rol oynamıştır. Bu sebeple günümüz sanat anlayışında sanatçılar; ikinci sınıf gibi görülen halı, kilim, yama işleri gibi el işine/zanaatına dair unsurlara çalışmalarında sıklıkla yer vermektedir.

Bu bağlamda tez kapsamında yapılan bireysel uygulamalarda ise şu sonuçlara ulaşılmıştır: Günümüz çağdaş sanat anlayışında kültürel öğelerin yansımaları oluşturan geleneksel el sanatlarıdaki her türlü imgenin, çağdaş sanat pratiklerinde güncel olarak yeniden yorumlanması yeni bir bakış açısı kazandıracaktır. Bu sebeple yerel, sabit ve durağan olarak nitelendirilen alanı ve kapsamı sınırlı belli bir bölgeye ait olarak düşünülen görüş açısının uluslararası alana uzanarak genişletilebileceği düşünülmektedir. Bu sayede farklı kültürel imgelerdeki bir işlevselliğe, fayda, icra etme ya da el işçiliğine ait olan unsurların gerek biçimsel değerlerinin günümüz sanatında görünürlük kazanmasında gerekse geleneksel tekniklerin unutulmayarak eş zamanlı olarak değerlendirilmesi ve yeniden üretilebilmesi olanağını sağlamaktadır.

KAYNAKLAR

- Adalı, A. (1996). Kolaj'ın Tarihsel Oluşumu. *Toplumbilim Plastik Sanatlar Özel Sayısı*, (4), 67-75.
- Akpınarlı, F. (1994). *Anadolu'da Nazar ve Nazarlıklar*. I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu Bildirileri I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler*. (İkinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (Editör). (2016). *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (Beşinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arthur, B. L. (2007). The Influence Of Hawaii's Tropical Environment On Hawaiian Quilting Desings. *Paideusis – Journal for Interdisciplinary and Cross-Cultural Studies: Volume* (4), 1-21.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasviyesi*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslanapa, O. (2014). *Türk Sanatı*. (On İkinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı*. (Birinci Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aslanoğlu, İ. (1982). Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akımı. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1 (3), 20-23.
- Aslanoğlu, İ. N. (1983). Bauhaus'a Kadar Endüstriyel Tasarım-Mimarlık İlişkileri. *Mimarlık Dergisi*, 21 (193), 12-16.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Ed. ve Çev. Z. Rona). (İkinci Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Babacan, İ. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Balducci, T. (2007). The Elephant in the Room: Pattern and Decoration, Feminism, Aesthetics, and Politics., A. Swartz (Editor). *Pattern and Decoration An Ideal*

- Vision in American Art, 1975–1985*. Yonkers, N.Y. : Hudson River Museum.
- Barışta, H. Ö. (1997). *Türk İşlemelerinden Teknikler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi Yayın No 2.
- Barışta, H. Ö. (2015). *Türk El Sanatları, II. Cilt*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Barnard, N. and Gillow, J. (1993). *Traditional Indian Textiles*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Bauman, Z. (2014). *Modernlik ve Müphemlik*. (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1991’de yayımlandı).
- Bayramoğlu, M. (2013). 20.Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi, *Kalemişi*, 1 (2), 1-40.
- Bozkuş, T., Günalp, E., Hacıbekiroğlu, E. ve Yılmaz, M. (2005). *Geleneksel Türk Giysileri*. Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi.
- Boyut Yayın Grubu. (2006). *Gustav Klimt*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Bulgan, F. ve Uysal, T. (2016). *Gaziantep Zeugma Mozaik Müzesi*. İstanbul: Pasifik Ofset.
- Buttanrı, H. (2003). *Türk Süsleme Sanatında Geçmeler*. (Birinci Baskı). Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Basımevi.
- Büyük Larousse. (1993). *Sözlük ve Ansiklopedisi*. İstanbul: İnterpress Basın ve Yayıncılık.
- Carelli, F. (2016). Sonia Delaunay: A Life In The Avant-garde. *London Journal of Primary Care*, 8 (4), 72-74.
- Colby, A. (1982). *Patchwork*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- Colledge, M. (1982). *Roma Sanatını Tanıyalım*. (Çev. S. Turunç). İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi.
- Clack, T. (2004). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1997’de yayımlandı).
- Çakır, M. (2014). *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*. (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Çeliker, D. ve Ölmez, F. N. (2012). Burdur İlinde Yorgancılık. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, (5) 10, 122-138.
- Çoruhlu, Y. (2012). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Danto, A. C. (2007). Pattern and Decoration as a Late Modernist Movement., A. Swartz (Editör). *Pattern and Decoration An Ideal Vision in American Art, 1975–1985*. Yonkers, N.Y. : Hudson River Museum.
- Demiriz, Y. (2017). *İslam Sanatında Geometrik Süsleme Bir Envanter Denemesi*. (Birinci Baskı). İstanbul:Hayalperest Yayınevi.
- Dorottya, B. N. (2003). *Közepkori Kutlelet a Budavari Szent György Teren*. Budapesti: Történeti Múzeum.
- Duman, M. (2007). *Geleneksel Türk Yorgancılık Sanatı*. (Birinci Baskı). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Eco, U. (2012). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları. (Eserin orijinali 1987’de yayımlandı).
- Edgü, F. (2005). Jean Dubuffet İçin., Pera Müzesi (Editör). *XX. Yüzyılın Büyük Bir Sanatçısıyla Buluşma Jean Dubuffet Baskılar ve Resimler 1944-1984*. İstanbul. Türkiye.
- Ekim, Y. (2006). *Pazırık Kurganları, Buluntuları ve Arkeolojik Açidan Değerlendirilmesi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Ergenç, R. (Editör). (2006). *Belkis-Zeugma ve Mozaikleri*. İstanbul: Promat Basım.
- Ergenekon, C. ve Kaya, F. (1992). Yorgan Sanatı. *Kültür ve Sanat Dergisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*, (4) 13, 35-37.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. (Birinci Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*. (Birinci Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ersen, N. L. (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı. *Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Dergisi*, (4), 73-78.

- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Akdeniz Yayıncılık.
- Erzen, J. N. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Erzen, J. N. (2005). Art Deco: Yerel Sembolizmden Uluslararası Üsluba. *Arredamento Mimarlık Dergisi*, (176), 59-62.
- Erzen, J. N. ve Polatkan, A. (2005). Art Deco: Görsel Bir Serüven. *Arredamento Mimarlık Dergisi*, (176), 71-83.
- Esmer, H. (1996). *Işıklı Cam Resmi (Vitray)*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Eyüboğlu, B. R. (2012). *Resme Başlarken*. (İkinci Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eyüboğlu, H. (2011). Bedri Rahmi'yi Tanımak Anadolu'yu Tanımaktır., Ö. F. Şerifoğlu (Editör). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. (Birinci Baskı). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Farthing, S. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev. F. Candil Çulcu ve G. Aldoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı).
- Fırat, S. (1996). *Selçuklu Sanatı*. (Birinci Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: Sistem Ofset.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1991 basımından çevrilmiştir).
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*. (Çev. S. Atay-Eskier ve G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Fleming, J. and Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev. H. Abacı). İstanbul: Melisa Matbaacılık. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı).
- Gibson, C. (2013). *Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi*. (Çev. C. Alpan). İstanbul: Yem Yayın. (Eserin orijinali 2009'da yayımlandı).
- Giray, K. (2003). Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatından Örnekler. Ankara, Türkiye.

- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1950’de yayımlandı).
- Gülensoy, B. (1995). Türklerde Yorgan, Konya’da Yorgancılık ve Yorgan Motifleri. *Türk Kültürü Aylık Dergi*, (391), 695-704.
- Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam. *Balikesir University Journal of Social Sciences Institute*, 14 (26), 103-117.
- Gündüz, A. O. (2016). *Şamanizm ve Eski Türk İnanç Yapısının Günümüz Anadolusundaki Yansımaları*. II. Uluslararası Türk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Basımevi.
- Güvenç, A. Ö. (2009). Kırk Sayısının Halk Edebiyatı Ürünlerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 16 (41), 85-97.
- Haigh, J. (2000). *Japanese Inspirations 18 Quilted Projects*. USA: Martingale & Company.
- Hardy, A. R. (2006). *Art Deco Textiles*. London: Thames & Hudson.
- Harvey, J. (1996). *Traditional Textiles Of Central Asia*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Hasol, D. (1995). Art Deco ve Tropical Deco. *Yapı Kültür Sanat ve Mimarlık Dergisi*, (165), 62-76.
- Heinrich, B. (2007). *Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim*. (Çev. E. Kosova ve B. Saunders). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2007’de yayımlandı).
- Hodge, S. (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev. E. Çözgü). İstanbul: Bkz Yayıncılık. (Eserin orijinali 2011’de yayımlandı).
- Holzwarth, H. W. (Editör). (2013). *Art Now Vol 4*. Köln:Taschen GmbH.
- İmançer, D. (2011). Feminizm ve Yeni Yönelimler. *Ankara: Doğu Batı Yayınları*, (19), 155-175.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1973). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- İpşiroğlu, M. Ş. (2018). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. (Üçüncü Baskı). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul: A4 Ofset Matbaacılık.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kalter, J. (1984). *The Arts And Crafts Of Turkestan*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Kalter, J., Pavaloi, M. and Zernnickel, M. (1992). *The Arts And Crafts Of Syria*. London: Thames and Hudson Inc.
- Kaplan, A. M. (2017). Türk Sanatında Temsil. *İdil Dergisi*, 6 (38), 2733-2749.
- Kaplan, W. (2005). *Encyclopedia of Arts & Crafts*. London: Quantum Books. Ltd.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yasar University*, 17 (5), 2886-2899.
- Karaören, F. N. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Karoğlu, A. (2014). Folklorik Unsurların Resme Yansıması ve Yaşatılması Bağlamında Bazı Düşünceler, *Milli Folklor*, 26 (104), 99-109.
- Kerr, G. (2008). *Art Nouveau Masterworks*. Bath: International Book Marketing Ltd. Pulteney Press.
- Kılıçkan, H. (2004). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Bezeme Sanatı ve Örnekleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Kırzioğlu, G. N. (1992). *Anadolu Geleneksel Kadın Başları*. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, V. Cilt, Maddi Kültür. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Koca, E. ve Koç, F. (2016). Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım. *İdil Dergisi*, (5) 19, 237-262.
- Kırkıncioğlu, Z. ve Kuru, S. (2016). Kahramanmaraş Çocuk Abalarında Nazarlık. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, (9) 17, 133-148.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Eserin orijinali 2004'de yayımlandı).
- Kültür Bakanlığı, (2002). *Örtülerle Barış 2000 Uluslararası Kırkpere Sergisi*. (Birinci Baskı). Ankara: Desen Ofset.

- Kültür Bakanlığı Halk Kùltürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Mùdùrlùğü, (1993). *Tùrk El Sanatları*. Ankara: Tùrk Tarih Kurumu Basımevi.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev. D. Zaptcıoğlu). Literatür Yayıncılık. Almanya. (Eserin orijinali 2005’de yayımlandı).
- Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. (Çev. Akınhay, O., Kılıç, E. ve Kovulmaz, B.). İstanbul: Akbank Kùltür Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1996’da yayımlandı).
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Üçüncü Basım). (Çev. C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1980’de yayımlandı).
- Maral, M. O. (1972). *Işıklı Cam Resmi Vitray*. İstanbul: Karaca Ofset Basımevi.
- Mùlayım, S. (1982). *Anadolu Tùrk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*. (Birinci Baskı). Ankara: Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:503.
- Oğuz, Ö. M. (Editör). (2008). *Tùrkiye’nin Somut Olmayan Kùltürel Mirası*. (Birinci Baskı). Ankara: Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Oskay, A. (2003). Kùbist Kolajlar. *Journal of İstanbul Kùltür University Science and Engineering*, (1) 3, 51-56.
- Ödekan, A. (1988). Mukarnas Bezeme., S. Bayram (Editör). *Mimarbaşı Kocasınan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*. İstanbul: Tùrk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Ödekan, A. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Ögel, B. (1991a). *Tùrk Kùltür Tarihine Giriş, Cilt III, Tùrklerde Ev Kùltürü*. Kùltür Bakanlığı Yayınları, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Ögel, B. (1991b). *Tùrk Kùltür Tarihine Giriş Cilt V Tùrklerde Giyecek ve Süslenme*. Kùltür Bakanlığı Yayınları, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini*. (Birinci Baskı). İzmir: Ada Yayınları.
- Önge, Y. (1992). *Çuha ve Koza ile Yapılmış Tùrk Süslemeleri*. IV. Milletlerarası Tùrk Halk Kùltürü Kongresi Bildirileri V. Cilt Maddi Kùltür. Ankara: Kùltür Bakanlığı Halk Kùltürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Mùdùrlùğü Yayınları.

- Özaslan, S. (2001). *Geleneksel El Sanatlarımızdan Kırkpere-Parça Birleştirme (Patchwork)*. (Birinci Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci B. Ş. (2014). *Türk Sanatında Tezhip*. (Birinci Baskı). İstanbul: Ezgi Matbaacılık.
- Özpulat, F. (1994). Geleneksel Kültürümüzde Kırkpere. *Tekstil ve Mühendis*, 8 (46), 37-41.
- Özsezgin, K. (1982a). Art Nouveau ya da Modern Stil. *Milliyet Sanat Dergisi*, (51), 2-5.
- Özsezgin, K. (1982b). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Cilt 3*. İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Özsezgin, K. (2016). *Çağdaşlığın Yerel Versiyonu Bedri Rahmi Eyüboğlu*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pera Müzesi. (2005). *XX. Yüzyılın Büyük Bir Sanatçısıyla Buluşma Jean Dubuffet Baskılar ve Resimler 1944-1984*. İstanbul. Türkiye.
- Read, H. (1973). *Sanat ve Endüstri*. (Çev. N. Bayazıt). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası.
- Rona, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3. Cilt. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Rona, Z. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yem Yayınları.
- Rose, B. (1993). Joseph Beuys and the Language of Drawing., A.Temkin (Editor). *Thinking is form : the drawings of Joseph Beuys*. Philadelphia Museum of Art and The Museum of Modern Art, New York: Thames & Hudson.
- Rüstembeyova, A. (2013). Azerbaycan Dekoratif Sanat Biçimi Gurama. *İRS Miras Dergisi*, (7), 54-62.
- Sağlam, M. (2012). Değişen Algılar ve Yeni Arayışlar Çağdaş Türk Resim Sanatı. İstanbul, Türkiye.
- Sağocak, A. M. (2003). *Tasarım Tarihi Endüstri Ürün Tasarımında 250 Yıl*. Vipaş A.Ş. Uludağ Üniversitesi Güçlendirme Vakfı. Bursa: Alemdar Ofset.

- Salt Araştırma ve Programlar, (2015). *Düşkün İkona: Gülsün Karamustafa'nın Sanatına Retorik Yaklaşım 1981-1992*. İstanbul: Garanti Kültür A.Ş.
- Selçuk, S. S. (2012). Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacıllaştırılması: “Öteki” ve “Ötekileştirme”. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 15 (2), 77-99.
- Selvi, S. (Editör). (2013). *Sanat Atlası*. (Çev. A. Savcı, A. Sabuncuoğlu, B. Kovulmaz, E. Gür ve F. Savcı). İstanbul: Boyut Yayıncılık. (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı).
- Sennett, R. (2009). *Zanaatkâr*. (Çev. M. Pekdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı).
- Sevim, S. ve Yeşilmen, N. (2016). Kırkyama’nın Seramik Sanatına Yansıması: Zoe Hillyard Örneği. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 6 (1), 180-190.
- Smith, H. M. (2009). *David Noonan Scenes*. Australian Centre for Contemporary Art 15 August – 27 September.
- Sönmez, E. (2018). *Resim Sanatında Melezleşmenin Portre Üzerine Yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Sözen, M ve Tanyeli, U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (On Altıncı Basım). İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Sürür, A. (1976). *Türk İşleme Sanatı*. Akbank Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi:4. İstanbul: Apa Ofset Basımevi.
- Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı).
- Swartz, A. (2007). *Pattern and Decoration An Ideal Vision in American Art, 1975–1985*. Yonkers, N.Y. : Hudson River Museum.
- Şahin, Y. (2000). Kumaşla Resim Sanatı. *Art Dekor Dergisi*, (89), 138-145.
- Şenyapılı, B. (2008). Art Deco ve Pochoir. *Arredamento Mimarlık Dergisi*, (217), 106-110.
- Tabanlı, D. (2007). *Roma Dönemi Mozaiklerinin Efes Örneğinde İncelenmesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Tansuğ, S. (1985). *Türkmen Giyimi*. Akbank Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi:9. İstanbul: Apa Ofset.
- Tezcan, H. ve Okumura, S. (Editörler). (2007). *Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler*.

İstanbul: Mas Matbaacılık.

Tıgın, Y. (2014). *Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Turani, A. (2005). *Dünya Sanat Tarihi*. (On Birinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2014). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (Onuncu Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu, (2011). *Türkçe Sözlük*. (On Birinci Baskı). Ankara: Saray Matbaacılık.

Türk Dil Kurumu, (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK.

The Andy Warhol Museum, (2004). *Andy Warhol 365 Takes*. Londra: Thames & Hudson. Ankara: Zed Yayıncılık.

Uğurlu, S. (1998). Yorgan ve Yorgan Yüzleri. *Ev Tekstili Dergisi*, 5 (17), 30-34.

Üstüner, A. C. (2002). *Mozaik Sanatı*. (Birinci Baskı). İstanbul: Engin Yayıncılık.

Yaman, Y. Z. (2009). Bauhause ve Söylemleştirilen İç Mekan Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya., A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu. (Editörler). *Bauhause: Modernleşmenin Tasarımı*. Birinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 201-240.

Yıldırım, L. (2010). Tekstil Tasarımında Bir Dönüm Noktası: Sonia Delaunay. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*, (4), 63-71.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, H. (2018). Klasik Türk Şiirinde Daire Çekmek/Çizmek Deyiminin Kültürel Kökenlerine Dair. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Tebdiz Özel Sayısı, 2 (4), 167-171.

Yusufoğlu, T. (2014). *Art Deco Akımı Bağlamında Kadın Giyimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.

Windover, M. (2012). *Art Deco A Mode Of Mobility*. Canada: l'Université du Québec.

- İnternet 1: Etimolojik Türkçe. *Pare*. Web: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/pare> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 2: Etimolojik Türkçe. *Applique*. Web: <https://www.etimolojiturkce.com/arama/applique> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 3: *Mozaik*. Web: <http://www.zeugnaweb.com/> adresinden 06.08.2018'de alınmıştır.
- İnternet 4: *The Art Story, Miriam Schapiro*. Web: <https://www.theartstory.org/artist-schapiro-miriam.htm> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 5: *Dağ keçisine saldıran grifon tasvirli eyer örtüsü*. Web: [http://galeri.genelturktarihi.net/pazirik-kurgani#!prettyPhoto\[images\]/9/](http://galeri.genelturktarihi.net/pazirik-kurgani#!prettyPhoto[images]/9/) adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 6: *Eyer keçesi kaplaması/Pazırık-Altay, Kurgan-5, M.Ö. 252-238*. Web: [http://galeri.genelturktarihi.net/pazirik-kurgani#!prettyPhoto\[images\]/35/](http://galeri.genelturktarihi.net/pazirik-kurgani#!prettyPhoto[images]/35/) adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 7: *Patchwork yatak örtüsü*. Web: https://www.theepochtimes.com/dont-judge-this-coverlet-by-its-color_2570448.html adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 8: *Eski yama işi halı detayı, el yapımı, Rajasthan, Hindistan*. Web: <https://fr.dreamstime.com/vieux-tapis-indien-de-patchwork-le-r%C3%A0jasth%C3%A0n-inde-image104930435> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 9: *El yapımı yama işi çanta Afrika*. Web: <https://tr.pinterest.com/pin/684828687061869323/> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 10: *El yapımı yama işi kadın ceketi, pamuklu kumaş, Afrika*. Web: https://www.etsy.com/uk/listing/575750308/african-print-patchwork-peplum-jacket?ref=search_recently_viewed-4 adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 11: *Yuvarlanan Bloklar, Pamuklu kumaş parçalarından oluşan kırkyama (patchwork) çocuk yoganı, Amerika*. Web: http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_556457 adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 12: *Martha Babson Lane Soule, Pamuk ve keten kumaşla aplike yorgan, Amerika*. Web: http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_556358 adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

- İnternet 13: *Elizabeth C. Nunn, Pamuk ve keten kumaşla aplike yorgan, Amerika.* Web: http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_556490 adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 14: *İpek, saten, şerit ve kadife kumaşlarla yapılan çılgın patchwork, yorgan, Amerika.* Web: http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_556372 adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 15: *Pamuk ve keten kumaşla aplike yorgan, Amerika.* Web: http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_556536 adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 16: *Pennock Aile Yorganı, Amerika.* Web: <https://www.radford.edu/~rbarris/Women%20and%20art/pattern%20and%20decoration.html> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 17: *Maria Kovalik, Heritage, Mavi patchwork yorgan, Macaristan.* Web: <https://www.chron.com/life/gardening/article/Hungarian-blue-dyed-quilts-keep-tradition-alive-4004024.php> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 18: *Elizabeth Bogdan, Mavi ve Beyaz Çiçekler, patchwork yorgan, Macaristan.* Web: <https://www.chron.com/life/gardening/article/Hungarian-blue-dyed-quilts-keep-tradition-alive-4004024.php#photo-3681641> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 19: *Kilim, Kırkyama, İran.* Web: <http://www.design-ak.com/?cat=7> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 20: *Kilim, Kırkyama, İran.* Web: <http://www.design-ak.com/?cat=7> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 21: *Kırkyama Halı, Tebriz, İran.* Web: <https://www.caambilly.net/patchwork-persian-rug.html> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 22: *Bebek battaniyesi, pamuk ve ipek, işlemeli ve uygulamalı dekor, Miao kültürü, Guizhou, Çin.* Web: <http://www.quaibranly.fr/en/list-of-themed-tours/view-a-parcours/parcours-type/Parcours/parcours-action/show/parcours/chefs-doeuvre-dasie/> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 23: *Kırkyama biçiminde tasarlanmış yatak örtüsü, ev tekstili.* Web: <http://hopir.com/king-quilts-and-coverlets/quilt-sets-on-sale-queen-quilt-queen-coverlet-cream-bedsread-pink-coverlet-country-quilts-and-bedsreads/> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

- İnternet 24: *Kırkyama biçiminde tasarlanmış duvar kâğıdı, iç dekorasyon.* Web: <https://tr.pinterest.com/pin/566327721870345114/> adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 25: *Mutfak dekorasyonu için tasarlanan kırkyama desenli duvar fayansı.* Web: <http://lunalinka.blogspot.com/2014/08/krkyama-fayanslar.html> adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 26: *Kırkyama kanepeler, Hindistan.* Web: <https://www.indiamart.com/proddetail/sari-patchwork-cushion-covers-indian-ethnic-pillow-covers-15647531755.html> adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 27: *Mutfak Önlüğü, Kırkyama parça birleştirme.* Web: <https://www.goktepeliler.com/konular/el-isleri-gulaydan-kirkyama-mutfak-onlukleri-yapimi-aciklamali-263-mutfak-onlugu-pack-work-ilginc.49365/> adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 28: *Squint Tasarım Grubu, el dikişi ve yama işiyle çeşitli stillerde mobilya döşeme, İngiltere.* Web: http://www.squintltd.com/products/the_highgate/ adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 29: *Squint Tasarım Grubu, el dikişi ve yama işiyle çeşitli stillerde mobilya döşeme, İngiltere.* Web: <http://dzinetrip.com/colorful-colonial-style-furniture-by-squint-limited/> adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 30: *Donatella Versace, Etro, Güz koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2018* <https://www.hollywoodreporter.com/news/milan-fashion-week-donatella-versace-gives-fashions-80s-trend-royal-treatment-1088053> adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 31: *Etro, Güz koleksiyonu, RTW-Milano Moda Haftası, 2017.* Web: <https://wwd.com/fashion-news/shows-reviews/gallery/etro-rtw-fall-10818182/#!5/etro-rtw-fall-2017-44> adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 32: *Emilio Pucci, Güz koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2018.* Web: <https://tomandlorenzo.com/2018/02/milan-fashion-week-emilio-pucci-fall-2018-collection-mfw-fashion/> adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 33: *Etro, Sonbahar-Kış bayan koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2015-2016.* Web: <http://www.denimjeansobserver.com/mag/2015/05/10/etro-2015-2016-fall-autumn-winter-womens-milano-moda-donna-collezione-fashion-italy-tribal-tapestry-ornamental-coat-patchwork-accordion-pleats/> adresinden 11.06.2019’da alınmıştır.
- İnternet 34: *Karen Walker, İlkbahar-Yaz Koleksiyonu, New York Moda Haftası, 2015.* Web: <http://www.denimjeansobserver.com/mag/2014/09/09/karen->

walker-new-york-fashion-week-runway-catwalk-2015-spring-summer-womens-denim-jeans-sash-jumpsuit-flowers-foliage-hippie-shirt-dress-checks-ruffles/ adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 35: *Angelo Marani, İlkbahar-Yaz Bayan Koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2015.* Web: <http://www.denimjeansobserver.com/mag/2014/11/22/angelo-marani-2015-spring-summer-womens-milano-moda-donna-collezione-fashion-italy-denim-jeans-geometric-fringes-patchwork-60s-suede-colorblock/> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 36: *Belarus Moda Haftası İlkbahar-Yaz Koleksiyonu, 2014.* Web: <https://tolmachova.livejournal.com/15690.html> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 37: *Sfilata Moschino, Güz koleksiyonu, Milano Moda Haftası, 2015.* Web: <https://thejeansblog.com/fashion-week/the-fw15-denim-trends-from-milan-fashion-week/> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 38: *Adolfo, Akşam Topluluğu, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.* Web: <https://www.vam.ac.uk/articles/patchwork-fashions> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 39: *Thea Porter, Kaftan, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.* Web: <https://www.vam.ac.uk/articles/patchwork-fashions> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 40: *Terry de Havilland, Bir çift ayakkabı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.* Web: <https://www.vam.ac.uk/articles/patchwork-fashions> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 41: *Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon XIII.* Web: <https://www.guggenheim.org/artwork/1080> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 42: *Joan Miro, Gece kuşlar tarafından çevrilen üç tel saçlı kadın Palma.* Web: <https://www.moma.org/collection/works/78862> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 43: *Carl Andre, Çelik Çinko Yüzey, Tate Modern, Londra.* Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-steel-zinc-plain-t07148> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 44: *Ellsworth Kelly, Kırmızı mavi.* Web: <https://wsimag.com/museumkunstpallac/artworks/95156> adresinden 11.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 45: *Elleswort Kelly, Büyük Bir Duvar İçin Renkler.* Web: <https://www.moma.org/collection/works/80528> adresinden

11.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 46: *Pablo Picasso, Gitar*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/80934> adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 47: *Edgar Degas, 14 Yaşındaki Küçük Dansçı*. <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2012/09/edgar-degasn-14-yasndaki-kucuk-dansc.html> adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 48: *Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni*. Web: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918> adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 49: *Ravenna – St. Vitale Kilisesi, Justiniaus ve Eşi Theodora, Mozaik*. Web: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_006.jpg adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 50: *Ravenna-St. Vitale Kilisesi, Justiniaus ve Eşi Theodora, Mozaik*. Web: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_008.jpg adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 51: *Philip Webb ve William Morris, Kırmızı Ev, Sanat ve zanaat binası*. Web: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/william-morris-and-philip-webb-red-house> adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 52: *William Van Alen, Chrysler Binası, New York*. Web: <https://theartstack.com/artist/william-van-alen/chrysler-building> adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 53: *Sonia Delaunay, Elektrik Prizmalar*. Web: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/ey-exhibition-sonia-delaunay> adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 54: *Sonia Delaunay, Beşik battaniyesi*. Web: <http://www.artcritical.com/2015/02/19/sonia-delaunay-in-paris-and-london/> adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 55: *Sonia Delaunay, Simultane Elbise*. Web: <http://arthistorynewsreport.blogspot.com/2017/07/sonia-delaunay-art-design-and-fashion.html> adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

İnternet 56: *Sonia Delaunay, Yelek*. Web: <http://www.kulturkompasset.com/sonia-delaunay-at-musee-art-modern-paris/> adresinden 12.06.2019’da alınmıştır.

- İnternet 57: *Sonia Delaunay, Kostüm tasarımı*. Web: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/we-will-go-right-sun> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 58: *Sonia Delaunay, Mayo tasarımları*. Web: <http://rusoch.fr/fr/cult/sonya-i-rober-delone-ritm-v-cvete.html> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 59: *Sonia Delaunay, Kleopatra balesi için kostüm tasarımı*. Web: <https://arthive.com/soniadelaunay/works/529617~Costume for the ballet Cloptre> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 60: *Sonia Delaunay, Simultane Elbiseler-Üç Kadın*. Web: <https://artblart.com/tag/pierrot-eclair-costume/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 61: *Sonia Delaunay, Otomobil Tasarımı*. Web: https://www.reddit.com/r/OldSchoolCool/comments/60netw/citroen_auto_mobile_designed_by_sonia_delaunay/ adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 62: *Sonia Delaunay, Simultane Oyun Kartları*. Web: https://arthive.com/artists/67385~Sonia_Delaunay/works/381190~Playing_cards adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 63: *Andy Warhol, Çiçekler*. Web: <https://revolverwarholgallery.com/portfolio/flowers-full-suite-of-10-works/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 64: *Yoko Ono, Kesim Parçası*. Web: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/cut-piece> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 65: *Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüsü*. Web: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/arte-povera/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 66: *Michelangelo Pistoletto, Paçavra Duvarı*. Web: <https://www.flickr.com/photos/55448786@N00/5375255266/in/photostream/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 67: *Michelangelo Pistoletto, Paçavra Duvarı*. Web: http://www.lentos.at/html/de/568_575.aspx adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 68: *Alighiero Boetti, Dünya Haritası*. Web: <https://publicdelivery.org/alighiero-boetti-mappa-del-mundo/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

- İnternet 69: *Gerilla Kızlar, Kadınlar Metropolitan Müzesine Girebilmek İçin Çıplak Mı Olmak Zorunda?*. Web: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gerilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 70: *Judy Chicago, Yemek Ziyafeti*. Web: <https://www.nybooks.com/daily/2018/07/11/a-place-at-the-table-an-exchange/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 71: *Joyce Kozloff, Fransızlar Buradaydı*. Web: <https://americanart.si.edu/artwork/french-were-here-36904> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 72: *Joyce Kozloff, Los Angeles Mexico City Oluyor Los Angeles Oluyor*. Web: <http://www.joycekozloff.net/1993-2002-mapping-works/1oefjmf2qu3ywtuexrgsf38yhg6jeu> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 73: *Joyce Kozloff, Botanikçi Olsaydım: Solgun*. Web: <http://www.dcmooregallery.com/artists/joyce-kozloff/series/featured-works?view=slider#10> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 74: *Joyce Kozloff, Dekore Edilmiş Bir İç Mekan, Enstalasyon*. Web: <http://www.joycekozloff.net/1978-1980-an-interior-decorated/7bag28sevj1jzzgqi4af7p6jsm9j> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 75: *Miriam Schapiro, Harikalar Diyarı*. Web: <https://americanart.si.edu/artwork/wonderland-35394> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 76: *Miriam Schapiro-Enriqueta Pena, Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir*. Web: <http://ex-chamber-memo2.seesaa.net/upload/detail/image/3-2e2fa-thumbnail12.jpg.html> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 77: *Miriam Schapiro, Bağlantı*. Web: <https://www.wikiart.org/en/miriam-schapiro/connection-1978> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 78: *Robert Kushner, Delft'e Bir Ziyaret: Mavi ve Beyaz*. Web: <https://www.artsy.net/artist/robert-kushner> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 79: *Robert Kushner, Üç Pembe Evren*. Web: <https://www.artsy.net/artist/robert-kushner> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 80: *Kim McConnel, Güvenilir*. Web: http://www.artnet.com/magazineus/features/spivy/spivy1-9-08_detail.asp?picnum=23 adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

- İnternet 81: *Romare Bearden, Kırkyama Yorgan*. Web: <https://www.moma.org/collection/works/79986> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 82: *Faith Ringgold, George Washington Köprüsünde Dans*. Web: <http://www.craftinamerica.org/artists/faith-ringgold/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 83: *Faith Ringgold, Paris'deki Aşıklar*. Web: <https://www.culturetype.com/2018/02/24/faith-ringgolds-first-european-exhibition-is-open-in-london-her-historic-lens-on-race-and-gender-is-more-relevant-than-ever/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 84: *Tracey Emin, Helter F... Skelter*. Web: <http://keepcalmandcarryarn2012.blogspot.com/2012/05/define-tradition.html> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 85: *Joana Vasconcelos, Kirlenme*. Web: http://joanavasconcelos.com/det_en.aspx?o=689&f=1222 adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 86: *Zoe Hillyard, Bahar Oryantal Vazo*. Web: <http://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/zoe-hillyard/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 87: *Zoe Hillyard, Siyah Ampul Vazo*. Web: <http://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/zoe-hillyard/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 88: *Zoe Hillyard, Meyve Tabagı*. Web: <http://www.textilecurator.com/home-default/home-2-2/zoe-hillyard/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 89: *David Noonan, İsimsiz*. Web: <http://www.xavierhufkens.com/artists/david-noonan> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 90: *David Noonan, İsimsiz*. Web: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/34259/David-Noonan-Untitled> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 91: *Amanda Browder, Hayali Yer*. Web: <https://www.albrightknox.org/community/ak-public-art/spectral-locus> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 92: *Amanda Browder, Rapunzel*. Web: <http://www.amandabrowder.com/index.php?/project/rapunzel-2006/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.
- İnternet 93: *Amanda Browder, Sandalye*. Web:

<http://www.amandabrowder.com/index.php?sculptures/chairs-prismlivinroom/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 94: *Rachel Hayes, Güneş Yelkenleri*. Web: <http://www.rachelbhayes.com/#/sunsails/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 95: *Rachel Hayes, Gözden Kaybolmayan*. Web: <http://www.uhhsandy.com/2016/03/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 96: *Rachel Hayes, Gökkuşığı Sohbeti*. Web: <http://www.rachelbhayes.com/#/http://www.bravinleecom/publicart/hayeshtml/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 97: *Rachel Hayes, Beyaz Kumlar*. Web: <http://www.rachelbhayes.com/#/white-sands/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 98: *Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen*. Web: <https://www.gsa.se/artists/ramazan-bayrakoglu/ramazan-bayrakoglu-exhibition-2016/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 99: *Ramazan Bayrakoğlu, Kardelen*. Web: <https://www.myguide2stockholm.com/local-ramazan-bayrakoglu/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 100: *İrfan Önürmen, Sarkaç, D Serisi*. Web: <https://www.c24gallery.com/exhibitions-detail/irfan-onurmen-pendulum> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 101: *İrfan Önürmen, Gaze (Bakış) Serisi: 16*. Web: <https://www.c24gallery.com/irfanonurmen/> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 102: *İrfan Önürmen, Gaze (Bakış) Serisi: 32*. Web: <https://www.c24gallery.com/exhibitions-detail/irfan-nrmen> adresinden 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 103: *Nevin Aladağ, Sosyal Doku, Sarı, Mavi, Kırmızı*. Web: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/59362/Nevin-Aladag-Social-Fabric-yellow-blue-red> 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 104: *Nevin Aladağ, Sosyal Doku*. Web: <http://facadeslifestyle.com/hot-in-art-basel-2012-nevin-aladag/> 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 105: *Sabah Gazetesi, Atilla İlkyaz, 2018*. Web: <https://www.sabah.com.tr/ankara-baskent/2018/01/08/kirk-yama-kirk-hikye-sergisi> 12.06.2019'da alınmıştır.

İnternet 106: Cotter, H. (2008). *Scaling a Minimalist Wall With Bright, Shiny Colors*.
Web: <https://www.nytimes.com/2008/01/15/arts/design/15patt.html>
12.06.2019’da alınmıştır.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : SÖNMEZ, Emine
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 09.01.1982 Ankara
Medeni hali : Bekâr
Telefon : 0546 430 68 31
e-mail : emine.sonmez00@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	T.C. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı	2019
Yüksek Lisans	T.C. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı	2018
Lisans	T.C. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü	2008
Lise	Mustafa Kemal Lisesi	1999
Formasyon	T.C. Gazi Üniversitesi, Resim-İş Öğretmenliği Programı. “Pedagojik Formasyon Eğitimi” 2010-2011 Sertifika Programı	2011
Yabancı Dil	İngilizce	

Bienaller

2019, “2. Uluslararası Posta Sanatı Bienali”, Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Tekirdağ, Türkiye.

Karma Resim Sergileri

- 2018, “Artsürem Dünya Kadınlar Günü Sergisi”, Artsürem Sanat Galerisi, Ankara.
- 2017, “Gerçeklik Alanı 4”, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara.
- 2017, “Hoşgörölmez Hoşgörü”, T.C. Gazi Üniversitesi, Prof. Nur Gökbulut Atölyesi, Malik Aksel Sergi Salonu, Ankara.
- 2016, “Sanatçı Gözüyle Hayvan”, Atila Özer Karikatürlü Ev, Tepebaşı, Eskişehir.
- 2016, “Özgün Bas Sergisi”, T.C. Gazi Üniversitesi, Prof. Güler Akalan Atölyesi, Malik Aksel Sergi Salonu, Ankara.
- 2015, “Tunus Caddesi No:35”, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara.
- 2015, “Otobiyografi/ Maske ve Gölge”, Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi-Galeri Başkent, Ankara
- 2008, “Artakalan Karma Baskıresim Sergisi”, Vestel Sanat Galerisi, Eskişehir.
- 2007, T.C. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu Yıl Sonu Karma Resim Sergisi, Eskişehir.
- 2006, T.C. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu Yıl Sonu Karma Resim Sergisi, Eskişehir.
- 2005, T.C. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu Yıl Sonu Karma Resim Sergisi, Eskişehir.
- 2004, T.C. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu Yıl Sonu Karma Resim Sergisi, Eskişehir.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

