

**T.C.  
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**RESİM SANATINDA  
GELENEKSELDEN KAVRAMSAL SANATA  
“APLİKE” (1960 -)**

**Hazırlayan  
Zehra GÖDE**

**Danışman  
Prof. Dr. Aygöl AYKUT**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Haziran 2022  
KAYSERİ**

**T.C.**  
**ERCIYES ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**RESİM SANATINDA**  
**GELENEKSELDEN KAVRAMSAL SANATA**  
**“APLİKE” (1960 -)**  
**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Hazırlayan**  
**Zehra GÖDE**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Aygöl AYKUT**

**Bu çalışma; Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından  
SYL-2019-9671 kodlu proje ile desteklenmiştir.**

**Haziran 2022**  
**KAYSERİ**

## ÖN SÖZ / TEŞEKKÜR

Aplikenin geleneksel el sanatlarında başlayıp kavramsal sanatta kullanımına yönelik yolculuğu, aslında -bana çok da uzak olmayan- kendi yaşamımda ürettiğim işlerimin yolculuğuyla da özdeş bulduğum bir örnektir. Anısal belleğimin zaman zaman hatırlatıp bana tebessüm ettirdiği izlerin şimdilerde daha da anlam bulmasıdır. Örneğin, çocukken rahmetli babaannemin üzerimdeki farklı renk kumaşla plikaşe yapılmış eteğimi gördüğünde yamalanmış sanıp “Yavrum, bunu eteğine ulamışsın ama rengi hiç uymamış, keşke yanımda uyan bir parça olsaydı onu yamardık.” demesi, ihtiyaç durumlarında bile parçaların birleştirilmesinde uyumun öneminin göstergesiydi. İlkokuldan sonra gittiğim nakış kursunda öğrendiğim applike tekniğiyle ürettiğim birçok işte desen, renk ve kumaş uyumu ön plandaydı. Okumaya karar verip yüksek öğrenim hayatımda sanata yöneldiğimde ise çalışmalarımda kullandığım kolaj/yama gibi dikme, yapıştırma, sökme işlemleri tesadüf değildi. Tez çalışmama başlarken ilk görüşmemizde danışman hocam Prof. Dr. Aygöl AYKUT’ un “Aslında tez çalışması da çok önemli bir aplikedir bence.” söylemi, çalışmanın yazım aşamasında düstur edinmemi sağlayan unsurdur. Çünkü hocam, tıpkı aplikede olduğu gibi tez yazımında da metindeki bütünlüğü sağlarken mantıksal uyumun ve ilişkisel bağın gözetilmesi gerektiğine vurgu yapmıştı. Kısacası applike, hayatımın farklı dönemlerinde gerek işlevsel gerek estetik gerekse kavramsal olarak hep vardı. Belki de bu konu üzerinde ilgiyle çalışmamın sebebi, onu birçok yönden kendimle eşleştirmemdi.

Bu süreçte engin bilgisi ve doğru yönlendirmeleri ile daima yoluma ışık tutan danışmanım Prof. Dr. Aygöl AYKUT hocama, lisans ve yüksek lisans eğitim sürecimde gelişimime katkı sağlayan tüm hocalarıma; öğrenim hayatım boyunca çalıştığım günlerde özveride bulunarak her zaman koşulsuz desteğiyle yanımda olan eşim Harun, kızlarım Hatice ve İrem’e, dualarıyla hep arkamda olduklarını hissettiğim sevgili anne ve babama tüm kalbimle teşekkür ederim.

Zehra GÖDE

Kayseri, Haziran 2022

# **RESİM SANATINDA GELENEKSELDEN KAVRAMSAL SANATA “APLİKE” (1960-)**

**Zehra GÖDE**

**Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Yüksek Lisans Tezi/2022**

**Danışman: Prof. Dr. Aygül AYKUT**

## **ÖZET**

Geleneksel el sanatlarında doğan applike; kumaş, deri, metal gibi çeşitli malzemelerle yüzeye tutturularak desen elde edilen bir birleştirme tekniğidir. Applike tarihsel süreçte kullanım amacına göre çeşitlilik göstermekle birlikte, genellikle içinde bulunduğu toplumdaki kültürel izleri yansıtmaktadır. Postmodern dönemin sanat-zanaat ayrımını belirsizleştirmesiyle kökü geleneğe dayanan dokuma sanatları; sonrasında tekstil sanatı, iplik sanatı, lif sanatı olmak üzere çağdaş sanatta yer almıştır. Applike, dikiş, kapitone gibi geleneksel teknikler de çağdaş sanatçıların işlerinde kullandıkları ifade araçlarına dönüşmüştür. Güncel sanatta bu çeşitliliği ve zenginliği birçok sanatçı, işlerinde sıklıkla kullanmaktadır. Sanatçı tarafından seçilen teknik ve malzemeler, yansıtılmak istenen düşüncenin hizmetinde araç olarak dil hâlini almaktadır. Kullanılan malzemelerde birer göstergeye işaret eden dil, kavramsal kolajın en belirgin özelliğidir. Bu açıdan incelendiğinde, aplikenin yapısını oluşturan ve düşüncenin aktarılmasına araç olan malzeme ya da teknik, yöntem ve stratejinin kendisinin bir düşünceye hizmet etmesi kaçınılmaz olur. Bu nedenle araştırmada, çağdaş sanatta yer alan kavramsal kolajın, önceden bir geleneksel teknik olan applike ile bağını saptamak önem taşımaktadır. Özellikle günümüz sanatında sıkça kullanılan bu teknik, yöntem ve stratejileri ortaya çıkarma gerekliliği doğmaktadır. Tez çalışmasında yapılan araştırmada 1960’lı yıllardan günümüze feminist sanatçılar başta olmak üzere birçok sanatçı tarafından aplikenin çeşitli amaçlarla kullanıldığı görülmüştür. Bu doğrultuda applike ve kavramsal kolajın Altan Gürman, Gülsün Karamustafa, Burhan Doğançay, Füsun Onur, Güneş Terkol, Nevin

Engin, Ayfer Kalsın, Gözde İlkin, Damla Yalçın, Mehmet Aksoy, Ramazan Can, Ömer Ünsal, Rabia Demir ve Deniz Sağdıç'ın yapıtları üzerinden incelenerek güncel sanatta kullanılma amacı saptanmıştır. Dolayısıyla bu tez çalışması; gelenekselden applike ve güncel sanattan kolajın strateji, yöntem ve tekniklerinin ilişkisini, mevcut çalışmalar ve araştırmacının sanat temelli (ABR) araştırma yöntemi kullanarak ürettiği işler aracılığıyla gösterecek olması bakımından özgündür.

Araştırmada karma yöntem kullanılmıştır. Literatür taraması, söylem analizi, göstergebilim yöntemlerinin yanı sıra nitel araştırmanın görüşme tekniğinden faydalanılmıştır. Araştırmacı süreçte problem durumuna ilişkin sanat temelli (ABR) araştırma yöntemiyle uygulama da gerçekleştirmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Applike, Kolaj, Kavramsal Kolaj, Kavramsal Strateji, Yöntem, Teknik, Geleneksel, Çağdaş.

# **“APPLIQUE” FROM TRADITIONAL TO CONCEPTUAL ART IN THE ART OF PAINTING (1960-)**

**Zehra GÖDE**

**Erciyes University, Institute of Fine Arts**

**Master Thesis/2022**

**Advisor: Prof. Dr. Aygöl AYKUT**

## **ABSTRACT**

Applique that borned in traditional handicrafts are a joining technique in which patterns are obtained by attaching to the surface with various materials such as fabric, leather and metal. Although the applique varies according to the purpose of use in the historical process, it generally reflects the cultural traces of the society in which it is located. Weaving arts, rooted in tradition, as the postmodern era obscures the distinction between art and craft took part in contemporary art such as textile art, yarn art, fiber art afterwards. Traditional techniques such as appliqué, sewing and quilting have also turned into expression tools used by contemporary artists in their works. Many artists often use this diversity and richness in their works in contemporary art. The techniques and materials chosen by the artist become language as a tool in the service of the thought to be reflected. The language that points to a sign in the materials used is the most distinctive feature of the conceptual collage. When it examined from this perspective, it is inevitable that the material or technique, method and strategy that constitute the structure of the appliqué and are the means of conveying the idea itself serve a thought. For this reason, it is important in the research to determine the connection between the conceptual collage in contemporary art and applique, which was a traditional technique. It is necessary to reveal these techniques, methods and strategies that are frequently used in today's art. In the research conducted in the thesis study, it has been seen that the appliqué has been used for various purposes by many artists, especially feminist artists, from the 1960s to the present. In this direction, the applique and conceptual collage the purpose of using it in

contemporary art has been determined by examining the works of Altan Gurman, Gülsün Karamustafa, Burhan Dogancay, Fusun Onur, Gunes Terkol, Nevin Engin, Ayfer Kalsın, Gözde Ilkin, Damla Yalçın, Mehmet Aksoy, Ramazan Can, Ömer Ünsal, Rabia Demir and Deniz Sağdıç. Therefore, this thesis is unique in that it will show the relationship between the strategies, methods and techniques of traditional to appliqué and contemporary art collage, through existing studies and the works produced by the researcher using the art-based (ABR) research method.

Mixed method was used in the research. The interview technique of qualitative research in addition to literature review, discourse analysis, semiotics methods was used. The researcher uses the art-based (ABR) research method on the problem situation in the process.

**Keywords:** Applique, Collage, Conceptual Collage, Conceptual Strategy, Method, Technique, Traditional, Contemporary.

## İÇİNDEKİLER

### RESİM SANATINDA GELENEKSELDEN KAVRAMSAL SANATA “APLİKE” (1960-)

#### Sayfa

|                                                         |           |
|---------------------------------------------------------|-----------|
| BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....                            | i         |
| YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI.....                         | ii        |
| KABUL ONAY SAYFASI.....                                 | iii       |
| ÖN SÖZ / TEŞEKKÜR .....                                 | iv        |
| ÖZET .....                                              | v         |
| ABSTRACT .....                                          | vii       |
| İÇİNDEKİLER.....                                        | ix        |
| GÖRSELLER LİSTESİ.....                                  | xii       |
| TABLO LİSTESİ.....                                      | xvii      |
| <br>GİRİŞ .....                                         | <br>1     |
| <b>Problem Cümlesi I .....</b>                          | <b>17</b> |
| <b>Alt Problemler.....</b>                              | <b>17</b> |
| <b>Problem Cümlesi II.....</b>                          | <b>18</b> |
| <b>Araştırmanın Amacı ve Önemi .....</b>                | <b>18</b> |
| <b>Yöntem ve Sınırlılık .....</b>                       | <b>19</b> |
| <b>Araştırmada geçen terimler ve açıklamaları .....</b> | <b>21</b> |

## 1.BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1.Araştırmanın I. Problemine Yönelik Bulgular ve Yorumlar ..... | 24 |
| 1.1.1. Postmodernizm ve Resim Sanatına Etkileri .....             | 24 |

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.1.2. 1960 Sonrası Kavramsal Üretim Bağlamında Resim Sanatı.....                    | 26  |
| 1.1.2.1. Kavramsal Sanat .....                                                       | 27  |
| 1.1.2.2. Tekstil sanatı .....                                                        | 29  |
| 1.1.2.3. Lif sanatı.....                                                             | 32  |
| 1.1.2.4. İplik Sanatı .....                                                          | 34  |
| 1.1.2.5. Kolaj ve Kavramsal Stratejiler.....                                         | 36  |
| 1.2. I. Problemin I. Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....                | 40  |
| 1.2.1. Resim Sanatında Kolajın Kullanımı .....                                       | 41  |
| 1.2.2. Aplike ve Kavramsal Kolaj .....                                               | 53  |
| 1.3. I. Problemin II. Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorumlar.....               | 54  |
| 1.3.1. Türk Çağdaş Sanatında Kavramsal Kolaj Bağlamında Eser Üreten Sanatçılar ..... | 54  |
| 1.3.1.1. Altan Gürman (1935-1976) .....                                              | 54  |
| 1.3.1.2. Gülsün Karamustafa.....                                                     | 59  |
| 1.3.1.3. Burhan Doğançay (1929-2013).....                                            | 64  |
| 1.3.1.4. Füsun Onur .....                                                            | 69  |
| 1.3.1.5. Güneş Terkol.....                                                           | 73  |
| 1.3.1.6. Nevin Engin .....                                                           | 78  |
| 1.3.1.7. Ayfer Kalsın .....                                                          | 83  |
| 1.3.1.8. Gözde İlkin .....                                                           | 89  |
| 1.3.1.9. Damla Yalçın .....                                                          | 93  |
| 1.3.1.10. Mehmet Aksoy .....                                                         | 99  |
| 1.3.1.11. Ramazan Can.....                                                           | 105 |
| 1.3.1.12. Ömer Ünsal.....                                                            | 109 |
| 1.3.1.13. Rabia Demir.....                                                           | 114 |
| 1.3.1.14. Deniz Sağdıç.....                                                          | 120 |
| 1.3.2. Sanatçı Görüşmelerinden Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....                 | 124 |

|                                                                                                                 |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1.4. I. Problemin III. Alt Problemine ilişkin Bulgular ve Yorumlar .....</b>                                 | <b>125</b> |
| <b>1.4.1. Feminist Estetik Eleştiri Bağlamında Kavramsal Kolajın Sanatsal Anlatım Diline Yansımaları .....</b>  | <b>125</b> |
| <b>1.5. II. Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar .....</b>                                                     | <b>137</b> |
| <b>1.5.1. Araştırmacının Yapıtlarında Kavramsal Kolajın Yeri ve İfade Dili Olarak Aplikenin Kullanımı .....</b> | <b>137</b> |
| <b>TARTIŞMA VE SONUÇ .....</b>                                                                                  | <b>154</b> |
| <b>EKLER.....</b>                                                                                               | <b>166</b> |
| <b>Ek 1. Rabia Demir ile Yapılan Görüşme (24 Şubat 2022).....</b>                                               | <b>166</b> |
| <b>Ek 2. Mehmet Aksoy ile Yapılan Görüşme (4 Nisan 2022) .....</b>                                              | <b>168</b> |
| <b>Ek 3. Nevin Engin ile Yapılan Görüşme (14 Nisan 2022).....</b>                                               | <b>170</b> |
| <b>Ek 4. Ömer Ünsal ile Yapılan Görüşme (16 Mart 2022) .....</b>                                                | <b>172</b> |
| <b>KAYNAKLAR.....</b>                                                                                           | <b>174</b> |
| <b>İnternet Kaynakları .....</b>                                                                                | <b>185</b> |
| <b>Görsel Kaynaklar.....</b>                                                                                    | <b>187</b> |
| <b>Tablo Kaynakları.....</b>                                                                                    | <b>194</b> |
| <b>ÖZ GEÇMİŞ .....</b>                                                                                          | <b>195</b> |

## GÖRSELLER LİSTESİ

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <i>Görsel 1: Kırkyama.....</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <i>3</i>  |
| <i>Görsel 2: Gönül Bukağı, 'Bukağı', kilim dokuma aplike ceplik 56x32cm, (2021). ....</i>                                                                                                                                                                                                                                   | <i>3</i>  |
| <i>Görsel 3: 'The Standard of Ur' MÖ 2500 (ahşap yüzey üzerine kakılan deniz kabukları, kırmızı kireçtaşı ve lacivert taşı ile renklendirilmiş birçok figürün olduğu sahnelerden oluşan bir görsel anlatı.). ....</i>                                                                                                       | <i>4</i>  |
| <i>Görsel 4: Urartu Dönemine ait Bronz Kemer Parçası, M.Ö. 9- 8. yy. Metal aplike yöntemiyle kullanılmak üzere yapılmış tasarım. ....</i>                                                                                                                                                                                   | <i>4</i>  |
| <i>Görsel 5: 'Eyer Örtüsü', Pazyryk Kültürü, MÖ 5. yüzyıl. ....</i>                                                                                                                                                                                                                                                         | <i>5</i>  |
| <i>Görsel 6: 'Chimú Göğüslüğü', pamuk, tüy ve deniz kabuğu boncukları, 33.5x29 cm, (1470-1528), Dallas Museum of Art, ABD.....</i>                                                                                                                                                                                          | <i>6</i>  |
| <i>Görsel 7: 14. yüzyıl aplike duvar askısı, (detay), Kuzey Almanya.....</i>                                                                                                                                                                                                                                                | <i>6</i>  |
| <i>Görsel 8: Aplike uygulama teknikleri. (Soldan sağa doğru) 1. görsel açık, 2. görsel kapalı, 3. görsel ters, 4. görsel yapışan aplike tekniğine örnektir (MEB (2012) El Sanatları Teknolojisi 'Kırkyama-Aplike' başlıklı yayından uyarlanmıştır (s.17-49). ....</i>                                                       | <i>7</i>  |
| <i>Görsel 9: Geleneksel Aplike Teknikleri, (soldan sağa doğru) 1. görsel oturtma: XIX. yy. başlarında kıvrırma, oturtma tekniği ile yapılmış sayebanın detayı, 2. görsel metal plaka aplike: taht örtüsü detayı, 3. görsel kertme aplike tekniğiyle yapılmış masa örtüsü detayına örnektir (Dıvrak, 2010. s.48-50).....</i> | <i>8</i>  |
| <i>Görsel 10: (solda) Benaluka tekniğiyle yapılmış aplike çalışması (Sürür, 1976. s.43)...</i>                                                                                                                                                                                                                              | <i>9</i>  |
| <i>Görsel 11: (sağda) Kat'ı sanatı çalışması, M. Alev Uzun. ....</i>                                                                                                                                                                                                                                                        | <i>9</i>  |
| <i>Görsel 12: Hareketli aplike. ....</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <i>9</i>  |
| <i>Görsel 13: (solda) Celtic aplike. ....</i>                                                                                                                                                                                                                                                                               | <i>10</i> |
| <i>Görsel 14: (sağda) Şîrdâr Medresesi, taş kakma ve mozaik örneği, Semerkant/Özbekistan, Şeybanid/Han Prenslikleri. ....</i>                                                                                                                                                                                               | <i>10</i> |
| <i>Görsel 15: Mola aplike örneği, (detay).....</i>                                                                                                                                                                                                                                                                          | <i>11</i> |
| <i>Görsel 16: Boutis Provençal aplike tekniği. ....</i>                                                                                                                                                                                                                                                                     | <i>11</i> |
| <i>Görsel 17: (solda) Khedival Khayamiya, keten üzerine aplike 2830 x 1660 mm, (1890–1910), (Fotoğraf: Bowker Collection, 2013).....</i>                                                                                                                                                                                    | <i>12</i> |
| <i>Görsel 18: (sağda) Turistik khayamiya (folklorik), keten üzerine aplike, 440 x 440 mm, 1910-1940'lar, (Fotoğraf: Bowker Collection, 2013). ....</i>                                                                                                                                                                      | <i>12</i> |
| <i>Görsel 19: Hawaii aplike. ....</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <i>13</i> |
| <i>Görsel 20: Vitray aplike tekniği. ....</i>                                                                                                                                                                                                                                                                               | <i>13</i> |

|                                                                                                                                                                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Görsel 21: Gölgele aplike tekniği.</i>                                                                                                                                                                           | 14 |
| <i>Görsel 22: (solda) Sibiryâ erken Türk kültürüne ait aplike tekniği uygulanmış eser....</i>                                                                                                                       | 17 |
| <i>Görsel 23: (sağda) Kübizm akımı kolaj tekniği uygulanmış eser. Marc Chagall, ‘Keçi ile kompozisyon’, kolaj, yağ, karton, 16,5 x 23,5 cm, (1917).....</i>                                                         | 17 |
| <i>Görsel 24: Marcel Duchamp, Pisuar, (1917). ....</i>                                                                                                                                                              | 28 |
| <i>Görsel 25: Hyde Park Londra programı için tasarlanmış, “Suffragette Oy Peçete”, (1908). ....</i>                                                                                                                 | 30 |
| <i>Görsel 26: Janie Terrero, “Suffragette Mendili” (1912). ....</i>                                                                                                                                                 | 30 |
| <i>Görsel 27: Seamus McGuinness, ‘21 grams’ isimli yerleştirme ve detay, (2003). ....</i>                                                                                                                           | 32 |
| <i>Görsel 28: ‘Bayeux Duvar Halısı’, Keten üzerine yünlü iplik işlemesi, 50x7000 cm, Fransa, (1066-7). ....</i>                                                                                                     | 35 |
| <i>Görsel 29: (solda) Picasso, “Hasır Sandalyeli Natürmort”, tuval üzerine kolaj ve yağlı boya, 29 x 37 cm, (1912). ....</i>                                                                                        | 42 |
| <i>Görsel 30: (sağda) Kazimir Malevich, ‘Mona Lisa ile Kompozisyon’, kolaj, ....</i>                                                                                                                                | 42 |
| <i>Görsel 31: (solda) Jean Arp, ‘Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler’, kesyap, (1916). ....</i>                                                                                                         | 43 |
| <i>Görsel 32: (sağda) Kurt Schwitters, ‘Merzbid 25A’, Kolaj, (1920). ....</i>                                                                                                                                       | 43 |
| <i>Görsel 33: (solda) Raoul Hausmann, ‘Sanat Eleştirmeni’, kâğıt üzerine taş baskı ve fotokolaj, (1919-1920). ....</i>                                                                                              | 44 |
| <i>Görsel 34: (sağda) Rene Magritte, ‘Teleskop’ tuval üstüne yağlı boya, ....</i>                                                                                                                                   | 44 |
| <i>Görsel 35: (solda) Alberto Burri, ‘Sackcloth and Red’, (1953). ....</i>                                                                                                                                          | 45 |
| <i>Görsel 36: (sağda) R. Rauschenberg, ‘Bed’ (1955). ....</i>                                                                                                                                                       | 45 |
| <i>Görsel 37: Richard Hamilton, ‘Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?’, kolaj, 26x25, (1956). ....</i>                                                                                            | 47 |
| <i>Görsel 38: (solda) Lucio Fontana, Uzamsal Kavram ‘Bekleyiş’ (1960). ....</i>                                                                                                                                     | 48 |
| <i>Görsel 39: (sağda) Wilhelmina Fruytier, isimsiz, tapestry dokuma, (1970), (Arabalı Koşar, 2017, s.2044). ....</i>                                                                                                | 48 |
| <i>Görsel 40: Sigmar Polke, ‘Doğru Oturma Şekliniz Budur (Goya’dan sonra)’, (1982). ....</i>                                                                                                                        | 48 |
| <i>Görsel 41: Mike Kelley, ‘Karşılığı Hiçbir Zaman Ödenmeyecek Aşk Saatleri ve Günahın Bedeli’ Tuval üzerine kurutulmuş mısır lifiyle tutturulmuş tekstiller ve bez oyuncaklar, 228.5x303x12.5 cm, (1987). ....</i> | 49 |
| <i>Görsel 42: Lorenzo Nanni, ‘75011’, (2004). ....</i>                                                                                                                                                              | 50 |

|                                                                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Görsel 43: Anselm Kiefer 'Lilith's Daughters', Tuval üzerine Yağlıboya, Gomalak, Küller ve Kül Kaplı Kıyafetler, İnsan Saçı, Teller, 380x280cm, (1990). (Koç, 2015, s. 86). ..... | 51  |
| Görsel 44: Christina Linaris-Coridou, 'İnci Küpeli Kız', karışık teknik, 46.5x40 cm, (1996). .....                                                                                | 52  |
| Görsel 45: Raquel Rodrigo, Calle En Bou Valencia, España. (2015). .....                                                                                                           | 52  |
| Görsel 46: Altan Gürman, 'Kapitone', Tahta üzerine yapay deri ve selülozik boya, 121x123x4 cm, (1976). (Fotoğraf: Hadiye Cangökçe). .....                                         | 56  |
| Görsel 47: Gülsün Karamustafa, 'Elvisli Seccade' tekstil kolaj, 180x105 cm, (1986). 60                                                                                            |     |
| Görsel 48: Burhan Doğançay, Çift Gerçeklik Serisi, 'Telefon Kutuları (39)', tuval üzerine akrilik ve karışık teknik, 112.5 x 160 cm, (1990), (Kaçmaz Ateş, 2020, s. 511). 65      |     |
| Görsel 49: Füsun Onur, 'Tekir'e Ağıt', (2009-2012), Fotoğraf: Murat Germen. ....                                                                                                  | 70  |
| Görsel 50: Füsun Onur, 'Tekir'e Ağıt', (2009-2012), (Ayrıntı). .....                                                                                                              | 71  |
| Görsel 51: Güneş Terkol, '4. Perde', kumaş üzerine dikiş, 70x60 cm, (2014). .....                                                                                                 | 74  |
| Görsel 52: Nevin Engin, 'Mavi Kedili Madonna', tuval üzerine karışık teknik, 100x100x4 cm, (2015), (Özel koleksiyon). .....                                                       | 79  |
| Görsel 53: Ayfer Kalsın, Düşler Sahnesi 3 serisi, 'Seyir' tual üzerine karışık teknik, 100 x 80 cm, (2017). .....                                                                 | 85  |
| Görsel 54: Gözde İlkin, 'Hışırıtı', buluntu kumaş üzerine dikiş ve boya, 100x148cm, (2017-2018). .....                                                                            | 90  |
| Görsel 55: Damla Yalçın, 'Duvarların Bana Geri Yolladığı', kumaş üzerine nakış, ışık, 300x320cm, (2019). .....                                                                    | 94  |
| Görsel 56: Mehmet Aksoy, 'Sınırlar' serisi, 'Posada ve Goitia', 30x42cm, T.Ü.Y.B., (2019). .....                                                                                  | 101 |
| Görsel 57: Ramazan Can, 'Evinde Hissetmek', neon, halı, pleksiglas 132x226x15 cm, (2020). .....                                                                                   | 106 |
| Görsel 58: Ömer Ünsal, 'İsimsiz' deri üzeri karışık teknik 100x70cm, (2020). .....                                                                                                | 111 |
| Görsel 59: Rabia Demir, 'Mektup', ilaç kutularından yapılmış kâğıt üzerine akrilik, kolaj, 30x30 cm, (2021). .....                                                                | 115 |
| Görsel 60: Deniz Sağdıç, 'Döngü' tuval üzerine denim giysi cepleri, (2021) / (detay). .....                                                                                       | 121 |
| Görsel 61: Suffragette Afişi, kumaş üzerine boya, nakış ve applike, 96x 218 cm, (1911). .....                                                                                     | 126 |

|                                                                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Görsel 62: Bea Nettles, 'Suzanna... Şaşkın' (Suzanna... Surprised), muslin üzerine fotoemülsiyon, kumaş fotoğraf, dikiş, 71.1x88.9 cm, (1970).....           | 127 |
| Görsel 63: Judy Chicago, 'Akşam Yemeği Partisi', (1979).....                                                                                                 | 129 |
| Görsel 64: Judy Chicago, 'Akşam Yemeği Partisi', (1979), (Detay). ....                                                                                       | 129 |
| Görsel 65: Miriam Schapiro, 'Bağlantı', tuval üzerine akrilik ve kolaj, 183x183 cm, (1976).....                                                              | 130 |
| Görsel 66: Barbara Kruger, İsimsiz, 'Your body is a battleground (Bedeniniz bir savaş alanı)', vinil üzerine serigrafi baskı, 284,48x284,48 cm, (1989). .... | 131 |
| Görsel 67: Guerrilla Girls, 'Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girmeleri için illa çıplak olmaları mı gerekiyor?', kolaj, (1985). ....                       | 132 |
| Görsel 68: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisi, 'Asi Sessizlik', fotoğraf üzerine siyah mürekkep ile kaligrafik yazı, (1994). ....                      | 134 |
| Görsel 69: Tracey Emin, 'I do not expect to be a Mother', aple battaniye, 264.0 x 185,0 cm, (2002). ....                                                     | 135 |
| Görsel 70: Wangechi Mutu, 'Yetişkin Kadın Cinsel Organı', kolaj, 46x31 cm, (2005). ....                                                                      | 136 |
| Görsel 71: Faith Ringgold, 'Dancing at the Louvre' (Louvre'da Dans), kapitone yorgan ve üzerine resim, (1991). ....                                          | 137 |
| Görsel 72: Zehra Göde, 'Hissetme' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2021) / (detay). ....                                                             | 140 |
| Görsel 73: Zehra Göde, 'Örtme' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2021) / (detay). ....                                                                | 142 |
| Görsel 74: Zehra Göde, 'Susma' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2021) / (detay). ....                                                                | 143 |
| Görsel 75: Zehra Göde, 'Duyma' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay). ....                                                                | 145 |
| Görsel 76: Zehra Göde, 'Görme' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay). ....                                                                | 146 |
| Görsel 77: Zehra Göde, 'Bağırma' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay). ....                                                              | 147 |
| Görsel 78: Zehra Göde, 'Kabullenme' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay). ....                                                           | 149 |

|                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Görsel 79: Zehra Göde, ‘Sorma’ tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).</i>   | 150 |
| <i>Görsel 80: Zehra Göde, ‘Uyma’ tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).</i>    | 152 |
| <i>Görsel 81: Zehra Göde, ‘Konuşma’ tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).</i> | 153 |



## TABLO LİSTESİ

|                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Tablo 1: Kolaj ve Çağdaş Sanat Stratejileri .....</i>                                                                     | 38  |
| <i>Tablo 2: Yaratıcı Stratejiler ve Öğrenme Arasındaki İlişkinin Modellenmesi.....</i>                                       | 38  |
| <i>Tablo 3: Altan Gürman'a ait 'Kapitone' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>                         | 58  |
| <i>Tablo 4: Gülsün Karamustafa'ya ait 'Elvisli Seccade' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>           | 63  |
| <i>Tablo 5: Burhan Doğançay'a ait 'Telefon Kutuları (39)' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması .....</i>        | 68  |
| <i>Tablo 6: Füsun Onur'a ait 'Tekir'e Ağıt' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>                       | 72  |
| <i>Tablo 7: Güneş Terkol'a ait '4. Perde' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>                         | 77  |
| <i>Tablo 8: Nevin Engin'e ait 'Mavi Kedili Madonna' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>               | 82  |
| <i>Tablo 9: Ayfer Kalsın'a ait 'Seyir' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması .....</i>                           | 88  |
| <i>Tablo 10: Gözde İlkin'e ait 'Hışırıtı' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması .....</i>                        | 92  |
| <i>Tablo 11: Damla Yalçın'a ait 'Duvarların Bana Geri Yolladığı' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması .....</i> | 98  |
| <i>Tablo 12: Mehmet Aksoy'a ait 'Posada ve Goitia' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>                | 103 |
| <i>Tablo 13: Ramazan Can'a ait 'Evinde Hissetmek' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>                 | 108 |
| <i>Tablo 14: Ömer Ünsal'a ait 'İsimsiz' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>                           | 114 |
| <i>Tablo 15: Rabia Demir'e ait 'Mektup' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>                           | 119 |
| <i>Tablo 16: Deniz Sağdıç'a ait 'Döngü' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması.....</i>                           | 123 |
| <i>Tablo 17: Araştırmacıya ait yapıtların göstergebilim anlam çözümleme şeması .....</i>                                     | 138 |

## GİRİŞ

Sanatın tarihsel sürecinde, resim sanatının dönemsel değişim evreleri olduğu görülmektedir. Bu evreler, sanatın bulunduğu dönemde yaşanan toplumsal değişimlerle paralellik göstermektedir. Önceleri görülebilirlik kuralları hâkim olan resim sanatında, sonraları anlaşılabilirlik ön plana çıkmıştır. Görünürlük biçimleri klasik dönemi hatırlatırken, anlaşılabilirlik tarzları modern döneme işaret etmektedir. Bu ikisinin eklemlenmesi durumunun ise postmodern dönemi yansıttığı söylenebilir. Önceleri sanatta faydacılık gözetilirken daha sonra yani Rönesans'tan 18. yüzyıla kadar olan süreçte faydacılıktan da beslenen mimesis gelişmiştir. Bu dönemde, sanat ile zanaat ayrılarak sanatın üstün olduğu hiyerarşi ortaya çıkmıştır. 18. yüzyıldan itibaren yaşanan sosyo-kültürel dönüşümlerin başlamasıyla sanat ve zanaat arasındaki ayrım da sarsılmaya başlamıştır. Buna örnek olarak 20. yüzyıl başında Avrupa'da ortaya çıkan radikal sanat hareketleri gösterilebilir. Kadın hareketleri, el sanatları içinde görülen kadın işlerini eylemlerde kullanarak öne çıkarmıştır. Böylelikle bilinçli olarak sanat-zanaat arasındaki hiyerarşi göz ardı edilmiştir. Aynı yüzyılda meydana gelen; bilimsel, sosyal, siyasal gelişmelerin yarattığı psikolojik durumlar, sanat ortamını da etkilemiştir. Artık toplumların devrimlerle daha iyi bir gelecek sağlaması, gerçeği akıl ile nesnelliğin yansıttığı fikri reddedilmiştir. Postmodernizmi yansıtan bu dönemde, kapsayıcı tek gerçek dışlanarak çoğulcu bakış açıları savunulmuştur. Sınırların bulanıklaştığı, güzel sanatlarla dekoratif sanatların birleştiği, sanatta disiplinler arasılığın ve metinler arasılığın kullanıldığı bir dönemdir. Ayrıca eşzamanlılık, çift kodlama, pastiş, parodi, ironi, kendine mal etme, metafor, juxtaposition, projeksiyon, reformatting, betimleme, taklit,

çoğulculuk, melezleşme, yapı çözücülük, kültürel kimlik gibi birçok strateji ve kavram resim sanatına girmiştir. Dolayısıyla toplumsal kültürün izlerini taşıyan ve geleneksel anlamda bir ifade biçimi olan dokuma el sanatları; tekstil, iplik, lif sanatı olarak anılmaya başlanmış; ulama, çatma, kırkyama, applike gibi teknikler çağdaş sanatın içerisinde kendine yer bulmuştur.

Bu bağlamda araştırmanın problemi öncelikle, applike ile kolajın doğası ve yapısı bakımından ele alınmasını gerektirmektedir. Devamında ise, postmodern dönemin sağladığı heterojen yapının bunları nasıl kucakladığına ilişkin incelenmesine, aynı zamanda bu süreçte applike ile kolajın kavramsal olarak kesiştiği noktaların açığa çıkarılmasına işaret etmektedir.

Aplike büyük olasılıkla ihtiyaçtan doğmuştur ama zamanla birçok toplumun geleneksel tarihinde yaşam bulmuştur. Kullanım amacına göre oluşturulduğu ellerin maharetleriyle gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Hatta zenginleşerek farklı zanaat dallarına dönüşmüş olduğu da düşünülebilir.

Kaşgarlı Mahmud'un 'Divanı Lügati't-Türk' adlı eserinde aplikenin 'yama' olarak adlandırılması, aplikenin eskimiş yüzeylerin yama ile kapatılması amacına yönelik işlevsel kullanımlarla ortaya çıktığı düşüncesini doğrulamaktadır (Dıvrak, 2010, s.33). Zaten günümüzde de applike birçok yazılı kaynakta kırkyama tekniği olarak tanımlanmaktadır. Eskiden tekstil ürünlerinin emek ve zaman harcanarak üretilmesi ve onlara ulaşma zorluğu, kullanılan parçaların en ufağının dahi ziyan edilmeden değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır. Bunun neticesinde yıpranmış veya yıpranma olasılığı taşıyan yüzeylere vurulacak yamaların biçimlendirilmesiyle hem işlevsellik hem de görsel uyum amaçlandığı düşünülebilir. Bu sayede toplumun yaşam koşullarının gereksinimlerine göre değişen malzemelerden applike uygulamalarının geliştirilmiş olduğu söylenebilir (Görsel: 1 ve 2).



**Görsel 1:** Kırkyama.

**Görsel 2:** Gönül Bukağı, 'Bukağı', kilim dokuma applike ceplik 56x32cm, (2021).

Kapama ve oturtma olarak da bilinen aplikenin, işlevsellik ve sağlamlık bakımından oturtulduğu yüzeye uygun malzemeyle tatbik edilmesi önemlidir. Aynı zamanda uygulamada estetik uyum gözetilmesi esastır. Tarihi bulgularda deri, kürk, metal, taş, keçe, kumaş, ahşap, balık pulu, deniz kabuğu, hayvan tüyü vb. çeşitli malzemelerin benzer yüzeylere applike edildiği görülmektedir. Dikilerek veya oygu üzerine oturtularak yapılan teknik, sonraları ısıyla ya da suyla eriyen çeşitli yapıştırma yöntemleriyle uygulamada pratiklik kazanmıştır. Esasen bu tekniğe sığ bakılmadığı takdirde tarihten günümüze kullanılagelen birçok sanatla da örtüştüğü görülmektedir. Çünkü aplikedeki temel düşünce, herhangi bir zemine benzer malzemenin eklemlenmesidir. Bu yapıştırma, dikme vb. yöntemlerle birleştirme işidir. Kakma, kat'ı, mozaik, vitray, kolaj gibi sanat/zanaat uygulamalarında da aynı prensipler vardır. Konuya bu doğrultuda yaklaşıldığında tarihte farklı bölgelerde applike mantığıyla yapılmış birçok esere rastlamak mümkündür.

Örneğin Ur Kraliyet Sancağı olarak bilinen fakat sonradan antik ve telli bir müzik aleti kanısına varılan eser (Görsel 3) veya Urartu dönem sanatını yansıtan bronz kemerin (görsel 4) applike ilkesine uygun nitelikte olduğu görülmektedir.



**Görsel 3:** 'The Standard of Ur' MÖ 2500 (ahşap yüzey üzerine kakılan deniz kabukları, kırmızı kireçtaşı ve lacivert taşı ile renklendirilmiş birçok figürün olduğu sahnelerden oluşan bir görsel anlatı.).

Urartu Dönemine ait kemerdeki resimsel betimlemenin kenar kısımlarına applike etme maksatlı deliklerin açıldığı görülmektedir. Belirtilen dönemde benzer teknikle yapılan ve giysi, duvar ya da mezarlara applike edilerek koruyucu anlamlar yüklendiği düşünülen metal levha örnekleri de çokça bulunmaktadır.



**Görsel 4:** Urartu Dönemine ait Bronz Kemer Parçası, M.Ö. 9- 8. yy. Metal applike yöntemiyle kullanılmak üzere yapılmış tasarım.

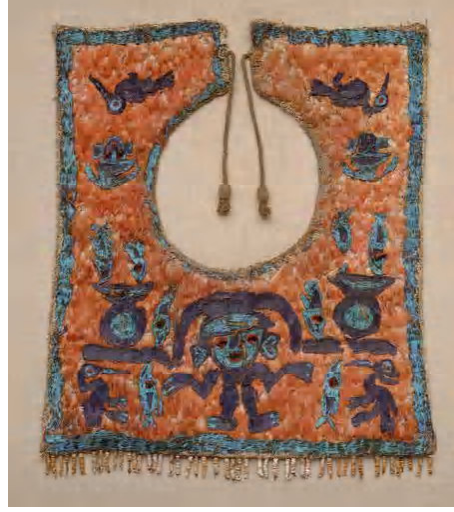
Arkeolojik buluntular ve tarihi kaynaklar, aplikenin çoğunlukla estetik kaygı gözetilerek üretilen el işi ürünlerde sıklıkla kullanıldığını göstermektedir. Özellikle Orta Asya toplumlarının sanatında applike önemli bir yere sahiptir. Sibirya'da M.Ö. IV. ve III. yüzyıllara ait Pazırık kurganlarında bulunan eşyalardaki aplikeler; deri, keçe, metal plaka,

kürk vb. malzemeler kullanılarak hayvan ve bitki motifleri gibi bezemelerle oluşturulmuştur. Bezemelerde yer alan motiflerin çeşitli anlamlar yüklenerek yapıldığı düşünülmekte, aynı zamanda süsleme niteliği de taşıdığı görülmektedir (Görsel 5).



*Görsel 5: 'Eyer Örtüsü', Pazyryk Kültürü, MÖ 5. yüzyıl.*

Aplike tekniğiyle estetiğe önem verilerek yapılan ve ruhani güç kattığına inanılan eserler, Kuzey ve Güney ABD'de yaşamış uygarlıklar tarafından da kullanılmıştır. Kolomb öncesi sanat kapsamında sınıflandırılan Chimu kültürüne ait göğüslük bunlardan biridir (Görsel 6). Kırmızı tüyler, şeritler halinde örülerek zikzak dikiş tekniğiyle yüzeye dokunmuştur. Bunun üzerine de koyu mavi ve turkuaz renkli tüyler applike edilmiştir (Farthing, 2014, s. 112-113).



**Görsel 6:** 'Chimú Göğüslüğü', pamuk, tüy ve deniz kabuğu boncukları, 33.5x29 cm, (1470-1528), Dallas Museum of Art, ABD.

Orta çağ Batı Avrupa'da aplikenin süsleme veya resim yapma amaçlı kullanımının yaygın bir teknik olduğu bilinmektedir. Bu resimlerden biri olan aplike pano, Tristan ve Iseuld efsanelerini betimlemektedir. Yün ve deri gibi malzemelerle aplike motif ve desenler oluşturulmuştur (Görsel 7).



**Görsel 7:** 14. yüzyıl aplike duvar askısı, (detay), Kuzey Almanya.

Aplike, teknik bakımdan tatbik edildiği yüzeye üç boyutlu görünüm ve doku kazandırma özelliği taşımaktadır. Uygulamanın ana unsurları fon ve üzerine katman

oluşturan desendir. Bu desenlerin elde edilmesinde kullanılan farklı yöntemler vardır. Eğer fona eklenecek motifin kenarlarına pay verilmeden kesilip doğrudan iğne teknikleriyle birleştirme işlemi yapılırsa bu açık aplike olarak adlandırılmaktadır. Daha çok ince ve detaylı konturlardan oluşan desenlerin uygulanmasında tercih edilir. Fakat motifin kenarlarına pay verilerek kesilip içine kıvrılarak gizli dikiş yöntemiyle fona tutturulduğunda kapalı aplike olarak adlandırılmaktadır. Bu yöntem ise genellikle az ayrıntılı ve büyük desenlerde uygulanmaya elverişlidir. Ayrıca kıvrırma işlemi sırasında aplikenin içine elyaf yerleştirildiği takdirde, kabarık bir form elde etmek mümkündür. Başka bir yöntem ise ters aplike tekniğidir. Bu teknikte kumaşlar desen renklerine göre üst üste katmanlar hâlinde yerleştirilmektedir. Üst kumaşa çizilmiş desen kesilip temiz dikiş yöntemiyle içine kıvrılarak tutturulmakta ve tüm katmanlarda işlem tekrarlanmaktadır. Ters aplike kompozisyonlarda elde edilen desen yüzeyde oyulmuş izlenimi vermektedir. Açık, kapalı ve ters aplike, benzer işlemlerle makinede de uygulanabilmektedir. Ayrıca yapışkan tela benzeri malzemeler kullanılarak da aplike uygulamaları yapılmaktadır (Görsel 8).



**Görsel 8:** *Aplike uygulama teknikleri. (Soldan sağa doğru) 1. görsel açık, 2. görsel kapalı, 3. görsel ters, 4. görsel yapışkan aplike tekniğine örnektir (MEB (2012) El Sanatları Teknolojisi 'Kırkyama-Aplike' başlıklı yayından uyarlanmıştır (s.17-49).*

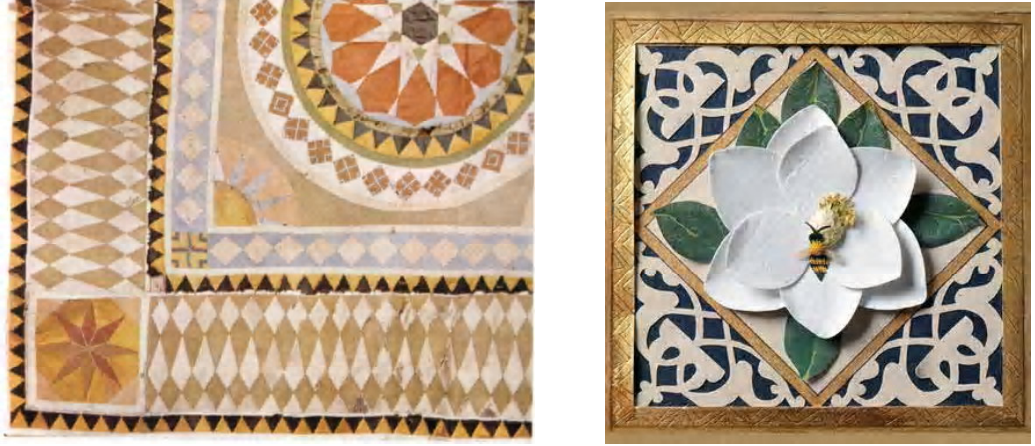
Aplike geleneksel olarak çeşitli biçimlerde yapılmıştır. Bu nedenle yapılış tarzına veya bölgesine göre farklı isimlerle adlandırılmıştır. Bunlardan oturtma olarak bilinen aplike çeşitleri özellikle Osmanlı döneminde Anadolu'da yaygın olduğu bilinmektedir. Ok (2012)'a göre, oturtma tekniğiyle yapılan motifler çoğunlukla, farklı renkteki desensiz kumaş parçalarının yine düz renkli farklı bir kumaş zemine dikilmesiyle yapılmaktadır. Aplikenin bir diğer çeşidi ise kakma oturtmadır. Bu teknikte, desenler zemin kumaşından kesilerek çıkarılmakta ve kenarları içine kıvrılarak alttaki zıt renkli kumaşa dikilmektedir

(s. 111-112). Aslında bu ters applike tekniğiyle aynıdır. Oturtma tekniğinde kat kat kumaşların kullanılmasıyla desenler elde edilmekte ve estetik görünüm açısından kordon tutturma gibi dikiş teknikleri kullanılmaktadır. Dıvrak (2010)'a göre applike çeşitlerinden biri olan metal plaka applike tekniğinde plakalar süslenmek istenen zemine deliklerden tutturularak veya klipsle kilitlenerek monte edilmekte ve konturlar kalın bükümlü sık kordonlarla bezenmektedir. Kertme tekniğinde ise kumaşlar kare kesilip katlanarak üçgen form elde edilmekte ve zemine gizli dikişle tutturulmaktadır (s. 50-51). (Görsel 9).



**Görsel 9:** Geleneksel Applike Teknikleri, (soldan sağa doğru) 1. görsel oturtma: XIX. yy. başlarında kıvrırma, oturtma tekniği ile yapılmış sayebanın detayı, 2. görsel metal plaka applike: taht örtüsü detayı, 3. görsel kertme applike tekniğiyle yapılmış masa örtüsü detayına örnektir (Dıvrak, 2010. s.48-50).

Adını eski bir Türk şehri olan Bosna'nın bir ilçesinden alan benaluka tekniği ise, renkli küçük kumaş parçalarının çiçek veya geometrik biçimde kesilip yan yana birleştirilmesiyle elde edilmektedir. Bu tip kesme parçalı veya kâğıtlarla yapılan işlemlere 'katığ' adı da verilmektedir (Sürür, 1976. s.43). Burada sözü edilen sanatın kat'ı sanatı olduğuna ve aplikenin ilkeleriyle örtüştüğüne dikkat çekilmektedir. Geleneksel Türk sanatlarından biri olan bu sanat, aplikenin başka bir çeşidi olan hareketli applikeyle de benzer ilkelere sahiptir (Görsel, 10-11-12).



**Görsel 10:** (solda) Benaluka tekniğiyle yapılmış applike çalışması (Sürür, 1976. s.43).

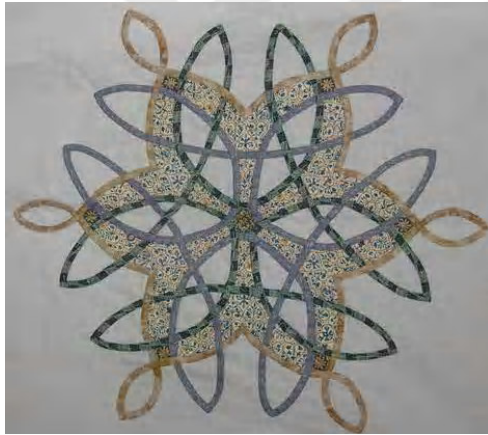
**Görsel 11:** (sağda) Kat'ı sanatı çalışması, M. Alev Uzun.

Hareketli applike tekniği uygulaması için önce iki kat kumaş desene göre kesilmektedir. Sonra katlardan birinin iç kısmına tela yapıştırılıp diğer kumaş katıyla kapatılmaktadır. Uç kısmından çevirmek için küçük bir alan bırakılıp iki kumaşın da çevrildiğinde doğru yüzü gelecek şekilde dikilmektedir. Kalan kısım da gizli dikiş yöntemiyle kapatılıp hazırlanan kompozisyona tutturulmaktadır. Eğer daha kabarık bir form elde etmek istenirse motifin iç kısmına elyaf konularak kapatma işlemi yapılmaktadır (Görsel 12).



**Görsel 12:** Hareketli applike.

Dünyanın çeşitli bölgelerinin yerleşik kültürlerine göre şekillenmiş aplike tekniklerinden olan; İran aplike, Khayamiya aplike, Hawai aplike, Boutis Provençal aplike, Mola aplike, Celtic aplike gibi yerel aplike uygulamalarına sıkça rastlanmaktadır. Bunlardan Avrupa eski medeniyetlerinden Kelt kültürüne ait bir sanat olarak bilinen ve bu sanattan uyarlanan celtic aplikesinde, şerit hâlinde verev kesilmiş kumaşlardan elde edilen biyeler kullanılmaktadır. Bu biyelerin desene göre gerektiğinde sarmal olmak üzere zemine yerleştirilip tutturulmasıyla uygulama tamamlanmaktadır (Görsel 13). Bu teknik, Türk İslam sanatında da sıkça kullanılan sarmal şekilde iç içe geçmiş girift geometrik desenlerle benzerlik göstermektedir (Görsel 14).



**Görsel 13:** (solda) Celtic aplike.

**Görsel 14:** (sağda) Şirdâr Medresesi, taş kakma ve mozaik örneği, Semerkant/Özbekistan, Şeybanid/Han Prenslikleri.

Aplikenin kültürel anlamda değişim göstererek toplum yapılarına göre şekillenmesine bir başka örnek ise Mola aplikeleridir. Oldukça titiz uygulama ve özgün tasarım biçimleriyle yapılan bu teknik, yaklaşık yüz elli yıldır varlığını korumaktadır. Mola aplikesi, Panama Atlantik kıyısındaki San Blas adalarında yaşamlarını sürdüren, Kuna yerli halkı tarafından yapılan bir el sanatıdır (Kozbekçi Ayrancı, 2018, s. 22). Bu teknik aynı zamanda ters aplike tekniğine de örnek gösterilebilir (Görsel 15).



*Görsel 15: Mola applike örneği, (detay).*

Boutis provençal tekniği, 17. yüzyıldan bu yana Güney Fransa'da yorgan, giyim ve dekoratif ürünlerde kullanılan geleneksel bir iştir. İki kat kumaş arasının dikişle oluşturulmuş desene göre doldurulma işlemidir. Doldurma işlemi genellikle iğneye saplı yün iplikle yapılmaktadır. İnce kumaşta, arkadan ışık verildiğinde dolgunsuz kısımların ışığı geçirgenliği kullanılarak farklı etkilere ulaşılması mümkündür (Görsel 16).



*Görsel 16: Boutis Provençal applike tekniği.*

Khayamiya adıyla bilinen Mısır aplike sanatı, Mısır'da eskiden çadır içi süslemelerinde kullanılan fakat zamanla turistik amaçlı yapılmış kompozisyonlarda uygulanan geleneksel bir tekniktir. İlk örneklerde büyük boyutlarda çalışılmış, çoğunlukla renkli, soyut desenler ve İslami motifler kullanılmıştır. İlerleyen süreçte farklı yorumlar katılarak eski Mısır kültürünü yansıtan daha küçük ölçekli kompozisyonlara dönüşmüştür (Bowker, 2014, s.43). Tekniğin uygulaması genellikle erkek zanaatkârlar tarafından yapılmaktadır (Görsel 17-18).



**Görsel 17:** (solda) Khedival Khayamiya, keten üzerine aplike 2830 x 1660 mm, (1890–1910), (Fotoğraf: Bowker Collection, 2013).

**Görsel 18:** (sağda) Turistik khayamiya (folklorik), keten üzerine aplike, 440 x 440 mm, 1910-1940'lar, (Fotoğraf: Bowker Collection, 2013).

Hawaii aplike tarzında, zemin kumaşı ile aynı ölçüdeki desen kâğıdı önce ikiye, ardından dörde, sonra da çapraz olarak katlanıp üçgen şekline getirilmektedir. Bu hâliyle üzerine hareketli çizgilerle tasarlanmış desen çizilerek kenarlarından kesilmektedir. Katlar açıldığında elde edilen simetrik desen kumaşa geçirilmekte ve gizli dikiş yöntemiyle uygulanacak yüzeye monte edilmektedir (Görsel 19).



*Görsel 19: Hawaii applike.*

Vitray applike tekniğinde desen, konturları boyunca koyu renkli biye ile çevrilip vitray etkisi yaratan biçimlerle tamamlanmaktadır. Kıvrım gerektirmeyen kompozisyonlarda biye yerine kurdele de kullanılmaktadır. Zemin kumaşa gerektiğinde yorganlama tekniği kullanılarak daha güçlü bir etkiye ulaşmak mümkündür (Görsel 20).



*Görsel 20: Vitray applike tekniği.*

Gölgeli applike uygulamasında, önce applike deseni zemin kumaşına tela ile yapıştırılmaktadır. Devamında desenin üzeri zemin kumaşıyla aynı boyutta kesilmiş transparan bir kumaşla kaplanmaktadır. Pastel bir görünüm oluşturan desenin çevresi dikiş teknikleriyle tutturularak tamamlanmaktadır. Kompozisyonda kabarık bir form sağlamak amaçlandığında, aplikenin içine elyaf benzeri ürünlerle dolgu yapılmaktadır (Görsel 21).



*Görsel 21: Gölgeli applike tekniği.*

Araştırmalar, aplikenin eski çağlardan günümüze birçok toplumun sanatında yer aldığını göstermektedir. Uygulandığı topluma göre farklı isimlerle anılan bu teknik, onları yapan ellerin yaşadığı kültüre göre renklenmiş ve biçimlenmiştir. Applike özellikle malzeme kullanımına ilişkin zengin alternatiflere açık bir tekniktir. Bu yüzden birçok alanda tercih edildiğini ve zaman zaman farklı sanat dallarıyla harmanlanarak çeşitlendirildiğini söylemek mümkündür.

Aslında çoğu kültüre tanıdık olan bu teknik, somut (keçe, deri, kumaş, ahşap, taş, metal vb.) ya da soyut (harfler, kelimeler, kavramlar, düşünceler vb.) malzemelerin kullanılmasıyla zenginleşerek farklı disiplinlerle etkileşime girmiştir. Edebiyat alanında şiir, düzyazı, kurgu metinler buna örnektir. Diğer yandan daha bütüncül bir yaklaşımla kırkyama, kat-ı, kakma, mozaik, vitray, künde-kari, kolaj, fotomontaj gibi sanat/zanaat örneklerine de applike referans verilebilir. Bu teknik özellikle resim sanatında kullanılan kolaj ile benzer niteliktedir.

Kolajın tarihsel olarak ilk kullanımı belirgin olmasa da resim sanatına Kübizmle girdiği kabul görmektedir. Sanatta devrim olarak da nitelendirilen bu dönem, XX. yüzyıl başlarında dünyada yaşanan sosyolojik olaylar ve teknolojik gelişmelerin sanata yansısıyla ilişkilidir. Turani (2014)'ye göre, kitle iletişim araçları sayesinde bireyin yaşamına giren yığınlarca görüntü ve bilgi onu düşünce karmaşasına sokmuştur. Yaşam alanı neredeyse tüm yeryüzü olan bireyin zihni, sınırsız çevresinden sağladığı ayrık izlenimler ve montaj görüntülerle dolmuştur. Dolayısıyla kopuk parçalarla dolu zihindeki malzemeler sanatın da malzemesi olmuştur. Diğer yandan dönemin bilimsel gelişmeleri sonucu nesnenin bünyesinde bulunan hız, enerji ve dolaşım öğelerinin tespiti, nesnenin sadece biçim olarak gösterilmesini anlamsızlaştırmıştır. Böylece nesnenin görüntüsü yerine nesnenin kendisi resimde yer almaya başlamış, devamında ise 'somut sanat' olarak adlandırılan Elektronik-Bilgisayar-Atom ve Uzay Çağı'nın sanatı olmuştur (s. 133-150). Kısacası nesne, kendi gerçekliğinden ayrılp başka bir gerçekliğin içinde onunla bütünleşen aynı zamanda yapısal özelliğinden ödün vermeyip sadece işlevinden koparılan kolaj uygulamasıyla resim sanatına dahil edilmiştir. Tıpkı aplikede farklı uygulama biçimleri (açık applike, kapalı applike, ters applike, hareketli applike, dolgulu applike, metal plaka applike, kertme applike ve gölgeli applike) olduğu gibi kolajda da onunla ilişkili farklı teknikler vardır. Örneğin, kolajın bir tür üç boyutlu hâli olan asamblaj, ya da birleştirmeye ilgili fotomontaj, ilişkilendirmeye ilgili montaj, sökme-yırtmayla ilgili dekolaj veya negatif kolaj sayılabilir. Bu açıdan hareketli applike tekniği ve metal plaka applike, asamblaj ile; ters applike tekniği ise negatif kolaj ile aynı özelliktedir. Toprak (2014)'a göre kolajda ele alınması gereken iki nokta vardır: "Birincisi 'yapıştırma', diğeri ise 'birleştirme'dir. İkisi de farklı çalışmalardan alınarak yeni bir çalışma üretme, yeniden bütünleştirme çabası içindedir. Yapıştırmada rastgele ya da bilinçli bir uygulama söz konusudur, birleştirme ise var olan nesneden başka bir nesneye geçişin uyum içinde olmasıdır" (s.54). Diğer yandan kolaj bir kavramsal sanat stratejisidir ve juxtaposition/yığılma/çakışma olarak çağdaş sanatta kullanılmaktadır. Aykut (2018)'a göre:

"Bu taktiğin kökenleri postyapısalcı düşüncenin bozma sonucu yeniden kurma yöntemlerinde yer alan bütünü oluşturan parçalarının bağlamlarından kopararak ya da kopartmadan farklı bir şekilde üst üste gelmesini betimleyen bir kelimedir. Çakışma, bir bağlamdaki görüntünün diğer bağlama taşınmasını ifade eder. Bu kolajdır. Aynı

zamanda çakışma, bir fikrin diğeriyle ilişkisi anlamı da taşır ki bu kavramsal kolaj olarak isimlendirilebilir” (Aykut, 2018, s.258).

Bu doğrultuda resim yüzeyinde ve zihinde düşüncelerin ya da kavramların ilişkilendirilerek birleştirilmesi/dikilmesi ile yapılan kavramsal kolajın, XX. yüzyıl başlarından itibaren sanatçıların resimlerinde kullanılageldiğı söylenebilir.

Kolaj yalnızca resim sanatında değil, hemen hemen sanatın tüm disiplinlerinde rastlanan bir uygulamadır. Yanı sıra sadece XX. yüzyıl sonrası sanatında değil, eski tarihlere uzanan birçok sanat/zanaat üretimlerinde de kolajın ilkeleriyle örtüşen benzer uygulama biçimleri görülmektedir.

Antik Yunan’da yazarlar kolaj yöntemine benzeyen bir teknikle şiirler yazmışlar ve bu yönteme ‘centon’ ismini vermişlerdir. Farklı parçalardan oluşan elbise anlamına gelen bu sözcük, Julia Kristeva’nın söylemiyle ‘alıntıların bir mozaiğı’dir ve metinler arası ilişkiler kapsamında olan bir tür kolaj işlemine dayanmaktadır. Kolajın çağdaş anlamda kullanımına oldukça yakın olan bu yöntem, Homeros destanlarının oluşturulma aşamasıyla da ilişkili görünmektedir. Destanları okuyan, ‘terzi-şair’ adıyla bilinen ‘rapzod’lar, sözlü gelenekten derlenen parçaları birbirine dikmişlerdir (Aktulum, 2006, s. 76). Birbirine dikme/çatma/ulama/yapıştırma işinin varlığı, birçok kültürün izlerini yansıtan geleneksel el sanatlarında da oldukça eski tarihlere uzanmaktadır. Özellikle Sibirya, Orta Asya ve Mezopotamya kültürlerine ait tarihi eserlerdeki applike resimsel kompozisyonlar, bunları açıkça göstermektedir.



**Görsel 22:** (solda) Sibirya erken Türk kültürüne ait applike tekniği uygulanmış eser.

**Görsel 23:** (sağda) Kübizm akımı kolaj tekniği uygulanmış eser. Marc Chagall, 'Keçi ile kompozisyon', kolaj, yağ, karton, 16,5 x 23,5 cm, (1917).

Dolayısıyla bu geniş görüngen, kolaj ve aplikenin tarihte aynı düzlemde yer almış ve benzer amaçlarla kullanılmış olabileceği düşüncesine kapı aralamaktadır (Görsel 22-23). Fakat kolajın resim sanatında ilk kez kübist sanatçıların eserleriyle gün yüzüne çıktığı görülmektedir.

### Problem Cümlesi I

Günümüz resim sanatında kullanılan kavramsal strateji, yöntem ve teknikler bağlamında aplikenin yeri var mıdır, varsa nasıldır?

### Alt Problemler

1. Applike tekniğinin tekstil, iplik, lif sanatları içinde kullanımı ne şekildedir?
2. Kavramsal kolajın sanatsal anlatım dilinde aplikenin yeri nedir? Sanat yapıtlarına yansması nasıl olmuştur?
3. Feminist estetik eleştiri bağlamında kavramsal kolajın, sanatın anlatım diline yansmaları nasıldır?

## Problem Cümlesi II

Araştırmacının yapıtlarında, kavramsal kolajın yeri ve applike, araştırmacının anlatım dilinde hangi şekilde ifade edilmektedir?

## Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu tez çalışmasında çağdaş resim sanatında aplikenin; kavramsal strateji, yöntem, teknikler bağlamında yerinin olup olmadığı tespit edilecek, eğer varsa hangi yollarla kullanıldığı günümüz resim sanatında üretilen işler üzerinden analiz edilerek saptanacaktır. Ayrıca araştırmacının yapıtlarında, kavramsal kolajın yeri ve applike, araştırmacının anlatım dilinde nasıl ifade edildiği belirlenecektir.

Araştırmada çağdaş sanatın içinde yer alan kavramsal kolajın, önceden bir geleneksel teknik olan applike ile bağı saptanmıştır. Özellikle günümüz sanatında çokça kullanılan bu teknik, yöntem ve stratejinin üzerinde yapılan inceleme, alandaki sözü edilen konuyla ilgili eksikliği doldurması bakımından önemlidir. Bu açıdan literatürde yapılan araştırmalarda: Ayrancı Kozbekçi (2017)'nin “Giyim Modasına Doku ve Boyut Kazandıran Applike” adlı makalesinde applikeyi giyim tasarımı boyutuyla ele almıştır. Keser (2016)'in “İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Yüksekliği” adlı makalesinde iplik sanatının tarihsel sürecine ve günümüze kadar olan gelişim aşamalarına değinmiştir. Sakalauskaitė (2011)'in “Lif Sanatı'nın Kavramsal Sanatla İlişkisi” başlıklı makalesinde, sanat tarihinde kavramsal sanatın ve lif sanatının önemli noktaları, yapısı, amacı araştırılmış, aralarındaki ilişki, benzerlikler, farklılıklar incelenmiştir. Ancak kavramsal kolajla bağlantısından söz edilmemiştir. Özpınar(2009)'ın “Lif Sanatında Kavram” başlıklı yüksek lisans tezinde; lif sanatı, çağdaş ve güncel sanat'ın bakış açısından ele alınarak, sanat yapıtının kavramla var olması düşüncesi kapsamında incelenmiştir. Balcı (2018)'nin “1960 Sonrası Sanat Alanında Kadın Emegi ve El İşinin Bir Eleştiri Aracı Olarak Kullanımı” başlıklı yüksek lisans tezinde; sanat üretiminin kadın kimliğinin oluşumuna katkısı vurgulanırken, zanaat olarak kabul edilen el emegi konusunun çağdaş sanatın estetik ölçütlerini sorgulayarak yeniden gündeme getirilmesi incelenmiştir. Applikeye, feminist sanat kapsamında üretilmiş işler üzerinden örnek olarak yer verilmiştir. Ancak applike güncel sanat içinde bir yöntem, teknik ya da strateji biçiminde

temel alınarak ele alınmamıştır. Selük Altunöz (2021)'ün “Çağdaş Tekstil Sanatında Aplike Tekniği” başlıklı yüksek lisans tezinde, applike tekniğinin çağdaş tekstil sanatındaki yeri ele alınmıştır. Aplike geleneksel formunda tekstil kolaj bağlamında değerlendirilmiştir. Fakat güncel sanat içinde kavramsal açıdan bir yöntem, teknik ya da strateji biçimine yönelik araştırma yaklaşımına girilmemiştir. Diğer yandan; M. Yılmaz (2013)'ın “Moderninden Postmoderne Sanat” adlı kitabında, resim sanatının tarihsel gelişim ve değişim sürecine yönelik bilgilere yer verilmiştir. Özellikle postmodernizm ve kavram sanatına ilişkin veriler ve yorumlar bulunmaktadır. Aykut (2018)'ün “Estetik Paradigmalar Işığında Sanat ve Eğitimi” adlı kitabında; göstergebilim, kavramsal sanat ve güncel sanat stratejilerine yönelik bilgiler bulunmaktadır. Alanla ilgili ulaşılan bu kaynaklarda kavramsal sanatın temel bilgilerine ulaşılmış, ancak kavramsal kolajla ilgili açık ve kapsamlı bir bilgiye ulaşılmamıştır. Bu yüzden elde edilen bulgular ve kanıtlara dayanarak veriler arasında bağ kurulmuştur. Araştırma, aplikenin güncel sanatta kullanılan teknik, yöntem ve stratejilerle ilgili elde edilen bilgilerin ilişkilendirilerek tek kaynaktan toplanması bakımından önemlidir.

Çağdaş sanatın içinde yer alan aplikenin, günümüzde birçok sanatçı tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda applike ve kavramsal kolaj, sanatçı çalışmaları üzerinden incelenerek çağdaş sanatta kullanılma biçimi saptanacaktır. Bu yüzden bu araştırma, gelenekselden applike ve çağdaş sanattan kolaj strateji, yöntem, tekniklerinin ilişkisini, mevcut çalışmalar aracılığıyla gösterecek olması bakımından önemlidir. Ayrıca alana literatür, yöntem ve kaynak oluşturma yönlerinden önem sağlayacağı düşünülmektedir.

### **Yöntem ve Sınırlılık**

Araştırmanın kavramsal çerçevesi, betimsel yöntem olan tarama modelinden literatür tekniği ile oluşturulacaktır. “Betimsel araştırmalarda kullanılan yöntem Survey ya da betimleme yöntemi denir. Survey araştırmaları olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların ‘ne’ olduğunu betimlemeye, açıklamaya çalışır. Bu tür incelemeler mevcut durumları, şartları ve özellikleri olduğu gibi ortaya koymaya çalışır” (Şen, 2010, s.346-347). Bu bağlamda ‘tarama modeli’ olarak da anılmaktadır. Araştırmada, problem durumuyla ilgili literatürde yer alan kitap, akademik makale ve

tezlerden faydalanılacaktır. Yapıt analizlerinde: göstergebilim yöntemi, söylem analizi; metinsel dokümanlarda içerik analizi gibi karma yöntemler kullanılması yanı sıra nitel araştırmanın görüşme tekniğinden yararlanılacaktır. Bedir Erişti (2018) göstergebilim yöntemini; “göstergebilimsel açıdan kodların ya da düşüncelerin görüngüler çerçevesinde mercek altına alınması ve vurgulanarak tanımlanması, kavramlar ve uygulamalar arasındaki kesişimi sorgulamayı olanaklı hale getirir” diye açıklar (s.56). Fransız dilbilimci Saussure, göstergebilimi ikili bir sistem olarak gösteren ve gösterilen şeklinde tanımlar. Gösteren, kavram ve düşünceleri sembolize eden işaretlerden oluşurken; gösterilen, bu işaretlerin yansıttığı düz anlam, yan anlam ve derin anlamlardan oluşur. Peirce ise buna yorumlayan faktörünü de ekler. Eğer yorumlayan yoksa gösterge kimseye mesaj iletmeyecektir düşüncesini savunur (Soylu, 2019, s.42; Akerson,2006,109-111). Bu bağlamda kolajı çalışmalarında uyguladığı belirlenen 14 sanatçının yapıt analizi için izlenecek yolda; sanatçının yaşadığı dönem, içinde olduğu yaşam atmosferi, ideolojileri, öncesinde ürettiği işleri veya projeleri, literatürdeki hakkında yer alan bilgiler ve onun kendi çalışmaları için yaptığı açıklamalar tümüyle araştırılıp veriler elde edilecektir. Yapıttaki göstergeler bu verilerle ilişkilendirilip bağlamlar kurulacak ve göstergenin yan anlamları ile ona bağlı olarak derin anlamları elde edilecektir. Düz, yan ve derin anlamların yer alacağı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şemasından hareketle, yapıtın analiz metni oluşturulacaktır. Karma yöntemde ise Bedir Erişti (2018); çoğu konunun çok boyutlu, farklı değişkenler bağlamında kendi karmaşıklığını yansıtan birden fazla yöntemin kullanımını gerektirdiğinden söz eder (s.18). Bu yüzden araştırma sürecinde karma yöntem, araştırmanın geçerliğini güçlü hale getirmektedir. Nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniği, araştırma verilerinin elde edilmesinde önemli yer tutmaktadır. Bundan dolayı çalışılan konuyla ilgili alan uzmanları ve konuya ilişkin yapıtlar üreten sanatçılar belirlenerek görüşme yapılacaktır. Aynı zamanda araştırmacı süreçte problem durumuna ilişkin sanat temelli (ABR) araştırma yöntemiyle uygulama da gerçekleştirecektir. Sanatsal yaratımın sürecini ve sonucunu açıklamak ve anlamlandırmak için sanat temelli araştırma metotları geliştirilmiştir. Eser ve yapıtların bilgisini toplama, verilerin analizini yapma ve anlamlandırma sağladığı için birincil bir araştırma çeşididir. Sanat temelli araştırmada araştırmacı ve uygulamacı aynı kimliği kullanabilir ve aynı anda ortaklık eden bir uygulamacı da yardım edebilir. Aktiviteler planlıdır, uygulama araştırmanın temelindedir. “Görsel Araştırma Yöntemleri: Teori, Uygulama ve Örnek” adlı kitabında Suzan Bedir Erişti sanat temelli araştırmaya şu

şekilde değinir: Araştırmada seçilen sanat formuna göre araştırmaya ilişkin nitelikler; süreç ve sonuç anlamlı çeşitlenir, bu nedenle projenin deseni de çeşitlenir. Kesinlik ortaya koymak yerine bakış açılarını geliştirme üzerine odaklanır ve anlamlandırmayı derinleştirmek amacını taşır (Bedir Erişti, 2018, s.18).

Tez çalışmasının kapsamı, tarihsel olarak resim sanatında 1960 sonrasında günümüze kadar olan süreçtir. Ancak konunun açıklanması bakımından belirtilen sürece zemin hazırlayan faktörlere de değinilecektir. Araştırmanın teması applike ve aplikenin kullanımında teknik, yöntem, stratejilerle sınırlandırılmıştır. Applike kavramsallık boyutu ile ele alınacaktır. Belirlenen süreç içerisinde; sanat akımları ve sanatçılar, karşılaştırmalı olarak yapıtlar üzerinden incelenecektir.

#### **Araştırmada geçen terimler ve açıklamaları**

**Applike:** Kırkyama tekniklerinden biridir. Eskiden Türkçede ‘oturtma’ olarak adlandırılan bu teknik ilerleyen süreçte Fransızca ‘applique’ sözcüğünden Türkçeye geçmiş ve bu adla kullanımı yaygınlaşmıştır. Üzerine koyma, ulama anlamında olan applike; bir parçanın onunla uyumlu başka bir parça üzerine oturtularak birleştirilme işlemidir.

**Asamblaj:** Doğal ya da hazır gereçlerin parçalarının birleştirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtlarıdır. Kolajın bir tür üç boyutlu hâli olduğu söylenebilir.

**Alıntı:** Metinler arasılığı en bilinen yöntemlerindendir. Onunla başka bir metinden alıntılanan kesit yeni bir metne katılır, yeni bir bağlamda yeni bir söylem üretilir. Bu yüzden alıntı bir yinleme işlemidir. Resimsel alıntıda ise, bir gönderge resimden bir unsur olduğu gibi kopya edilemez ancak yeni bir bağlamda yeniden yapılır. Modern ve postmodern yapıtlarda sıklıkla kullanılan alıntı, yapıtlara derinlik katan ve çoğullaşmalarını sağlayan bir yeniden üretim biçimidir (Aktulum, 2016, s.48-50).

**Dekolaj:** Yüzey üzerine üst üste yapıştırılan malzemelerin tekrar sökülmesiyle elde edilen görüntünün sanat yapıtına dönüştürülmesidir.

**Gelenek:** Türk Dil Kurumunun sözlüğünde; bir toplumda ya da bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon olarak açıklanmaktadır.

**İnovasyon:** Türk Dil Kurumunun sözlüğünde “yenileşim” olarak tanımlanmıştır. Farklı konuların arasında ilişki kurularak bir araya getirilmesi sonucu yeniye ulaşma da denebilir. Kullanılan materyalin işlevinden koparılıp yeni bir işleve dönüştürülme durumu söz konusudur. Disiplinlerarası çalışma biçiminden beslenmektedir.

**Juxtaposition:** Yığılma/ Çakışma. “Bir bağlamdaki görüntünün diğer bağlama taşınmasını ifade eder. Bu kolajdır. Aynı zamanda çakışma, bir fikrin diğeriyle ilişkisi anlamı da taşır ki bu kavramsal kolaj olarak isimlendirilebilir” (Aykut, 2018, s.258). Çağdaş sanatta kullanılan kavramsal bir stratejidir.

**Kırkyama:** Birbirinden ayrı kumaş parçalarının birleştirilerek bir bütün elde edilmesidir. Yabancı kaynaklardan dolayı “patchwork” olarak da bilinmektedir.

**Kod:** Harf, şifre.

**Kolaj:** Fransızca kökenli bir sözcük olup ‘collage’ kelimesinden gelmektedir. Türkçe karşılığı ‘kesyap’ olan kolaj, Türk Dil Kurumu sözlüğünde kumaş, tahta gibi çeşitli malzemelerle yapılan ve kâğıt ya da kartona yapıştırılan resim olarak tanımlanmaktadır. Aktulum (2000) ‘Metinler arası İlişkiler’ adlı kitabında kolajı; “daha önce var olan yapıtlardan, nesnelerden, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak” olarak tanımlamıştır. Ayrıca resimde ayrışık parçaları bir bütüne yapıştırmak işlemi olan kolajın metinsel bağlamda, alıntı ve/ya metinler arası göndergeyle eşanlamlı olarak kullanıldığından söz etmiştir (s. 222-223).

**Kavram:** Türk Dil Kurumunun sözlüğünde “bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı” şeklinde tanımlanmaktadır.

**Kat'ı:** Kelime kesme, biçme, ayırma, oyma anlamına gelmektedir. Türk süsleme sanatlarından. Kâğıt ya da deri yüzey üzerindeki desenin oyularak çıkartılma ve özel yöntemlerle başka bir yüzeye yapıştırılma işlemidir. Bu sanat katı'a, kat', kaat'ı, katığ gibi farklı biçimlerde anılmaktadır.

**Metinler arasılık:** Bu kavram, genel anlamda iki veya daha fazla metin arasındaki alış-veriş ya da her türlü etkileşimi ifade eder. Bir yapıtın diğer yapıt (lar) üzerindeki etkisini, somut varlığını ya da izlerini inceler. 60'lı yıllarda yazınsal alanda doğan kavram, sonraları sanatın ve yaşamın farklı alanlarında da kendini göstermiştir. Günümüz postmodern döneminin okuma yöntemi olarak kabul edilmektedir (Yücel, 2019. s.9).

**Montaj:** Türk Dil Kurumunun sözlüğünde, sinema ve televizyon kapsamında 'kurgu' anlamına gelirken, isim olarak ise makine, bir cihaz ya da mobilyanın parçalarını yerli yerine takma veya monte etme anlamına gelmektedir.

**Pastiş:** "Çeşitli eserlerden alınan parçaların bir bütün içinde eritilmeden ve özgün bir çalışma oluşturmada bir araya getirildiği çalışmalar" (Foster, 2017, s.28).

**Parodi:** "Ana bir kısım içindeki bir parça, bütünü bir kısım. Ciddi olarak kabul edilen bir yapıtın tümünü ya da bir bölümünü biçim ve içerik açısından değiştirerek abartma, çarpıtma yoluyla gülünçleştirme" (S.Yılmaz, 2008, s. 12).

**Sanat ve zanaat:** Sanat, insanın tüm çevresiyle oluşturduğu iletişim, bağlantı ve bildirişim yöntemlerini kapsayan kendine özgün edimlerdir. Bu edimler, sanatçının kendi iç savaş deneyimleri yoluyla elde edilir ve hiçbir araca, malzemeye tahakkümü yoktur. Faydacı bir çıkar ya da işlev gütmaz. Bu nitelik yüklenmek istenmişse de hiçbir zaman sanat ve sanatçı tarafından içselleştirilmemiştir. Zanaat ise faydacı bir amaç güden, kuralları, teknikleri, araçları ve ritüelleri olan meslek niteliğine sahip üretim biçimidir. Kuralları belirleyen, ortaya çıkan nesne ve bu nesnenin üretildiği malzemedir. Sanatın aksine araca, malzemeye tahakkümü vardır (Ünsal, 2018, s.117-118).

**Eklektizm:** Seçmecilik olarak tanımlanmaktadır. Şahin (2011)'in aktarımına göre; "Genellikle sanatta kullanılan eklektisizm tanımının her türden sanat disiplinlerinin

birbirine karıştırarak onlardan yerinde bir sonuç çıkarmak veya tarafsızlıkla beğenmek ve toplamak veya her tarzın tesirleri altında bulunarak sanat yapmaktır. Yani tek bir tarz ve mesleğe intibak etmemek mesleği olarak değerlendirilmektedir” (s.15).

**Yorganlama:** Ana kumaş ile astar kumaş arasına elyaf benzeri ürün yerleştirmek suretiyle dikilen ve toplamda üç katmandan oluşan birleştirme tekniğidir.



## 1. BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

Aplikenin gelenekten tekstil sanatlarına, aynı zamanda çağdaş resim sanatına yolculuğu postmodernizmle başlar. Bu doğrultuda araştırmada ilk olarak postmodern düşüncenin o güne kadar resim sanatı dışında bırakılan dekoratif sanatlar gibi farklı disiplinleri çağdaş sanata katması ele alınmıştır. Ardından aplikenin günümüz resim sanatında kullanılan kavramsal strateji, yöntem veya teknikler bağlamında sanatın içindeki yeri incelenmiştir.

Alt problemlere yönelik ise; İplik, tekstil, lif sanatları içinde aplikenin ne şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca kavramsal kolajın sanatsal anlatım dilinde aplikenin yeri saptanarak yapıtlar üzerinden yansımaları irdelenmiştir. Son olarak feminist estetik eleştiri bağlamında kavramsal kolajın, sanatsal anlatım diline yansımaları incelenmiştir.

#### 1.1. Araştırmanın I. Problemine Yönelik Bulgular ve Yorumlar

##### 1.1.1. Postmodernizm ve Resim Sanatına Etkileri

Postmodernizmin tıpkı kendisi gibi çıkış tarihinin de tanımı belirgin değildir. Postmodernizm, A. Demir (2019)'in aktarımıyla; “varlığın hesaplanamayan bir karaktere sahip olduğunu iddia ettiğinden bilimsel, sosyal ve siyasal alanda özne merkezli tümel hakikat varsayımlarının etkisinin kırılmasıyla tezahür eden merkezsiz çoğulcu yaklaşımı savunan felsefi düşüncenin adıdır” (s.136). Modern paradigmaların sorgulanmaya başlanması; devamında eklektiklik, görelilik, çok seslilik, çok kültürlülük gibi birçok söylemi beraberinde getirmiştir. Doğrudan sanat ortamına da yansıyan bu durum, sanat disiplinlerine kendi aralarında etkileşim imkânı sunmuştur. Metinler arasılık, disiplinler

arasılık gibi kavramlar doğmuştur. Bu süreçte vücut bulan ya da süregelen sanat akımlarını ve zanaat dallarını ayıran çizginin sınırları bulanıklaşmıştır. Özellikle kavramsal sanatta çokça yer alan alıntı, pastiş, temellük, kolaj sanatçıların işlerinde kullandıkları birer strateji olmuştur.

Modernizmin eleştirisi veya onun devamı olarak da kabul gören postmodernizm, düşünürler tarafından farklı bakış açılarıyla değerlendirilmektedir. O. Girgin (2018)'in aktarımına göre; Lyotard postmodern teorisinin genel çerçevesinin oluşturulmasında ve postmodernliğin bir özgürleşme çağı olarak tanıtılmasında en önemli figür olmuştur. Baudrillard ise postmodern döneme geçildiği konusunda Lyotard ile hemfikir olmakla beraber analiz ettiği dönemi öznenin çöküşü ve kitlenin egemenliği ile karakterize ederek karşıt bir bakış açısı sunmaktadır. Jameson ise postmodern duruma Marksist bir çözümleme ile ulaşmakta ve dönemi övmenin ya da yermenin ötesinde, postmodernliğin kaçınılmaz bir gerçeklik olduğunu temellendirmeye çalışmaktadır (s. 108-109). Diğer yandan Antmen (2016)'in aktarımıyla “David Harvey ‘yapısalcılık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle’ bağlantılı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, ‘söylem’ tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur” (s. 275). Dolayısıyla postmodernizm kimilerine göre modernizmin devamı veya onun başkalaşım geçirmiş hâli, kimilerine göre modernizme tepki ya da bulunulan sürecin yarattığı şartların zorunlu gerçekliğidir. Genel itibarıyla tartışmalara açık olan postmodernizmin, modernizm sonrasını betimleyen bir düşünceler ve söylemler biçimini karşılayan durum veya hâl olduğunu da söylemek mümkündür. Postmodern terimi ise, çeşitli anlamlar etrafında çoğulluktan beslenen düşünceler bütünü olarak özetlenebilir. Bu bağlamda belirtilen dönemde yaşanan koşulların etkileri tüm alanlara olduğu gibi sanata da yansımıştır.

Sanatta postmodernizm kavramı 1970 sonrasında meydana getirilen geniş bir sanatsal üretim yelpazesini ifade etmektedir. Modern sanatın ulaşmak istediği idealleri ve estetiği reddetmesi onun en belirgin özelliğidir. Postmodern sanat üretimlerinde, modern yaklaşımdaki gibi dünyayı amaçlanan kalıplarda şekillendirme çabası yerine, verili olandan hareketle onu tanıyıp kabullenme, anlama ve anlatma üstüne yoğunlaşılır. Sanatsal çalışmalarında bilimsel mantık ve evrensel aklı dışlayan postmodernist

yaklaşımına göre geçmiş, şimdiden daha önemli hâle gelmektedir. Bu sebeple sezgi, duygu, özerk düşünce, yaratıcılık, içebakış, hayal gücü, fantezi postmodern sanatın en önemli çıkış noktalarını oluşturmaktadırlar (Kuş, 2019, s. 1003-1005). ‘Ne olsa uyar’ mantığıyla belirsizleşen sınırlar; metinler arasılık, çokdisiplinlilik, çokseslilik gibi yeni durumlar ortaya çıkararak resim sanatının evrenini zenginleştirmiştir. Geline nokta resim sanatı, ortaya çıkan bu heterojen durumla ‘geleneksel’ olarak nitelendirilen dekoratif sanat-zanaat dallarına kucağını açmıştır. Böylelikle birçok sanat akımı, sanat hareketi veya eğilimi postmodern sanat kapsamında yerini almıştır. Hatta bu zaman dilimindeki farklı sanat pratikleri iç içe geçmiştir.

Postmodern sanat, inovatif tavrıyla yenilikçidir. Geçmişte bırakılan veya geçmişten geleni alıp güncel applike ederek onu yeniden üretir. İşlevinden koparıp ona yeni bir işlev kazandırır. Başka bir deyişle onu geri dönüştürür. Bu dönüşümü ise temellük, juxtaposition, pastiş, kolaj gibi kavramsal taktiklerle sağlar. Yukarıda bahsi geçen çağdaş sanat pratikleri arasındaki iç içelik durumu bu taktikler için de geçerlidir.

### **1.1.2. 1960 Sonrası Kavramsal Üretim Bağlamında Resim Sanatı**

Etkisi günümüze kadar devam eden fakat çıkış noktasının iki büyük dünya savaşı arası dönem olduğu kabul gören kavramsal sanat, özellikle 1960 sonrası sanat üretimlerinde yoğunluk kazanmıştır. İlk Dadaist sanatçıların yapıtlarında görülmeye başlandığı söylene de aslında XX. yüzyıl başı Avrupa’da meydana gelen radikal sanat olarak adlandırılan kadın hareketlerinde de kavramsal sanatın izine rastlanmaktadır. Kavramsal sanat, postmodernist oluşumun sunduğu sanat ortamına sirayet etmesiyle birlikte günümüze kadar uzanan süreçte, çeşitli güncel sanat pratikleri kapsamında üretilen yapıtlara temel olmuştur. Bu zaman aralığında resim sanatı, kendi bünyesindeki kalıplardan kurtulmasının yanı sıra farklı disiplinlerle alışverişe girmiştir. Böylece çoğulcu, eklektik bakış açısı kazanmıştır. Dolayısıyla güncel sanat çatısı altında birleşen birbirinden farklı sanat pratiklerinin ne çıkış sıralamalarını ne de aralarındaki ayrımı belirlemek mümkün görünmektedir. Bu da postmodernist söylemlerin yarattığı bulanıklık, belirsizlik, katışıklık ilkelerinin sanata kaynaşık biçimde yansımasıdır. Nitekim kavramsal sanatın geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki sınırları ya da mekân sınırlarını yadsıması, sanatçıların işlerini oluşturmada onlara geniş bir yelpaze

açmıştır. Arazi sanatı, yoksul sanatı, süreç sanatı, video art, iplik sanatı, tekstil sanat, lif sanatı, vücut sanatı ve performans sanatı gibi birçok güncel sanat pratiğinde kavramsal işler üretilmiştir. Bu bağlamda araştırma konusunun daha anlaşılır olması amacıyla kavramsal sanat, tekstil sanatı, lif sanatı ve iplik sanatına alt başlıklar hâlinde yer verilmiştir.

#### **1.1.2.1.Kavramsal Sanat**

Düşünce sanatı olarak da bilinen kavramsal sanat, resim sanatına postmodern süreçle girmiştir. Sanat yapıtının bilinen geleneksel tarifini dönüşüme uğratarak ona yeni bir perspektif kazandırmıştır. 1960–70’li yıllarda sanatçılar kavram sanatı üzerine yoğunlaşarak aslında resim sanatındaki klasik öğretilere yabancı olan işler üretmişlerdir. İnovasyon, süreksizlik, eşanlık, görelilik, eklektiklik gibi kavramların şemsiyesi altında, günümüze kadar birçok sanat pratiğinde yapılan çalışmalara zemin olmuş aynı zamanda ortak birliktelik sağlamıştır. Yapıt üretiminde önem kazanan ve öne çıkan etken, düşüncedir. Bunu yaparken fikirleri yansıtan malzemenin kullanılması söz konusudur.

M. Yılmaz (2013)’ın aktarımına göre; kavram sanatı deyimini ilk defa bir Flüksus yayınında, sanata ve felsefeye ilgi duyan matematikçi Henry Flynt kullanmıştır. Flynt, özetle şöyle demektedir: “Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Müzik, öncelikle tınıdan ibaret iken, kavram sanatının asıl meselesi dildir” (s.286). Bunun yanı sıra, kavramsal sanat birim kavramını merkeze veya temele koyan bir sanattır. Bu kavram bir nesne, görüntü ya da sanatçının kendi görüntüsünün yansıması olabilir. Sanatçının teknik becerilerine veya materyalleri kullanım biçimine odaklanmaz (Aykut,2018.s.224). Asıl önemli olan zihinsel katılım gereği tasarlayabilmektir. Sanatçı bunu yaparken zihninde kurguyla başlar. Sonrasında kavramsal taktikler eşlik eder. Böylelikle kavramsal sanat çalışmalarının anlam içerikli kodlarla izleyiciye açtığı pencere, onlara öznel bakış açısı ya da duyumsama ile yaklaşma imkânı sunmaktadır. Sanat eseriyle karşı karşıya bırakılan izleyici, kendi bilincinin imleriyle (anısal belleğindeki, tanıdık olan geleneksel kültürel değerler) bağ kurar. Tümüyle bu aşamalar göstermektedir ki kavramsal sanat, yapıtın ilk

olarak sanatçının zihninde başladığı ve tamamlanma aşaması da dâhil izleyiciyle bulunduğu ana kadar geçen süreçle ilişkilidir.

Kavramsal sanat üretimlerinde, birçok strateji kullanılır. Bunlar; ironi, pastiş, parodi, postprodüksiyon, temellük, manipülasyon, metafor, tasvir, reformatting, projeksiyon, asamblaj, dekolaj, montaj, kolaj olarak tasnif edilebilir. Bu taktiklerle oluşturulan dil, izleyiciye pek çok anlam yansıması sağlar. Aykut (2018) bu durumu; “Çağdaş sanatta kavramsal stratejiler daha yaratıcı ve radikal yollarla bütünleşmiştir. Basitlik ve dolaysızlık, özellikle karmaşık anlamları elde etmek için etkilidir. Bununla birlikte taktikler genellikle birbiriyle çakışır ve bunları bir sanat eserinin içinde birlikte de bulabiliriz” (s.253) diye açıklamaktadır. Örneğin Marcel Duchamp’ın ‘Pisuar’ adlı yapıtı, kavramsal taktiklerin çakışmasının somut hâlidir. B. Yılmaz (2016)’a göre ‘Pisuar’ adlı yapıtıyla Duchamp; sanat, sanat eseri, temsil kavramı gibi temel sorunları gündeme getirmiştir. Pisuar, aslında sanatın geldiği sorunun belirgin bir dökümünün ve bu sorunları çözecek yeni düşünme biçiminin ortaya çıkışının yapıtıdır. Sanatın kavramsallığı bağlamında getirdiği yenilikler için Pisuar hem sorun hem çözüm hem de paradoks olarak görülebilmektedir. Burada bir günlük kullanım nesnesini alıp kendi eseri olarak tayin etmesi ve onu kendi anlamından, işlevinden sıyrarak saptırması söz konusudur. Dolayısıyla Pisuar, postprodüksiyon, temellük ve manipülasyon gibi yöntemlerin sanatsal bir strateji olarak ilk kez kullanıma açıldığı eserdir (s. 192).



**Görsel 24:** Marcel Duchamp, Pisuar, (1917).

Bugüne kadar süregelen sanat alanında kavramsal stratejiler, sanatçılar tarafından işlerinde bir ifade aracı olarak sıklıkla kullanılmıştır. Bu da yapıtlardaki kavramsal stratejilerin göstergeler aracılığıyla okunma gereksinimini doğurmuştur. Bu okumayla sanatçının yapıtta oluşturduğu anlam katmanlarının su yüzüne çıkarılması olağanlaşmıştır.

### **1.1.2.2. Tekstil sanatı**

Tekstilin ilk olarak ilkel toplum insanının iklim koşullarına göre korunma amaçlı kullandıkları hayvan derileri veya kürkleriyle, bitki lifleriyle doğduğu tahmin edilmektedir. Ardından ise yünlerden tepme yöntemiyle elde edilen keçenin kullanımı yaygınlaşmıştır. Zaman içinde hayvan kılı ya da yününü eğirme işlemiyle ipler elde edilmiş, el dokumaları yapılmıştır. İşlevselliğin yanı sıra estetik kaygı gözetilerek yapılan bu dokumalar, bezeme teknikleriyle zenginleşmiştir. Motif bezemeleriyle süslenen tekstiller kimi zaman doğüstü varlıkları uzak tutma anlamı taşımış, kimi zaman ise eril egemen yapının baskılayarak toplumdan uzak tuttuğu kadınların suskunluğuna tercüman olmuştur. Kısacası çeşitli yöntemlerin geliştirilmesiyle işlevsel amaçlı ortaya çıkan dokuma tekstiller, toplumların kültürel değerlerini yansıtan zanaatlara, ilerleyen süreçte de sanat nesnesine dönüşerek tekstil sanatını oluşturmuştur. Gelişen teknolojiyle paralel ilerleyen tekstil, günümüzde bir güncel sanat pratiği olarak resim sanatında yerini almıştır.

Sanayi devrimine kadar geleneksel yöntemlerle üretilen tekstil sanatı, insanoğlunun sosyo-kültürel zenginliklerini içinde taşımıştır. Bu ürünler, üretildiği toplumun duygu ve düşüncelerini, hayal ettiklerini, inançlarını, korkularını, hüznü ve sevinçlerini, gelenek ve göreneklerini farklı biçimlerde ifade etmelerine imkân sağlamıştır. Zaman içerisinde çeşitlenen, geleneksel tekstil teknikleri ile üretilen birçok el sanatı elyafa bağımlı; keçe, ipliğe bağımlı; işleme, kumaş, halı, kilim, örme, oya, dantel, makrame gibi; kumaşa bağımlı, batik, yorgan, yama, aplike gibi adlandırdığımız el sanatları olarak ortaya çıkmışlardır (Öngen, 2016, s.1239). Tekstil el sanatlarının geleneksel çerçeveden çıkışına zemin hazırlayan veya kavramsala doğru yönelen yanına işaret eden başlangıcın ise XX. yüzyıl başındaki radikal sanat hareketleri olduğu söylenebilir.



**Görsel 25:** Hyde Park Londra programı için tasarlanmış, “Suffragette Oy Peçete”, (1908).

**Görsel 26:** Janie Terrero, “Suffragette Mendili” (1912).

XX. yüzyıl başındaki radikal sanat hareketlerinin çoğu, sınıf sorunlarını öncelemiş, özellikle yürütülen kadın hakları kampanyaları dikkat çekici olmuştur. Bunlardan biri olan yaklaşık beş yüz bin kişinin katıldığı Hyde Park Eylemi, katılımın fazla olması ve direnişlerinde hem sanatsal ifade biçimlerinden hem de zanaat kapsamına giren yöntemlerden faydalanmaları sebebiyle diğer gösterilerden ayrılmıştır. Bu eylemde gösterinin duyurulması için kendi tasarımları olan el ilanları dağıtılmış, bayraklar ve flamalar asılmış, seçmiş oldukları mor, beyaz ve yeşil renkte kemerler kullanılmıştır. Böylece kadınlar, sanatı zanaattan, ebedi şaheserleri kısa ömürlü anonim eserlerden daha kıymetli gören geleneksel hiyerarşiyi bilinçli olarak göz ardı etmişlerdir (Balcı, 2018, s. 23-24). Gösterilerde tutuklanan kadın eylemciler, tutuldıkları hapisanede tüm yaşananları mendillerine iğne iplikle işleyerek, işledikleri mendilleri birer tarihî belge niteliğine dönüştürmüşlerdir. I. Dalga feminizm hareketi olarak da adlandırılan bu dönem, el emeğiyle yapılan iğne-iplik işinin, sanatta ön plana çıkmaya başlamasına zemin hazırlamıştır. Kadınların toplum içinde arka planda bırakılması durumu gibi, dikiş- nakış benzeri el işlerinin de sanat dışı bırakılarak değersiz görülmesine tepki gösterilmiştir. Bu anlamlı karşı çıkıştan itibaren feminist sanatçılar tarafından el işleri -kadın emeği- sanata dâhil edilmiştir.

İlerleyen süreçte ortak buluşmanın başkarakterleri sanat ve zanaat, müsebbibi ise postmodernist yaklaşımın bütünleştirici, çoğulcu ve yenilikçi tavrı olduğu görülür. Ama bu sürecin ilk filizleri olarak 1919-33 yılları arasında sanat tasarım üzerine eğitim veren Bauhaus Okulunun disiplinlerarası tavrı ve sanat-zanaat uygulamalarını birleştirici tutumuyla, tekstil ürünleriyle yapılan el sanatlarının süslemeden tekstil sanatına evrilmesini sağladığı durum gösterilebilir.

Özpınar (2009)'a göre, çağdaş sanat kavramının ortaya çıktığı 1960 ve 1970'li yıllar; sanatın ve sanat yapıtının yeniden tanımlandığı 1980'lere bir geçiş dönemi oluşturmuştur. Savaş sonrası gelişen teknolojiyle birlikte endüstri de gelişmeye ve deneysel çalışmalarla ilerlemeye devam etmiştir (s. 84). Kùltürler arası iletişimin geliştiğı bu dönemde tekstil ve plastik sanatlar birlikteliğı söz konusudur. Dolayısıyla dönemin sanat ortamına sunduğı malzeme özgürlüğü ve tekstilin sahip olduğı zengin kullanım alternatifleri aynı düzlemde buluşmuştur. Böylelikle sanatçıların yaratıcı tasarımlarını kullandıkları birer medyuma dönüşmüştür. Sönmezateş (2012)'e göre, belirtilen dönemde genellikle doğal tekstil malzemesi üzerine odaklanılan işlerde materyaller ön plandayken, sonraları ilerleyen teknolojinin de etkisiyle yeni oluşan sentetik materyaller ve tekstil teknolojileri sanatsal tekstilin kapsamına girmeye başlamıştır. 1963'te New York Museum of Contemporary Crafts'ta gerçekleşen "Woven Forms" sergisinde sunulan, dokumacıların örölü iplerden oluşan heykelsi formdaki işleri ve başından itibaren hareketi destekleyen Lozan Bienali, fikirlerin çarpıştığı bir etkinlik olarak sanatçıların buluşma noktası olmuştur (s.18).

1960'lı yıllarda, ileride lif sanatı olarak anılmaya başlayacak olan, sanatla tekstil arasındaki bağı irdeleyen Art Fabric (Sanatsal Tekstiller) hareketi oluşmaya başlamıştır. Sanatsal Tekstiller, plastik sanatlardaki değişimlere paralel gelişmiştir. Tekstil sanatçıları, tezgâha bağımlı olmamanın, işlevsellikten çok estetik işler yaratabilme özgürlüklerinin farkına varmışlardır. Böylelikle sanatın malzeme ve araçlarda değil, kavram ve nitelikte yattığını ispatlayacak işler çıkarmışlardır. (Özpınar,2009, s. 89-90). Kavramsal sanatın da aynı döneme tekabül etmesi düşünüldüğünde, sanatsal tekstillerin diğer sanat hareketleri gibi kavramsal eksene girmeyi amaçladığı görülebilir.

Sonuç olarak güncel sanatta üretilen birçok kavramsal yapıtta tekstil sanatçıların imzalarını görmek mümkündür. Örneğin McGuinness, kavramsal sanat stratejilerinden metaforu, yaptığı enstalasyon düzenlemesinin ana unsuru olan kıyafetler üzerinden yansıtmıştır. Sanatçı çalışmasında geçici-ruhani, yaşam-ölüm, varlık-yokluk gibi konuları sorgulamaktadır. İrlandalı genç erkeklerin intihar oranlarının artması problemini sorunsallaştıran McGuinness'in '21 Grams' adlı çalışması B. Ay (2018)'a göre, ölüm sırasında bedenden aniden kaybolan ağırlık miktarına değinmektedir. 21 gram ağırlığında 92 beyaz gömlek yakasından oluşmaktadır. Parçalar tamamlanmamış veya sökülmiş görünmektedir. Sanatçı, hatıra kalıntılarına indirgenmiş, yarım kalan genç bir yaşamı temsilen, ruhundan ayrılmış beden gibi hayalet görüntüsü oluşturan gevşek iplerden havada asılı gömleksiz yakalar kullanmıştır. Çalışmalar, intiharın yaşayanlar üzerindeki etkisiyle ilgili olduğu kadar merhumun yokluğunu da temsil etmektedir (s. 203). Dolayısıyla sanatçı bu çalışmasında, tekstil malzemesini çok katmanlı kavramlarla donatarak derin anlam kodlarına dönüşmesini sağlamıştır (Görsel 27).



*Görsel 27: Seamus McGuinness, '21 grams' isimli yerleştirme ve detay, (2003).*

### 1.1.2.3. Lif sanatı

Resim sanatı, sırtını dayadığı postmodernist yaklaşımla sanatın geleneksel kurallarının dışına çıkmış, özgürleşerek çoğalmış, çoğaldıkça zenginleşmiştir. Sadece tuval yüzeyinden değil geleneksel malzemelerinden de feragat edişi ona geniş olanaklar sağlayan farklı kapılar açmıştır. Artık güncel sanatçılar tarafından üretilen çalışmalarda resim, bazen bir fotoğrafın, bazen de sanatçının yaptığı yerleştirme veya performansın

zihinlere yansıyan betimi olabilmektedir. Zira postmodernist düşüncenin etkisiyle doğan kavramsal sanatın yarattığı depremle ters yüz olan temsil, zihinsel kodlara dönüşmüştür. Bu yüzden malzemeye de kavramsal yapıtları özel kılan müphem anlamsal ilişkilere köprü olma misyonu kalmıştır.

Lif sanatı, yaratıcı ve deneysel özelliklere sahip, lifli malzemelerden oluşan işleri kapsayan akımın adıdır. İçeriğinde, geleneksel tekstil üretim tekniklerinin yanı sıra, fotoğraf transferi ya da dijital baskı benzeri çağdaş teknikler de yer almaktadır. Önceden tekstille ilişkilendirilmeyen kâğıt, tahta, naylon, film ve kablo gibi malzemelerin de kullanıldığı görülmektedir (Özpınar, 2009, s.17). Sanat formlarındaki devrimler genellikle önce malzemelerdeki değişimlerle olmaktadır. Sanatçılar özellikle malzemenin kültürel geçmişine ve ruhani-manevi yönüne, malzemenin formundan daha duyarlıdır. Lif sanatının malzemeleri kavramsal yönüyle bilinen ile bilinmeyen, sınırlılık ile sınırsızlık arasındaki varyasyonları taşır, bu da lif sanatındaki olanakları genişletmektedir (Lıang, 2018, s.130-131).

Günümüzde değişik malzemelerle, el işi ve makina teknikleri kullanılarak sanatsal işler üretilmektedir. Bu bakımdan özellikle lif sanatıyla sanatçının ifade biçimi olarak kullandığı teknik ve malzeme olanağı zenginleşmiştir. Çünkü lif sanatının malzemeleri, organik ve inorganik yapısıyla doğallığı ya da yapaylığı bünyesinde barındırmaktadır. Bir başka açıdan geçmişle kurduğu bağın yanı sıra daha çok sezgisel ve duygusal açılımları olağanlaştıran feminen tavrı da taşımaktadır. Batının eril egemen tutumundan çok doğunun dişil ve anaç yanını, dahası postmodernist düşüncenin küresellik ve yerellik tavrını yansıttığı söylenebilir. Bu yüzden lif sanatçıları yaptıkları kavramsal çalışmalarla sosyal, psikolojik veya felsefi ağırlıkta konulara yönelerek hayata, doğaya, insana dair her şeyi sanatın sorunsalı hâline getirebilmektedir. Bunu yaparken genelde duygusal yaklaşımla şiirsel anlatım ifadeleri kullandıkları da görülür. Tüm anlatılanlardan hareketle kavramsal sanatla lif sanatının üretilen işler üzerinde müşterek hâli ortaya çıkmaktadır. Bu konu Sakalauskarte (2011)'e göre; öyle ki kavramsal çalışmalar yapan sanatçılar lif sanatçısı hâline gelirken lif sanatçıları da kavramsal çalışmalara yönelmektedir. Ancak 'Lif Sanatı'nın kendisi 'kavram' ile doğmuş olup aynı zamanda tekstil/dokuma sanatından çıkmış olduğu için onun özelliklerini, estetik görüntüsünü taşımalıdır. İşte bu noktada iki farklı disiplinin içerik çatışması gerçekleşmektedir (s. 38).

Çünkü kavramsal sanatın temel ilkelerinden biri, malzemenin kavramın önüne geçmemesidir. Fakat lif sanatında sanatçının kullandığı malzeme zaten onun kavramıdır. Bu yüzden çalışmasında estetiği göz ardı etmesi olanaksızdır.

Lif sanatı ile kavramsal sanatın aralarındaki ilişkiyi daha doğru anlayabilmek için onların üretim sürecinin şemaları izlenmelidir. Açıklamalardan anlaşıldığı gibi ikisi arasında benzer olan ögeler; kavram, fikir ve objedir. Çıkış noktaları aynı olsa da üretim süresinde olanlar ve sonuçları farklıdır. Dolayısıyla burada en önemli nokta kavramın çıkış noktasıdır. Sanatçı, kavramsal sanatta fikrini, lif sanatında ise sanatsal objeyi üretmektedir. Kavramsal sanat, alışılan sanat anlamına karşı olduğu için başka bir yolda izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Fakat lif sanatı, tekstil/dokuma sanatından çıkmış olduğu için izleyiciye; estetik, çağdaşlık, seçilmiş olan fikir ile üretilmiş obje etkisi verilmektedir (Sakalauskarte, 2011, s. 38). Bu açıklamalardan da anlaşılmaktadır ki, kavramsal sanatın ve lif sanatının yapısı, amacı ve aralarındaki ilişki ile benzerlik ve farklılıklar taşısa da kesişim kümelerinin onları kavramsallıkta buluşturduğu söylenebilir.

#### 1.1.2.4.İplik Sanatı

*‘Kurşun kalem ya da tükenmez kalem, insan ırkının kanına iğne kadar derin batmış mıdır?’*

*Olivia Schreiner*

Tarih boyunca toplumlarda geleneksel kültürün kadına yüklediği roller gereği, ev içi işler öne çıkmıştır. Kendilerine sunulan rolü üstlenen kadınlar yaşam alanlarını güzelleştirmek için iğne ile yapılmış oyalar, iplikle örülmüş danteller, kumaşlara işlenmiş nakışlar yapmıştır. Hatta el işleri zamanla kadınların almaları gereken temel eğitim olarak görülmüştür. Ancak gelişen teknolojiyle beraber oluşan yeni toplumsal değerler, kadın üzerindeki rolleri değiştirmiştir. Bu yüzden geleneksel dönemde kadın işi olarak nitelendirilen iğne-iplik işleri, çağdaş dönemle birlikte kullanım alanını değiştirmiş ve sanat ortamına girmiştir.

Bu doğrultuda sözü edilen süreçte, çağdaş sanata dâhil olmasıyla birlikte iğne işi ile bu alana ait birçok geleneksel işler yeni isim almıştır. Genellikle “Dünyanın İngilizce

konuşan kısmında, yüzlerce yıl embroidery (nakış), tapestry (goblen), needle work (iğne işi) olarak kavramsallaştırılmış olan ipliğe dayalı sanat biçimleri; textile art (tekstil/dokuma sanatı), fiber art (iplik sanatı) ya da fabric art (kumaş sanatı) olarak yeniden kavramsallaştırılmıştır. Söz konusu tüm alanların ortak temel malzemesi iplik olduğu için iplik sanatı adlandırması yaygın olarak kullanılmaktadır” (Keser, 2016, s.170).

Aslında ipliğin ve nakışın resim sanatında kullanımı çok eski tarihlere dayanmaktadır. Çünkü Rönesanstan başlayıp 18. yüzyılda iyice keskinleşerek sanat-zanaatı ayıran sınırdan önceki dönemlerde, resimsel üretim bağlamında sanat ve zanaat teknikleri arasında ayırım gözetilmemiştir. Hatta toplum içinde birbirinin yerine anıldığı bilinmektedir (Keser, 2016, s.166). Bunun yanı sıra üretilen eserlerde, tıpkı günümüzdeki disiplinlerarası çalışma biçiminde olduğu gibi birbirinden ayrı alandaki yetkin kişiler birlikte çalışmışlardır. Bu açıdan hem iplik ve nakışın eski tarihlerde resim sanatında kullanılması hem de sanat-zanaat ilişkisinin birlikteliğini yansıtmaları bakımından ‘Bayeux Halısı’ örnek gösterilebilir (Görsel: 28).



**Görsel 28:** ‘Bayeux Duvar Halısı’, Keten üzerine yünlü iplik işlemesi, 50x7000 cm, Fransa, (1066-7).

Bir öyküleme sanatı örneği olan Bayeux Halısı, tarihsel gerçeklikleri sunmak amacıyla yapılmıştır. Sanatçısı bilinmeyen bu eserin yapımını, erkek bir din adamının gözetiminde, rahibelerin işlediği düşünülmektedir. Birçok dikiş tekniği kullanılan

kompozisyonda Latince yazılar da mevcuttur (Farthing, 2014, s. 110). Dolayısıyla eser üretiminde farklı ellerin ve disiplinlerin iş birliğini görmek mümkündür.

Bugün de eskiden olduğu gibi bir ifade aracı olan iplik, postmodern söylemlerin tuttuğu ışıkla yeni evini bulmuş, kavramsal sanatın kök saldığı çağdaş sanat pratiklerinden biri olmuştur.

#### **1.1.2.5.Kolaj ve Kavramsal Stratejiler**

Çağdaş sanat üretimlerinde kullanılan kavramsal stratejiler, sanatçıların anlatım diliyle varmayı amaçladıkları hedefe ulaşmalarını sağlayan yollardır. “Sanat alanı için kullanılan strateji kelimesi ile hem bir hedefe ulaşmak için izlenen yolların, yöntemlerin ve tekniklerin bütünü anlaşılır hem de sanatçının içinde bulunduğu ortamda yaptığı seçimler doğrultusunda yöntem ve teknikleri bireyselleştirmesi veya özel yaklaşımlarla anlam oluşturma sürecine işaret edilir” (A. Koç, 2021, s. 5). 1960’tan bugüne toplum yapısını etkileyen ekonomi, tüketim kültürü, kitle iletişimi, dijitalleşme gibi gelişmeler sanatın yapısını da etkilemiştir. Sanatçılar bilim insanı gibi araştıran, sorgulayan, politik, sosyolojik, psikolojik, ekolojik alanlar üzerinden birey-toplum-doğa ekseninde, problemleri sorunsallaştırıp dikkat çekmeyi amaçladıkları projelere yoğunlaşmışlardır. Sanatçılar genellikle çalıştıkları konu, tema, ya da sorunu bir eser üzerinden değil bütünlük içeren seri çalışmalarla ifade etmektedir. Bu yüzden sanatçının yapıtını okumada onun sadece bir çalışması değil tüm üretimlerinin incelenmesi gerekmektedir. Yaşam alanını oluşturan çevresel etkilerin ve ideolojilerinin yansımaları hesaba katılarak tüm süreci kapsayan bütüncül bir yaklaşımla hareket etmek gerekmektedir.

Günümüzde çağdaş sanat kapsamında üretim yapan sanatçılar genellikle değişime açık olma ve çağın değişimleriyle paralel hareket edebilme özelliklerini taşımaktadır. Sınırsız özgür üretim alanında sanatçı, ister tek disiplinle isterse birkaç disiplinle aynı anda çalışabilmekte ya da geçiş yapabilmektedir. Bu durumla beraber ortaya: eklektik, çoğulcu ve heterojen olarak tanımlanan yeni bir estetik doğmaktadır. Çağdaş sanatta bazı sanatçılar, toplum için sanat üzerine çalışmayı ve anlatımcı bir tarzla figüratif yaklaşımları tercih etmekteyken, bazıları ise geometrik, organik ya da geometrik-organik soyut çalışmaktadır. Bu çalışmalar çoğu zaman formalist olsa da politik içerikli soyut

sanat yapıtları olabilmektedir. Bir kısım sanatçılar da kavramsala yönelmişlerdir. Bunlar arasında bazısı sanatın ‘ne’liğini sorgulayan kavramsal sanat yaklaşımında yoğunlaşırken, bazıları da toplumun kavramları üzerinde yoğunlaşarak içeriği öne çıkarıp estetiği arka planda tutmaktadır. Genel perspektifle, çağın topluma sunduğu görsel kültür bolluğunun içinde kalan sanatçı genellikle muhalif tavır sergileyerek amatör görsel üretimlerden sıyrılıp fark yaratmanın peşine düşmektedir (Web\_7). Dolayısıyla sanatçılar küreselleşen karmaşık dünyanın doğurduğu problemleri kavramsal stratejilerden faydalanarak sanatın sorunsalı hâline getirip, kolaylıkla anlaşılabilen yüzeysel üretimlerden çok, derin anlam katmanları sağlayan ve kodlar üzerinden okumalar gerektiren işlere dönüştürmüşlerdir. Bu okumaları sağlayabilmek için ise yine sanatçının kullandığı yöntem, teknik ve stratejiler bağlamında incelemeler yaparak anlamsal kodlar üzerinden çözümlemelere ulaşmak olasıdır. Aykut (2018)’un açıklamasına göre, postmodernizmin net görünen kendisine özel terimleri ve nitelikleri vardır. Bunların sanat yapıtlarında okunması mümkündür. Örneğin bir sanat yapıtı tıpkı bir metin gibi okunabilir. Görsel içerik okumalarında Hermeneutiğin yapıttaki anlam derinliğe ve çift anlamlılığa yaklaşımı ile semiyotiğin işaret/göstergeler ve anlam kodları görüşleri temel alınır. Yorum bilgisi (hermeneutik) daha kuramsal bağlamda ele alındığında; çift kodlama (double coding), pastiş, parodi, ironi, şizofreni, eğretileme (metaphor), yapı çözücülük (deconstruction), düz değişmece (metonymy), çoğulculuk (plüralizm), insansızlaştırma (de-humanisation) ve melezleştirme (hybridisation) gibi kavramlardır. Sanat ortamında dönüşüme uğrayan bu kavramlar, çağdaşlaşmayla birlikte sıkça anılan yabancılaşma, kültürel kimlik, yersiz-yurtsuzluk, muhafazakarlık ve asimilasyon gibi kavramlara dönüşerek yapıtlarda sıkça konu edilmeye başlanmıştır (s. 207-208). Dolayısıyla yaşanan dünyanın sorunlarını içeren bu dinamik ve değişken konulara eğilen çağdaş sanatçılar, bir yapıt ortaya koyarken bir düşünceyi de anlatma gereksinimi duymaktadır. Kavramsal kolaj ise çağdaş sanatçıların anlatım dilini oluşturmalarında sıkça başvurdukları taktiktir. Yapıt üretimlerinde ikiliklerin, zıtlıkların, farklı kavram ve düşüncelerin bir aradalığı ile elde edilen eklektik yapıyı oluşturmada kolajın: tasvir, tahmin, yeniden biçimlendirme, taklit ve metafor gibi kavramsal stratejiler yoluyla uygulandığı görülmektedir. Sanatçının ifade dili olan bu stratejiler, çok katmanlı anlam içeren işlerin okunmasında izleyici için rehber niteliği taşımaktadır.

**Tablo 1:** Kolaj ve Çağdaş Sanat Stratejileri

| Tasvir (Depiction)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Tahmin (Projection)    | Yeniden Biçimlendirmek (Reformatting) | Taklitçilik (Mimicry)                      | Metafor (Metaphor)                |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------------|-----------------------------------|
| Fotoğraflar (Form)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Fotoğrafın metamorfozu | Fotomontaj                            | Melez imgeler yaratmak-Disiplinlerarasılık | Foto form ve çifte anlam yaratmak |
| <p><b>Postmodern kavramlarla ilgiler: (hermeneutik) yorum bilgisini daha kuramsal bağlamda ele alırsak, çift kodlama (double coding), parodi, pastiş, şizofreni, ironi, eğretileme (metaphor), düz değişmece (metonymy), yapı çözücülük (deconstruction), çoğulculuk (plüralizm), melezleştirme (hybridisation) ve insansızlaştırma (de-humanisation).</b></p> |                        |                                       |                                            |                                   |

**Kaynak:** (Aykut, 2021).

**Tablo 2:** Yaratıcı Stratejiler ve Öğrenme Arasındaki İlişkinin Modellenmesi

| Strateji                              | Öğrenme Yolu                     | Öğrenme Durumu                                        |
|---------------------------------------|----------------------------------|-------------------------------------------------------|
| Tasvir (Depiction)                    | Gözlem/Yorum                     | Uygulama yoluyla                                      |
| Tahmin (Projection)                   | Hayal etmek/Gözünde canlandırmak | Kurgu/Hayal gücü yoluyla                              |
| Yeniden biçimlendirmek (Reformatting) | Yeni bağlam kurma                | Görsel biçimlerin anlamlarının dönüştürülmesi yoluyla |
| Taklitçilik (Mimicry)                 | Kopyalama/aynını yapma           | Çeşitli sorgulama yöntemleri yoluyla                  |
| Metafor (Metaphor)                    | Karşılaştırma/Tanımlama          | Metaforlar yoluyla nasıl anlam üretilebilir sınamak   |

**Kaynak:** (Aykut, 2018, s.94).

### **Tasvir/Betimleme (Depiction)**

“Sanatı, bilim ya da sosyal çalışmalarla bütünleştirmenin en yaygın ve en kolay yolu, bu disiplinin konusunu tasvir etmektir. Tasvir, aslında bir konuyu gözden geçirir” (Aykut, 2018, s. 259). Çağdaş sanat anlayışında, ayrıntılı şekilde konunun detaylandırılması ile ele alınan tasvir, sanatçı işlerinde bilimsel ya da sosyolojik bir açıklama niteliği taşıyabilir. Bu stratejiyi kullanırken sanatçı, sosyal bağlam üzerinden göndermelerde bulunur. Ayrıca sanatçının etütlerinde bir gaye vardır. Etüt ettiği nesneler üzerindeki herhangi bir değişim veya etkiyi göstermek için sanatçı tasvir yoluna gider (Çınar, 2019, s.71).

### **Tahmin (Projection)**

Tahmin stratejisi, belirli bir düşüncenin ilerideki etkilerini göz önünde bulundurarak olası sonuçlarına dair yeni fikirler geliştirme yoludur. Sanatçılar bu stratejiyi kullanarak oluşturdukları yapıtlarında gelecekle ilgili mümkün durumlar hakkında tahminde bulunurlar. Örneğin hayal ederek, tabiat ve içinde yaşayan canlıları bekleyen sorunlara çözüm getirmek veya dikkat çekmek amaçlı yapılan kurgulama dır.

### **Yeniden biçimlendirme (Reformatting)**

Bir şey yeni bağlamlarıyla değerlendirildiğinde, çoğu kez farklı ve yeni anlamlar bulunur. Bu yeniden biçimlendirmektir. Bir konuyu betimlemek ile veya onu yeniden görsel bir formatta hazırlamak ile ilgilidir. Bu durum ise konuyu yeni bağlam içerisine sokmaktadır. Yeniden biçimlendirmenin yeniden bağlamsallaştırıcı etkisi, konuya uygulanan format yabancılaştıkça güçlenmektedir. Bir disiplinin fikirleri, objeleri ya da görüntüleri başka bir disiplinin biçimine sokularak sunulduğunda bu tür bir bütünleşme olur. Örneğin bu strateji, bilim dallarından yaklaşım biçimleri kullanılarak kişinin duygusal dünyasını coğrafi bir harita olarak grafiğe dökülmesi ya da popüler kültürdeki karakterleri, doğal tarih serimi içerisinde örneklerle düzenleyerek gösterilmesi için kullanılmaktadır (Aykut, 2018, s.255). Dolayısıyla çağdaş sanatta yeniden biçimlendirme stratejisi, üzerinde çalışılan konuyu sanatın dışındaki alanların yöntemleriyle biçimlendirerek yeniden anlamlandırmaktır. Bir sanatçının konuya yaklaşırken tıpkı bir arkeolog gibi çalışır, nesneleri sınıflandırır ve cam vitrinlerde arkeolojik eserler gibi sergileyebilir veya laboratuvarlar kurar ve tıpkı bir bilim insanı gibi çalışabilir. Bu

stratejide, birbirinden ayrı iki alan birleştğinde oluşan yeni bağlamlarda anlam güçlenir ve anlatılmak istenen fikir çok daha etkili olabilir (D. Ay, 2020, s.74).

### **Taklitçilik (Mimicry)**

“Taklit (mimicry), çağdaş bütünleştirici sanatta belki de en radikal stratejidir. Diğer disiplinlerle bağlantı araçları kullanmak ve yöntemleri taklit etmektir. Taklit etme aslında rol yapmak, rolünü oynamaktır. Sanatçı bir arkeolog, biyolog, antropolog rolünü oynayarak onun metodunu, disiplinini taklit etmeye çalışır ve bulguları performatif bir dille sunar” (Kaplan, 2017, s.183). Kendileme/kendine mal etme, yeniden üretme kavramlarıyla da ilgili olduğu söylenebilir.

### **Metafor (Metaphor)**

Dil sanatlarında ya da plastik sanatlarda strateji olarak yaygın biçimde kullanılan metafor, bir kavramı bilinen anlamının dışında başka anlamlara işaret edecek şekilde kullanılmasıdır. Daha açık ifadeyle bir şeyi başka bir şey ile anlatmadır. Aykut (2018)’a göre, disiplin sınırlarını aşan bu kavram, aslında birbirine bağlı türlerin aynı olduğu basit bir karşılaştırma değildir. Bir metaforunda varlıkların benzerlik ve farklılıkları, metaforu meydana getiren ve üreten iki yapının aralarındaki uzak bağlantıdadır. Fikir ve imgelerin bütünleşmesi ile metafor, daha zengin bir konu kaynağı sunar. Dolayısıyla bir disiplinden diğerine bir resim ya da fikir alarak kavramları tanımlamak, çok üretken metaforlar yaratabilir (s.257). “Çağdaş sanatta metafor daha çok kavramlar üzerinden yorumlanırken, bir strateji olarak değerlendirilip sanatçıların işlerinde kullanmayı tercih ettikleri yöntemlerde belirlemektedir (Çınar, 2019, s. 49).

## **1.2. I. Problemin I. Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar**

Günümüzde sanatçılar, çağdaş sanat pratikleri içinde kavramsal stratejiler aracılığı ile yapıtlar üretmektedir. Sanatçılar için bu stratejilerden kolaj ve applike, çoğunlukla yapıtlarda sanatsal anlatım dilini yansıtmada başvurdukları araç hâlini almıştır. Kolaj ile applikenin çağdaş sanatta kavramsallık ve yapısalılık bakımından özdeş niteliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda öncelikle applikenin kolajla ilişkisel bağı dikkate alınarak kolajın resim sanatında kullanımı araştırılmıştır. Ardından tekstil malzemeleri yalnızca tekstil sanat üretimlerinde değil diğer çağdaş sanat pratiklerinde de

kullanıldığı için resim yüzeyinde tekstil kolaj örneklerine yer verilmiştir. Çağdaş sanatın pratikleri arasında sınır ve sınıfların ayrımı ya da sıralanmasının mümkün olmadığı, hatta iç içeliği durumu söz konusudur. Hepsinin ortak noktasının kavramsal sanata dayanan yönleri olduğu söylenebilir. Dolayısıyla tüm bunlar göz önünde bulundurularak aplikenin resim sanatı bağlamında tekstil, iplik, lif sanatları içinde kullanımı incelenmiştir.

### 1.2.1. Resim Sanatında Kolajın Kullanımı

XX. yüzyıl başlarında Kübist sanatçılar, resimde konuyu bırakıp çizgi ve biçime yoğunlaşmıştır. “Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır” (Antmen, 2016, s.46). Akımın öncü sanatçılarından Braque ve Picasso, resimsel dokuyu zenginleştirmek amacıyla geleneksel resim malzemelerinin dışına çıkıp farklı materyallere yönelmiştir (Görsel 29). Pentür uygulamalarına kum, talaş, kâğıt, cam, kumaş, ahşap gibi gereçlerle kolaj ve assemblaj tekniği eşlik etmiş ve nesne doğrudan resim yüzeyiyle buluşmuştur. Bu uygulama Kaplanoğlu (2008)’na göre, Modern sanatta neyin sanat neyin gerçek olduğuna ilişkin önemli yer tutan kavramla da ilgilidir. Çünkü dış dünyadan gelen üretimlerin resme dahil edilmesi, sanatsal yaratının üretim süreci baştan sona sanatçıya aittir tanımlamasına son vermektedir. Dolayısıyla artık sanatsal yaratıyı fikir, düzenleme ve yeniden kavramsallaştırma tanımlamaktadır (s.99). Bir başka açıdan kolaj; resim sanatında alıntılama, yeniden üretim ve kendine mal etmeyle de ilişkilidir. Bu yaklaşım F. Girgin (2018)’e göre, sanatçının yapıtta biçim ve imgeler üzerinde yaptığı müdahaleyle gerçekleşmektedir. Örneğin Kazimir Malevich, Mona Lisa’nın kopyasını alıntılararak geometrik biçimlerle oluşturduğu ‘Mona Lisa ile Kompozisyon’ isimli resmine dahil etmiştir. Resim hem sentetik Kübizm özelliklerini taşımakta hem de resmin merkezindeki beyaz dikdörtgenle Malevich’in ileride irdeleyeceği boş alan ve uzam bilgisine yönelik çalışmalarının ipuçlarını yansıtmaktadır (s.149-150). Dolayısıyla eserde kolajın klasik resimle modern resmi buluşturma niteliğini taşıdığı yani farklı dönemlerin resimde çakıştırıldığı söylenebilir (Görsel 30). Kısacası Kübizmle başlayan resimsel sorgulamalar sonucu bir sanat tekniği olarak resimde

kullanılmaya başlanan kolaj, ilerleyen süreçte biçimsel kaygının dışında kavramsal boyut da kazanarak yapıt-sanatçı-izleyici üçgeni arasında kurulacak ve onlara daha başka pencereler aralayacak olan bağın ilk ilmeği olmuştur.



**Görsel 29:** (solda) Picasso, “Hasır Sandalyeli Natürmort”, tuval üzerine kolaj ve yağlı boya, 29 x 37 cm, (1912).



**Görsel 30:** (sağda) Kazimir Malevich, ‘Mona Lisa ile Kompozisyon’, kolaj, 62x49,5 cm, (1914).

Kolaj, Kübizmden sonra Dada hareketinde yer alan sanatçılar tarafından da sıkça kullanılmıştır. Farklı sanat disiplinlerinden olan sanatçıların aynı söylemleri konuşan işleri kolajla üretilmiştir. Çünkü kolaj, Dadaistlerin savundukları tezi yansıtmada onlara etkili bir ses/sözcük/görsel şeklinde dil olmuştur. Bu hareketin öncü şairlerinden Tristan Tzara şiirsel kolajı, Homeros destanlarının ‘terzi-şair’lerinden farklı olarak, herhangi bir metnin sözcüklerini kesip karıştırmak suretiyle rastgele birleştirmiştir. Kolajın sözcük ile görsel arasındaki ilişkisel bağını kuranlardan Hans Arp ise, benzer şekilde kâğıt parçalarını yere atarak kolaj uygulamaları yapmıştır. Sanatçı, ‘Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler’ adlı çalışmasını bu yöntemle yaptığını ve doğaçlama olarak nitelendirdiğini belirtse de bir araya getirmede kompozisyon ilkelerinin göz ardı edilmediğini sezmek mümkündür (Görsel 31).



**Görsel 31:** (solda) Jean Arp, 'Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler', kesyap, (1916).

**Görsel 32:** (sağda) Kurt Schwitters, 'Merzbild 25A', Kolaj, (1920).

Dadaist sanatçılardan Kurt Schwitters, kolajdan Arp'ın doğaçlama olarak nitelendirdiği yaklaşımına benzer bir bağlamda faydalanmıştır. Sanatçı atık malzemelerden kolaj ve asamblaj uygulayarak ürettiği işlerinde 'Merz' adını kullanmıştır (Görsel 32). M. Yılmaz (2013)'a göre sanatçının, yapıtlarının çoğunu Merz adı altında toplaması ve numaralandırması, yaşamın parçalardan oluşmuş bir bütün olduğu düşüncesine göndermedir. Sanatçının gözünde, sanat yapıtı da doğup büyüyen ve devamında yok olan bir varlıktır (s. 160). Bu bakışla Schwitters'in kolajları, işaret ettiği göndermelerle kavramsal izler taşımaktadır. Genellikle çer çöp olarak nitelenen ayrık malzemelerin, hiyerarşi gözetmeksizin gelişigüzel yapılmış gösterilen bir aradalığı, herhangi bir anlam taşımayan 'Merz' adıyla da örtüşmektedir.

Dada sanatçıları, özellikle savaş döneminin yaşama yansıyan örneklerinden hareketle fotomontaj ve fotokolaj resimler üretmişlerdir. Fotoğraf, gazete veya dergiden kesip yapıştırılarak edinilen kurgusal resimler, genellikle hiciv niteliğinde göstergeler içermektedir. 'Sanat eleştirmeni' adlı Raoul Hausmann'a ait eser bu özellikleri taşıyan fotomontaj resimlerden (Görsel 33). Sanatçı, eleştirmen figürünü ironik şekilde birçok gönderenin olduğu kurguyla hicvetmiştir.



**Görsel 33:** (solda) Raoul Hausmann, 'Sanat Eleştirmeni', kâğıt üzerine taş baskı ve fotokolaj, (1919-1920).

**Görsel 34:** (sağda) Rene Magritte, 'Teleskop' tuval üstüne yağlı boya, 175,5x115,4 cm, (1963).

1920'li yıllarda bilinç dışı ve rastlantısal ilkeler üzerine yoğunlaşan aynı zamanda duyguyu yadsımayan Gerçeküstücülük akımının sanatçıları, görünen gerçekliği sorgulamış ve aklın ötesinde gizeme odaklanmıştır. Kolajın farklı varyasyonlarını kullanarak deneysel çalışmalar yapmışlardır. Özellikle, kavramsal kolaj olarak tanımlanabilen juxtaposition/çakışma, sürrealist resimlerde sıkça kullanılmıştır. Kompozisyonda birbiriyle çakıştırılan nesneler, izleyicinin alışık olduğu görme biçimini ters yüz etmektedir. Rene Magritte'in düz mantıkla yapılmış gibi görünen fakat onun en çarpıcı imgelerinden oluşan 'Teleskop' adlı çalışmasında da durum aynıdır (Görsel 34). Yan yana getirilen kavramların oluşturduğu tezatlık, izleyicinin zihninde karmaşık etkiler yaratmaktadır. Thompson (2014)'a göre; ilk bakışta, 'günün geceye dönmesi' hâlidir. Fakat incelendiğinde ayrıntılar açığa çıkmaktadır. Bu ayrıntılar birlikte ele alındığında imgenin yorumunu ağır bir şekilde değiştirmekte ve imgeye çok da tekin olmayan bir anlam vermektedir. İlk sanatçı, açık pencereyi kaplayan imgenin üst kısmı ile içindeki üst pervaz arasında muğlaklığa düşüren kurnazca bir çakışma noktası yapmıştır. Bir başka ayrıntıda ise Magritte, ufuk çizgisini göz hizasına koyarak manzaranın iki yarısı arasında sanki sorun yokmuş izlenimi veren uzamsal bir bütünlük sağlamıştır (s. 280). Nitekim Gerçeküstücü sanatçılar kolajla resimsel paradokslar yaratmıştır. Bir başka anlatımla,

izleyicinin zihninde yaratılan çatışık kavramlar arası bağ ile kurulan resimleme -ki bir tür düşünce kolajı- ile öğrenilmiş görüntünün gerçekliği sorgulanmıştır. Dadaist tavrıla yapılmış Hausmann'ın 'Sanat Eleştirmeni' adlı çalışmasından farklı olarak bu sorgulamalar duygu ve akılla ilgilidir.



**Görsel 35:** (solda) Alberto Burri, 'Sackcloth and Red', (1953).

**Görsel 36:** (sağda) R. Rauschenberg, 'Bed' (1955).

Aynı yıllarda tuval resimlerinde tekstil malzemeler ve boyayla karışık uygulanan kumaş kolajlar sanatçılar tarafından kullanılmaya devam etmektedir. Bunu Rauschenberg ve Burri'nin çalışmalarında görmek mümkündür (Görsel 35-36). Alberto Burri kolajı, resimlerinde savaş sonrası psikolojik izlerin duygusal ağırlığını yansıtmada malzeme olarak kullandığı bilinmektedir. Çuval kumaşı, demir, muşamba gibi malzemelerin; yakma, yırtma, dikme, sökme gibi işlemlerle resimde dokuyu öne çıkaran soyut kolajları, sanatçı için duyguyu aktarmada etkili bir ifade aracıdır. Aslında bu applike niteliğinde bir uygulamadır. Robert Rauschenberg ise, gündelik eşyalar ve boya ile kolaj ve asamblaj yapıtlar üretmiştir. Asamblaj, bir tür hareketli ya da dolgulu applike tekniğine de karşılık

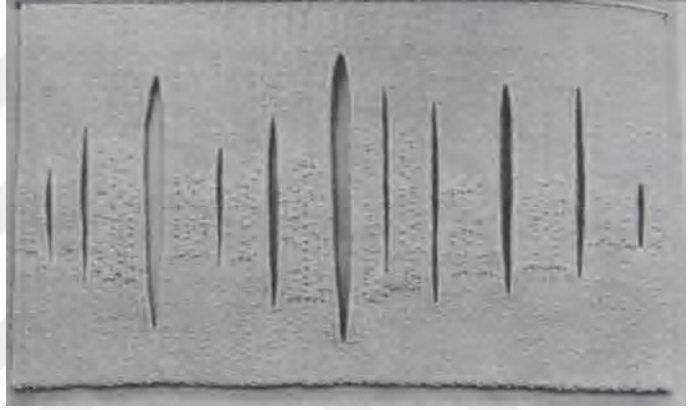
gelmektedir. Tıpkı Burri'nin kolajları gibi sanatçının işlerinde aplikenin somut hâlini görmek ve soyut metinselliğini okumak olağandır.

1950'lerde değişen toplumsal değerlerin sanata yansıması ile kolaj, sanatçılar için yine etkili ifade araçlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Zira kolajın 'kes yapıştır' mantığı dönemin özelliği olan hızlı tüketim kültürüne uygun niteliktedir. Bu dönem Pop Art sanatçıları, seri üretim mantığını yansıtan baskı teknikleri kullanmıştır. Tekrar eden görüntülerden yan yanalık etkisiyle izleyiciye; metin-nesne-anlam ilişkisi bağlamında zihinsel sorgulamalar sunmuştur. Bu sanatçılardan Andy Warhol, sanat üretimlerinde 'kendileme' stratejisini kullanarak popüler kültür imajlarının yanı sıra önceden var olan sanat eserlerini özellikleri bakımından güncelleyerek kendine mal etmiştir. Ayrıca sanatçılar, kitle iletişim araçları sayesinde ortaya çıkan zengin görsel alanın toplumda yarattığı etkileri sorgulayarak, tüketim toplumuna yönelik eleştirel kolajlar yapmıştır. Richard Hamilton'un 'Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?' adlı yapıtı, dönemin görsel imgeleriyle pop kültürünü betimleyen kolaj çalışmalarındandır (Görsel 37).



**Görsel 37:** Richard Hamilton, 'Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?', kolaj, 26x25, (1956).

Malzeme olarak tekstilin sanat yapıtlarında yer almasının yanı sıra, tekstil teknikleri de sanatta yerini almıştır. Bir ters applike örneğini de yansıtan Lucio Fontana'nın uzamı sorgulayan çalışması (Görsel 38) ile sanatçı "Tuval yüzeyini keserek, negatif kolâjı gerçekleştirmiş, fiziksel boyut sınırlamasını aşmak istemiştir" (Arabalı Koşar, 2017, s. 2043). Fontana, yüzeyde yeniliklere araladığı kapıyla sonraki kuşakları da etkilemiştir. Geleneksel dokuma sanatçısı Wilhelmina Fruytier, tıpkı Fontana gibi dokumadaki yarıklardan arka plana açılımı, yani boşluk etkisini sorgulamıştır (Görsel 39).



**Görsel 38:** (solda) Lucio Fontana, *Uzamsal Kavram 'Bekleyiş'* (1960).

**Görsel 39:** (sağda) Wilhelmina Fruytier, *isimsiz, tapestry dokuma*, (1970), (Arabalı Koşar, 2017, s.2044).

Çalışmalarında kavramsal kolajı kullanan sanatçılardan Sigmar Polke, yüzey olarak kullandığı tekstil malzemesine yaptığı farklı zaman dilimlerine ait eserleri alıntılıyıp transparan katmanlarla çakıştırmıştır. Polke'nin 'Doğru Oturma Şekliniz Budur (Goya'dan sonra)' adlı yapıtında bunları görmek mümkündür (Görsel 40). Çalışmada zamanlar arasılığın yanında sanat-zanaat, desen-resim-baskı, yüksek-alçak sanat gibi birçok yan yanalığın birlikteliği söz konusudur. Hopkins (2018)'e göre sanatçının bu çalışmasına bakılırsa onun, kitle iletişim görüntülerini alarak kendilediği ilk işlerinin sonraları farklı 'yüksek kültür' imaları ile nasıl harmanlandığını görmek mümkündür. Biri soyut diğeri hayvan motifi bezemeli dekoratif kumaşın çarpıştığı bir fon üzerine parçalanmış ve tamamlanmamış çizgisel alıntılar yerleştirilmiştir (s.228). Kolaj, eklektik yapıda parçalanmış estetik form oluşturmaktadır.



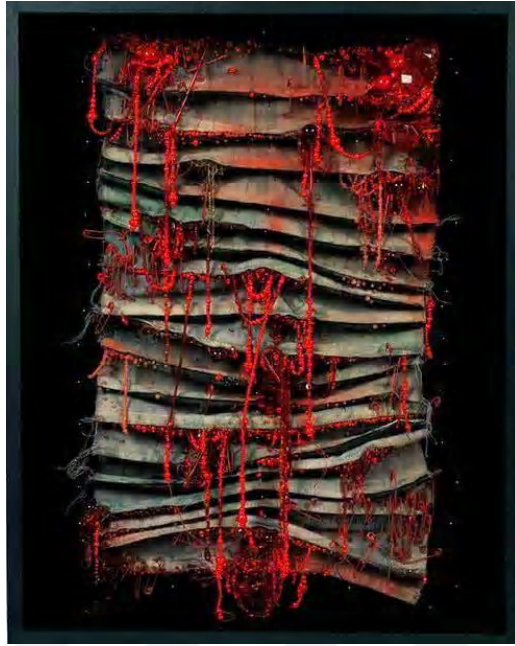
**Görsel 40:** Sigmar Polke, 'Doğru Oturma Şekliniz Budur (Goya'dan sonra)', (1982).

Mike Kelley'nin 'Karşılığı Hiçbir Zaman Ödenmeyecek Aşk Saatleri ve Günahın Bedeli' adlı çalışması, el yapımı tekstil nesnelerin birbirine dikilerek tuval yüzeyine applike edilmesi ile oluşturulmuştur (Görsel 41). Asamblaj ve aynı zamanda bir hareketli applike tekniğidir. İlk bakışta izleyici zihninde karmaşayı anımsatan yığılmış oyuncaklarla dolu bir odayı çağrıştırmaktadır. Ancak Hodge (2013)'a göre sanatçı, yapıtta her nesnenin yapımında etkin olan zanaatı, mahareti ve zamanı vurgulamaktadır. Amaçladığı asıl şey ise nesnelerin çok büyük olmasına karşın bir kenara itilerek artık istenmeyen sevgiyi temsil etmesidir. İzleyiciye nesneler üzerinden kavramsal sorgulamalar sunar ve belki de duygusal açılım sağlar. Sanatçı, yapıtı oluşturmak için biriktirdiği nesneleri birbirine dikmiş ve kendini yineleyen Pop art tarzı bir imge yaratmıştır. Fakat bu kolaj, mekanik teknikler aracılığı ile kendilerini duygudan uzaklaştıran Pop sanatçıların yapıtlarının aksine hatıralara ve duygusal bağlara dokunur (s.34).



**Görsel 41:** Mike Kelley, 'Karşılığı Hiçbir Zaman Ödenmeyecek Aşk Saatleri ve Günahın Bedeli' Tuval üzerine kurutulmuş mısır lifiyle tutturulmuş tekstiller ve bez oyuncaklar, 228.5x303x12.5 cm, (1987).

Tekstil sanat kapsamında işler üreten Lorenzo Nanni, yapıtlarında nakış, dikiş, boncuk, keçeleştirilmiş yün, boyama gibi malzeme ve teknikleri karıştırarak kullandığını açıklamaktadır. Sanatçı, çalışmalarında temel olarak kullandığı nakış tekniğinin, çoğunlukla kumaş üzerine iki boyutlu biçimde uygulandığını ama kendi işlerinde nakışın sınırlarını zorlayarak üç boyutlu bir yapı elde etmeyi amaçladığını belirtmektedir (Erzurumlu Jorayev, 2018, s. 124-125). Sanatçının '75011' adlı çalışmasında (Görsel 42), asamblaj, yani dolgulu hareketli aplike şeklinde oluşan kumaş katmanlarından düzensiz biçimde çıkmış izlenimi veren boncuk sarkıtları ile çengelli iğne yerleştirmeleri görülmektedir.



*Görsel 42: Lorenzo Nanni, '75011', (2004).*

Sanat yapıtlarında Alman toplumunun tarihi, aynı zamanda güncel sorunları ile ilgilenen Anselm Kiefer, Yahudi kültürü üzerine de araştırmalar yapmaktadır. “Varoluşun temellerini konu alan mitler ve inanışlar Kiefer’in yapıtlarında önemli yer tutmaktadır. Bu arayışlarını zenginleştirmek üzere, yaptığı yolculuklardan imajlar toplamış ve gözlemler yapmıştır. Bu da sanatını zenginleştirmesini sağlamıştır” (E. Koç, 2015, s. 98). Sanatçının tinsel konular üzerinden yeryüzü ile gökyüzü arasındaki ilişkisel bağlantıya odaklandığı çalışmalarında, kullandığı çeşitli malzemelerle bu mitlere farklı boyutlardan yaklaştığı görülmektedir. ‘Lilith’s Daughters’ (Lilit’in Kızları) adlı yapıtı da bu çalışmalarından biridir (Görsel 43). Mitolojide Kadın şeytan olarak da betimlenen Lilit karakteri, resimde küllerle kaplanmış elbiselerle tasvir edilmektedir. Asamblaj ve bir hareketli applike örneğidir. Kolaj hem somut hem de soyut hâliyle yer almaktadır.



**Görsel 43:** Anselm Kiefer 'Lilith's Daughters', Tuval üzerine Yağlıboya, Gomalak, Küller ve Kül Kaplı Kıyafetler, İnsan Saçı, Teller, 380x280cm, (1990). (Koç, 2015, s. 86).

Christina Linaris-Coridou, tekstil kolaj uygulamasıyla yeniden üretim stratejisini kullanan çağdaş sanatçılardandır. Çalışmalarında yazıyı da kullanan sanatçı; kumaş, iplik, porselen, şiir gibi unsurlardan yararlanmaktadır. F. Girgin (2018)'e göre, sanatçının yapıtlarında kullandığı eskiye ait materyaller, izleyicinin hafızasına yönelik izler taşımaktadır. Kendi kimliğini de yansıtan Yunanca içerikler kullanan sanatçı, buluntu nesneleri işlerine dikerek applike günlüğünü oluşturmaktadır. Eski sanat eserlerini yeniden üreterek onlarla etkileşime giren sanatçı, seri şeklinde işler oluşturmuştur. 'Vermeer İle Diyalog' serisinin bir parçası olan 'İnci Küpeli kız' adlı yapıtında da tekstil teknik ve malzemelerden faydalanan sanatçı, klasikleşmiş bir eseri yeni anlamlar ve okumalar için yeniden üretmiştir (Görsel 44). Alıntılardığı birçok Vermeer resimleri izleyiciye yarım bırakılmışlıkla sunulmakta ve farklı görme biçimleri sağlamaktadır (s.169-170).



**Görsel 44:** Christina Linaris-Coridou, 'İnci Küpeli Kız', karışık teknik, 46.5x40 cm, (1996).

İplik sanatını duvar resimlerinde kullanan Raquel Rodrigo, tel zemine kalın iplerle işlediği makro kanaviçeleri duvar yüzeylerine aplatte ederek yerleştirmektedir. Yeniden biçimlendirme stratejisiyle kanaviçeyi başka bir bağlama taşımıştır. (Görsel 45). Valensiya'dan Madrid'e kadar çoğu yerde Raquel Rodrigo'nun yapıtlarına rastlamak mümkündür. Birçok ülkenin değişik yerlerindeki binaların duvarlarına kanaviçe işlerini yerleştirmiştir (Koçak, 2021, s. 248). Sanatçı yastık, dekoratif örtü gibi yüzeyleri süsleyen hafızalardaki ev içi geleneksel nakış işlemelerini, çağdaş sanat üretimlerinden duvar resimleri ve yerleştirmelerle dışarıya taşımıştır.



**Görsel 45:** Raquel Rodrigo, Calle En Bou Valencia, España. (2015).

Daha bütüncül açıdan kolaj, Kübizmle resim sanatına girmiş ve biçimsel düzenlemelerde boyanın yanında resmin malzemesi olarak kullanılmıştır. Sonraları, yapıtlarda Dada tavrının yansıtılmasında başrol olmuştur. Bu akımda kolajın, sadece teknik ya da yöntem olarak değil taktik olarak da kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Gerçeküstücü yaklaşımda üretilen çalışmalarda ise kolajın giderek boyut değiştirip kesyap mantığının kavramsal boyuta taşındığı söylenebilir. Kolajın bu kullanımı Pop Art resimlerde de aynıdır. Tekstil kolaj üretimlerinde daha çok duygusal ve belleksel anlam katmanları olan yönlerin ağır bastığını görmek mümkündür.

### **1.2.2. Aplike ve Kavramsal Kolaj**

Aplike ve kolaj ilk bakışta birbirinden ayrı alanların, bambaşka amaçlarla kullandığı birer uygulama gibi gözükmemektedir. Bu bakışla, biri asırlardır süregelen el sanatlarının, diğeri ise resim sanatının içinde; biri dekoratif ve işlevsel amaçlı, diğeri ise sanatın bir malzemesi olarak işlevsellikten uzak özellikte kullanılmıştır. Yanı sıra geleneksel applike uygulamalarında teknik ve malzeme uyumu önemliyken bu durum kolajda yöntem, teknik, strateji, şeklinde değişmektedir.

Fakat tüm ayırıcı farklılıklar postmodern düşüncenin eklektik ve çokdisiplinli tavrı ile ortadan kalkmış, her ikisi de çağdaş sanat potasında kaynaşmıştır. Böylece sanat pratiklerinde kendi yapılarından ödün vererek ya da vermeyerek ‘bir şeyi bir şeye transfer etme’ olan ortak özellikleriyle birleşmiştir. Zaten doğasal ve yapısal açıdan benzeşik yönlerinin bulunması ve aynı zamanda tarihsel süreçte ikisinin de yerel bakımdan değişik adlarla kullanılmış olması, onların değişebilirlik veya dönüşebilirlik özelliklerinin birbirleriyle özdeşleşmelerine ortam hazırladığını göstermektedir.

Resim sanatının malzeme dönüşümleri, devamında malzemenin resim sanatını dönüştürmesi yani resmin tuval sınırını aşp farklı alanlara taşması, bir başka ifadeyle hibrit bir hâl alması, sanatçılara yepyeni izlekler açmıştır. Bu sayede üzerinde geçmişin kokusunu taşıyan tekstil ürünleri ve teknikleri bugünün sanatçılarının sınırsız repertuarını oluşturan kavramsal araçlara dönüşmüştür. Dolayısıyla gelinen noktada

aplike, çağdaş sanat üretimlerinde kolajın muadilidir ve aynı isimle anılabilmektedir. Araştırma metninin bundan sonraki kısmında da genellikle ‘kolaj’ adıyla yer verilecektir.

Kolaj, sanat yapıtlarında yalnızca nesnel değil kavramsal olarak da kendini göstermiştir. Özellikle Dada sanatçılarıyla başlayan ve kavramsal sanatla ilerleyen süreçte resim sanatı, kurgusal göstergelerle zihinsel kodlar içinde alt metinlere dönüşmüştür. Sadece resme eklenen malzeme olmaktan öte zihinde düşünceleri yan yana birbirine dikerek yeni bağlamlar oluşturan kavramsal kolaj, çağdaş sanatta aynı özelliğe sahip bir strateji olan juxtaposition/çakışma ile eşleşmektedir.

Belki de kavramsal kolaj, doğaları gereği içinde Doğunun duygusal yönünü barındıran applike ile Batının düşünsel yönünü taşıyan kolajın bir araya geldiği sentezdir. Bu, günümüz sanatının kavramsal işlerinde rahatlıkla görülebilir. Zira kavramsal kolaj çalışmalarında malzeme, sanatçının yapıtında metinsel ifade niteliğinde olduğundan yapıtta hem estetik hem kavram öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda sanatçılar kavramsal kolajı, izleyiciye duygu ve düşünceyi yansıtmada strateji olarak kullanmaktadırlar. Tüm verilerden hareketle, gelenekselde aplikenin kavramsal sanattaki kolajla, kavramsal kolajın ise juxtaposition/çakışma ile özdeşleştiği bulgusuna ulaşmak mümkündür.

### **1.3. I. Problemin II. Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorumlar**

#### **1.3.1. Türk Çağdaş Sanatında Kavramsal Kolaj Bağlamında Eser Üreten Sanatçılar**

##### **1.3.1.1. Altan Gürman (1935-1976)**

İstanbul’da doğan sanatçı, 1960’ta İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nden mezun olmuştur. 1963–1966 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda resim ve özgün baskı alanında eğitim almıştır. Doçent olduğu İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde tüm bölümlerin öğrencilerine birinci yıl ortak bir müfredat öneren ve 1969’da faaliyete geçen Temel Sanat Eğitimi Kursu’sunun kurucu kadrosunda yer almış ve ileride başkanı olmuştur (Web\_4).

Antmen’e göre Gürman, döneminin çoğu sanatçısı gibi yaşamın içinden olan geleneksel, evrensel veya yerel konuları ele almıştır. Fakat onda kimliğin kültürel

temsiliyeti, diğer sanatçılarda olduğu gibi modern Türk resmini yaratmak ülküsü şeklinde değildir. Bunları nakış ve kilim gibi folklorik yönler dışında sosyolojik bakımdan yansıtmayı amaçlamıştır. Gürman'ın sanat anlayışında, ilk olarak soyut dışavurumcu bir yaklaşım dikkat çekerken aynı dönem illüstratif dili de benimsediği görülmektedir. Biyolojiye olan merakı; onun doğaya, canlıya olan ilgisini, dolayısıyla bunların 'istatistik' serileriyle ilişkili olabileceğini düşünmek olasıdır. Ayrıca toprak, gökyüzü, ağaç vb. formların yer aldığı kamuflaj ve çerçeveler kullandığı kompozisyon serilerinden de tabiata verdiği önem anlaşılmaktadır. Diğer yandan Gürman, çerçeveler üzerinden sanata, hayata, olaylara, kısacası olup biten her şeye olan bakışa, alternatif açılar sunarak izleyiciye farklı görme biçimlerinin varlığını hatırlatmaktadır (Web\_2). Sürekli yenilenme ve deneyselliğe açık bir sanat anlayışını savunmuştur. Toptaş (2017)'a göre, 'Montaj' serisinde ise dönemin askerî ve siyasi olaylarını konu almış, farklı teknik ve malzemeler ile olgun örnekler sunmuştur (s.436). Kısacası sanatçının çalışmaları Dünya Savaşı sonrası doğanın, canlıların ve toplumların yüz yüze geldiği gerçeğe ve yaratılan gerçekliğe ilişkin izleyiciyi zihinsel bir kavrayışa çağıran anlam katmanları taşıdığı söylenebilir. Fakat tezat biçimde gerçek yaşamın dönemsel tüm karmaşık yapısı, sanatçının resimlerinde yalın bir görüngü ile yansır. Sanatsal anlatım dili ile belki de döneminde anlaşılmayan fakat çalışmalarıyla kavramsal sanatın, dolayısıyla Türk çağdaş sanatının temel yapı taşlarını oluşturan öncü sanatçılardandır.



**Görsel 46:** Altan Gürman, 'Kapitone', Tahta üzerine yapay deri ve selülozik boya, 121x123x4 cm, (1976). (Fotoğraf: Hadiye Cangökçe).

Gürman'ın 'Kapitone' adlı yapıtının ilk bakışta, kareye yakın ölçülerde, koyu kırmızı kapitone form ile gri düz yüzeyli dekupaj form olan iki alandan oluştuğu görülmektedir. Bunlardan ilki üst kısma konumlandırılmış; yapay deri üzerine çapraz dikişlerle elde edilmiş dilimlerin kesişim yerleri raptiyelerle sabitlenerek içi dolgulu üç boyutlu parlak hâliyle öne çıkmakta ve resmin fonunu oluşturmaktadır. Diğer alan ise arka fonun üzerine aplike edilmiş; gri iki boyutlu gölge formundaki masa, telefon, daktilo ve insan figürü şeklinde tasarlanmıştır. Resmin alt kısmını oluşturan gri alanın yine alt kenarında ise iki yana sığdırılacak biçimde boşluğun noktalama işaretiyle doldurulduğu büyük yazı karakterleri ile yapıtın künyesi yerleştirilmiştir.

Yapıt göstergeler üzerinden incelendiğinde farklı anlam katmanları ortaya çıkmaktadır. Bu göstergelerden biri olan kapitone formu, aslında kültürel geleneğe dayanan bir teknikle yapılan tekstil döşeme ürünüdür. Ancak yapıtındaki diğer göstergeler

ve sanatçının yaşamından ipuçları ile ilişkilendiğinde, kapitonenin yapıttaki gösterilen anlamına, yani resmî kurum, bürokrasi ve makam gibi kavramlara işaret ettiği söylenebilir. Daha derinde idare, politika ve toplum konularıyla bütünleştirilebilir. Çünkü kapitone pano, resmî kurumlarda yönetici masasının arkasındaki duvara montelenen ve kamusal alanda yaygın biçimde kullanılan dekoratif bir üründür. Hatta zamanla kurumsal yapıların kalıplaşmış imgesine dönüşmüştür. Yapıt yüzeyinde kapitone, hazır nesne formuyla hem gerçek hem de kavramsal anlamı ile yer almaktadır.

Malzeme kimliği ile kullanılan göstergelerden biri de dekupaj tahta ve çelik evrak dolabı boyasıdır. Endüstriyel malzeme olan bu ürünler, kamusal alanda sıkça rastlanan ürünlerin ana malzemesidir. Dolayısıyla resimde yine resmî kurum ve kamusal alana işaret ettiği söylenebilir.

Yapıtta dekupaj tekniğiyle yapılan bölümdeki göstergeler, gölge formunda soyutlanmış tek parça görünümde olsa da alanın kontur çizgilerinden figür, telefon, daktilo ve masa imgelerinin varlığı rahatça belirlenebilir. Bu göstergeler bir arada düşünüldüğünde, resmî kurumda görev yapan memuriyet ya da kıdem sahibi olan kimlikleri yansıttığı anlaşılır. Dolayısıyla kalıplaşmış kurallarla tek tipleşen bireyin, kimliğinin benliğini örttüğü, yalnızca prosedürlerle hareket eden kayıtsız ve durağan beden tasviridir. Bu yargıyı nötr yapıyla sessizlik ve hareketsizliği simgeleyen gri renk de desteklemektedir.

Yapıtın alt kenarına konumlandırılmış yazı, gösterge olarak gerçek anlamda çalışmanın künyesini ve sanatçının imzasını ifade etmektedir. Fakat Gürman'ın, işlerini istisnalar dışında imzalamadığı bilinmektedir. Bu yüzden yapıtta alt anlama işaret eden kodlardan biri olma özelliği düşünülebilir. Resmin tüm alt kenarına sığdırılmış biçimde tasarlanan metin, daktilo yazısının büyük harf karakteri ile yapıtın adı, sonrasında noktalarla doldurulmuş boşluk ve sanatçının ismi ile yapım yılı yazılmıştır. Daktilo yazısının ruhu, çalışmanın bütününe hâkim olan kamusal veya kurumsal alanın ruhuyla aynı yapıdadır. Belki de resimdeki yan anlamı; resmî kurumlardaki usule uygunluk, tasdik ve kayıt gibi rutinleşmiş kurallara işaret ederken; diğer yandan derin anlamda ironik tavırla kayıtsızlığı anlatmaktadır.

Yapıtın, sanatçı tarafından akademideki odasının duvarına asılması ile panonun gerçek kullanımına ilişkin taşıdığı işlevsellik benzerdir. Gürman'ın, yapıt ile mekân arasındaki ilişkiden faydalanarak kurduğu ironiyle aslında birçok yavaşlamış, körelmiş ve işlevsizleşmiş biçimde kendini tekrar edip duran sistemleri ifşa ettiği düşünülebilir.

Sanatçının; üretimlerinde kullandığı malzeme ve tekniklerde, genellikle sanatın dışındaki alanlarda yer tutmuş hazır nesnelerden faydalandığı görülür. Onun döneminde ve öncesinde el sanatlarında kullanılagelmiş geleneksel bir teknik olan aplike; sanatçının işlerinde kolaj, montaj ve dekupaj formunda görünürlük kazanmıştır. Taşıdığı alt metinler sayesinde kavramsal birer gösterge niteliğindedir. Bu çalışmasında ise montaj ve dekupaj, kavramsal stratejilerden **yeniden biçimlendirme** ile uygulanmıştır. Sanatçı, kamusal alanda bir kullanım nesnesi olan kapitoneyi alıp dekupaj kurgu ile çeşitli anlam katmanları oluşturmuş ve onu yeni bağlamlara açık kılmıştır. Yapıt, ironik tavrıyla bir yandan mekândaki işlevine devam ederken diğer yandan bağlamlar üzerinden izleyiciye yeni kavrayışlar sunmaktadır. Resmî kurumların işlem odalarındaki işlemeyen sistemin çelişik durumu, **ironi** stratejisiyle örtülü bir şekilde alaya alınmıştır.

**Tablo 3:** Altan Gürman'a ait 'Kapitone' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge                                   | Düz anlam           | Yan anlam                                               | Derin anlam                                |
|--------------------------------------------|---------------------|---------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Kapitone fon                               | Tekstil malzeme     | Resmî kurum, bürokrasi, makam                           | Politika, toplum, idare                    |
| Dekupaj tahta ve çelik evrak dolabı boyası | Endüstriyel malzeme | Resmî kurum                                             | Kamu                                       |
| Figür                                      | İnsan silueti       | Altan Gürman, Memuriyet, kalıp, kural, görünmezlik, rol | Kimlik, birey, sanatçı, kamu, kamulaştırma |
| Telefon                                    | İletişim nesnesi    | İletişimsizlik                                          | İletişim                                   |
| Daktilo                                    | Yazı makinesi       | İşlevsizlik, kayıtsızlık, prosedür                      | Kamu, kayıt                                |
| Masa                                       | Nesne               | Resmî daire, bölüm, görev, durağanlık                   | İdare, kamu                                |
| Yazı                                       | Künye               | Resmîlik, prosedür, imza, kayıt                         | Kayıtsızlık                                |
| Yapıtın asılı olduğu yer                   | Mekân               | Resmî kurum, makam                                      | İdare                                      |

### 1.3.1.2.Gülsün Karamustafa

Gülsün Karamustafa, çağdaş Türk sanatının önemli sanatçılarından biridir. Dikkat çeken çalışmalarıyla ulusal ve uluslararası platformlarda yer alan sanatçı, Kaplan (2018)'ın anlatımıyla: “Sanat yaşamının ilk yıllarında temsili geleneksel bir anlatım tarzı benimsedi ise de içinde bulunduğu 1980’lerin Türkiye’sinin toplumsal yapısı ve sanat ortamı onu yeni arayışlara iter. Bu arayışlarda Karamustafa hem o dönemin göç’e bağlı güncel konularını hem de çalışmalarında o dönemin sanatının yeni formlarını deneyimler. Kendini dolaşımda, göç eden sanatçı olarak tanımlar” (s. 323). İşlerini üretirken çağdaş sanatın yapısından faydalanıp multidisipliner bir anlayış benimseyen sanatçının; çalışmalarında tekstil, resim, heykel, video, yerleştirme, hazır nesne gibi çağdaş sanat formlarını kullandığını görmek mümkündür. Yaşadığı dönemin toplum-birey-aile-kültür etrafında şekillenen değişimlerini gözlemleyen sanatçı, kendisinin de soluduğu bu kültürel havayı yapıtlarında betimleyerek yansıtır. Kent ve kırsal yaşamın kesişim etkilerini ele alır. Popüler kültür, göç, yersizyurtsuzlaşma, arabesk kültür, kimlik, bellek, toplumsal cinsiyet gibi kavramlar sanatçının üretimlerinde öne çıkan konulardır.



*Görsel 47: Gülsün Karamustafa, 'Elvisli Seccade' tekstil kolaj, 180x105 cm, (1986).*

Sanatçının 'Elvisli Seccade' isimli çalışması, çeşitli renklerdeki ayrı parçalardan oluşmuş ve üzerinde figürlerin olduğu dikey geometrik bir formu göstermektedir. Yatay, dikey, çapraz ve kıvrımlı çizgilerin iç içe veya yan yana birlikteliği yapıta; çoksesli, hareketli ve katmanlı bir etki kazandırmaktadır. Bu durum özellikle figürlerin yerleştirildiği alanda daha yoğun hissedilebilir.

Göstergeler üzerinden incelendiğinde yapıtın, Müslüman toplumlarda namaz kılmak için yer yaygısı olarak kullanılan seccade biçiminde tasarlandığı görülür. Seccade, biçimini Kabe'nin yönünü gösteren ve umut bağlanan yer olan İslamiyet sembollerinden 'mihrap'tan alır. Maddi manevi temizliğin (beden-zihin-kalp-ruh) gerektiği arı alandır. Dini inanç gereksinimlerinden doğan bu kullanım nesnesi, malzeme ve biçim yönünden sosyo-kültürel geleneklerin izleriyle şekillenmiştir. Sanatçının yapıtı da bu sosyo-kültürel

izleri belirgin şekilde gösteren özellikler taşımaktadır. Başka açıdan ise seccadenin üst köşelerinden, yani figürlerin üzerinden yatay ve dikey çizgi çekildiğinde haç işareti ortaya çıkar. Bu işaret, Hristiyanlıkta kutsal sembollerden biridir. Yapıt, toplumlar tarafından benimsenmiş farklı inançları aynı yüzeyde betimlemektedir.

Kullanılan tekstil malzeme ve teknikleri olan kumaş, elyaf, iplik, dikiş, applike; çalışmanın yapım yıllarında özellikle Anadolu halkının kültürel geleneklerinin bir parçasıdır. Kadınsı, narin, yumuşak, kolay şekillenebilen, üretildiği ellerin duygularını yansıttığı ve kendi belleğinin yanı sıra ev hanesinin hafızasını da anlatan dildir. Çünkü applike edilen her kumaş parçası çoğunlukla buluntu veya eskimiş kıyafet parçalarındandır. Atılan her iğne, onun eskimişliğini kapatır ve onu yeni bir görüntüyle hayata katar. Bütünde ise bu malzeme ve teknikler, sanatsal ortamın feminist düşünce yaklaşımının yanı sıra toplumun ekonomik durumunun, geleneksel yapısının ve folklorik özelliklerinin ipuçlarını da vermektedir. Seçilen renkler de öyledir. Kırmızı, mavi, sarı, siyah, beyaz ağırlıklı kullanılan saf renkler, o yıllarda Anadolu'da da sıklıkla kullanılmaktadır.

Seccadenin secdede alın koyulan kısmına, dönemin rock yıldızı olan Elvis Presley'nin üzerinde 1975'te giydiği kostümlerden biriyle karşı açıdan görünümü yerleştirilmiştir. Hemen altına 1973'te giydiği kostümüyle sağ ve sol profilden doğuya ve batıya dönmüş gibi izlenim veren birer görüntüsü daha yerleştirilmiştir. Sanatçının 73'te dünya çapında (Doğu-Batı) popüler olan, 75'te de ilahlık boyutunda hayranlık duyulan imajı vurgulanır niteliktedir. Bu göstergelerle, o yıllardaki küreselleşen dünyanın sosyo-kültürel yapısı, toplumun inandığı değerleri ve bunun üzerinden psikolojik havası hissedilebilir.

Çalışmanın merkezine, yani seccadenin diz çökülen kısmına, Presley'nin müzik aleti kullanımını içeren görüntü yerleştirilmiştir. Böylece onun enstrüman çalan müzisyen kimliği de öne çıkarılmaktadır. Yetenekli, istidadı olan yaratıcı bir elin üretimiyle dünyevi zenginlik yanında, nüfuz kazanarak kudret sahibi olunabileceği de anlaşılabilir. Müziğin metafizik gücünün, sosyo-kültürel anlamda bireysel ve toplumsal etkileri ile birleştirici bir görev rolünü aldığı okunabilir. Çünkü tüketim kültürünün yaygınlaştığı o

dönemlerde ekonomik yönden öne çıkan yeni alanlardan biri de müzik olmuştur ve sorgulayan genç nesli eksenine çekmiştir.

Seccadenin ayak basılan yer olan alt kenarına yan yana sıralanmış melek imgesi yerleştirilmiştir. Bu imgenin meleği yansıttığı, Karamustafa'nın eskiz çizimlerinden de anlaşılır. Tanrı ile insan arasında aracı, nurlu manevi varlık olarak bilinen melek; saflık, temizlik, iyilik gibi kavramları da içinde taşır. Burada sanatçı sanki meleğin gerçek anlamından ziyade mecazi anlamına dikkat çeker. Ayak basılan yere konumlandırılan şey aslında dinî inanca ilişkin imgeler değil, imgelerin özellikleri olan kavramlardır. Bu çıkarımlara, sanatçının çalışmaları hakkında yaptığı açıklamalardan da rahatlıkla ulaşılabilir. Çünkü onun çalışmaları bir eleştiri amacı taşımaktan ziyade bir ayna niteliğindedir. Dolayısıyla bu göstergeler, dönemde yaşanan toplumsal değişimlerin havasını soluyan insanın, değerlerindeki yaşadığı karmaşayı da işaret eder.

Diğer yandan resimde melek imgesinin biçimi 'V' şeklindedir. Bu tarihte bazı topluluklarda kadınlığı temsil eden simgedir. Aynı zamanda Hristiyan mitolojisinde kutsal kâse ve rahimle de ilişkilidir. Kutsal kâse, Hz. İsa'nın son akşam yemeğinde kullandığı kap olarak bilinir. Mitsel hikayelere göre onun, aslında İsa'nın bebeğini taşıyan eşi Meryem'in rahmi olduğu da anlatılır. Böyle bir çıkarım alakasız gibi gözükse de Karamustafa; Hristiyanlık ile ilgili ikonlar, İsa, akşam yemeği gibi konuları yapıtlarında kullandığı için bütüncül bir bağ kurularak birbiriyle ilişkilendirilebilir.

Seccadenin tepe kısmı ise ters v biçiminde olan erkeklik simgesini gösterir. Aynı zamanda resme bütünden bakıldığında (özellikle kırmızı alanlar) yukarıya bakan kravat ucu görüntüsü fark edilir. Kırmızı kravat; hükmeden, kudretli ve cesur bir duruş imajını yaratmak için genellikle iş dünyası ve siyasiler tarafından sıkça kullanılır. Hem şekli hem de kullanım biçimi ile kuralcı dilin sembolü olan kravat: erkeklik cinsel organı, iktidar, kapitalist sistemin erilliği gibi kavramları da salık verir. Yerel ve rahat giyime alışmış halk tarafından amiyane bir ifadeyle 'medeniyet yuları' olarak da tanımlanır. Tüm bunlar ise Soğuk Savaş döneminde kapitalizmin etkileriyle oluşan kitle kültürünün toplumsal yansımalarıdır.

Yapıtta Elvis figürlerinin başı üzerinde altın renginde halka olan parlak daire tasarlanmıştır. Bu; saygınlık, kutsallık, yücelik anlamına gelen hale imgesidir. Hristiyanlık ve bazı dinî inançlara göre şekillenen birçok kültürün mitolojik hikâyesini anlatan betimlerde kutsal olanı sıradan olandan ayıran işarettir. Belki de Karamustafa Elvis figürüne, başına çevrelediği altın renkle aplike edilmiş haleler ile kutsallık atfederken aslında tapınılan şeyin tekliği gereksinimiyle düşünceyi çelişkiye uğratar.

Modern ve geleneksel kültürün bir aradalığı, Doğu ve Batı kültürünün bütünleşmesi, Türkiye'nin jeopolitik konumu sayesinde toplumun kültürel gelişim ve değişiminin yansımaları resimde açıkça hissedilmektedir. Her şeyin iç içe geçtiği melez bir kültüre sahip toplumun yozlaşma emarelerinin ayrıntılı bir betimidir. Bu bağlamda yapıtta, kolajın **tasvir** stratejisi ile uygulandığı görülmektedir. Ayrıca birbirine zıt kavramların yan yanılığı ve birbiri ile çarpışan tezatlıkların yığılması söz konusudur. Bu bakımdan **juxtaposition/çakışma** stratejisinden de faydalanıldığı saptanabilir.

**Tablo 4:** Gülsün Karamustafa'ya ait 'Elvisli Seccade' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge                            | Düz anlam                                                 | Yan anlam                                                                         | Derin anlam                                            |
|-------------------------------------|-----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| Seccade                             | Namaz kılmak için yer yaygısı                             | İslamiyet sembolü (Mihrap), temizlik (beden-zihin-kalp-ruh)                       | İnanç, din, sosyoloji, geleneksel kültür               |
| Kumaş, elyaf, iplik, dikiş, aplike, | Tekstil malzeme ve teknik                                 | Dişil, evsel, narin, yumuşak, kolay şekil alabilen, bellek, hafıza, duygu, dil    | Feminizm, gelenek, folklorik kültür, toplum, ekonomi   |
| Kırmızı, mavi, sarı, siyah, beyaz   | Renk                                                      | Duygusalılık, heyecan, huzur, özgürlük, saflık, derinlik, uhrevilik, dünyevilik   | Gelenek, kültür, psikoloji, inanç, metafizik           |
| Elvis Presley                       | Rock Sanatçısı, (karşıdan, sağ ve sol profilden görünüm ) | Dünya çapında (Doğu-batı) popüler olan, ilahlık boyutunda hayranlık duyulan, imaj | Kültür, sanat, sosyoloji, küresellik, inanç, psikoloji |

|                            |                                                     |                                                                         |                                                             |
|----------------------------|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| Müzik aleti kullanımı      | Enstrüman, müzisyenlik                              | Zenginlik, yetenek, istidat, kudret, nüfuz, dünyevilik, yaratım, üretim | İnanç, din, kültür, metafizik, ekonomi, sosyoloji           |
| Melek                      | Tanrı ile insan arasında aracı, nurlu manevi varlık | Saf, temiz, doğru, iyi haslet sahibi olma                               | İnsan, toplum, İnanç, Felsefe (değer, ahlâk) din, metafizik |
| ✓                          | Kadınlığı temsil eden simge                         | Kutsal kâse, rahim, erkeklik simgesinin tersi                           | Din, mitoloji, inanç                                        |
| ^                          | Erkeklik simgesi                                    | Kravat ucu, erkeklik cinsel organı, iktidar                             | Kapitalizm, politika, toplum, psikoloji, sosyoloji          |
| Işıklı halka, parlak daire | Hale                                                | Saygınlık, kutsallık, yücelik                                           | Din, inanç, mitoloji, kültür                                |

### 1.3.1.3.Burhan Doğançay (1929-2013)

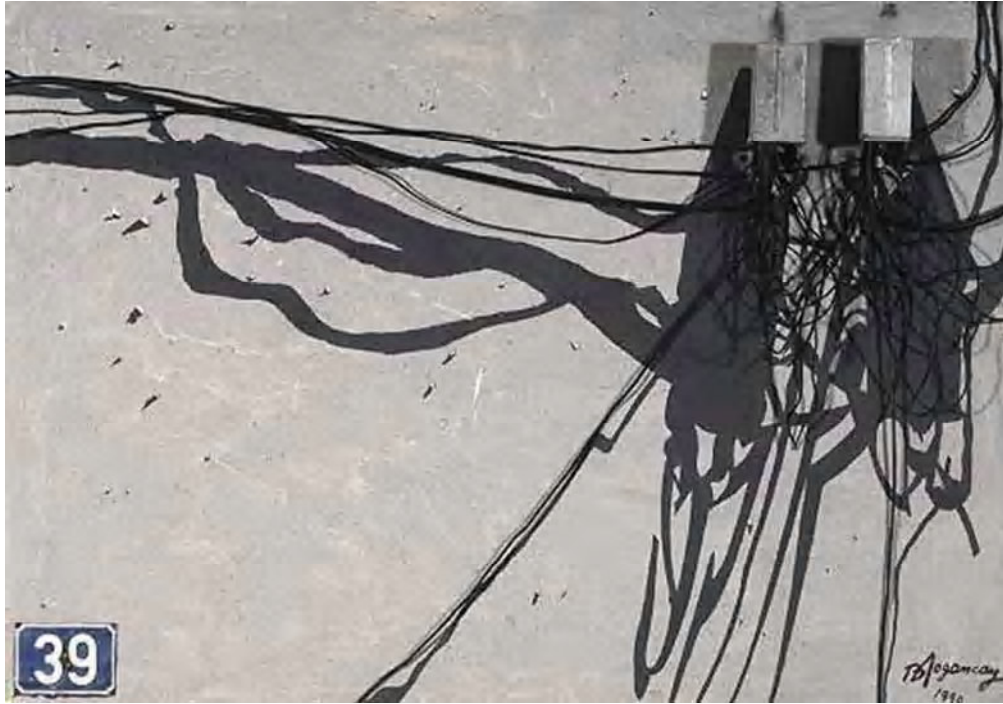
Doğançay, yurt içinde ve yurt dışında çağdaş sanat kapsamında yaptığı üretimleriyle önemli bir yere sahiptir. Sanatçı, yapıtlarında kent yaşamına ait izleri yansıtan duvarlara odaklanmıştır. 1960 sonrası gittiği dünyanın farklı yerlerindeki kentlerin duvarlarındaki imlerden oluşan görüntüleri toplayarak arşive dönüştürmüştür. İnsan eliyle ya da doğal faktörlerin etkisiyle üst üste katmanlaşmış duvar yüzeyindeki görüntüler ona, tuval yüzeyine yapılmış resmi anımsatmaktadır. Parçası olduğu kentin hafızası niteliğindeki duvarlara ait imler, sanatçının belleğindeki imgelerle birleşip yapıta dönüştüğü söylenebilir. Doğançay duvarlarla ilgili açıklamasında:

"Benim duvarlara olan aşırı tutkumun nedeni, onların üzerinde bulduğumuz yazın ve sanatın gündelik yaşamımızın bir parçası olmasıdır. Nereye gitsek, nereye baksak duvarlar karşımıza çıkar. Karalamaları ile felsefi ve siyasal sloganları ile çocukların çizimleri ve diğer mizah, trajedi ve aşk anlatımları ile bir ülkenin, kentin ya da köyün toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, tarihi ve tecimsel kişiliğini ortaya koyarlar. Benim bu duvarları tanıtmam yalnızca estetik ve belgeseldir; yaptığım seçimler herhangi bir ideolojik ya da politik mesaj taşımamaktadır" der (R. Demir, 2011, s. 21; Leylaverigne 1982, 16).

Sanatçı, yaşama ait nesne ve imajları sanat üretimlerinin malzemesine dönüştürerek kent duvarlarından tuval yüzeyine, dolayısıyla galeri duvarlarına taşımıştır.

Aslında izleyici için zaten hayatın içinde olan duvarlardaki imgeler, sergilenen yapıtta karşılaşınca onlarda bambaşka izlenimler yaratır. Sanatçı, yaşamdan izlerin beslediği nefes alan bir gerçekliğe sahip fakat kavramsal boyutu pek de fark edilmeyen sıradan görülen duvarları sanat yapıtında yeniden üreterek onlara tarihsel belge özelliği ve yeni bir düşünsel bakış kazandırır.

Duvarlardan referans alınarak üretilmeye başlanan yapıtların, zamanla seriler hâlinde evrilerek değiştiği ve buna rağmen asıl özünü de koruduğu görülür. Doğançay'ın bu serilerinden biri ise bir zamanlar sokak duvarlarında yer almış buluntu hazır nesneler ve gölgenin kullanıldığı Çift Gerçeklik serisidir. Serinin içinde olan 'Telefon Kutuları (39)' adlı yapıtı, karmaşık nesneleri sadelikle tasarlayarak az şeyle çok şeyin nasıl anlatılabilirliğine güzel bir örnek sunar. Kaçmaz Ateş (2020)'e göre "Sanatçı, Çifte Gerçeklik serisinde, zıtların birlikteliğini estetik, çarpıcı ve düşündürücü biçimde sunarken, gölgeler, yarattıkları espas ve gerçek-hayal zıtlığının bir ögesi olarak önemli bir işlev üstlenirler" (s. 510).



**Görsel 48:** Burhan Doğançay, Çift Gerçeklik Serisi, 'Telefon Kutuları (39)', tuval üzerine akrilik ve karışık teknik, 112.5 x 160 cm, (1990), (Kaçmaz Ateş, 2020, s. 511).

‘Telefon Kutuları (39)’ adlı çalışmada ilk olarak düz sıva ile kaplı, hatta üzerinde küçük kum tanelerinin görüldüğü bir duvara takılmış kutular ve onlardan taşan dolaşık kabloların sağa sola yayılan görüntüleri fark edilir. Bu görüntüler resimde, karmaşık yapılı olmasına rağmen boş alanlara dağıldıkça dinginleşen bir ses verir. Yapıtın sol alt köşeye yerleştirilmiş numara panosu hariç, renksiz nötr görünümü de bunu destekler. Metal plaka applike tekniğine de karşılık gelen mavi üzerine beyaz ‘39’ sayısının olduğu pano, renkli varlığıyla aslında resimde sokağın gerçek varlığına yönelik ‘ben buradayım’ mesajını duyumsatır.

Sanatçının işlerinde genellikle öne çıktığı görülen duvar ve gölge unsuru gösterge olarak çeşitli anlamlar içermektedir. Duvarlar, bir yapıyı ayıran düzlem olarak işlevsel yapısının yanında soyut birçok kavramı da üzerinde taşır. Örneğin duvarların; ayrılığı getiren sınır, üzerindeki izlerle yaşamın aynası, teknolojinin hakimiyet kurmadığı yıllarda duygu ve düşüncelerin özgürce ifade edildiği iletişim alanı veya özgürce düşünen ya da baskıyla kuşatılan toplumsal yapının tanığı olması gibi okumalara ulaşılabilir. Duvarlar; şehirdeki yaşayan insanların, esen rüzgârın, yağmurun, çamurun, güneşin parlatici ve soldurucu etkisinin kısacası doğal ve beşerî kaynakların imidir. Tıpkı elbise gibi üzerine giydiği bu kat kat belleksel izler artık kaynağının temsilidir. Gölge için de benzer durum söz konusudur. Arslan (2019)’a göre, gölge kendi kaynağının imidir ve onu düştüğü yüzeyde temsil eder. Bu ise ikisi arasında vazgeçilmez bir ilişkiyi doğurur. Çünkü gölgenin varlığı kaynağının varlığı demektir. Onun dünyevi gerçekliğinin kanıtıdır. Diğer yandan gölge, aydınlıktan ziyade karanlığa yakın dursa da gücünü ışıktan alır. Işığın etkisine göre ters orantılıdır; büyür ve dağılır, küçülür ve netleşir ya da görünmez olur (s.1-2). Sanatçının yapıtlarındaki gölgeler de gerçek yaşamın kent duvarlarındaki somut nesneleri üzerinden katmanlı gerçeklikleri yansıtır.

Yapıtta asamblaj olarak somut varlığıyla yer alan telefon kutuları, kablo, 39 yazılı numara panosu gibi gerçek nesneler gölgeleriyle birlikte tasarlanmıştır. Sanatçı günlük yaşamda şehir duvarlarında rastlanan yaygın bir görüntüyü alıp tıpkı bir duvar yüzeyi dokusundaki tuvale aktarmıştır. Bunu yaparken tuvale applike ettiği hazır nesnelerin gölgesini boyamak için güneş ışığından faydalanmıştır. Böylece elde ettiği yapay

gölgelerle resme yeni kodlar kazandırmıştır. Resim sanatında gölge, resmin üç boyutlu görünüm kazanmasında kullanılmıştır. Kolaj uygulamalarıyla resimde dördüncü boyut sağlanması ve dolayısıyla zaman kavramının elde edilmesi ile gelinek eklettik yapı bu resimde de görölmektedir. Sanatçı, farklı zamanlara ait iç içe geçmiş gerçeklikleri yan yana getirerek aynı yüzeyde kavramsal yama timsali ayrışık ama birleşik vaziyette izleyiciye sunar. Yapıtın parçası olduğı serinin ‘Çift Gerçeklik’ adı da bu kodların ipucunu fısıldar niteliktedir. Çünkü nesnenin sanatçının gördüğü gerçek duvardaki hâli, sonrasında tuvalde kurgulanarak gölgesinin boyandığı hâli ve en sonunda nesnenin yapay gölgesi ile sergilendiğı andaki gölgesinin karıştığı hâli söz konusudur. Kısacası; nesne oradaydı, nesne orada iken, nesne orada. Belki de yapıtta, varmış-yokmuş ikiliğinde zaman ve mekânın girift yönü gösterilmektedir.

Doğançay’ın söylemlerinden onun yaratıcıya duyduğu güçlü bir teslimiyete sahip olan yönü anlaşılır (Web\_5). Sanatçının bu manevi yönünün yapıtlarına da yansması muhtemeldir. Bu yüzden gölgenin başlı başına malzeme olarak yer aldığı kompozisyonlarda kaligrafiye, hatta hat sanatını çağrıştıran harflere dönüşmesi tesadüf olmayabilir. Sanatçının özellikle ‘Kurdeleler Serisi’ ve heykellerinde kullandığı saf renklerden oluşan üç boyutlu biçimlerin temsili olan gölge ile İslam’ın saflaştırılmış soyut sanatının görüngüleri yüzeye yansır. Böylece Doğu ve Batı olan iki kültürün soyut sanatının yan yanılığı, yani Batı’nın soyut sanatının somut varlığı ile Doğu’nun soyut sanatının gizemli soyut hâli, birbirinin parçası niteliğinde sunulur. Yüzeye aplike edilmiş kıvrımlı nesneler ve onların yüzeye düşen gölgeleri. Gölgenin, düştüğü yüzeye göre nesnesinde olmayacak kadar kıvrımlı veya kırıklı ya da eğilip bükülebilen, hiçbir şekilde tutulamayan ancak gücünü aldığı ışık kaynağına göre var olup kaybolan özelliğı yanında, nesnenin ise somut varlığı ve bozulmayan olduğı gibi duruşu söz konusudur. Benzer yaklaşımla gölgesizlik yokluğu imler ve ancak kurgunun dışında gerçekte var olan şeylerin gölgesi belirir. Bu anlamda sanatçı, yapıtlarında kurgusal gölgelerle belki de gerçeklikler üzerinden gerçeğe ışık tutar.

Yapıtta karmaşık biçimde konumlandırılmış kabloların yüzeye düşen gölgeleri, sanatçının önceki çalışmalarındaki kaligrafik özellikleri taşır. Daha çok hat sanatının emarelerini yansıtan bu gölgeler, Türk-İslam sanatının derin, soyut ve estetik zenginliğine dair pareler sezinletir. Örneğin Türk-İslam mimarisinin nadir eserlerinden Divriği Ulu

Camii ve Darüşşifası'nın kapılarındaki ılık-gölge etkisiyle beliren silüetleri hatırlatır. 'Mavi Senfoni', 'Mimar Sinan' ve 'Muhteşem Çağ' gibi kendi kültürünün zenginliklerine atıf yapan eserler üreten sanatçının işlerinde kültürel öğelerden izler bulunması olağan görünmektedir. Dolayısıyla nesnelerin, hat sanatına ait imlerin silüeti şeklindeki gölgeleri, izleyiciyi manevi olarak derin, soyut metinsel anlamlara ulaştırabilir. Bu açıdan manevi yaklaşımla, ılık yaratıcının nuru ise, nur çoğaldığında sınırlar netleşir ve küçülür, azaldığında ise sınırlar bulanıklaşır ve karanlık yan belirsizleşerek büyür. Tıpkı gölgede olduğu gibi.

Doğançay'ın işlerinde kolajın önemli bir yere sahip olduğu görülür. Disiplinlerarası yaklaşımla farklı zamanlarda farklı yerlere ait duvarların göstergelerini fotoğraf ile arşivleyen sanatçı, kent duvarlarından topladığı afiş ya da pano gibi malzemeleri alıp resim yüzeyine taşımıştır. Böylece yapıtlarda boya resim ve hazır nesne, dolayısıyla gerçek ve kurgu, soyut görsellik ile nesnel gerçeklik yan yanadır. Bu anlamda kavramsal ilişkisellik boyutuyla **juxtaposition/çakışma** stratejisinden faydalandığı söylenebilir. Fakat sanatçı yapıtlarında kolajı daha çok **taklitçilik** stratejisi yoluyla kullandığı görülür. Çünkü yaşamın içinden alınan kent duvarlarına ait imgeler kopyalanarak sanatçının işlerinde yeniden üretilmiştir. Bu imgeler sanatçının müdahaleleriyle yapıta dönüştüğünde, dönemin belleksel izlerini taşıyan dokümanter özelliğini yitirmemiştir.

**Tablo 5:** Burhan Doğançay'a ait 'Telefon Kutuları (39)' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge                | Düz anlam                | Yan anlam                                            | Derin anlam                                  |
|-------------------------|--------------------------|------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Duvar                   | Bir yapıyı ayıran düzlem | Sınır, ayna, iletişim, tanık, özgürlük, baskı, belge | Toplum, psikoloji, sosyoloji, doğa, politika |
| Telefon kutuları        | Nesne                    | Gerçek, somut varlık, iletişim, belge                | Felsefe, toplum, teknoloji                   |
| Kablo                   | Nesne                    | Gerçek, somut varlık, iletişim                       | Felsefe, toplum, teknoloji                   |
| 39 yazılı numara panosu | Nesne                    | Gerçek, somut varlık, iletişim, adres, parsel, belge | Felsefe, toplum, kent, politika              |

|           |             |                                                                                                                                  |                                   |
|-----------|-------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| Gölge     | Silüet      | Cisimleştirme, cismin dünyevi varlığının işareti, iz düşümü, ait olduğu nesnenin temsili ve onda olmayan eğilip bükülme özelliği | Felsefe, bilim, metafizik         |
| Kaligrafi | Yazı sanatı | Soyut anlamlar, estetik,                                                                                                         | Kültür, felsefe, metafizik, inanç |

#### 1.3.1.4.Fusun Onur

Fusun Onur, 1938’de İstanbul’da doğmuştur. Türk sanatının ilk kadın heykeltıraşları arasındadır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Amerika’da aldığı sanat eğitiminden sonra 1970’lerdeki yeni eğilimlerin içinde yer almıştır. Farklılığıyla dikkat çeken sanatçı, birçok çalışmasıyla denenmemişi deneyerek öncü işler üretmiştir. ABD’deki eğitiminde felsefe ile sanat teorisi çalışan sanatçı, heykelin sınırlarını zorlamıştır. Sanat yaşamı boyunca yazıyla yakın ilişki kurarak, kendini anlatan metinler ve yeni sanata yönelik kuramlar kaleme almıştır (Tölük Aferin, 2022, s.53). A.N. Yılmaz (2008)’a göre, 1970’lerin başında açtığı ilk sergilerinde boşluk-doluluk sorunu üzerine geometrik planlı hafif mekanlar oluşturmuş, heykel sanatındaki geleneksel tavrı aşan çalışmalar üretmeyi seçmiştir. 1970’lerin sonuna doğru anı ve değerlerle yüklü gündelik hayattaki kullanım nesnelerini yapıtlarının merkezine taşıyarak, onlara yeniden bakma ve onlarla yeni bir diyalog yaratma üzerine yoğunlaşmıştır. 1980’ler ise gündelik yaşam ve resim disiplinine ait bir öge olan ‘kumaş’ı çalışmalarına katarak sorguladığı bir dönemi açmaktadır. 1990’larda, müziğin öne çıktığı disiplinlerarası bir estetik düzenlemeye dönüşen işleriyle sanat üretimlerine devam etmiştir (s. 204). Müziği çok seven fakat yeteneksiz olduğunu düşünen sanatçı, müzik ve nesneleri birlikte düşünerek adeta onları bütünleştirmekte, böylece onu sanatına entegre etmektedir. Malzemeyi incelik ya da kalınlığına; hafiflik ya da ağırlığına göre ayırarak ses dereceleriyle ilişkilendirmekte, mekândaki kurulumlarını ise ritimsel mesafelerle düzenlemektedir. Üretim süreci sonunda tamamlanan işleri ile bağını koparan sanatçı, bazılarını biriktiği için denize attığı da bilinmektedir. Çünkü onun için her iş bir tür kendini aşmadır. Bu yüzden çalışmanın nesnesiyle ilgilenmemektedir. Fakat anısal bağı olan eşya ve nesneleri biriktirip saklamaya özen göstermektedir (Web\_8). Tölük Aferin (2022)’e göre ise,

yapıtlarında kullandığı ve onun belleğinde çoğu zaman öyküsel bir yer tutan nesnelerin izleyicinin de onlarda kendi öykülerini bulabileceği alan olmasını istemektedir (s.55). İşlerinin sanat alanında herhangi bir sınıflandırmaya sokulmasından ve üretimlerinde sınırlandırılmaktan hoşlanmayan sanatçı, özgürlükten beslenmekte ve izleyiciye de duyumlarında özgür bir alan sunmaktadır.



**Görsel 49:** Füsun Onur, 'Tekir'e Ağıt', (2009-2012), Fotoğraf: Murat Germen.



**Görsel 50:** Füsün Onur, 'Tekir'e Ağıt', (2009-2012), (Ayrıntı).

Füsün Onur'un resim ile mekânı bütünleştirdiği bir çalışma olan 'Tekir'e Ağıt' adlı yerleştirmesinde, loş bir iç mekânın tavanına gerilmiş perdeyi andıran kumaşlar ve onlara yansıyan ışığın etkisiyle duvarlara düşen gölgeler görülür. Geçirgen bir yapıya sahip kumaşlarda, ev tekstilinde sıkça kullanılan desen ve motiflerle bezeli aplikeli nakış formlar dikkat çeker. Bazılarında da ev içini yansıtan ve odayı gösteren eşya imgeleri yer alır. Ama hepsinin merkezinde farklı hareket hâlindeki kedi figürü öne çıkar.

Çalışma, sanatçının yakın zamanda kaybettiği kedisine olan duygularını betimlemektedir. Bu yüzden gösterge olarak kedi figürünün kodları, Onur'un yaşamıyla kurulacak ilişkide gizlidir. Ablasıyla birlikte yıllardır içine doğduğu evde yaşayan sanatçıya, zamanla evin bir üyesi hâline gelen tekir kedileri de katılmıştır. Kediler insan için yarenlik, yoldaşlık duygularını yaşatan evdeşlerdir. Onlarla kurulan bağda samimiyet vardır. Pozitif enerjileriyle evi yuvaya dönüştürürler. Sanatçının kedisi de evi ile bütünleşip her yere izini bıraktığı anılarla ondan ayrılmıştır.

Yapıtı oluşturan yüzeyler geçirgen bir yapıya sahiptir. Tekstil nesnesidir. Sanatçının müzikle olan ilişkisi ve nesnelerin kendine özgü sesinin olduğu düşüncesine yönelik duyumsal yaklaşımına göre, resmin işlendiği geçirgen yüzeyin kısık bir sesi

vardır. Yukarıya yükselmiş yan yana resimler, birbirine dar mesafeleriyle ritim tutmaktadır. Bu ritimsel ezgi ince bir ağıtı duyurur. Duvarlara yansıyan gölge resimlerle bu ağıtın her yere yayıldığı hissedilir. Fakat artık sesi duyulmaz. Böylece tekir, her yanı saran görüntüleriyle, sıcak tahayyüllerle mitleşir. Dolayısıyla bir tür ölümsüzlük kazanır.

Resimde kullanılan malzeme ve teknikler, el sanatlarına dayanan applike ve nakış uygulamasıdır. Aplikeli nakışlar yapıtın alt metninde kadınsılık ve evselliğe ya da hatıralardan oluşan belleğe işaret etmektedir. Sanatçının ailesinden kalan her nesneyi özenle saklaması, onun hatırası olan şeylere verdiği değeri göstermektedir. Bu yüzden kedisine olan duygularını anlatmada seçtiği malzeme ve teknikler tesadüf değildir. Onu evinin sıcaklığını yansıtan nesnelerde, ev ve ailenin bir parçası olarak görünür kılmıştır.

Çalışmada kurulum ve yerleştirme ile ışıklandırma ve mekândan faydalanılmıştır. İç mekânı yansıttığı için aslında sanatçı tarafından yaratılmış düşsel bir evi duyumsatır. Duvarlarında gölge oyunlarının oynandığı, evin kedisinin her bir köşede dolaşıp durduğu, hafızası olan nesnelerle geçmiş-şimdi arasındaki mesafelerin eridiği bir yuvayı betimler.

Bu bağlamda sanatçının işinin geçmiş-şimdi, varlık-yokluk, hayal-gerçek, ölüm-yaşam, duygu-düşünce, sanat-zanaat, resim-yerleştirme, gelenek-çağdaş ilişkisinde eklektik bir yapı kazandığı görülür. Kolaj, sanatçının anlatım dilinde hem teknik hem de kavramsal olarak yer almıştır. Sosyal hayatta ölenin ardından acıyla yakılan ağıt, sanatçının yapıtında görsel ezgiyle duyulur. Bu bakımdan kolaj uygulamasında, **tasvir** stratejisinden yararlanıldığı söylenebilir. Farklı disiplinlerin bir aradalığının sağlanması ve yeni bağlamlar yaratılması ile **yeniden biçimlendirme** taktiğinden de faydalanıldığı söylenebilir.

**Tablo 6:** Füsun Onur'a ait 'Tekir'e Ağıt' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge       | Düz anlam       | Yan anlam                                                   | Derin anlam                          |
|----------------|-----------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| Kedi           | Hayvan          | Yaren/yoldaş, evdeş, samimi sevgi, kayıp, ayrılık, acı, yas | Psikoloji, ölüm-yaşam, hafıza, inanç |
| Geçirgen yüzey | Tekstil malzeme | Kısıp ses, hayal, düş, ritim, ezgi,                         | Psikoloji, gelenek                   |

|       |           |                                                                     |                                   |
|-------|-----------|---------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
|       |           | hafıza, iz, matem, sağaltım                                         |                                   |
| Gölge | Silüet    | Varlık, tahayyül, sessizlik, acı, yas, şiir, ritim, ölümsüzleştirme | Mit, felsefe, psikoloji, ebediyet |
| Nakış | El sanatı | Dişil, evsel, hatıra, bellek                                        | Hafıza, gelenek, psikoloji        |
| Mekân | Ev        | İç mekân, yuva, yaşam, aile, hafıza, anı, aidiyet, geçmiş-şimdi     | Psikoloji, zaman-mekân            |

#### 1.3.1.5. Güneş Terkol

Sanatçı 1981 yılında Ankara'da doğmuştur. Aslen Tatar kökenli olan ve ailesinin geçmişte Rusya, Çin ve ardından Türkiye üzerine gerçekleşen göç hikayesinden etkilenen sanatçı, bu konuları işlerine de taşır. Sanat alanında akademik olarak da eğitim görmüş olan Terkol, kreatif sanat grupları ve proje çalışmaları ile uluslararası alanda sanat üretimlerini aktif biçimde devam ettirmektedir. Resim, yerleştirme, performans, video ve ses gibi farklı pratikler üzerinden işler üretmektedir. Çevresinden, rüyalarından, geçmişinden, mitolojik hikayelerden, masallardan ve ritüellerden beslenmektedir. Göç, kimlik, feminizm, toplumsal cinsiyet ve hafıza gibi konular üzerinden sorunlara yoğunlaşan sanatçı, bu sıkıntıların havasını soluyan farklı ülkelerden farklı göçmen kadınlar ile atölyelerde kolektif üretimler yapmaktadır.

Terkol, kullandığı malzemeye dair; önceleri tuval üzerinde çalıştığını fakat tuval yüzeyinin gergin yapısı, sabit duruşu ve opak oluşunun malzeme olarak çalışma biçimine uygun olmadığını bu yüzden saydam kumaşlara yöneldiğini belirtmektedir. Önce buluntu kumaşlarla paletini oluşturmuş, sonraları doğal boyalarla deneysel çalışmalar yaparak kendi renklerini elde etmiştir. Kumaş yüzeyinde kat kat çalıştığını söyleyen sanatçının, işlerindeki her renk bir kat anlamına gelmektedir. Sargı bezi inceliğinde olan bu kumaşlar onun benzetmesiyle ikinci bir deriyi anımsatmaktadır (Web\_9).

Sanatçının işlerinin ana malzemesi olan kumaşlar, transparan yapısıyla sergileme mekânında çoğu zaman birbiri ardına konumlanır. Böylece geçirgenlik sayesinde oluşan iç içe görüntüler, çalışmaların masalsı içeriğini katmanlaştırarak izleyiciye yeni okumalar açar ve somut deneyimler yaşatır. Kullandığı malzemelerde organik özellikleri değerli bulan sanatçı, doğanın gizemli ve saf yönüne kulak kesilir. Bunu işlerindeki soyutlanmış desenlerde, benzer saflıkta rafine edilmiş bir anlatım diliyle izleyiciye hissettirir.



**Görsel 51:** Güneş Terkol, '4. Perde', kumas üzerine dikiş, 70x60 cm, (2014).

'4. Perde' isimli yapıtta, ince beyaz bir kumaşın sade zemini oluşturduğu yüzeye, silüet biçiminde yan yana sıralanmış özgürlük heykelinin stilize edilen motifleri görülür. Bu motifler, yüzleri dışında her yeri örtülü siyah çarşafli kadın imgesini de andırmaktadır. Yüzün açık bırakıldığı alanın bir boşluk oluşturması, yani zemindeki boşlukla bütünleşmesi onu aslında var olmayan bir hayalet görseline dönüştürmektedir. Boşluğu oluşturan beyaz ortamla siyah silüetleri oluşturan motiflerin kumaşı aynıdır. Dolayısıyla gösterilen gerçekliğin aynı yapıya dayandığı düşünülebilir. Bu gerçeklikte görünmez olan

kadındır. Bütün hâliyle resmin özgürlüğü temel alan bir pankart oluşu ile tezat düşer. Sanatçının arı bir anlatım dili kullanarak zıtlıklardan faydalandığı, bu sayede yarattığı ikiliklerle izleyiciye ucu açık ve yoğun anlam katmanları sunduğu çalışmalarından biridir. Zaten tasarımın göstergeleri parçalara ayrılarak incelendiğinde ayrı kodların bir araya gelerek çok katmanlı anlamlar içerdiği saptanabilir.

Resimde beyaz ve siyah olmak üzere zıt iki nötr renk kullanılmıştır. Beyaz, simgesel olarak aynı anda ölüm-doğum veya varlık-yokluk gibi kavramları içinde taşır. Kültürlere göre değişen arılık, saflık, sessizlik vb. anlamlara gelir. Siyah ise derinliğe ve soğurmaya işaret eder. Fakat siyah ve beyazın yan yanılığı zıtlık kavramını gösterir ki bu ‘yin yang’ teorisi ile ilişkilenebilir. Resmin kompozisyonu teorisinin simgesinde olduğu gibi beyazın içinde siyah, siyahın içinde ise beyaz kavramını yansıtabilecek şekilde tasarlanmıştır. Sanatçının diğer işlerinde zıtlıklar ve ikilikler üzerine yoğunlaştığı çalışmaları, bu kapsamda kurulan bağlamı desteklemektedir.

Yapıtın ana malzemesi olan kumaş, geçirgen ve uçuş hâliyle kavramsal anlamda, belli belirsiz görülen bir tür hayal ve düş gibi gerçekte var olmayan göstergeler taşır. Bu göstergeler ise daha derinde sınırlardan arınık olan bir özgürlüğe kapı açar. Diğer yandan ince, organik ve yumuşak yapısı ona koruyucu özelliği katarak sarıp sarmalama işlevi ile yara bandını anımsatır. Hatta sanatçının da belirttiği gibi vücudu kollayan bir tür ikinci deri niteliği taşır. Kumaşın başka bir boyutu ise hafıza mekânı olma özelliğidir. Üretildiği ve kullanıldığı toplumun tarihi kültürel ipuçlarını verir. Terkol’un yapıtlarında asılı olduğu yerden yan yana veya arka arkaya salınan kumaşlar, aslında kolektif bilinçdışından gelen dilek çaputlarıyla da ilişkilendirilebilir. Zira geleneksel ritüellerde bireyin içine sıkışıp düğümlenmiş sıkıntıların, çaputlarla somutlaşıp bağlandığı dallarda tabiatın kucağına salınması gibi; yapıtta da kadınlar tarafından onların içinde tuttıkları dertlerinin, hayallerinin ve rüyalarının aktarılımları, sergileme mekânlarında uçuş hâliyle boşluğa bırakılmaları söz konusudur. Kumaş yüzeyler ilkin sanatçının zihninde yapılanan, sonra kadınların üretimlerinde şekillenen, sergilendiği mekânla bütünleşen ve kamuya taşınarak izleyicinin duyumlarıyla zenginleşen bir etkileşim doğurur.

Dikiş, sanatçının işlerinde anlatım dili olma özelliğini taşımaktadır. Geleneksel anlamda kullanımı ile evsel, dolayısıyla kadınsı olan bu teknik, sanatsal ifade kapsamında

politik söylem niteliği kazanmıştır. Terkol'un çalışmalarında da aynı amaç söz konusudur. Bu doğrultuda işlerin ortaklaşa üretildiği sanatçının kurduğu atölyelerde kadınların, sorunlarını dile getirirken dikme eylemiyle onlara hem üretim hem sağaltım etkisi sağladığı düşünülebilir. Ayrıca dikiş tekniği belleğe dayanan ve herkese tanıdık olan bir yöntemdir.

Yapıtta yüzeye applike edilmiş motifler vardır. Bunlar kadın imgesi şeklinde stilize edilmiş özgürlük heykelinin yan yana sıralanmış bir bezemesini göstermektedir. Ayrıca figürler özgürlük heykelinin simetrik dizilişi ile değil, benzer duruşta fakat birbirine yakın farklı boyut ve açıda sıralanmıştır. Siyah çarşaf giyinmiş veya silüet görünümlü figürlere sanatçının göçmen kadınlarla çalıştığı diğer işlerinde de rastlanmaktadır. Bu açıdan alt metinde göç ile ilişkilendirilerek ABD'ye gelen göçmenlerin ülkeye girişinde karşılarında buldukları Özgürlük Heykeli'nin; onlara evrensellik, eşitlik, özgürlük gibi kavramları sunmasıyla bağlantı kurulabilir. Kısacası yapıt, kimlik rolleri üzerinden eşitlik ve insan haklarına gönderme yapar. Fakat figüratif motifler resimdeki diğer göstergeler ile ilişkilendirildiğinde başka anlam katmanları da yaratmaktadır. Örneğin siyah silüet şeklinde betimlenen kadınlar; belki de ölümün yokluk hâlini çağrıştıran beyaz fon içinde bir nevi eril dünyadaki görünmezliğine baş kaldırışının ifadesini yansıtır. Beyaz zemine applike edilen siyah kadın figürleri, aslında yokluğa karşı 'varım' diyen bir sese dönüşür. Fakat diğer yandan beden uzuvlarının görünmezliği ile tıpkı bir hayalet gibi mevcudiyet içinde yokluğu göstererek gösterileni yapıbozuma uğratar. Ortaya çıkan bu karşıtlıkta kadınların bir yandan yok sayıldıkları ortamda varlık mücadelesi okunurken bir yandan da görünmez fakat alabildiğine özgür ve düşsel bir alanda hayal ettikleri tahayyülün sesleri duyulur. Yapıttaki figüratif motifler eğer siyah-beyaz zıtlık kavramında ele alındığında, yin yang teorisi ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda siyah, kadını; beyaz ise erkeği imler. Aynı doğrultuda resimdeki kadın imgesi siyah ile betimlenmiştir. Yüz kısmında beyazı taşır. İç içe durum beyaz yüzeyde de geçerlidir.

Çalışma formların yapısal bakımından perde özelliği de taşımaktadır. Sanatçı, işlerini sergilerken mekânların yapısına göre yerleştirmekte ve bazen pencerelerini kullanarak perde biçiminde izleyiciye sunmaktadır. Bu sayede izleyici zihnini mesafe, giz, özel-kamu, iç-dış, gerçek-gerçeklik gibi kavrayışlara davet etmeyi amaçladığı düşünülebilir.

Genel bir yaklaşımla, Terkol'un birçok işi gibi bu çalışması da pankart niteliği taşımaktadır. Yapıt, farklı ülkelerden farklı kimlikteki kadınların sorunlarını dile getirip sesini duyurduğu bir levhaya dönüşür. Sanatçı bu konuya yönelik açıklamasında, tarihte kadın haklarına dair yapılan eylemlerde kullanılan pankartları gördüğünde çok etkilendiğini, bunun üzerine onlardan esinlendiğini belirtmektedir. Onlara sadece politik söylem olarak değil bir form olarak da ilgi duymuştur (Web\_9). Bu bağlamda çalışmadaki kolaj uygulamasında **kendine mal etme**, dolayısıyla **taklitçilik** stratejisi kullanıldığı söylenebilir. Çünkü geçmişe ait çalışmalardan esinlenerek onları bugünün dilinde yeniden üretmiştir. Farklı disiplinlere ait teknikleri bir arada kullanarak **yeniden biçimlendirme** stratejisiyle onlara yeni bağlam kazandırmıştır. Kumaşların uçucu yapısı ile elde edilen düşsel gerçeklik, bulunulan durumun yabancılaştırılmasına işaret etmektedir. Bu nedenle çalışmada **alienation/yabancılaşma/yabancılaştırma** stratejisinden de faydalandığı düşünülebilir.

**Tablo 7:** Güneş Terkol'a ait '4. Perde' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge    | Düz anlam                | Yan anlam                                                                                                 | Derin anlam                                                              |
|-------------|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Kumaş       | Tekstil malzeme          | Geçirgenlik, kolay şekillenme, hassaslık, uçuculuk, hayalet, sarmalama, dişil, örtme, ikinci deri, ritüel | Kültür, gelenek, psikoloji, endüstri, özgürlük, feminizm, inanç          |
| Motif       | Sıralanmış desen, bezeme | Kadın, mevcudiyet, imaj, özgürlük, heykeli, evrensellik, eşitlik, iletişim                                | Felsefe, sanat, kültür, toplum, inanç, politika, hümanizm, dil, feminizm |
| Siyah-Beyaz | Nötr renk                | Zıtlık, ölüm-doğum, varlık-yokluk, görünmezlik, arılık, saflık, sessizlik, derinlik, soğurma              | Kültür, inanç, felsefe, metafizik, dil                                   |
| Pankart     | Duyuru levhası           | Mücadele, talep, ses, iletişim, ifade, söylem                                                             | Politik dil, toplum, gelenek, kültür                                     |
| Dikiş       | Dikme işi                | Politik, feminen, bellek, sağaltım, dil, iletişim                                                         | Gelenek, kültür, feminizm, toplum, hafıza                                |

|       |       |                                                  |                              |
|-------|-------|--------------------------------------------------|------------------------------|
| Perde | Nesne | Mesafe, giz, özel-kamu, iç-dış, gerçek-gerçeklik | Sınır, toplum, birey, kültür |
|-------|-------|--------------------------------------------------|------------------------------|

### 1.3.1.6.Nevin Engin

Bulgaristan’da doğan ve 1989’da ailesiyle Türkiye’ye göç eden sanatçı, şu anda akademisyen olarak görev yaptığı Kayseri’de yaşamaktadır. Resimle olan bağı çocukluğuna dayanmaktadır. Küçüklüğünden itibaren tiyatro, bale ve opera gibi sanat ortamlarının içinde olmuş, bu durum onun sanata olan ilgisini beslemiş ve estetiğe olan algısını geliştirmiştir. İçine doğduğu zengin kültürün tüm renklerini merakla keşfetmeye daima açık olmuştur. Bu doğrultuda sadece resim sanatıyla kendini sınırlamayan sanatçı, müziğe yönelerek piyano ve keman gibi enstrümanları çalmış, spora yönelerek aktif faaliyetlere girmiş ve farklı diller öğrenerek araştırmacı kimliği için yeni kaynaklar sağlamıştır. Çalışmalarında daima içtenliği ve samimiyeti önemsemektedir. Seçtiği konular, hayatın akışına göre değişmektedir. Kediler ve kadınlar, geçmiş, anı, bellek, aile kavramı ve kültürel dönüşümler vb. sayılabilir. Seri işlerinde bazen dekoratif ve formsal estetiği önelemekte bazen de kavramsal ağırlıklı çalışmaktadır. Üretimlerinde geleneksel ve çağdaş olanı sentezlerken farklı kültürel imgeleri de harmanlar. Bu bağlamda yapıtları küresel ve yerel olanın birleşmesi anlamındaki ‘glokal’ kavramını da sağlamaktadır. Malzemeyle çalışmayı, ayırım yapmaksızın yüzeyde deneysel çözümlemeler yapmayı çok seven sanatçı; resimlerinde içi içe, yan yana, karışık ve kalabalık ifadelerin bir aradalığından vazgeçememektedir. Bu yüzden kolaj, onun çalışmalarında anlatımı güçlendiren ve söylenmek isteneni tamamlayan bir rol üstlenmektedir (kişisel iletişim, 14 Nisan 2022).



**Görsel 52:** Nevin Engin, 'Mavi Kedili Madonna', tuval üzerine karışık teknik, 100x100x4 cm, (2015), (Özel koleksiyon).

Sanatçının 'Mavi Kedili Madonna' adlı resminde; kare boyutlu bir yüzeye tasarlanmış, saçları yanlara doğru dalgalanan ve izleyiciye bakan kadın figürü ile onun boynuna sarılmış bir kedi figürü görülmektedir. Ağırlıklı olarak kırmızı, mavi ve yeşil tonları tercih edilmiştir. Figürler, tekrar eden nokta ve kesik dikey çizgilerle hareketlendirilmiş kırmızı fon üzerine, birbirine zıt eksende kesişecek biçimde yerleştirilmiştir. Kadının saçları ise yatay düzlemdeki dalgalı çizgileriyle, fondaki düzleme zıtlık oluşturmaktadır. Kıyafeti organik formları andıran applike yuvarlak geometrik bezemelerle doludur. Yazma motiflerinden kesilerek elde edilmiş bu bezemeler, benzer biçimde saç dalgalarında da kullanılmıştır. Mavi renge sahip kedi imgesinin üzeri ise küçük çiçek desenlerinden oluşan applike siyah güpür tül ile kaplıdır. Resimde kıvrımlı hareketleriyle dikkat çeken kedi; ön patileriyle tıpkı bir kuğunun estetik duruşunu anımsatan kadının boynuna sarıldığı ve başını sevgiyle ona yasladığı görülür.

Zaten resmin genelinde de ritim tutan bazen düz bazen ise yumuşak ve kıvrımlı çizgilerin hakimiyeti söz konusudur.

Resimdeki kadın figürü, Batı klasik sanatında ‘Madonna’ olarak anılan Meryem Ana imgesinin estetik tavrını yansıtmaktadır. Bu ilişkisel bağın yapıtın adıyla da kurulduğu görülür. Meryem, tarihte kadın kimliği ile ona kutsallık atfedilen en önemli figürlerden biridir. Resimlerde de mavi rengiyle tasvir edilir. Lapus mavisi olarak bilinen ve o dönem çok pahalı olan bu renk, İsa ile Meryem’in masumiyet ve şefkatini simgelemektedir. Dolayısıyla Engin’in çalışmasında belki de bu yüzden güçlü ve şefkatli kadın imgesi biçiminde referans gösterilmektedir. Yapıtta da gösterge anlamıyla kadının sahip olduğu güç, şefkat, yeti, cesaret, boyun eğmeme, bağımsız olma, kendine yetme gibi istidatlarını açtırdığı düşünülebilir. Figür, estetik duruşu ve öz güvenli hâli ile izleyiciye rahat ve emin bakışlarını doğrultmuştur. Yüzünün yarısı izleyiciye dönükken diğer yarısı ise kediye dönüktür. Bu anlamda hareket ve zaman kavramı bozuma uğramıştır. Bir diğer önemli unsur ise figürün yüzünün kediye dönük yanı aydınlık iken izleyiciye dönük tarafının karanlık olmasıdır. Bu durum, kediye duyduğu açık iletişimin belirgin yansımasını verirken izleyiciyle kurduğu iletişimde belirsizlik yaratan bir giz bırakır. Saçları, yer çekiminden bağımsız yatay kıvrımlarla dalgalanmaktadır. Su yeşili gözleriyle aynı renkteki bu dalgalar resmin sınırlarından dışarı taşıdığı hissini uyandırır. Eroğlu (2017)’na göre yeşil, maviye yaklaştıkça düşünceye işaret eder. Açıklanması hâlinde kayıtsızlığı, koyulaşması durumunda da dinginliği getirir. Kandinsky’nin benzetimiyle bu rengin durumu; tıpkı burjuva kesimin hareketli olmayan ve hâlimden memnun, her tarafa mesafeli olma hâli gibidir (s.57). Yapıtta da bu tonlar; ağırlıklı olarak kadının üzerindeki giyside, gözlerinde, saçlarında ve kedinin bir kısmında kullanılmıştır. Kadınla ilişkilendirildiğinde onun; hâlimden memnun, fazla hareketten uzak, dingin ve mesafeli yönüne işaret ettiği okunabilir. Ancak bu durum resme hâkim olan ritmik çizgilerin yarattığı hareketli enerji ile çelişir. Muhtemelen kadının taşıdığı kendine öz hasletlerin açığa çıktığında etrafa saçtığı enerjinin görsel bir ifadesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda incelendiğinde göz ve saçlarındaki maviye yaklaşan yeşil tonlar, onun düşünce yetisinin sınırları aşan gücünü betimlediği görülür. Kıyafet ve onunla bütünlük yaratacak biçimde saçlarda da hâkim olan birbirinin tekrarı yuvarlak motifler, gerçek anlamda kadınların başörtüsü olan yazma kumaşı desenleridir. Bu desenler, figürde de gerçek işlevinin ipuçlarını taşısa da işlevinden koparılıp onun saçıyla bütünleşmiş ve

resme ahenk sağlayan bir görünyeye dönüşmüştür. Bu bakımdan derin anlamda kültürel değerlerin hafızasını yansıtmaktadır. Mecazi anlamda ise çokluktaki birliğin ve yan yana yaşamanın lisanı olduğu anlaşılabilir. Yine benzer şekilde, figürlerin biçimsel formunu oluşturan ve onların her yerini kuşatmış kıvrımlı yumuşak çizgiler; dinginliği, naifliği, uyum ve bütünlüğü çağrıştırmaktadır.

Resimdeki kedi imgesi gösterge olarak incelendiğinde ilkin estetik kıvrımlı hareketleri ve sevecen tavrıyla dikkat çeker. Fakat sanatçının da söylemleri referans alınarak alt metinde kadınla benzeşen ortak yönlerle işaret ettiği anlaşılır (kişisel iletişim, 14 Nisan 2022). İkisinin simbiyozu/birleşmesi/bütünleşmesi olarak da tanımlanabilen bu ilişki, kendine ait alanlarını yaratan ve o alanın içinde mutlu olan iki varlığın ortak noktasında birleşir. Kedi figüründe ağırlıklı olarak mavi tonları kullanılmıştır. Eroğlu (2017)'na göre mavi, derinlikli bir dinginlik unsuru sunar. Bu derinleşme yeşildeki gibi değil, daha duyuüstü bir derinleşmedir. Açıklaştıkça kaygısız bir hâl ile uzaklaşır (s.56). Kedinin baş kısmında açık mavi öne çıkmaktadır. Sanki kedinin kadına sarılan sevecen tutumunun yanında bir yandan arka patileriyle tıpkı kadının sonsuzluğa taşan saçları gibi o da salınmaktadır. Dolayısıyla 'yanındayım ama bağımlı değilim' kaygısızlığındaki bağlanma türünü hatırlatan okumalara ulaşılabilir. Diğer yandan kedinin bedeni siyah çiçekli güpür kumaşla kaplıdır. İnce transparan yapısıyla dişil bir yanı vardır. Yine kadınla bütünlük ilişkisi kurulduğu söylenebilir.

Resmin fonu, kırmızı renkle tasarlanmıştır. Eroğlu (2017)'na göre kırmızı; sınırlara tutsak olmayan, hatta bazen canlılığından dolayı içsel anlamda huzursuzluk yaratabilen bir renktir. Fakat büyük gücüne karşın maksadını bilen bir etkiye sahiptir. Açıklaştığında sarıya yaklaşır ve enerji, güç, arzu, kararlılık, zafer ve sevinç gibi hisler uyandırır. Soğuklaşan kırmızı, yüzeye derinlik katar ve insanlardan uzaklaşmayı; turuncuya yakın sıcak kırmızı ise insanlara yakınlaşmayı gösterir (s. 58-60). Bu bağlamda resimdeki diğer göstergelerle ilişkilendirildiğinde, kadın ve kedinin içinde olduğu alanın, onların sahip oldukları özelliklerle örtüştüğüne yönelik ipuçları vermektedir. Zira kadın figürün bedeninin bulunduğu resmin alt kısmı, mavi kısa çizgilerle soğuklaştırılmış ve derinlik etkisi yaratılmıştır. Bu sayede kadının insanlardan uzaklaşan bağları sezilebilir. Ama boyun kısmına gelen ve kedi imgesinin de olduğu alandaki kırmızı açıklanmaktadır. Böylece kedi ile kadın arasındaki yakınlık bağının renk ile de açığa çıktığı hissedilir.

Resmin üst kısmına doğru gittikçe turunculaşan kırmızı, bu kez alt kısımda yansıyan insanlardan uzaklaşma etkisine tezat biçimde, insanlara yakınlaşmayı gösterir. Bu durum kedi ve kadının bağımsız ruhunu betimleyen göstergeleri destekler.

Engin bu çalışmasında; kadın ve kedi imgesini, güzel sanatlar ve halk sanatlarını, gelenek ve çağdaşı, yerel ve evrensel, geçmiş ve şimdiyi, duygu ve kavramı, yakınlık ve uzaklığı yan yana getirerek çakıştırmış, eklektik ve heterojen bir yapı oluşturmuştur. Bu bakımdan kolajı uygularken **juxtaposition/çakışma** stratejisini kullandığı görülür. Yaşanılan gerçekliğin dışında, yaratılan yeni ve masalsı gerçeklikle, bir tahayyülü andıran resimde, **alienation/yabancılaşma/yabancılaştırma** taktiğinden de faydalandığı söylenebilir. Çünkü var olan dünyanın olduğu gibi kabul edilmemesi ve bu yabancılaşmayı yabancılaştırma eğilimi söz konusudur. Ayrıca **metafor** stratejisi ile kadın; kendinden bağımsız farklı bir varlık olan kedi ile bağ kurularak zihinde benzerlikleri üzerinden ilişkilendirilmiş, ikisinin özellikleri karşılaştırılarak bütünleştirilmiştir. Bir başka açıdan ise, kadın figürü tek bir kadını değil tüm güçlü, şefkatli ve bağımsız kadınları temsil etmektedir. Bu sebeple **metonimi** stratejisinden de yararlanıldığı görülür. Sanatçı, yapıtta hem kendi kültürel geçmişinden hem de sanat tarihsel geçmişten referans almıştır. Bu nedenle belleksele ve tarihsel imgeleri alıp **kendine mal etme** stratejisiyle çalışmasında yeniden ürettiği söylenebilir.

**Tablo 8:** Nevin Engin'e ait 'Mavi Kedili Madonna' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge      | Düz anlam                                                     | Yan anlam                                                                             | Derin anlam                                                     |
|---------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Kadın/Madonna | Erişkin dişi insan.<br>Hristiyan<br>ikonografisinde<br>Meryem | Kutsallık, güç, yeti,<br>cesaret, boyun<br>eğmeme, bağımsız<br>olma, kendine<br>yetme | Kültür, toplum, din,<br>inanç, mistisizm,<br>mitoloji, feminizm |
| Kedi          | Evcil hayvan                                                  | Bağımsız olma,<br>sınırlarını koruma,<br>hakimiyet, sevgi,<br>bağ, aidiyet            | İktidar, kudret, güç,<br>lider, psikoloji                       |
| Kumaş         | Tekstil malzeme                                               | Dişil, kolay<br>şekillenme,<br>esneklik, bellek,<br>iletişim, yerellik                | Gelenek, toplum,<br>kültür, hafıza, dil                         |

|         |            |                                                                                     |                                             |
|---------|------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| Motif   | Simge      | Dil, yan yanalık, çokluktaki birlik, tekrar                                         | Gelenek, toplum, kültür, hafıza, dil, döngü |
| Çizgi   | Hat, biçim | Dinginlik, naiflik, uyum, bütünlük, iyileşme                                        | Psikoloji                                   |
| Gölge   | Silüet     | Belirsizlik, giz, cisimleşme                                                        | Mistisizm, felsefe, metafizik               |
| Kırmızı | Renk       | Özgür, kararlılık, enerji, güç, arzu, zafer, sevinç, derinlik, uzaklaşma-yakınlaşma | Felsefe, psikoloji, metafizik               |
| Mavi    | Renk       | Madonna ve İsa, Şefkat, Derinlik, insandan uzaklaşma-kendine yakınlaşma,            | Dini mitoloji, psikoloji, metafizik         |
| Yeşil   | Renk       | Dinginlik, hareketsizlik, memnuniyet, mesafe, düşünce                               | Felsefe, psikoloji, metafizik               |

### 1.3.1.7.Ayfer Kalsın

1965'te Muş'ta doğan sanatçı seramik-cam üzerine eğitim almıştır. Güncel sanatın gelenek-çağdaş sentezinde cam, seramik, heykel, resim ve karikatür gibi farklı pratikleri birleştirdiği karışık tekniği kullanarak özgün anlatım dilini oluşturmuştur. Uluslararası projelerde işleriyle yer alan sanatçı, akademisyen kimliğiyle de sanatın içinde yer almaktadır.

Sanatçının işleri, Batı sanatının rasyonelliğinden uzak iken Doğu sanatının düşsel yansımalarının izlerini taşımaktadır. Düşsel fikirleri olan zihinsel imgelerini resim yüzeyinde çizgisel imgelerle su yüzüne çıkarır. Doğunun kültürel bir görme biçimi olan seyrederek bakış hakimdir. Bu minyatür sanatının çok merkezli görme biçimidir. Zamanın, mekânın veya kalıcılığın olmadığı bir evren görülür.

Seramik malzeme bana; beni, tüm enerjimi, birikimimi, kültürel geçmişimi anlatma imkanı veriyor. Resimde olduğu gibi seramikte de kendime özgü bir Ayfer tekniği

oluşturduğumu düşünüyorum. Seramiklerimde hem bir mizah duygusu hem bir tarih hem de bir mesaj var. Çok ifadeci olduğu için herkes baktığında bir şey bulabiliyor. Biçim öne çıkmadan öz ile birbirini tamamlıyor. Bu manada seramik benim için kendimi ifade ettiğim iyi bir yol arkadaşı. ‘Ne ararsan var’ sergimde tuval üzerine çalışmalarımın yanı sıra porselen çalışmalarım da vardı. Porselen çalışmalarım bir kumaş kalınlığında çok hassas ve kırılgan ince çalışmalardır. Zaten kumaşla karıştırarak çalıştım ve sonradan boncuk, dantel gibi yerli geleneksel motifleri kullandım. Ninelerimizin yaptığı bu işlerin hikayeleri bana ilham verdi. Yani işlerime bakınca Polonya göçmeni bir akadaşım da Doğulu bir arkadaşım da aynı şeyleri hissetti. Sonuçta büyük bir imparatorluğun izlerini taşıyoruz ve kadınların yaptığı el işlerine baktığımızda aslında hepsi aynı (Web\_11).

Sanatçının yukarıda yer verilen TRT 2’de yayınlanan ‘Muasır’ adlı programdaki açıklamalarına göre, tuval üzerindeki işlerinde karışık teknik kullanmaktadır. Bunlar akrilik, yağlıboya, boncuk ve tekstil gibi malzemelerle yapılan rölyefli resimlerdir. Deneysel araştırmalarla seramik tekniği ve minyatür tekniğini birleştirerek yıllar içinde geliştirdiği kendine özgü bir üslup elde etmiştir. Aslında klasik minyatür bilmeyen ve onu sadece görsel olarak hafızasına alan sanatçının tarzı, çağdaş minyatür olarak nitelendirilir. ‘Düşler Sahnesi’ serisinde dünyada olmayan bir mekân hayal eden ve bir dünya düşünen sanatçı, manevi mi yoksa farklı bir dünya mı? Algılamayı izleyiciye de bırakır. Üretimlerinde gezdiği değişik yerlerin kültürlerinden ve Türk göçebe kültüründen etkilensede, genel olarak başka dünya hayal ettiği için tamamen düşlerinde kurduğu bir evren vardır. Kalsın’a sonsuz döngüyü anımsatan tekerleklerin üzerine, hayal ettiği zamansız mekânlar, geçiciliğinin vurgulanması için konumlandırılmıştır. Ayrıca bu tekerlekler mutlaka iplerle bir yerlere bağlıdır. Sanatçının işleri boşlukta bir salınma hâlinindedir ve bu mekânların zamansız olmasından dolayı sanatçı, nasıl bir figür olması gerektiğine yönelik hayal edemediği için figür kullanmamaktadır. Kalsın, eserlerinin mutluluk, huzur ve yaşama sevinci veren mekânlar olduğunu söyler. Çağdaş sanatın verileri ile geleneksel sanatın görselliğini birleştiren sanatçı, oluşturduğu yeni teknikle izleyiciye yaşam enerjisi veren yapıtlar üretmektedir. Bu üretimler, onun görsel hafızası ile sanatsal bilgilerinin birleşmesiyle doğmaktadır. Bakanı gülümseten ve umutlandıran bu yapıtlarda hem teknik kalıcılık hem de manevi kalıcılık amaçlanmıştır (Web\_11).



**Görsel 53:** Ayfer Kalsın, *Düşler Sahnesi 3 serisi*, 'Seyir' tual üzerine karışık teknik, 100 x 80 cm, (2017).

'Seyir' adlı yapıt göstergeler üzerinden incelendiğinde, resmin zeminini oluşturan dokularla desteklenmiş alan, boşluğu yansıtmaktadır. Boşluk, mecazi anlamda hiçlik, içsellik, yokluk, sükûnet, az ile yetinme, mekân/mekânsızlık, zaman/zamansızlık, hareket/hareketsizlik, sonluluk/sonsuzluk, boyut, evren, yön, özgürlük gibi kavramları açılar. Derin anlamda ise metafizik, felsefe, tasavvuf ile ilintilidir. Diğer yandan boşluğa, katmanlarla dokusal özellik kazandırıldığı görülür. Böylece resime bakıldığında hissetme, algılama, derinlik, ilizyon gibi duyumlara ulaşılabilir.

Yapıtta ilk bakışta masalsi bir izlenim veren ev, yaşam alanı olan mekânı gösterir. Fakat alt metinler okunduğunda ev kavramı; sığınıldığında duyulan güven, dışardan koruyan sert bir kabuk, içine doğulan evren, bazen aidiyet duygusunun hissedildiği yuva

bazen ise cehennem, daha soyut hâliyle iç yüz ve öz olarak anlaşılabilir. Sanatçının söylemlerinde ise zamansız mekanları yansıtmaktadır. Evin içinin boşluğu dışındaki boşlukla bütünleşik görünmektedir. Sığınmaya ve korunmaya gereksinim duyulmayan, iç yüz ile dış yüz arasındaki sınırların geçişliği aynı öze işaret etmektedir. Dolayısıyla mekân kavramı yerini boşluğa bırakmaktadır.

İşlevsel olarak hareket için kullanılan tekerlekler, evin alt kısmına oturtulmuştur. Yolculuğun, geçiş ve geçiciliğin, göçebeliğin aynı zamanda hareket ve hareketle ilişkili zamanın kodlarını taşır. Ancak evin mekân olmaktan çıkıp boşlukla hemhâl olması ile resimdeki zaman kavramı, dolayısıyla hareket birlikte ele alındığında doğan durumdan, resmin başka bir boyuttan söz ettiği anlaşılabilir. Mekânın sınırlarının olmadığı bir ortamda zaman da genişleyerek geçişler ve geçicilikler olası hâle gelir. Buna tasavvuf hâletiruhiyesiyle ulaşıldığı da bilinir. Belki de sanatçının bu yapıtında bedenlen değil ruhen gönlün sonsuzlukta gezinen yolculuğu betimlenir. Bu gezinti dünyevi sıkıntılardan uzak; huzurun, neşenin ve mutluluğun ya da ait olunan bir diyarı göstermektedir.

Yapıtta ev imgesinin kubbe görünümlü tepesine yerleştirilmiş alem; birçok kültürün geleneksel kullanımına göre şekillenmiş bir simgedir. Sanatçının diğer çalışmalarında da bu simgeyi sıkça kullandığı görülür. Alem; minare, sancak direği, kubbe gibi yüksek yerlerin tepesine takılır. Mecazi anlamda da bütünü kapsayan birliğe, yükselmeye, manevi güce ve iletişime işaret eder. Derin anlamıyla ise toplumsal kültürün geleneksel inançlarına yönelik okumalar yapılabilir.

Resimde bir diğer gösterge ise evin iki yanında onun parçası olarak konumlanmış meyve ağaçlarıdır. Çeşitli kültürlerle göre ağaç; yaşam, olgunluk, hayat, döngü, bolluk, bereket, şans gibi kavramlara işaret eder. Sanatçının ilham aldığı Tasavvufta ise insanla ilişkilendirilir. Yücer, Küçük (2019)'e göre ağaç, bir tohumdan oluşur. Tohumdaki ağaca ait genler uygun koşullar bulduğunda açığa çıkar. İlerleyen süreçte köklenir, gövdesi oluşur, gövde dala budağa dönüşür, dallar yaprağa, yapraklar ise meyveye. Gizli bir hazine olan çekirdekteki bilgiler böylece açığa çıkar. Birlik çokluğa dönüşür. İnsanın hüviyeti, kimliği de tek bir çekirdektir. Kökeni bir olan çekirdekte bulunanlar türlü güçlüklerle varlık aleminde vücut bulur. Bu hâliyle çekirdek, bilinmezler hazinesidir. Çokluğun sonu da yine vereceği meyve ile bire dönecektir. Zira meyve olgunlaştığında

ortaya çıkacak çekirdek insan-ı kâmil olacak yine başa dönülecektir (s. 22-23). Dolayısıyla alt metinde meyve ağacının, yaratılmış insanın cevher mahiyetindeki yaşam döngüsüne dikkat çektiği düşünülebilir. Meyvenin elma olması aslında birçok kültürde ‘yasak meyve’ olarak bilinse de sanatçının açıklamasında çocukken annesinin ona çizdiği mutluluk veren sevimli ağaçları anımsayarak yaptığını ve izleyiciye de mutluluk vermesini amaçladığını belirtmektedir. Bu durum belleğe işaret ederken aynı anda zamansızlık ve mekânsızlıktan dolayı belleksizliği de içinde taşır.

Resimde figür olarak kedi silüeti de yer almaktadır. Kedi, mitolojik anlatılarda yer bulan, tarihsel süreçlerden bu yana birçok toplumun yaşam alanında varlık gösteren evcilleştirilmiş bir hayvandır. Bazı kültürlerde ise kutsal sayılan kedi, tasavvufta da önemli bir yere sahiptir. Yoldaşlık, evcimenlik ve sağaltım gibi kavramlara gönderme yapar. Diğer yandan ise sanatçının söylemlerinde eseri sevimli kılarak ilgi çekmesini sağlar.

Çalışmanın üst kısmında yer alan karikatürü anımsatır vaziyetteki stilize edilmiş hayvan ve bitki desenleri görülür. Burada yine sanatçının izleyici zihninde resimlerinde amaçladığı neşeli, mutlu ve sevimli bir his uyandırmayı ve onları masalsılığın düşsel sıcaklığına çekmeyi amaçladığı düşünülebilir.

Yapıtta beyaz, mor, kırmızı, turkuaz, sarı, siyah gibi renkler kullanılmıştır. Soyut anlamda canlılık, umut, sevinç, mutluluk, neşe, huzur, derinlik, zarafet, aydınlık ve sonsuzluğa işaret ettiği söylenebilir. Sanatçının işleriyle ilgili açıklamalarından da anlaşılacağı üzere bu çalışmalar kasvetin ve kederin, zorlukların dolu dolu yaşandığı hayatta, izleyicinin bari bu resimlere bakarken huzuru ve neşeyi hissetmelerini sağlamayı amaçlar.

Genel bakışla sanatçı bu yapıtında seramik ve minyatür sanatına ait tekniklerin yanı sıra el sanatlarındaki keçe, dantel ve kanaviçe gibi geleneksel teknikleri alıp eklektik biçimde yeniden biçimlendirerek çağdaş resim sanatı içinde kendine özgü üslubunu oluşturmuştur. Dolayısıyla kolaj uygulamasında **yeniden biçimlendirme** stratejisinden yararlanmışır. Diğer yandan yapıt neşeli, esprili ve mutluluk uyandıran yönü sayesinde daha somut bakımdan izleyiciye araladığı kapı ile ondan bağımsız olan derin anlamların

işaret ettiği tasavvufî düşüncelere açılan kapı ve dahası hayalî bir dünyaya açılan farklı bir kapı olmak üzere çeşitli anlam kodları taşır. Bu açıdan taşıdığı anlam katmanlarından dolayı çifte anlam yaratıldığı ve dolayısıyla **metafor** taktiği kullanıldığı görülür. Ayrıca sanatçının işlerini oluştururken içinde bulunulan karmaşık ve kasvetli dünyanın dışında, hayal edip olmasını düşlediği; bir yandan dünyevi geçiciliği vurgulayan diğer yandan ise umut veren canlı renklerle donanmış, tasavvuf hissiyle güzelliğin ve iyiliğin hâkim olduğu bir dünyayı kurgulaması bakımından **alienation/yabancılaşma/yabancılaştırma** stratejisinden faydalandığı düşünülebilir.

**Tablo 9:** Ayfer Kalsın'a ait 'Seyir' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge                        | Düz anlam                                                                | Yan anlam                                                                                                              | Derin anlam                                              |
|---------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| Ev                              | Yaşam alanı, mekân                                                       | Sığınma, korunma, yuva, iç yüz, öz, kabuk, içine doğulan evren, aidiyet                                                | Toplum, psikoloji, kültür, sosyoloji, felsefe, metafizik |
| Tekerlek                        | Çember biçiminde hareket için kullanılan nesne                           | Yolculuk, geçiş, geçicilik, göçebelik, hareket, zaman                                                                  | Toplum, kültür, fizik                                    |
| Ağaç                            | Bitki                                                                    | Yaşam, olgunluk, hayat, döngü, bolluk, bereket, şans                                                                   | Metafizik, kültür, inanç, mitoloji                       |
| Elma                            | Meyve                                                                    | Yasak meyve, günah, utanma, çekirdek-ağaç döngüsü                                                                      | Mitoloji, din, inanç, kültür                             |
| Kedi                            | Hayvan                                                                   | Yoldaş, evcimenlik, sağaltım                                                                                           | Mitoloji, inanç, psikoloji                               |
| Kuş, kelebek, kaplumbağa, çiçek | Hayvan                                                                   | Yuva sıcaklığı, doğal yaşam alanı, masalsılık                                                                          | Psikoloji, doğa                                          |
| Alem                            | Minare, sancak direği, kubbe gibi yüksek yerlerin tepesine takılan simge | Bütünü kapsayan birlik, yükselmek, manevi güç, iletişim                                                                | Kültür, toplum, inanç, gelenek                           |
| Boşluk                          | Boş olan yer, durum                                                      | Hiçlik, içsellik, yokluk, sükûnet, az ile yetinme, mekân/mekânsızlık, boyut, zaman/zamansızlık, hareket/hareketsizlik, | Metafizik, felsefe, tasavvuf                             |

|                                                                  |      |                                                                                                   |                                                                  |
|------------------------------------------------------------------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
|                                                                  |      | evren, yön,<br>sonluluk/sonsuzluk,<br>özgürlük                                                    |                                                                  |
| Beyaz, mor,<br>kırmızı, turkuaz,<br>sarı, siyah, altın<br>yaldız | Renk | Canlılık, umut,<br>sevinç, mutluluk,<br>neşe, huzur, derinlik,<br>zarafet, aydınlık,<br>sonsuzluk | Kültür, gelenek,<br>mitoloji, mistisizm,<br>psikoloji, metafizik |
| Katmanlar                                                        | Doku | Hissetme, algılama,<br>derinlik, ilizyon                                                          | Psikoloji,<br>metafizik                                          |

### 1.3.1.8.Gözde İlkin

1981 Kütahya doğumlu olan sanatçı, İstanbul’da yaşamaktadır. Çok disiplinli bir sanat anlayışıyla tekstil teknik ve malzemeleri, desen, boya, video, ses, fotoğraf gibi birçok çağdaş sanat formunu üretimlerinde kullanmaktadır. Sanatçının yapıtlarında kumaş, yalnızca malzeme olmaktan öte kültürel, tarihsel ve toplumsal anlamlarıyla okunmaya sunulur. Kumaşın bünyesinde taşıdığı hafıza, yapıtın bir parçası olarak korunur ve sanatçının müdahalesine uğramaz. Kaygusuz Günay (2019)’a göre, Öncesinde işlevsel ya da süsleme amaçlı kullanılmış örtüler, geçmişin izlerini barındıran buluntu kumaşlar, eskiden yaşanmış anların görüntüsünü şimdiye taşıyan aile fotoğrafları; İlkin’in çalışmalarında, kültürel kodların şekillendirdiği kolektif bir hafıza inşasına dönüşür. Resimlerinde yüzey seçimi olarak geçmişten gelen pazen, basma, perdelik kumaş olabilirken bunlara işlenen figürler, bitkiler veya cisimler ise dikkat çeken detaylı işçilikleri ile alışılmış kodları bozuma uğrattırılar (s.896). Sanatçının seri kompozisyonlarında kumaş ve iplik ile yüzeydeki öğeleri birleştiren dikişler, aslında geçmiş, şimdi, gelecek, bellek, gerçek ve hayal gibi kavramları yan yana getirerek izleyicinin zihninde de birbirine diker. Dolayısıyla kolaj, sanatçının işlerinde hem somut hem de soyut bir görev üstlenmektedir.

İlkin’in serilerinde, insan ve doğanın hafızasını bir arada barındıran kumaşlar, doğanın motiflerini ve organik süreçleri temsil eden bitkilerin lekeleri/izleri ile işaretlenir. Bitki, su, toprak, insan ve hayvan arasında değişen akışkan motiflerle insan doğasına ve kültürel süreçlere atıfta bulunur. Kadın-doğa ilişkisini ideolojik yönden ele alan sanatçı, ekofeminist yaklaşımla işler üretmektedir. Cinsiyetçiliğe karşı duran feminist çalışmalarıyla beraber çevre-doğa-canlı sorunlarına eğilerek çözüm niteliğinde

dikkat çeken projeler üretmektedir. Anlatım dilini oluşturan sembolik imgeler ve soyut formlarla bütünleşen figürler, yüzeyde amorf bir hâl alır. Yüzey de dahil sanatçının yapıtını oluşturan her malzemenin mikro ve makro düzeyde; parça olarak kendi hikayesine, bütün olarak ise kapsayıcı tümel hikayelere hizmet ettiği görülür.



**Görsel 54:** Gözde İlkin, 'Hışırta', buluntu kumaş üzerine dikiş ve boya, 100x148cm, (2017-2018).

Sanatçının 'Hışırta' adlı çalışmasında; yatay dikdörtgen biçimli bir alana yayılmış yeşil sarmaşıklarla dolu bir yüzey görülür. Onların arasına karışmış topluluk hâlindeki kökler ve üzerinde, yine onlarla iç içe girmiş vaziyette pudra rengi birleşik bir kütleyi andıran amorf bedenler dikkat çeker. Resim, adı ile de örtüşen, bitkilerin habitat ortamındaki saf bir aradalığın hışırtısını duyurur gibidir.

Kompozisyon, buluntu kumaş olan tekstil malzemesi üzerine tasarlanmıştır. Kumaş, gösterge olarak günlük kullanım nesnesi kimliğiyle yaşam alanı olan eve, dolayısıyla belleğe işaret eder. Yanı sıra kendi varlığını korurken sanatçının müdahalesiyle yeni kodlar da kazanır. Toplum, endüstri ve ekonomiye dayanan aynı zamanda kültürel estetiğin ipuçlarını taşıyan derin anlamlar taşır. Diğer yandan İlkin, eril

hakimiyetin izlerini taşıyan tuval yüzeyi yerine, yüzey olarak tercih ettiği kadınsılığı temsil eden evsel ürünlere yönelmiştir. Bu yönüyle çalışmada feminist estetik eleştiriden referans alındığı görülür.

Resmin yüzeyine hâkim desen, yeşil tonlarındaki yapraklarla çevrelenmiş dallardır. Mecazi olarak tutunma, kaynaşma, kenetlenme, yanındakinin desteğiyle biçimlenip büyüyerek ilerleme, ayrı fertlerin birbirine bağılyken güçlü ve kocaman bir aile olma gibi yan anlamlara işaret eder. Derin anlamda ise coğrafi koşullara göre tabiattaki canlılara habitat sağlayan ve bunları inceleyen bilim dalı olan ekolojiye gönderme yapar.

Yapıttaki göstergelerden biri gövdelerle kaynaşmış köklerdir. Bitkilerin toprağa tutunarak besin alan kısmı olan kökler, resimde manevi temel güce, temel gücün kaynağını oluşturan öze, var olmak için ihtiyaç duyulanlarla kurulan bağa ve hayata tutunmaya yönelik okumalar için izleyiciye ipucu verir.

Gövde ya da beden ise gerçek anlamda bir şeyin asıl bölümü şeklinde tanımlanır. Fakat İlkin'in çalışmasında merkeze oturtulan bu imgeler, çeşitli alt anlamlar taşımaktadır. Bir varlığın sahip olduğu gizil güce, canevine, ya da onu ayakta tutan temsiline işaret eder. Yapıtta ise hem bitkilerin gövdeleri hem de metamorfoza uğramış kadın bedenleri kullanılmıştır. Belki de sanatçı tüm canlıları ayırt etmeksizin tabiat içinde eşitlemiş ve hiyerarşi olmaksızın kaynaştırmıştır. Doğanın potansiyel gücünün ancak bu kenetlenme ile tekrar ortaya çıkabileceğinin tahminidir.

Sanatçının serilerinde kullandığı figürlerin sosyal ve cinsel kimlikleri bazen belirsizleştirilmiş olsa da bu çalışmasında figür, kadın olarak yer almaktadır. Gittikçe amorflaşan kadın figürler, başları tamamen başkalaşmış tek bir bütüne dönüşmüş gövdelerden ibarettir. Resme uzaklaşarak bakıldığında yeşil bir dünya haritasının henüz ayrılmamış bütün kara kütlesi hâli gibidir. Sanatçının söylemlerinden hareketle mitlerde geçen anaerkil, dişi, şefkat, bereket, bolluk, şifa ve yaşam döngüsünün sembolü olan Toprak ana/Tabiat ana/Ana tanrıçayı göstermektedir. Doğanın gittikçe tahrip edilerek tüketilmesinin gelecekte yaratacağı sorunlar, eskiden olduğu gibi ancak eril hakimiyetin olmadığı bir ortamda kadın ve doğa potansiyelinin birleşmesiyle çözümleneceği

okunabilir. Bir tür zihinlerin başkalaşımı sonucu (figürlerin başları bozuma uğradığı için) geçiş sağlanan yeni evrede tüm canlıların iç içe yaşadığı orman; ev, aile, yaşam alanı, birlik-dirlik-bütünlük, hayat, yaşam döngüsü gibi kavramlara kucak açar. Bu durum, gelecek için özlenen, ihtiyaç duyulan bir hayaldir.

Sanatçının işlerinde kolajı kavramsal stratejilerden **tahmin** yoluyla uyguladığı görülmektedir. Ayrıca buluntu kumaşları ve dikiş gibi tekstil tekniklerini sanatsal anlatım dilinin malzemesine dönüştürdüğü için **yeniden biçimlendirme** taktiğinden faydalandığı görülür. Serilerde yer alan sembolik imler **metafora** işaret ederken zıtlıkları birleştirmesi bakımından **juxtaposition/çakışma** stratejisinden yararlanıldığı söylenebilir.

**Tablo 10:** Gözde İlkin'e ait 'Hışırıtı' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge        | Düz anlam                                     | Yan anlam                                                                                       | Derin anlam                                            |
|-----------------|-----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| Kumaş           | Tekstil                                       | Tüketim, kadınsı, hafıza, ev, yaşam alanı                                                       | Toplum, endüstri, kültür, ekonomi, feminizm, psikoloji |
| Dal             | Ağaç kolu                                     | Tutunma, kaynaşma, kenetlenme, biçimlenme, ilerleme, büyüme, yuva                               | Tabiat, habitat, ekoloji, coğrafya                     |
| Kök             | Bitkilerin toprağa tutunarak besin alan kısmı | Manevi temel güç, kaynak, öz, bağ, tutunma                                                      | Biyoloji, felsefe, metafizik                           |
| Beden/Gövde     | Bir şeyin asıl bölümü                         | Canevi, potansiyel (gizil güç), varlık, temsil                                                  | Biyoloji, psikoloji, felsefe, metafizik                |
| Kadın           | Erişkin dişi insan                            | Toprak ana/Tabiat ana/Ana tanrıça, anaerkil, dişi, şefkat, bereket, bolluk, şifa, yaşam döngüsü | Mitoloji, inanç, kültür, doğa                          |
| Başkalaşma      | Değişim, dönüşüm                              | Bozulma, geçiş, evre, tekleşme, birlik, güç, kudret                                             | Biyoloji, jeoloji, tabiat                              |
| Bitki topluluğu | Orman                                         | Ev, aile, yaşam alanı, birlik-dirlik-bütünlük, hayat, yaşam döngüsü                             | Tabiat, habitat, ekoloji, coğrafya, mitoloji           |

|                   |      |                                          |                                        |
|-------------------|------|------------------------------------------|----------------------------------------|
| Yeşil, pudra, bej | Renk | Doğallık, huzur, canlılık, toprak, insan | Tabiat, psikoloji, mitoloji, metafizik |
|-------------------|------|------------------------------------------|----------------------------------------|

### 1.3.1.9.Damla Yalçın

Ankara’da doğan sanatçı, duvar kâğıdı ustası olan babası ile dikiş diken annesi ve kız kardeşinin olduğu aile ortamında geçen çocukluğunda, çok pozitif anılar biriktirmiştir. Sanata eğiliminin hikayesi de orda başlamıştır. Anne ve babasının el işlerinde yetenekli ve üretken yönlerini model alarak başlayan sanatçı, onların teşvikiyle el becerilerini geliştirmiştir. Bu sayede dikiş ve nakışla hep iç içe olmuştur. Dolayısıyla Yalçın’ının çocukluğundaki özellikle dikişle uğraşan anne figürü ve kullandığı teknikler, onun anlatım dilini oluşturmaya zemin hazırlamıştır. Nakış, onu geçmişine götüren bir tekniktir. Kendi anılarını ve çocukluğunu dikerek geçmişindeki öğeleri sabitlemeyi amaçlar. Bunu özellikle kadın ve anne karakterinin psikolojisine girerek deneyimlemeyi ister. Üretimlerinde onu besleyen en önemli şey ise zaten güçlü anne karakteri olmuştur. Bu sebeple onun için nakış daima üretimlerinde kullanacağı bir tekniktir. Sanatçı, gelenek ile çağdaş, geçmiş ile şimdi ve bireysel bellek ile toplumsal hafıza arasında etkileşim sağlayan yapıtlar üretmektedir. Yapıtlarını oluşturduğu nakış tekniği, kurduğu kavramsal düşünce boyutu sayesinde geleneksellikten çıkıp çağdaş sanat kapsamında sanatçının anlatım diline dönüşmüştür. Yalçın’ın nakşettiği yüzeyler değişkenlik göstermektedir. Bazen el yapımı kâğıt bazen kumaş bazen ise fotoğraf olabilmektedir. Çalışmalarının temasını ilkin kadını merkez alan işler oluşturmuş, sonrasında kendi geçmişine yönelik belleksel çözümlemelerin peşine düşeceği serilere evrilmiştir. Bu serilerde kimi zaman figürler öne çıkmakta kimi zaman ise mekân veya nesneler öne çıkmaktadır. Nakış, dikiş, fotoğraf, resim ve yeni medya gibi farklı alan ve teknikleri işlerinde kullanan sanatçı, disiplinler arası çalışmaktadır. Üretimlerinde yaşamına dokunan her şeyle bağ kurup ondan etkilenebilen sanatçı, örneğin ‘Hatırlanamaz Olanın Hafızası’ adlı sergisindeki işlerini oluştururken ‘Mekânın Poetikası’ adlı kitaptan etkilenmiştir (Web\_12). Sanatçının işlerinde kullandığı ev, yuva, çekmece, kasa/kutu gibi imgelere dair simgesel ve psikolojik anlamların ipuçlarını belirtilen kitapta bulmak mümkündür.



**Görsel 55:** Damla Yalçın, 'Duvarların Bana Geri Yolladığı', kumaş üzerine nakış, ışıık, 300x320cm, (2019).



*Detay.*

Sanatçı, 'Hatırlanamaz Olanın Hafızası' adlı sergisinde yer alan 'Duvarların Bana Geri Yolladığı' adlı çalışması, farklı boyutlarda küçük resimlerden oluşmaktadır. Nakış ve yeni medya birlikte kullanılmıştır. Yapıt farklı boyutlarda 17 parça resimden

oluşmaktadır. Kasmağa gerilmiş üst üste iki kat kumaştan oluşan yüzeylerin üzerine, dikiş ile figür ve mekân desenleri işlenmiştir. Üst katmanda figürler yer alır. Bunlar sanatçının kendi çocukluğuna ait fotoğraflarından alınmış görüntüleridir. Alt katmana ise bu fotoğraflardaki mekânlar işlenmiştir. Resimler arkadan sensör ile ışıklandırılmıştır. İzleyici duvara yerleştirilmiş resimlere yaklaştığında aydınlanarak alt katmandaki mekân göstergeleri üst katmandaki figürle bütünleşmektedir. Bir nevi gizli saklı şeyler, ona yakınlaşarak etkileşime girildiğinde görünürlük kazanmaktadır. Sanatçının söylemlerinde de olduğu gibi bu, tıpkı hatıraların saklandığı bir anı kutusunu andırmaktadır.

Yapıttaki figürler, gerçek anlamı ile çocuk figürlerini gösterir. Fakat kavramsal olarak birçok anlamın anahtarı niteliğindedir. Dikiş ve nakış tekniğiyle kumaşa işlenen çocuk figürleri, sanatçının kendi çocukluğuna ait fotoğraflardan alınıp kurgulandığı için belleğe işaret eder. Ona bakan zihinlere ise kapıları geçmişe açılan, özlenen safça duyguların yaşandığı ve oyunların oynandığı sıcak tahayyüller sunar. Resimlerdeki bu çizgisel karakterler, Yalçın'ın çocukluk fotoğraflarındaki kendi figürü olmakla birlikte, yüzü belirsizleştiği için anonim bir hâl de kazanır. Böylece izleyicinin de belleğini işe koşarak birey ve ailenin arasında kurulan bağ ve iletişim kavramlarını ona hatırlatır. Bu anımsamalar tabii ki mekân ile birleşince daha da kuvvetlenir.

Sanatçının işlerinde öne çıkan göstergelerden biri de mekândır. İlk bakışta, bulunulan yeri ifade etse de birçok alt anlam içerir. İç mekân olarak ev, sığınma ve korunma gibi güvenlik ihtiyaçlarını karşılarken aidiyet bağlarının sağlanmasıyla yuvaya dönüşür. Çalışmada kullanılan mekân, Yalçın'ın çocukluğunda yaşadığı yerlerdir. Bachelard (1996)'a göre: “Eski eve, yuvaya döner gibi dönüyorsak, anılar düşlere dönüşmüş demektir, geçmişte kalan ev büyük bir imgeye, yitirilmiş içtenliklerin büyük imgesine dönüşmüş demektir” (s.120). Yapıt da aynı ilişkiyi doğurmaktadır. Ayrıca ev soyut yaklaşımla, insanın iç yüzü hatta özüne işaret eder. Yanı sıra içine doğulan evrendir. Vakti geldiğinde kabuklarından sıyrılarak çıkılabilecek bir evren. Kısacası zaman çemberinde bireyin yaşam hikâyesine ortak olan gizli bir tanık gibidir. Bu yüzden geçmişe dair ne varsa kaydedilen ve asla silinemeyecek hafıza özelliğindedir. Daha bütünüyle mekân, toplumun kültürel yapısına göre şekillenen, bireyin psikolojik yapısını etkileyen; sosyoloji, metafizik ve felsefe ile de ilişkilenebilen bir kavramdır. Sanatçının işlerinde ise benzer özelliklere hizmet eder. Birey-aile-mekân arasındaki görünmez

bağları betimleyen sanatçı, buna etkileşimli biçimde tasarladığı yapıtları ile izleyiciyi de katar. Dolayısıyla geçmiş-şimdi arasındaki kopuk bağı düğümleyerek bütünleştirir.

Yalçın resimlerini oluştururken nakış tekniğini kullanmaktadır. Nakış, gösterge olarak ilkin zanaatsal anlamıyla dikkat çeker. Fakat sanatçının işlerinde kavramsal metinlerle buluştuğunda başkalaşım yaşayarak sanatsal bir kimliğe bürünür. Kazandığı yeni hüviyet ona çeşitli roller verir. Bunlar; sanatçı-izleyici-yapıt üçgeninde geçmiş-şimdi arasında kurulacak bağa hizmet ederken ortak bir dil ile iletişim yaratır. Bu sayede hem estetik bir ruh kazandırırken hem de hissedilir biçimde sağaltım sunar. Çünkü nakış, toplumun ortak hafızasını yansıtan geleneksel kültür anlamında herkese tanıdık değerleri taşıırken psikolojik etkileri de içinde barındırır. Diğer yandan tarihsel süreçten günümüze yıllardır kadınların ifade dili olma özelliği taşıyan nakış; feminist yaklaşım tarafından, eril egemen tavrın kurduğu hiyerarşide aşağıda kalmasına tepki gösterilmiş, sahiplenilerek kaybettiği değeri ona tekrar teslim edilmiştir. Bu bağlamda Yalçın'ın işlerinde de ona ilham vermesi bakımından özellikle kadın karakterinin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir.

Yapıtlar çizgi resim şeklinde tasarlanmıştır. Resim sanatında desen olarak tanımlanmaktadır. Desen, birçok yan anlamı gösterir. Estetik kavramını taşıyabileceği gibi iki boyutlu hâliyle ayrıntılardan arınık, yalın, sade ve duru özelliği sayesinde naif bir ifade diline de göndermede bulunur. Resimler, çocukluk anıları üzerinden bir anlatımda bulunduğu için belki de daha çocuksu bir dili yansıtmaları açısından desen tercih edildiği düşünülebilir. Desenlerin malzeme aracı ipliktir. Tekstil malzemesi olan iplik, ifade dili olarak geleneksel bir malzeme olduğu için geçmişe, dolayısıyla hafızaya işaret eder. Ayrıca bağ, sağlamlık, direnç, düğüm-çözüm gibi kavramları da yansıtır.

Resimler bir tür çerçeve işleviyle kasnaklara gerilmiş biçimde duvara yerleştirilmiştir. Bu somut özelliğinin yanı sıra soyut anlamda, biriken anıların tekrar görünürlük kazandığı yüzey işlevindedir. Kasnaklar daha çok geçmişte, kadınların sustukları birçok şeyi zarafetle dile getirmelerinde sınırlı fakat hayallerini ve kederlerini sığdıracak kadar geniş bir alan olmuştur. Yalçın'ın resimlerinde de kullanılan irili ufaklı çeşitli ölçülerdeki kasnaklar, özellikle aydınlanmış hâline uzaktan bakıldığında tıpkı bir yıldız kümesini andırmaktadır. Belki sanatçının belleğindeki ev sahipliği yapan küçük

anı kutuları, belki de izleyicinin geçmiş ile ilişkisini yeniden canlandıran yuvarlak birbirinden ayrı hayalî dünyalardır.

Sanatçı yüzey olarak kumaşı kullanmaktadır. Tekstil malzemesi olan kumaş, alt metinde kolay şekil alabilen evsel bir kullanım nesnesi olması bakımından daha çok kadınsı çağrışımlar uyandıran, aynı zamanda yaşam alanına ait izler taşıdığı için hafızaya işaret eden okumalar sunar. Sanatçının işlerinde de kumaş, peşine düştüğü hatıralarını buldukça ilmek ilmek nakşettiği bir oyun alanı gibidir. Çocukluğunda bir tür oyun gibi annesini taklit ederek başladığı ve onun öğretileriyle beceriye dönüştürdüğü ucu mutlu günlere çıkan saklambaç misalidir.

Resimlerin izleyici etkileşimiyle aydınlık kazanması yapıtın bir başka göstergesidir. Işık, düştüğü yüzeye belirginlik kazandırır. Bu durum mecazi anlamda da açıklık ve görünürlüğü, aynı zamanda farkında bir şuuru ortaya koyar. Böylece geçmişte kalan anıların hatırlanarak su yüzüne çıkmasını, dolayısıyla gizli saklı şeylerin ifşa olmasını açılar. Işık resim yüzeyinin arka tarafından yansımaktadır. Bu bakımdan kazanılan görünürlük aslında karanlıkta kalan alt katmandaki resmin, ışığın vurmasıyla oluşan gölgesidir. Gölge, cisimleştirme, cismin dünyevi varlığının işareti gibi kodlar taşır. Sanatçı, işlerinde kendi anılarıyla bağ kurarken izleyiciye de bu imkânı vererek onlara kendi hatıralarını anımsatır. Kayıp yaşanmış anıların aslında yok olmadığını ve küçük adımlar kadar yakın bir enerji etkileşimi ile birbirine bağlı olduğunu gösterir.

Yapıttaki katmanlı tasarım; örtme, saklama kapatma, ayrışma-bütünleşme, güçlü-zayıf, iletişim derinlik ve sansür gibi kodlar içerir. Resimler ilk bakışta herkese her şeyi göstermemektedir. Yalnızca onunla etkileşime girene içini açtığı görülür. Bu da insanın en saf hâli olan ve kirlenmemiş-kirletilmemiş ıslıl ıslıl öz kimliğini yansıtan yanı olduğu düşünülebilir. Belki de bu resimler sadece basit birer anı kutusu olmaktan ziyade derinlerde; yüzlere takılan maskelerden arınık, insanın biricikliğini hatırlatan duyguları canlandırır. Zira en özgür ve saf düşünce yapısına ancak çocuk zihinleri sahiptir. Çünkü henüz çevre tarafından müdahale edilmemiştir. Bu yüzden şekillenmemiş, yaratıcı ve ufacık şeyden mutluluk duyabilen sevgi dolu karakterlerdir. Sanatçının da gerek kendi içindeki özlem duyduğu anıları ile kurmak istediği gerekse izleyiciyi etkileşime sokarak kurdurtmak istediği bağın alt metinlerinde bunlar okunabilir. Işığın etkisiyle bir görünüş

bir kaybolan mekân zamana dolayısıyla geçiciliğe de işaret eder. Bu durum yaşanmış şeylerin kaybolmayıp bellekte saklandığını anlatırken bir yandan da kaybolan değerlere ışık tutar. Ayrıca resmin ilk katmanında mekân olmadığından zaman kavramı da algılanamazken ışığın etkisiyle alt katman görünür olduğunda zaman kavramı da açığa çıkar. Kısacası resimdeki katmanlar, izleyici zihninde mekân-zaman, varlık-yokluk, geçmiş-şimdi gibi ikiliklerle metcezir yaratan düşünceler doğurur.

Sanatçı, belleksel birikimi ve yaşamsal deneyimine dayanan duyularını, sanatsal düşünme biçimine dönüştürmüş ve tasarımları ile izleyiciyi tanıdığı belki de yabancılaştığı göstergelerle karşı karşıya getirmiştir. Geleneksel teknikleri çağdaş bir dil ile yeniden yorumlamıştır. Dolayısıyla yapıttaki çok katmanlı görüngülerden oluşan kolajın, kavramsal stratejilerden **yeniden biçimlendirme** yolu ile uygulandığı söylenebilir.

**Tablo 11:** Damla Yalçın'a ait 'Duvarların Bana Geri Yolladığı' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge    | Düz anlam       | Yan anlam                                                                                              | Derin anlam                                                    |
|-------------|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Figür       | İnsan, çocuk    | Bellek, karakter, tahayyül, aile, birey, özlem, geçmiş, oyun, saflık, iletişim, bağ, mutluluk          | Psikoloji, toplum, kimlik, cinsiyet, zaman                     |
| Mekân       | Bulunulan yer   | Sığınma, ev, korunma, yuva, iç yüz, öz, kabuk, içine doğulan evren, aidiyet bağ, hafıza, geçmiş, tanık | Toplum, birey, psikoloji, kültür sosyoloji, felsefe, metafizik |
| Nakış       | Zanaat          | Estetik, sağaltım, dil, iletişim, geçmiş-şimdi                                                         | Kültür, toplum, gelenek, psikoloji, feminizm                   |
| Çizgi resim | Desen           | Estetik, naif ifade dili, iki boyutluluk, yalınlık, duruluk, sadelik, çocuksuluk                       | Sanat, kültür, çağdaş ve gelenek                               |
| İplik       | Tekstil malzeme | Bellek, geçmiş, bağ, ifade dili, sağlamlık, direnç, düğüm-çözüm                                        | Zanaat, tekstil, sanat, kültür, gelenek, psikoloji             |

|          |                 |                                                                                            |                                                        |
|----------|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| Kasnak   | Nesne           | Bellek, aitlik, geçmiş, süreç, belirlenmiş alan, sınır, zarafet, feminen                   | Gelenek, kültür, zanaat                                |
| Kumaş    | Tekstil malzeme | Kolay şekil alan, tüketim, kadınsı, hafıza, ev, yaşam alanı                                | Feminizm, toplum, endüstri, kültür, gelenek, psikoloji |
| Aydınlık | Işık            | Belirginlik, açıklık, görünürlük, şuur, farkındalık, hatırlama, su yüzüne çıkma, ifşa olma | Psikoloji, teknoloji, metafizik, hafıza                |
| Karanlık | Gölge           | Cisimleştirme, cismin dünyevi varlığının işareti                                           | Felsefe, bilim, metafizik                              |
| Katman   | Tabaka          | Örtme, saklama kapatma, ayrışma-bütünleşme, güçlü-zayıf, iletişim derinlik, sansür         | Psikoloji, hafıza, birey, mekân, zaman                 |

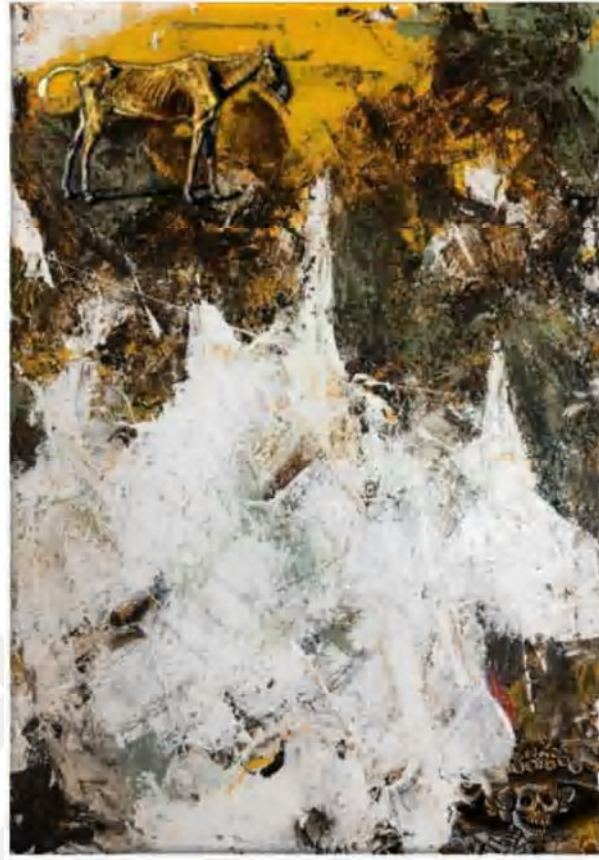
#### 1.3.1.10. Mehmet Aksoy

1983 yılında Yozgat'ta doğan sanatçı, ilk ve orta öğrenimini doğduğu şehirde, lise öğrenimini ise Nusaybin'de tamamlamıştır. Resim öğretmeni olan ağabeyinden etkilenecek sanata ilgi duymaya başlamış ve eğitimini almak üzere akademiye yönelmiştir. Selçuk Üniversitesinde resim alanında lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik öğrenimini tamamlamıştır. Öğr. üyesi kimliğiyle sanatın akademik alanında, sanatçı kimliğiyle de sanatın aktif üretim alanında varlığını sürdürmektedir.

Çalışmalarında özgün olmayı ön planda tutan Aksoy, kendinden bir şey katarak üretmeyi ve kendini yansıtan işler ortaya koymayı önemsemektedir. Kompozisyonlarında uyum ve ahenkten vazgeçemeyen sanatçı, işlerinin güzel olmasından çok estetik olmasına dikkat etmektedir. İnsanları derinden etkileyen konular üzerine yoğunlaşırken; toplumları din, dil, ırk ve milliyet gözetmeksizin etkileyen her olayı sanatın sorunsalı hâline getirerek özgün üretimleriyle izleyiciye sunmaktadır. Bunlara örnek olarak 'Ölüm' ve 'sınırlar' başlıklı serileri gösterilebilir (kişisel iletişim, 4 Nisan 2022).

Sanatçı üretimlerinde grafik sanat, yerleştirme, heykel ve resim gibi çağdaş sanatın farklı pratiklerini kullanmaktadır. Fakat sanatsal anlatımını daha çok yüzeyde soyut kompozisyon serileriyle ifade etmeyi tercih ettiği görülür. Yapıtlarında sosyal, politik, psikolojik, ekonomik, kültürel yapılara yönelik sorunlara eğilirken; toplumları ve özelinde insanı etkileyen olaylara odaklanmıştır. Aksoy'un resimlerinde çok katmanlılık, doku, espas, bütünlük, renk, denge gibi geleneksel resmin eleman ve ilkeleri; çağdaş sanatın kavramsal yapı özelliklerini referans alan sanatçının düşünsel ifade etme biçimine birer araç olmaktadır.

Sanatçının figüratif çalışmadığı işlerinde bütüncül açıdan, sonbahar ve kış renkleriyle tabakalaşmış bir yüzeyde ara ara imgelerin de kullanıldığı duygusal hisler uyandıran lirik soyutlamaya dayanan anlatılar okunabilir. Bu bakışla, sanatçının yoğunlaştığı renkler üzerinden yapılan okumalarda beyaz: tüm renkleri içinde saklayan yanıyla gizemi, birçok doğu kültüründe ölümü ve yası, bazı kültürlerde ise doğumu ve mutluluğu, ayrıca ahlakı, saflığı, temizliği, masumiyeti, barışı, devamlılığı ve istikrarı açımlayan gösterenler; kültürel, psikolojik, geleneksel ve metafizik kavramlarına işaret eden derin anlamlar barındırır. Diğer yandan soğuk ve uzun gecelerin mevsimi olan kışın rengidir beyaz. Mevsimlerin en yaşlısı, olgunu ve bilgisi, sona gelmenin elemin ve üşümüş, uyuşmuş uyku hâli ile yepyeni bir başlangıç öncesine işaret eden ölümün sabır ve dinginlikle hazırlığını anlatır. Tabiatın bu mevsime bahşettiği billurlaşmış saf su buharı olan kardır. Suskunluğu yayan ve bütün çoraklaşmış kirleri yorgan gibi örten beyaz tabaka. Sarı yeşil ve kırmızı ise sonbaharın renkleridir. Huzurun, mutluluğun, hüznün, kabullenişin ve vazgeçişin mevsimidir sonbahar. Tüm duyguların farkındalığıyla geçiciliğin idrakidir. Dolayısıyla sanatçının yapıtlarının izleyicide ilk uyandırdığı hisler bunlar olabilir. Fakat Aksoy'un kullandığı malzemeler, renk katmanları ve imgeler, duygusal boyutun yanında bütünlük içinde bir konuya işaret eden ve ayrı ayrı okunması gereken metinsel kodlardır.



**Görsel 56:** Mehmet Aksoy, 'Sınırlar' serisi, 'Posada ve Goitia', 30x42cm, T.Ü.Y.B., (2019).

Aksoy'un 'Sınırlar' başlığı altında topladığı devrim konulu serisinden 'Posada ve Goitia' adlı çalışmasında, çok katmanlı soyut bir yüzey üzerine resimsel kolaj yerleştirmeleri görülmektedir. Resimdeki somut imge hâlindeki figürler, kompozisyon kurgusunda anlatımı vurgulayan birer simge olarak yer almaktadır. Aynı zamanda renkler de anlatımda önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda çalışmanın iki zıt yaklaşımı birleştirmesi ile çağdaş sanat ekollerinden soyut figüratif kapsamda yapılandırıldığı söylenebilir.

Yapıt, sanatçının söylemleri referans alınarak göstergeler üzerinden düz, yan ve derin anlamlarıyla ele alınmıştır. Resmin konusu olan Meksika devrimi, on yıllık bir iç savaş sonrasında gerçekleşebilmiştir. Bu süreçte devrim yanlıları ile devrime karşı çıkanlar ve tarafsızlar olmuştur. Savaşın getirdiği ölümün, açlık ve sefaletin hangi amaçla olursa olsun yaşanmamasını düşünenler, insan hayatının ideoloji ve yönetim şekillerinin

önünde tutulmasını savunmuşlardır. Bu fikri savunan Meksikalı sanatçılardan Jose Guadalupe Posada ve Francisco Goitia, devrimden dolayı yaşamını yitiren insanları eserlerine yansıtmışlardır. Devrimcilerin, ideolojilerinin yüceltilmesi koşuluyla sunduğu tüm imkanları reddeden bu sanatçılar, siyasi olayları eleştirel tavırla sanatlarına yansıttıkları için devrim sonrası dönemde onlara toplumdan dışlama politikası uygulanmıştır. İnandıkları doğruları bırakmayan ve muhalif tavırlarını bozmayan bu sanatçılar, maddi güçlüklerle yaşamlarını sürdürmüşlerdir (Aksoy, 2019, s. 189-190). Aksoy'un 'Posada ve Goitia' isimli çalışmasında da bu özgün ve başarılı ressamların muhalif duruşları yüzünden yok sayılmaları ve yaşanan buhranın olumsuz etkileri konu edilmiştir. Daha derinde ise yapıt, insanı kapsayan gerçekliklerle yaratılan dolaşımın ipuçlarını verirken gerçeğin görünmeyen yüzüne dikkat çekmektedir.

Çalışmanın sarı ve yeşil tonları ile beyaz ve tonları biçiminde iki katmanda boyanarak iki yapıya ayrıldığı görülmektedir. Bu ayrışma sanatçının anlatımıyla, devrim öncesi ve devrim sonrası süreci yansıtmaktadır. Devrim beyaz tabakayla yansıtılmıştır. Devrim öncesine işaret eden diğer tabakada ise eserleriyle saygınlık kazanmış Posada ve Goitia'nın resimlerinden imgeler alıntılanmıştır. Posada'nın iskelet kadını imgesi kompozisyonun sağ alt köşesine, Goitia'nın at imgesi ise sol üst köşeye ve bulundukları katmanla bütünleşik hâlde yerleştirilmişlerdir. Bu bütünlük, halkının süreçte yaşadığı derdini sıkıntısını anlatmayı misyon edinmiş iki ressamın, halk tarafından sevilip kucaklandığını anlatmak maksadıyla yapılmıştır. At figürünün çelimsiz ve zayıf olması, gerek yaşanan dönemin yokluk ve sefaletine gerekse Goitia'nın yoksul geçen hayatına işaret eder. Figürün karşısına konumlandırılmış yıkılmak üzere olan çitler, halkın mücadele gücünün tükenmesinin, onları koruyan sınırların bulanıklaşmasının ve çaresizliğin metaforik yansımasıdır. İskelet imgesi ise Posada'nın ikonlaşmış bir figürüdür. Devrimin soğuk rüzgarının getirdiği ölümlere atıftır. Beyaz tonları ile ifade edilen devrimin katmanları kabuk gibi yüzeyi sarmakta ve örtü gibi neredeyse figürleri içine alacakmış duygusunu hissettirmektedir.

Aklın öncelendiği ve referans alındığı batı sanatının merkezi perspektifi ile doğu sanatının çok merkezli bakış açısıyla yapılan perspektifin iç içe kullanıldığı görülür. Çünkü at figürünün yer yer yıkılmış çitlerin de olduğu bir doğasal alanda bulunduğu ve çitlerle atın aynı açıdan gölgelerinin düşmesiyle doğrusal perspektif görüntüsüne ulaşılır.

Bunu sadece at figürünün olduğu kısımdan keserek resmin üst kısmına bakıldığında daha belirgin şekilde görmek mümkündür. Fakat yapıtın kavramsal boyutunda burası doğa değil bir coğrafyadır. Bu sebeple sanatçının o coğrafyada yaşanan buhranın psikolojik duyumlarını, kullandığı renklere de yansıttığı sezilir. Diğer yandan devrimi yansıtan beyaz tabaka ise kuşbakışı bir açıyla harita mantığında oluşturulmuş gibidir. Aynı zamanda sanki oraya ait olmayan fakat her yeri içindeki tekinsizliğe çekmeye hazır, sinsice vurulmuş bir yamayı çağırıştırır. Bu açıdan resimde Batı sanatına ait doğrusal perspektif ve ışık-gölge ile Doğu sanatının özelliklerinden çok merkezli bakışın aynı yüzeyde çarpıştığı görülebilir.

Çalışmaya, tarihe tanık olan ressamın eserlerinden biçimsel parçalılık yaratan imgeler yerleştirilmesi ve bu imgelerin anlamını koruyarak resim ile aynı dili konuşuyor olması kavramsal bütünlük sağlamaktadır. Bu resimsel alıntılar, sanatçının kompozisyon kurgusunda zamansal parçalılık ile şimdinin rolünü de üstlenmişlerdir. Bu bağlamda yapıttaki göstergeler, kolajın sanatçı tarafından **taklitçilik** stratejisiyle uygulandığını ortaya koymaktadır. Belli bir döneme ait yaşanan toplumsal yıkımın betimlenmesi ise **tasvir** stratejisinin emarelerini yansıtmaktadır. Ayrıca çalışmada, **juxtaposition/çakışma** stratejisi ile farklı fikirler ve kavramlar yan yana getirilerek birleştirilmiştir. Fakat yapıtta **metafor** stratejisinden de faydalandığı görülür. Çünkü zayıf at, iskelet, eğilmiş çitler, aydınlık görünümlü çevresini kuşatan büyük beyaz ve kirli leke parçası gibi imgelerin her biri izleyiciyi, kendi anlamlarının dışında başka anlamlar da taşıyan okumalara yöneltmektedir.

**Tablo 12:** Mehmet Aksoy'a ait 'Posada ve Goitia' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge | Düz anlam               | Yan anlam                                                                                                       | Derin anlam                                                                       |
|----------|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Beyaz    | Tüm renklerin birleşimi | Devrim sonrası dönem. (Temizlik, saflık, masumiyet, barış, uğur, ölüm, yas, doğum, ahlak, devamlılık, istikrar) | Toplum, politika, sosyoloji, psikoloji, (Kültür, mitoloji, metafizik, inanç, din) |
| Yeşil    | Renk                    | Devrim öncesi dönem. (Doğa, hayat, iyileşme, denge, uyum,                                                       | Toplum, politika, sosyoloji, psikoloji, (Kültür, mitoloji,                        |

|                              |                    |                                                                                                                                          |                                                                                   |
|------------------------------|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
|                              |                    | sağlık, bahar, doğum, refah)                                                                                                             | metafizik, inanç, din)                                                            |
| Sarı                         | Renk               | Devrim öncesi dönem. (Geçicilik, çekicilik, hastalık, yorgunluk, mutluluk, umut, korkaklık, güvensizlik, tehlike, bilgelik, asalet, yas) | Toplum, politika, sosyoloji, psikoloji, (Kültür, mitoloji, metafizik, inanç, din) |
| Kırmızı                      | Renk               | Devrim öncesi dönem. (Heyecan, tutku, hayat, fedakârlık, cesaret, iyi şans, yas, sevgi)                                                  | Toplum, politika, sosyoloji, psikoloji, (Kültür, mitoloji, metafizik, inanç, din) |
| Posada'nın resmine ait imge  | İskelet kadın      | İkon, sefalet, ölüm, baskı, ötekileştirilme, taraf olma, gerçeği yansıtır, hiciv, devrim                                                 | Toplum, politika, psikoloji, sosyoloji                                            |
| Goittia'nın resmine ait imge | Zayıf at           | Zayıflık, açlık, sefalet, ölüm, şiddet, baskı, ötekileştirilme, halkın sesi olma, gerçek, devrim                                         | Toplum, politika, psikoloji, sosyoloji                                            |
| Eğilmiş ahşap çit            | Sınır              | Dirençsizlik, güçsüzlük, işlevsizlik, savunmasızlık                                                                                      | Politika, toplum, sosyoloji, coğrafya, psikoloji                                  |
| Boya katmanları              | Üst üstelik, espas | Örtü, kapatma, yayılma, ayrışma, güçlü-zayıf baskınlığı, derinlik, sansür                                                                | Sanat, psikoloji, bilim                                                           |
| Gölge                        | Silüet             | Cisimleştirme, cismin dünyevi varlığının işareti                                                                                         | Felsefe, bilim, metafizik                                                         |

### 1.3.1.11. Ramazan Can

1988 yılında Manisa'da doğan sanatçı, Yörük kökenlidir. Üretimlerinde kendi kültürel kimliğinin ve belleğine yerleşmiş anıların izlerini sürmektedir. Geçmişten beslenirken çevresinde kurduğu bağlarla yeni kavrayışlara ulaşmıştır. Göç, kimlik,

aidiyet, bellek, kolektif hafıza, yerellik ve modernlik gibi konulara odaklanan sanatçı; işlerini resim, heykel, yerleştirme, fotoğraf ve hazır nesne olmak üzere çoğulcu ve eklektik bir yapıda üretmektedir. Malzeme olarak beton, halı, neon ve ahşap gibi farklı disiplinlere ait materyalleri birlikte kullanmaktadır. Üretim sürecinin tüm aşamalarına hâkim olmayı amaçlayarak, malzemenin kullanımına yönelik teknik açıdan da kendini daima geliştirmektedir. Kısacası yapıtlarını oluştururken sanatçı kimliği ile tasarladığı işlerini zanaatçı ustalığıyla üretmektedir (Web\_6).

Can, çalışmalarına ilk olarak belleğinde sakladığı çocukluk anılarından beslendiğini ve araştırmalarını derinleştirdikçe bunun kolektif hafızaya dayandığını keşfeder. Çünkü çocukluğundaki uyurgezerlik rahatsızlığının çözülmesi için ona geleneksel birtakım ritüeller uygulanmıştır. Belleğindeki bu izleri çalışmalarına taşıyan sanatçı, ritüellerin aslında çok eskilere dayanan Türk kültüründeki şamanlara ait olduğunu fark etmiştir. Bu nedenle çalışmaları, yok olmaya yüz tutmuş Yörük kültürü olan kendi geçmişi ve yine bağ kurduğu şaman kültürünü sanat yapıtlarına taşıyarak görünürlük kazanmasını amaçlamıştır (Web\_3). Fakat Yörüklerin sadece geçmişle ilgili sorunlarına değil, bugün de yaşadığı sıkıntılarına eğilen sanatçı, bu problemleri sorunsallaştırarak birçok serisiyle yapıtlarına taşımıştır.



**Görsel 57:** Ramazan Can, 'Evinde Hissetmek', neon, halı, pleksiglas 132x226x15 cm, (2020).

Ramazan Can'ın 'Evinde Hissetmek' adlı çalışması da sanatçının neon ve tekstili bir arada kullandığı işlerindendir. Yapıt göstergeler üzerinden incelendiğinde ilk olarak birbirine simetrik iki ayrı halı parçasının birleştirildiği ve bütünü oluşturduğu izlenimi veren bir yapı görülür. Sağdaki parça karanlık, solgun ve belirsizken soldaki parça ise tam tersi parlak, hatları belirgin ve ayrıntılardan arınık görünümündedir. Motiflerin, sağ kısımda ayrıntılı biçimde dokulu formu fark edilirken sol kısımda çizgisel form dikkat çekmektedir. Sanki soldaki tasarım sağdaki alanın kabaca çizilmiş taslağı gibidir.

Gösterge olarak halı, gerçek anlamda yer yaygısı şeklinde düşünülür. Fakat sanatçının işlerinde farklı anlam katmanları oluşturmaktadır. Bu katmanlar parçalara ayrıldığında: ev, sıcaklık, duygu, umut, hayal, dua, emek, aitlik, hafıza, öykü, kimlik, konargöçerlik ve yerellik kavramları açığa çıkar. Sanatçının anlatım diliyle ilişkilendiğinde, Yörük kültüründe önemli bir yere sahip bu nesne, içinde aidiyet duygusunun yaşandığı barınma yerlerinde kullanılan, üzerine sıcak ve samimi hislerle hikayeler dokunan geleneksel bir kullanım eşyasıdır. Hayvanlarının yününden eğirilen iplerle onu dokuyan ellerin öyküsünün, zaman ve mekân çemberinin her turunda üst üste biriken anılarla da zengin bir belleğin imine bürünür. Belki de bu nitelikleri sayesinde dokunan kilim veya halılar, Yörüklerin kimliğinin bir parçasıdır. Tıpkı nefes almak için izini sürdükleri rengârenk capcanlı doğanın Yörük dokumalarına renk renk iz düşümüdür.

Yapıttaki bir başka gösterge ise halıda yer alan motiflerdir. Yan yana geldiğinde bezemeyi oluşturan motifler, sanatçının işlerinde kültür, gelenek, toplum, psikoloji, inanç ve metafizik konularına dayanan; dil, geçmiş, hafıza, korunma, estetik, yerellik, kimlik ve birlik gibi kavramlarla ilintilenebilir. Duygulardan doğan motiflerin her biri kendi içinde yoğun anlamlar gizlerken, yan yana örüntülendiğinde birlik ve bütünlüğün resmini çizer. Yörük topluluklarında da benzer durum söz konusudur. Zira onlar da her biri kendi içinde ayrı renk misali özgün ve özgür fakat topluluk itibarıyla birlik ve bütünlüğü temsilen kaynaşık renklerin yan yana birbirini tümleyen uyumu gibidir. Dolayısıyla bu uyumun ortak bir dil, kimlik, hafıza ve kültürün inşasını oluşturan temeli yansıttığı fikrine ulaşılabilir.

Resmin ikiye ayrılmış sağ kısmı eski bir halının parçasından oluşmaktadır. Alt metinde yıpranmışlık, yaşanmışlık, yorgunluk ve donukluk gibi kodlar üzerinden Yörüklerin günümüze kadar yaşadığı sıkıntıları betimler. Kentleşme ve iskân politikaları nedeniyle konargöçerlikten yerleşik hayata zorlanan, devamında ise yavaş yavaş kültürel değerlerini yitirmeyle karşı karşıya kalan Yörüklerin hâli ile özdeşir. Çünkü bir zamanlar emek ve sabırla dokunmuş capcanlı renklerle bezeli işler artık rutubetli yüklüklere kaldırılmış evvel zaman işleridir. Ta ki sanatçının onları bırakıldıkları köşeden alıp yok olmaya yüz tutmuş köklü bir kültürün sözcüsü rolünü verinceye kadar. Dolayısıyla yapıtın bu göstergesi aslında onun kültürel kimliğinin oluşum sürecinden bugüne orijinal temele dayanan fakat zamanla değersizleşip arka planda kalan, hatta görünürlüğünü yitiren yönünü vurgular. Tıpkı öne çıkarılan Batı sanatı karşısında bir zamanlar arka planda bırakılmış Doğu sanatı gibi. Ama Can'ın yapıtında karanlıkta görünmezliğe mahkûm edilen yüzler kanlı canlı tüm varlığıyla ordadır.

Resmin sol kısmının yeni ve çağdaş bir malzemeden yapılmış nesne şeklinde tasarlandığı görülür. Bu alan göstergeler üzerinden okunduğunda görkem, şaşaa, gelip geçicilik, taklit, göz boyama ve hatta bütünde Batı kültürüne işaret eden kodlara ulaşılabilir. Batıdan doğan tüketim kültürünün yapay ışıltısını anımsatan tasarım, kapitalizme dair ipuçları da verir. Diğer yandan yapıtın tekstil kısmının basit bir taklidi veya ayrıntıdan uzak taslağı gibidir. Burada kullanılan neon, pop sanatını yansıtırken malzemenin yapısından dolayı hassasiyet ve kırılganlığı, dolayısıyla kullan at mantığını çağırıştırır. Bunun yanında kendine özgü şatafatlı aurası ile özel bir çekim alanı imajı çizer. Tıpkı küresel çağın her şeyi kendi eksenine çeken tavrı ile benzerliğinin yanı sıra tek tipleşen bugünü gösterir.

Yapıt; bütüncül anlamda toplum, gelenek, kültür, psikoloji, dil, inanç, üretim, tüketim, politika, hafıza ve kapitalizm gibi konulara uzanmaktadır. Yüzeyde gelenek ve çağdaş yan yana çakıştırılmış, yerel ve küresel birleştirilmiş, geçmiş ve şimdi gibi kavramlar arası bağlar birbiriyle ilişkilendirilerek anlam katmanları yaratılmıştır. Burada sanatçının **juxtaposition/çakışma** stratejisinden faydalandığı görülmektedir. **Kendine mal etme** stratejisiyle geçmişe dayanan geleneksel işleri alıp yeniden üretmiştir. Resimdeki zıtlıklar Derrida'nın yapıbozum kuramından referans almaktadır. Birbiri arasında yaratılan hiyerarşiden çok birinin varlık kazanmasının diğerine dayandığı ve bu

kazanıma temel olanın muğlaklığı söz konusudur. Yani resmin iki farklı alanı yansıtan iki ayrı parçasının biri Doğu kültürünün geleneksel sanatını yansıtırken diğeri ise Batı kültürünün güncel sanatını yansıtmaktadır. Geçmiş-şimdi, sanat-zanaat, gelenek-çağdaş, Doğu-Batı, aydınlık-karanlık, kadın-erkek, akıl-duygu gibi ikiliklerin varlık yetisini birbiri ile sağladığı düşüncesine ulaşılır. Zira yapıtın sağ kısmı orijinal hâliyle varlık gösterirken sol kısımdaki alan daha çok orijinalin kendinden sonra yapılmış basit taklidi veya kendinden önce çizilmiş taslağını yansıtmaktadır. Burada çağdaş stratejilerden **çift kodlama** da söz konusudur. Fakat bütüncül bakışla sanatçının çalışmasında kolaj uygularken **taklitçilik** stratejisinden yararlandığı söylenebilir. Çünkü Can, farklı disiplinlere ait teknikleri alıp disiplinlerarası bir tavırla bütünleştirmiş, kendi anlatım dilini oluşturarak yüzeye applike etmiştir.

**Tablo 13:** Ramazan Can'a ait 'Evinde Hissetmek' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge               | Düz anlam                      | Yan anlam                                                                                                     | Derin anlam                                                  |
|------------------------|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| Halı                   | Dokuma kalın yaygı             | Ev, sıcaklık, duygu, umut, hayal, dua, aitik, hafıza, öykü, kimlik, konargöçerlik, yerellik                   | Kültür, psikoloji, gelenek, inanç, dil,                      |
| Motif                  | Bezek, bezeme                  | Dil, geçmiş, hafıza, korunma, estetik, yerellik, kimlik, birlik                                               | Kültür, gelenek, toplum, psikoloji, inanç, metafizik         |
| Resmin solgun sağ yanı | Eskimiş nesne                  | Yıpranmışlık, yorgunluk, donukluk, yaşanmışlık, orijinallik, süreç, gözden düşme, değersizleşme, Doğu kültürü | Gelenek, kültür, hafıza, psikoloji, zanaat, üretim, politika |
| Resmin parlak sol yanı | Yeni malzemeden yapılmış nesne | Görkem, şaşaa, gelip geçici, taklit, göz boyama, Batı kültürü                                                 | Tüketim, kültür, toplum, endüstri, kapitalizm                |
| Neon                   | Işık                           | Şatafat, hassasiyet, kırılğanlık, aura, tüketim, pop, küresellik                                              | Endüstri, toplum, kültür, metafizik                          |

### 1.3.1.12. Ömer Ünsal

Kuzey Kafkas kökenli olan sanatçı, şu anda Görsel Sanatlar öğretmeni olarak görev yaptığı Kahramanmaraş'ta yaşamaktadır. Resim yapmak onun için çocukluğundan itibaren süregelen bir tutkudur. Resimle kurduğu özel bağın yanında, sanatın farklı disiplinlerinden müzik ve dansa da ilgi duymaktadır. Üretimleriyle sürekli aktif olan sanatçının işleri ulusal ve uluslararası sergilerde yer almıştır. Çalışmalarında; hissettiği duyguları, kendi imge dünyasında oluşan şekillerle yüzeye aktarmayı önemsemektedir. Bunlar çoğunlukla belleğinde yer tutan primitif desenlerdir. Öyle ki onun algısında gerçek nesneler dahi primitif motif gibi duyumsanmaktadır. Eski Kafkas mitolojik desen ve motifler, çalışmalarının ana temasını oluşturmaktadır. Bunlar mezar taşları, eski kilimler ve araç gereçlere naif şekilde çizilmiş süs olguları olabilmektedir. Konu olarak genelde gökyüzü, yer ve yeraltı yaşam üçlemesini hikâyeleştirerek ele almaktadır. Yer uygarlıklarını eşit boyutlarda düşünerek zihninde simgesel bir yapıya sokan sanatçı, örneğin bir böcek kertenkelenin boyutsal oranlarını bozarak deformasyona uğratarak iç içe motifler hâlinde onları kaynaştırmaktadır. Böylece canlı varlıklar simgeye dönüşmektedir. Benzer yaklaşımla dinsel araçlar da kullanmaktadır. Örneğin bazen bir şaman bazen başka inançlara bürünmüş şekiller yaratmaktadır. Kadim inanışlardan da faydalanmakta, özellikle 'Oz Tamgası' olarak da bilinen 'Swastika' simgesini sıkça kullanmaktadır. Kafkas kültürüyle yetişen sanatçı, çocukluğundan bu yana sevdiği hatta içine işleyerek kendinden bir parça hâlini alan Dağıstan Kaitag bölgesi desenlerini, resimlerinde adeta dışa vurmaktadır. Malzeme olarak deri üzerine farklı teknikler ya da tuval yüzeyine yağlıboya kullanmasının yanı sıra linol, ve gravürle de çalışmaktadır. Özellikle deri ona; mistik, yaşanmış anısı olan, hâlen yaşayan ve yaşayacak bir şeymiş gibi hissettiren duygular uyandırmaktadır. Resmettikçe onu heyecanlandıran ve mutlu eden bu malzemenin yansılarını hakkında sanatçı: "Bu nedenle yaşlanmıyorum, bedenim belki ama ruhum 18 yaşında" demektedir (kişisel iletişim, 16 Mart 2022). Çalışmalarında eski Türk sanatlarından olan deri işlemeciliğinden de esinlenen sanatçı, geleneksel kültürde babaların çocuklarına deriden yaptıkları oyuncakları ve çocukta yarattığı mutluluğu anımsayarak, deri üzerine yaptığı resimlerde kendi çocukluluğunu yaşamaktadır. Aslında sanatın da bir oyun olduğunu düşünmektedir. Bu sayede sanatın

hem bedeninin dinlendirilmesini hem de yakın çevresini beğenilecek bir şekle getirmeyi sağladığı kanaatindedir (Web\_10). Kısacası kültürel değerler, çocukluk duygularının saf, samimi ve neşeli izleri, yaşam atmosferinde yer tutan her şeyin eşitlenebileceği hayali, simgeleşmiş şekillerin geçmiş-gelecek havuzundaki gizemli döngüsü sanatçının işlerinin merkezini oluşturmaktadır. Deri, belleğindeki çocukluğuna ait hatıraları canlandıran ve izleyiciye kültürel geçmişle ilişki kurduran bir malzemedir. Hafıza nesnesi olan bu malzeme onun işlerinde, çocukluğundaki samimi duyguları su yüzüne çıkarırken belki de özlem duyulan hayali onda yeniden yaşatmaktadır. Dolayısıyla sanatçının ürettiği yapıtlarda yüzeyde gerçek varlığıyla yer alırken kavramsal ve simgesel anlamlar da taşır. İzleyiciye hem Ünsal'ın çocukluğuna dair hem de kolektif geçmişe dair referans bulabileceği bir alan yaratır.



**Görsel 58:** Ömer Ünsal, 'İsimsiz' deri üzeri karışık teknik 100x70cm, (2020).

Sanatçının deri üzerine yaptığı çalışmalarından biri olan yapıt, dikey kompozisyonda tasarlanmış organik yapı üzerinde, ayrı alanlar oluşturan yuvarlak ve girift çizgisel geometrik soyutlamalardan oluşmaktadır. Bu alanlar resmin sağ kısmı hariç alt ve üst kısmında tamamen, solda kısmen verev dikişlerle çevrelenmiştir. Sol üst köşeye uğur böceği imgesi yerleştirilmiştir. Resimde kahverengi tonlar hakimdir. Fakat böcekte de bulunan kırmızı ve siyah, yer yer lekese bazen ise çizgisel formlarla kullanılarak bütünlük sağlanmıştır. Kompozisyonun merkezini oluşturan alanda, birbirinin tekrarı niteliğinde lekese şekiller bulunurken sol alt kısımda, sanki yanmış bir ağaç arkasındaki çok katlı harabe bir bina görüntüsü algılanmaktadır.

Yapıt, göstergeler üzerinden incelendiğinde farklı anlam katmanları ortaya çıkmaktadır. Bu göstergelerden deri, organik yapısından dolayı hava alıp veren geçirgen sağlam bir özelliğe sahiptir. Fakat yapısı gereği yaşlanabilen ve çevre koşullarından bozulabilen bir üründür. Bu bakımdan canlılığa dair emareler taşıması ve etkileşime açık yapısı kullanıldığı işlerde farklı anlam katmanları yaratır. Sanatçının yapıtlarında da durum aynıdır. Hafıza, geçmiş, canlılık, doğallık, sağlamlık, mutluluk, koruyucu örtü, oyun ve sağaltım gibi kodlarla ulaşılan metinlerde bellek ve kolektif hafızaya uzanan bağlar açığa çıkar. Bu sayede özlem duyulan kaybolmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş geleneklere, onların içinde saklanan öze dair değerlere, hatta kimliğe atıf yapar.

Yapıttaki göstergelerden biri de Kafkas toplum kültüründe önemli yeri olan damgalardır. Sembolik öge olan damgalar; etnik kimlik, soy, mülkiyet (sahiplik), iletişim, vesika, hafıza, miras, kalıcılık gibi kodlarla ilişkilidir. Hayvan ve eşyaların üzerine basılan bir çeşit sınıf ve soy bağına işaret etmektedir. Resimde katmanlaşmış şekilde neredeyse üst üste ve iç içe geçmiş, bazıları belirsizleşmekte olan şekillerle görülür. Yüzeye uygulama tekniği geleneksel biçimi ile benzer şekilde baskı tekniğiyle uygulandığı anlaşılabılır. Yani damgaların hayvan veya eşyalara vurulmasında kullanılan yöntem ile resim yüzeyinde uygulama biçimi arasında benzerlik vardır. Bu yüzden gösteren ile gösterilen hem gerçek hem de sembol olarak deri yüzeyde varlık bulmaktadır. Geleneksel anlamda farklı ailelerin varlığını simgelerken aslında bu izler aynı zamanda derin bir boşluk içinde varlık ile yokluk arasında kalmış bir toplumun yansımasıdır. Alt

metinde, köklü bir kültürü ve kendine özgü dili olan bu toplumların farklı coğrafyalara göçe zorlanarak zamanla kültürel kimliklerini unutmaya mahkûm bırakılmasına gönderme yaptığı okunabilir. Dolayısıyla damgalar bu toplumların kültürel anlamda hafıza mekânı olmaları özellikleri sayesinde, yapıtın bir göstergesi olarak onları tekrar görünür kılmaktadır. Diğer yandan sanatçının söylemlerinden hareketle gökyüzü-yer-yeraltı üçlemesinde buraya ait unsurlarda oynadığı oranlarla uğrattığı deformasyon sonucu elde ettiği simgelere de karşılık gelmektedir.

Resmin merkezine yakın kısmına yönü güney batıya bakan pozisyonda konumlanmış kırmızı uğur böceği imgesi görülür. Gösterge olarak umut, sevinç, şans, bahar, bolluk, özgürlük gibi alt anlamlar taşımaktadır. Resimdeki diğer göstergelerle ilişkilendiğinde belki de Kafkas toplumlarının yaşadıkları buhranlara karşı yeni bir nefes veya umut olması için şans ritüeli mahiyetinde olduğu düşünebilir. Aynı zamanda bu imge, sanatçının deformasyona uğratarak dönüştürdüğü yeni simgelerin iç içe geçmiş hâlidir. Belki de onun zihninde yarattığı herhangi bir ayrımın, sınıflamanın veya hiyerarşinin olmadığı bir gezegeni betimler.

Resimdeki eski Türk sanatını çağrıştıran aplikeler, yine o dönemlerdeki kullanım biçimi şeklinde verev dikiş ile yüzeye ulanarak konturlanmıştır. Kompozisyonda bütüncül olarak harita görünümünü anımsatır. Sanki kara parçaları ile deniz arasında oluşmuş sınır izlenimi verir. Bu yanılla geçmişte Kafkas topluluklarının yurtlarından sürgün edilmesini ve bu yüzden denizde yaşanan acıklı kayıpları betimlediği akla gelebilir. Başka açıdan ise açılmış yaraların dikiş ile tutturulması, bir tür sağlamlığa ve iyileşme sağlayan duygulara işaret ettiği düşünülebilir.

Çalışmanın yüzeyini oluşturan alanın bazı kısımlarında geometrik desenler kullanılmıştır. İç içe geçmiş bu girift çizgiler, tarihi hiyeroglif görselleri anımsatır. Sanatçı da primitif desenleri sıkça kullandığını belirtmektedir. Fakat bu iç içe görüntü diğer göstergelerle ilişkisel boyutta anlam katmanları da yaratır. Dolayısıyla istiflenme, tekrar, alışma, asimile gibi kodlara ulaşılabilir. Gelenekten beslenen ve bu çerçevede kültürel değerlerin, yaşam şartları ve politik etkiler yüzünden bazen heterojen bazen ise homojen yansımaları okunabilir. Diğer yandan belirli ritmik dönüşlerle bir tekrarı

betimleyen bu geometrik desenler izleyici ruhunda, Kafkas müzik ezgileri ve dans ritimlerinin sesini hissettirir.

Sanatçı, yapıtında farklı coğrafyalara yayılmış Kafkas toplumlarının yaşamlarından ipuçları verirken, aynı zamanda parçadan bütüne tek bir beden temsili üzerinden geleneksel kültürel değerleri, yaşanmış sosyo-psikolojik bunalımları, geçmiş ile şimdi arasındaki bağı kavram ve sembollerle çok katmanlı bir metne dönüştürür. Diğer yandan kolektif belleğe dayanan simgelerle kurduğu bağ ile kendi yöntemini oluşturarak, kaynaşık yeni simgeler yaratmıştır. Dünyayı var olan biçimiyle kabul etmediği için **alienation/yabancılaşma/yabancılaşma**, gerçek temsillerin boyutlarıyla oynayarak yeniden ürettiği formlar ve simgelerle **taklitçilik** stratejisinden faydalandığı görülür. Bununla birlikte kolajın, sembolik imgelerle çifte anlam yaratılarak **metafor** stratejisi ile uygulandığı da söylenebilir. Ayrıca sosyal bağlamda yaşananların formlar üzerinden betimi söz konusu olduğundan, **tasvir** taktiğinin de kullanıldığına yönelik işaretlere ulaşılabilir.

**Tablo 14:** Ömer Ünsal'a ait 'İsimsiz' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge                    | Düz anlam             | Yan anlam                                                                              | Derin anlam                                  |
|-----------------------------|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Deri                        | Organik ürün          | Hafıza, geçmiş, canlılık, doğallık, sağlamlık, mutluluk, koruyucu örtü, oyun, sağaltım | Gelenek, kültür, inanç, toplum, psikoloji    |
| Damga                       | Sembol                | Etnik kimlik, soy, mülkiyet(sahiplik), iletişim, vesika, hafıza, miras, kalıcılık      | Gelenek, kültür, toplum, dil, hafıza mekânı  |
| Uğur böceği                 | Hayvan                | Umut, sevinç, şans, bahar, bolluk, özgürlük                                            | İnanç, psikoloji                             |
| Dikiş                       | Tutturma, birleştirme | Sınır, uç, dayatılma, koparılış, tutunma, sağaltım                                     | Kültür, psikoloji, toplum, gelenek, politika |
| Geometrik primitif desenler | Motif                 | Geçmiş, bellek, istiflenme, tekrar, alışma, asimile                                    | Politika, kültür, toplum, psikoloji, gelenek |

### 1.3.1.13. Rabia Demir

Kahramanmaraş doğumlu olan Demir, sanat ortamında hem akademisyen hem de sanatçı kimliğiyle varlığını sürdürmektedir. Çocukluğundan itibaren sanatın farklı disiplinlerine ilgi duymuştur. Özellikle resim, edebiyat ve sinema, onun işlerini oluşturmasında beslendiği kaynaklardandır. Güncel sanat pratiklerinin fotoğraf, video, yerleştirme, hazır nesne ve resim gibi alanlarında ayırım gözetmeksizin üretim yapmayı seven sanatçı, çalışmalarında özgün olmayı ve kendini ifade etmeyi önemsemektedir. Teknik ve malzeme bakımından da kendini sınırlamamaktadır. Birçok malzemeyi aynı anda kullanma olanağı sağladığı için kolaj, onun için vazgeçilmez bir tekniktir. ‘Gönderilmemiş mektuplar’, ‘Babaya mektup’, ‘Sessiz ol’ gibi serilerle ürettiği projelerinde otosansür kavramı öne çıkmaktadır (kişisel iletişim, 24 Şubat 2022). Yapıtların teması olan bu kavram, suskunluk etrafında şekillenen kabullenilmiş bir içsellikte, sessiz sedasız yapılan başkaldırı biçiminde okunabilir. Otorite karşısında baskılanmış, kabukları içinde hapsolmuş bireyin ona özümsetilen, şuuruna akan gizli su akıntılarına farkındalıkla set çekip sessizce bağırması gibidir.



**Görsel 59:** Rabia Demir, ‘Mektup’, ilaç kutularından yapılmış kâğıt üzerine akrilik, kolaj, 30x30 cm, (2021).

Demir'in 'Gönderilmemiş mektuplar' adlı serisinden olan bu yapıtı, onun süreç içinde oluşturduğu çalışmalarındandır. Sanatçı, annesinin hastanede kaldığı günlerde yazılan günlükler, tedavi malzemelerinden ilaç kutusu, gazlı bez, kapsül ve prospektüs gibi malzemeleri biriktirerek işlerini üretmiştir. Her biri sanatçı için belleksele iz taşıyan bu malzemeler, aslında toplumsal hafızanın da izlerini yansıtır.

Resim, ilaç kutusu kâğıdı üzerine yapılmıştır. Gerçek anlamı ile ilaç saklanan kutu/kap olarak tanımlansa da yapıtın malzemesi olarak biçimlendiğinde hastalık, acı, çare, şifa, umut, bekleme, süreç, mecburiyet, külfet, saklama, muhafaza etme, bellek gibi birçok kavrama işaret eder. Çünkü ilaçlar hastalık boyunca ağrı ve acıların dinmesinde, yaraların iyileşmesinde, mecburi olarak bedelleri ödenmeye hazır vaziyette bağlanan umuttur. İlaç kutusu ise, görünmez olan benliği yüzünden içine attıklarını bedenselleştiren vücut gibidir. Dolayısıyla beden de kapalı bir kutu gibi otorite tarafından yok sayılan her şeyin saklanıp biriktirildiği yerdir. Ta ki tüm birikenler hastalık olarak su yüzüne çıkana kadar. İşte o zaman kutular açılır ve şifa için çıkan ilaçlar gibi gizlenmiş benliğin biriktirdikleri de okunmak üzere açılıp saçılır. Bu yüzden hastalık sürecinin yol arkadaşları olan ilaç kutuları, sanatçının işlerinin ana malzemesidir. Bu kutular açılarak sessizce yaşananlara ayna tutmaktadır. Toplumsal kalıplar yüzünden bireyin yok sayılışı, üstlendiği rollerin kimliğini örtmesi, hatta belki de alt metinlerde makro düşünce ile eril egemen kapitalizm sisteminde bir parça olan ilaç firmaları üzerinden, yine kendisinin bozduğu psikolojilerden kaynaklı hastalıklara şifa dağıtması; mikro düşünceyle ise eril tahakkümün ailedeki izdüşümü olan otorite babanın, üstlendiği roller yüzünden bilinçli ya da bilinçsiz bireyin bozulan sağlığının müsebbibi, aynı zamanda ilacı olduğu okunabilir.

Yapıtta bir başka gösterge ise gazlı bezdir. İnce ve seyrek dokulu, organik malzemedan üretilmiş, geçirgen tıbbi malzeme olan bu nesne Demir'in anlatım dilinde belleğe işaret ederken gizleme, örtme, kapatma gibi eylemleri de haber verir. Fakat kumaşın narin, yıpranmaya açık, hassas ve transparan yapısıyla bu koşulları sağlaması olanaksızdır. Tıpkı unutulmaya çalışılan hiçbir şeyin örtbas edilerek yok sayılamayacağı gibi. Başka bir yaklaşımla gazlı bez, cilt sanatında kitap fasiküllerini bir arada tutarak

kitabın sırt kısmından cilde tutturulmasında küçük ama bütünleştirici bir rol üstlenir. Bu bakışla sanatçının işleri, her biri izleyiciye okunmak üzere sunulan dağılmış birer kitap içeriği gibidir, temsili kendi içine gizlenmiş birey olan. Sanatçı, tıp ve zanaat alanında işlevsel amaçlı kullanılan bu tekstil malzemesini alıp biçimlendirerek sanat yapıtlarına taşımış, onlara insan ruhuna ayna tutan bir anlatım dili kazandırmıştır.

Yapıtta, tekstil ürünü olarak tülbent parçası da applike edildiği görülür. İnce ve seyrek dokulu, hafif ve yumuşak yapıya sahip pamuklu veya sentetik bir kumaştır. Hafif, geçirgen ve nazenin yapısından dolayı başörtüsü olarak tercih edilen kadın kullanım eşyasıdır. Demir'in sanatsal anlatım dilinde ise, transparan özelliğiyle gösterge olarak gazlı bez ile aynı amaçla kullanılsa da kadınla özdeşleşmiş bir eşya olduğu için belleğe işaret eden nesnelerdendir. Şimdilerde unutulsa da yöresel olarak 'şeş' diye adlandırılan özellikle Kahramanmaraş çevresinde sıkça kullanılan beyaz tülbent, toplumsal hafızaya da işaret etmektedir. Malzemenin transparan özelliğiyle saklanmaya çalışılan yazılar ayyuka çıkar. Belirsiz hâli ile bu yazılar, izleyiciye yüzeyde açıkta kalan diğer yazılardan daha kuvvetli seslenmek ister gibidir. Geleneksel kültürün öğretileriyle şekillenen toplumsal kalıp yargılar, yine ona ait bir malzeme ile ezilen bireydeki yansımaları üzerinden açığa çıkar.

Resmin zeminini oluşturan alan altın rengi olan dore ile boyanmıştır. Gerçek anlamıyla kıymetli madene işaret etse de birçok mecazi anlamı gösterir. Az bulunan ve zor ulaşılan değerli yönüyle, zenginliğe işaret eder. Bu da diğer göstergelerle bütünleştirildiğinde sağlık zenginliğinin vurgulandığı anlaşılabilir. Altın ve sağlık dünyevidir. Dolayısıyla geçicidir. Belki de en az altın kadar değerli olan sağlığın, öteberi gibi harcanan meta hâlini açılar. Buna karşın altın rengi, sıcaklık ve iyimserlik gibi pozitif duygularla, etkileşimde olduğu şeyleri de aydınlatır. Bu yönüyle cömertlik ve vericiliğe de işaret eder. Bu kavramlar ise merhamet, şefkat, yardımseverlik gibi kavramları içinde barındırır. Sanatçının söylemlerinde kadınla özdeşleştirilen bu malzemelerin, kadınlara ait duygusal ve kavramsal özelliklerle eşleşmesi tesadüf değildir. Dolayısıyla yapıttaki kodlardan hareketle kadının hem kırılgan, narin ve uysal yapısı hem de güçlü, değerli, yapıcı ve kucaklayıcı yapısı aynı anda sunulduğu okunur. Bir başka ikilik ise altın renginin zenginliğe işaret ederken dünyevilik, dolayısıyla geçicilik söz konusudur. Fakat soyut nitelikleri gösterdiği vakit maneviliğe, dolayısıyla sonsuzluğa

gönderme yapar. Genel bakışla daha derinlerde kapitalizm, politika ve ekonomi ilişkisinin bağına, ya da psikoloji, mistisizm, kültür, toplum ilişkisinin bağına hizmet eder.

Resimde sarı, kırmızı, beyaz, siyah ve mavi olarak saf renkler kullanılmıştır. Kırmızı, geleneksel toplum içinde kadın ile özdeşleştirilirken mavi erkeğin rengidir. Beyaz ise saflığın, arılığın ve masumlüğün rengi olarak bilinirken aynı zamanda doğum ve ölüme de işaret eder. Siyah derinliğin ve bilinmezliğin rengidir. Her şeyi soğuran boşluktur. Ciddiyet ve resmîliğin rengi olmasından dolayı otoritenin de rengidir. Mavi rengi de siyah ile benzer özellikler taşır. Sarı, Anadolu'da genellikle hastalığın rengi olarak bilinir. Bu yüzden solgun benizlerdeki sıkıntının, kederin ve umutsuzluğun yansımasıdır. Diğer yandan güneşin, ışığın, enerjinin, dolayısıyla aydınlanmanın rengidir aynı zamanda.

Disiplinlerarasılıktan faydalanan sanatçı, edebiyat alanına ait yazıyı işlerinde sıkça kullanır. Yazı, yapıt üzerinde sanatçının anlatım dilinin bir malzemesi olarak ifade aracına dönüşür. Belki de bu yüzden katmanlar hâlinde oturtulan ilaç kutusu kağıtlarına yatay veya dikey yazılarla oluşturulan metinlerin, yer yer okunurluğunu yitirdiği görülür. Çünkü amaçlanan şey yapıttaki kavramsal metinlerin okunurluk kazanmasıdır. Zaten yazıların yön gözetilmeksizin yerleştirilmesinden de bu anlaşılabilir. Yazının birçok alt anlamı vardır. Ancak Demir'in yapıtında, serilerinin ismini etkileyen söylenmeyen sözler, muhatabına ulaşmayan mektuplar, görünmez kılınan duygular etrafında açılır. Doğrudan kendinden yazılı prospektüs kağıtları da kullanılan resim yüzeyinde el yazısıyla oluşturulmuş metinler de yer alır. Yüzeydeki kolaj katmanlar, her biri ayrışik vaziyette bazen ise kaynaşık bütünlükte iç içe geçen el yazısı metinlerle tasarlanmıştır. Resimde kırmızı alandaki metinler, alanın kendi boyası çizilerek yazıldığı görülür. Belki de duyguların ifadeye dönüşmesi için fazladan bir şeye gereksinim duyulmamasına hatta eksilterek görünür kılınabileceğine ayna tutar. Beyaz kâğıt parçalarındaki metinler ise mavi kalemle yazılmıştır. Resmiliğe ve otoriteye işaret eder. Kadın üzerinde yapılan tahakkümün atfı biçiminde algılanabilir. Zira mavi yazıların bir kısmının tülbent parçasıyla sansürlendiği görülür. Bu yok sayılma mı, yok sayma mı veya sansür mü, otosansür mü olduğu muğlaktır. Siyah kalemle yazılan metinlerde de aynı durum söz konusudur. Bütüncül bakışla sanatçının yapıtındaki yazılar, görünmez duyguların

görünürlük kazanmasını sağlamakta, dolayısıyla iletişim ile sağaltım kavramlarına kapı açmaktadır.

Çalışmadaki göstergelerden biri de nesnelerle yapılan kolaj katmanlarıdır. Kabuk, yama, örtme, gizleme, saklama, sansür ve otosansür gibi kavramları yansıtır. Yanı sıra üst üste tekrarlanan katmanlar, duyarsızlaşmaya da işaret eder. Çünkü tekrar, alışmayı getirir ve alışılan şeye duyarsızlaşılır. Bu sebeple sanatçının işlerindeki somut nesne katmanları aslında soyut duygu katmanlarının açılımıdır. Sayfası, acı günlerin şahidi ilaç kutusu kağıtları ile tekstil parçalarından olan; dili, kabullenmiş ruhun kalbinin çözülen düğümlerinden oluşan, kurallara takılmayan yetkinlikte yırtık sökülük üst üste dizilmiş içeriğiyle okunmayı bekleyen kitap gibidir. Benzer yaklaşımla Demir'in serisindeki parçalar konusu birey, daha özelde kadın olan, hikayesi yaşamdan alınmış küçük film karelerini anımsatır.

Sanatçı işlerinde kolajı uygularken kavramsal stratejilerden **yeniden biçimlendirmeyi** kullandığı görülür. Çünkü Demir, tıbbi ve günlük alanda kullanılan malzemeleri alıp sanat üretiminin diline dönüştürmüştür. Disiplinlerarasıdır, mektubu resim sanatına taşımıştır.

**Tablo 15:** Rabia Demir'e ait 'Mektup' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge           | Düz anlam              | Yan anlam                                                                                                                       | Derin anlam                                                   |
|--------------------|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| İlaç kutusu kâğıdı | İlaç saklanan kutu/kap | Acı, çare, şifa, muhafaza etme, bekleme, hastalık, umut, süreç, mecburiyet, külfet, bellek, cinsiyet                            | Psikoloji, toplum, birey, kimlik, ekonomi, toplumsal cinsiyet |
| Gazlı bez          | Tıbbi malzeme          | Örtme (fakat gözenekli yapısı nedeniyle transparan, yalancı örtme), dirençsiz, narin, yara, tampon, tedavi, bellek, cilt sanatı | Tıp, tekstil, psikoloji, zanaat                               |

|                                 |                   |                                                                                                                        |                                                                     |
|---------------------------------|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| Tülbent                         | Pamuklu kumaş     | Kadın, transparan nazenin, örtü, sansür, başörtüsü, bellek, geçirgenlik                                                | Kültür, toplum, inanç, gelenek, cinsiyet                            |
| Yaldız                          | Dore, parlak renk | Değerli, nadir, zarafet, aydınlanma, cömertlik, zenginlik, statü, dünyevilik, metalaşma, şan-şöhret, sonsuzluk, şefkat | Mistisizm, psikoloji, kültür, toplum, ekonomi, politika, kapitalizm |
| Kırmızı                         | Renk              | Kadınlık, insanilik, dünyevilik, bedensellik, dil, iletişim, canlılık, tehlike, tahribat                               | Kültür, toplum, psikoloji, gelenek, din, inanç, metafizik           |
| Beyaz                           | Renk              | Dil, iletişim, arı, saf, doğum-ölüm,                                                                                   | Kültür, psikoloji, toplum, gelenek, inanç, metafizik                |
| Siyah                           | Renk              | Derinlik, bilinmezlik, karamsarlık, boşluk, güç, korku, otorite, ciddiyet                                              | Kültür, psikoloji, toplum, gelenek, din, inanç, metafizik           |
| Mavi                            | Renk              | Erkeklik, otorite, derinlik, resmîlik, kararlılık, güven, özgürlük, huzur, soğukluk, uzaklık                           | Kültür, psikoloji, toplum, gelenek, din, inanç, metafizik           |
| Sarı                            | Renk              | Dil, iletişim, solmak, hastalık, keder, umutsuzluk, şifa, bilgelik, sıcaklık                                           | Kültür, psikoloji, toplum, gelenek, din, inanç, metafizik           |
| Nesne tabakası                  | Katman            | Kabuk, yama, örtme, gizleme, sansür, otosansür, tekrar, duyarsızlaşma                                                  | Psikoloji, toplum, birey, kültür, gelenek                           |
| Yazı                            | Metin             | Dil, muğlaklık, duygu, düşünce, yazgı, sağaltım, iletişim,                                                             | Edebiyat, kültür, din, sosyoloji                                    |
| Yırtık ve sökük nesne parçaları | Kopuk, ayrık      | Eskimişlik, doğallık, çıkıntılık, sağaltım, hırpalanmak, eksilmek,                                                     | Psikoloji, toplum, kültür, inanç, felsefe                           |

|  |  |                            |  |
|--|--|----------------------------|--|
|  |  | hafiflemek,<br>özgürleşmek |  |
|--|--|----------------------------|--|

#### 1.3.1.14. Deniz Sağdıç

Mersin’de doğan sanatçı, çocukluğundan itibaren el ve bilişsel becerisini geliştiren sanat ve zanaat işlerinin içinde olmuştur. Babası vitray, halası dikiş ve amcası ahşap ustası olan sanatçının, ileride sanatsal anlatım dilini oluşturan nesne ile hemhâl olması ta o zamanlara dayanmaktadır. Sanatta akademik olarak lisans eğitimini Mersin’de, yüksek lisans öğrenimini de İstanbul’da tamamlamıştır. Üretimlerini İstanbul’da kendi atölyesinde sürdüren Sağdıç, yaşamda ve sanatta sürdürülebilirlik kapsamında; atık malzeme ve nesneler kullanarak geri dönüşüm ve ileri dönüşüm yöntemleriyle yapıtlarını üretmektedir. “Denim başta olmak üzere tekstil ürünleri, günlük kullanım objeleri Sağdıç’ın üretim düzlemini oluşturur. Üretimler sırasında arta kalarak atık halini almış denim ve diğer tekstil ürünleri Sağdıç’ın çalışmalarında geri dönüşümlerini (Recycling) sanat olarak tamamlar. Sağdıç kimi çalışmasında denim giysileri veya farklı malzemeden tekstil ürünlerini çeşitli müdahalelerle dönüştürerek, onları sanatın alanında yeniden var eder (Upcycling)” (Web\_13). Ayrıca ‘Ready-Made’ kavramının sanatın düşünce boyutunu öne çıkartıp işçilik ya da estetik kısmını göz ardı etmesine karşı; nesnenin estetik ve düşünce boyutunu birleştiren ‘Ready-ReMade’ kavramını savunmaktadır.



*Görsel 60: Deniz Sağdıç, 'Döngü' tuval üzerine denim giysi cepleri, (2021) / (detay).*

Bu çalışma, sanatçının 'Döngü' isimli sergisinde yer alan işlerinden biridir. Bakışlarını doğrudan izleyiciye çevirmiş yüz hatları belirgin bir kadın portresini yansıtmaktadır. Resmin asılı olduğu taş duvarın tam önüne kumaş parçaları bırakılmıştır. Mekân, taş duvarların oluşturduğu ve korkuluklarla kaplı dar bir alandır. Yapıt; sıcak toprak renginin hâkim olduğu mekânın içinde, açık bırakılmış siyah korkulukların arkasında, soğuk renkli ve sıkışmış varlığını yansıtmakta fakat vakur bakışları ile 'buradayım' hissini uyandırmaktadır. Çalışmaya yakından bakıldığında geleneksel resim malzemesiyle değil tuval üzerine kot giysi cepleri kullanılarak yapıldığı görülür. Yerdeki parça kumaşlar da aynı malzemenin yerleştirmesidir. Dönüşmemiş atık hâliyle de oradadır. Böylece eser-nesne-mekân-izleyici ile geçmiş-şimdi arasında bütünleştirici bir bağ oluşturulmuştur. Çünkü yapıt bir yandan çeşitli medeniyetlerin izlerini taşıdığı Bursa'nın tarihi mekânlarından olan Zindankapı'nın mekânsal atmosferiyle bütünleşirken diğer yandan izleyicinin aşına olduğu nesneler üzerinden doğan yakınlık sayesinde onlarla da bütünleşmektedir.

Göstergelerden denim kumaş veya yaygın bilinen adı ile kot kumaşı, tekstil bir malzemedir. Organik yapısından dolayı sağlam ve işlevseldir. Günümüzde artık neredeyse Dünyanın her yerinde kullanılmaktadır. İnsanlar arasında cins, meslek, ortam gibi herhangi bir sınıfsal ayrım gözetilmeden tercih edilen bir üründür. Bu yönüyle gösterge olarak evrensel kimlik, eşitlik ve bütünlük gibi kodlar içermektedir. Hatta sanatçının söylemlerinden hareketle, insanların kültürel farklılıklara rağmen ürüne tanıdık olması nedeniyle doğan ilişkisel bağ sonucu, aralarında ortak bir iletişim yaratır. Bu durum ise derin anlamda evrensel bir dile işaret etmektedir.

Çalışmada kullanılan teknik, geleneksel ile çağdaşın sentezini yansıtan bir birleştirme tekniğidir. Bir yandan yıllardır kullanılagelen kırkyamanın geleneksel görünümünü andırırken -ki resimdeki dönüşüm amacına paralel amaçla uygulanan bir tekniktir- diğer yandan çağdaş sanatın kolajlanmış formunu gösterir. Kırkyamanın sabır, emek ve uyum niteliklerinin yanında kolajda da olan estetik, dönüştürme, parça-bütün, özel-genel, tekil-çoğul, birlik-bütünlük, mikro-makro gibi ilişkisel bağları taşır. Dönüşüme katkısıyla ekolojik sanat felsefesinde birleşir.

Portre gerçek anlamda insan yüzünü işaret ederken alt anlamda bakış, insan, ifade, öz, kimlik, anlama ve iletişimi kodlar. Sanatçının çalışmalarını oluşturan portrelerde ‘Gaze’ (bakış) kavramı ön plandadır. Aslında gerçek dünyada var olmamış tasarım yüzlerdeki figürler, bakışını doğrudan izleyiciye yöneltmektedir. Bu belki de gittikçe birbirinden kopuk ve uzaklaşan insan ilişkilerine kafa tutma, onlara özünü hatırlatarak yabancılaşmaya tepki göstermedir. Dolayısıyla hem anlamaya hem de anlaşılmaya yönelik bir iletişim daveti olduğu düşünülebilir. Sanatçı ortak kullanılan bir nesne ile portreler oluşturarak aslında özde hiyerarşi, sınıf, ayrımı olmayan insan yapısına dikkat çekmekte ve tüm insanların aynı kumaştan olduğunun kavranmasına imkân verir. Bu sayede yapıtta kimlik veya kazanılan rollerin arka plana itildiği sezilebilir.

Yapıtın sergilendiği mekân olan zindan, oluşturduğu kavramsal bağlam ile resmin göstergelerinden biridir. Alt metinde çeşitli anlamları açıklamaktadır. Tarihi yapı olmasından dolayı birçok medeniyetin izlerini taşımaktadır. Bu yönüyle derin bir hafıza mekânıdır. Psikolojide kolektif bilinçdışı ile ilişkilendirilen mahzen ile benzer özelliktedir (Bachelard, 1996, s.46). Bu yüzden kapalılık, derinlik, karanlık ve yalnızlık

kavramları üzerinden psikolojik depresyon hâline karşılık gelir. Depresyon insan için ancak dönüşüm sağlandığında kurtulunabilen bir ruh hâlidir. Bu açıdan ilişkisel bağlamda sanatçının işlerini oluşturan malzemenin dönüşümü, tarihi yer olan mekânın tadilat ile dönüşümü ve psikolojik yönden insanın dönüşümü aynı düzlemde kesişmektedir.

Sanatçı, işlerini üretirken kolaj uygulaması ile yapmaktadır. Bunu yaparken çağdaş stratejilerden **yeniden biçimlendirme** yolunu izlediği görülebilir. Çünkü yaşamın içinde sürekli dolaşımda olan bir kullanım nesnesini alıp işlerinde ona yeni bir anlam kazandırmakta ve bu yol ile izleyiciye düşünceler üzerinden yeni farkındalıklar sağlamaktadır.

**Tablo 16:** Deniz Sağdıç'a ait 'Döngü' adlı yapıtın göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge     | Düz anlam       | Yan anlam                                                                                                           | Derin anlam                                                                              |
|--------------|-----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| Denim kumaş  | Tekstil malzeme | Eşitlik, kimlik, bütünlük, iletişim, üretim, tüketim, sağlamlık, organik, işlevsellik, dönüşüm                      | Evrensellik, toplum, kültür, dil                                                         |
| Aplike-kolaj | Birleştirme     | Kırkyama, sabır, emek, uyum, estetik, dönüştürme, parça-bütün, özel-genel, tekil-çoğul-birlik-bütünlük, mikro-makro | Gelenek, çağdaş, sanat-zanaat, kültür, felsefe, toplum, üretim-tüketim, dönüşüm, ekoloji |
| Portre       | İnsan yüzü      | Bakış, insan, ifade, öz, kimlik, anlama, iletişim                                                                   | Sanat, sosyoloji, psikoloji, toplum, dil                                                 |
| Zindan       | Mekân           | Kapalılık, derinlik, karanlık, yalnızlık, dönüşüm geçmiş, hafıza mekânı, kolektif bilinçdışı                        | Tarih, toplum, psikoloji, kültür, gelenek                                                |

### 1.3.2. Sanatçı Görüşmelerinden Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Rabia Demir, ilk üretimlerinde kolajı resim yüzeyine doku katma amaçlı biçimsel formuyla kullandığı, fakat sonraki süreçte onun anlatım dilini oluşturan gösterge formunu aldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Nevin Engin, kolajı önceden daha çok estetik form arayışı üzerinden resmin malzemesine zenginlik katması bakımından ele aldığı fakat yine de bellek ve yerelliğe yönelik izler de taşıdığı, sonraki üretimlerinde gittikçe daha fazla kavramsallaşan kodlara dönüştüğü belirlenmiştir.

Mehmet Aksoy, çalışmalarında kolajı yüzeyde üç boyut kazandıran yanından dolayı heykel pratiğiyle ilişkilendirmiş ve nesnenin gerçek formunun resime kattığı manayı anlamlı bulmuştur. Kolajın farklı formlarını işlerinde kullandığı, alıntılama ve transfer özelliği ile gösterge niteliğindeki anlam kodları yarattığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Ömer Ünsal, yapıtlarında kolajı malzemenin kattığı enerji zenginliği bakımından değerlendirdiği ve bu enerjinin kendisine de geçtiği için onda derin hisler uyandıran anlamlar yarattığı, dolayısıyla sanatçı-yapıt-izleyici bağlamında karşılıklı etkileşim sağlayarak çok katmanlı anlamlar taşıyan araç niteliğinde kullandığı görülmüştür.

## 1.4. I. Problemin III. Alt Problemine ilişkin Bulgular ve Yorumlar

### 1.4.1. Feminist Estetik Eleştiri Bağlamında Kavramsal Kolajın Sanatsal Anlatım Diline Yansımaları

Feminist eleştiri, geniş kitleleri daha açık bir şekilde kapsayıcı bir yaklaşıma ve her bireyi olduğu kişi yapan şeyin ne olduğuna dair daha derin bir anlayışa yönelttiği için, Yetmişlerde özellikle önemli hale gelmiştir. 1975'te Miriam Schapiro ile Robert Rauschenberg tarafından 'Örüntü ve Dekorasyon Sanatçıları' grubunun kurulmasıyla başlanan harekette, 'yüksek sanat' ve 'alçak sanat' şeklindeki sanat-zanaat gibi ayırıcı ölçütlere karşı tepki gösterilerek karşı tavır alınmıştır (Fineberg, 2014, s. 369). Eril hakimiyete sahip sanat ortamında genellikle kadınların ürettiği nakış dikiş gibi tekstile bağlı işlerin dekoratif olarak nitelendirilmesi, toplumsal bakışın kadını cinsel obje olarak

görmesi ve ev içi işler yapmakla yükümlü tutması gibi durumlar birbiriyle paralel özellik taşımaktadır. Feminist estetik ise sanatta; dişil-eril, majör-minör, kültür-doğa, güzellik-yücelik gibi ikiliklerle boyun eğdirilen yanı analiz eder ve öteki olanı sahiplenir. Feminist sanat ile başlayan bu sorgulamalar sayesinde, eril egemen özellikteki sanat artık çözülerek kalıp değiştirmeye başlamış ve yeniden şekillenmiştir. Bu değişim sanat yapıtlarına malzeme ve konu bakımından belirgin olarak yansımıştır. Çağdaş sanatta kimlik, beden, cinsiyet gibi konular feminist sanatın odağı olmuştur. Yanı sıra tekstil ve teknikleri, taşıdığı anlam itibarıyla sembol niteliği kazanmış ve feminist sanatçıların yapıtlarında, sanatçının kavramsal anlatım dilini oluşturan ifade şekline dönüşmüştür.

Feminist hareketin ilk kuşak sanatçıları, kadın olma hâlini merkeze almış, kadınlığa dair izlekleri yapıtlarına taşımıştır. İkinci kuşak sanatçılar ise kadın bedeni üzerinde kurulan otoriteye tepki göstermiştir. Üçüncü kuşakla beraber cinsiyet odağından çıkıp toplumsal cinsiyet normlarının dayattığı rollere dikkat çekip sorgulanmaya sunmaktadır.

Feminist sanat hareketinin öncesindeki kadın ayaklanmalarının anlatım dili olarak da tekstil seçilmiştir. 1908’de WSPU Eylemcileri (Toplumsal ve Politik Kadın Birliği) oy hakkı protestoları için boyama, nakış, kolaj tekniğiyle oluşturdukları pankartları kullanmışlardır. Hammersmith grubunun tasarladığı pankartta çekiç ve at nalı desenleri aplike ve boya ile, suffrage renkleri olan yeşil-mor-beyaz zambaklar ise nakışla uygulanmıştır (Görsel 61). Boyanın erkeklik, kumaş işçiliğinin ise kadınlıkla özdeşleştirildiği için kadınlar aslında eşitlik taleplerini feminen ve maskülen olarak yerleşmiş sembolleri aynı yüzeyde yan yana getirerek dile getirmiştir. Nakış ve aplike kullanılmasının bir başka boyutu ise WSPU karşıtlarının feminist kadınları erkeksi bularak alay etmeleridir. Bu yüzden harekete katılımda kadınların küçük düşme endişesini kırmak adına kadınla özdeşleşmiş öğeler kullanılarak onları gruba çekmede başvurulmuş bir strateji olmuştur (Pamuk Saltiel, 2019, s. 24-27). Eylemlerin dilini yansıtmada kullanılan tekstil tekniklerinin feminen gücü yansıtan araca dönüştüğü, aynı zamanda sonraki kuşak feminist hareketlere referans olduğu söylenebilir.



**Görsel 61:** *Suffragette Afişi, kumaş üzerine boya, nakış ve applike, 96x 218 cm, (1911).*

Yetmişli yıllarda sanat ortamında yeni bir alan olan fotoğraf, eril egemen görüşten daha az etkilendiği düşüncesiyle bazı feminist sanatçıların odağı hâline gelmiştir. Bu sanatçılardan Bea Nettles, 1960 sonları sanat ortamının teknik gelenekler konusundaki itaatsizliği ile minör dikiş sanatını birleştirmiştir (Fineberg, 2014, s.370). Sanatçının ‘Suzanna... Şaşkın’ adlı yapıtı, yüzleşmeyle ilgilidir (Görsel 62). Analog fotoğraf baskısı olan applike nü oto-portrede figürün, soluk görünümlü bir bahçe görüntüsü üzerine dolgulu açık applike tekniği ile tutturulduğu görülür. Yapıtta kullanılan Muslin saf, doğal, yumuşak, narin ve sağlam olması bakımından özellikle bebekler ve kullanım eşyaları için kadınlar tarafından tercih edilen bir kumaştır. Bu tekstil ürün ve tekniklerinin bilinçli olarak kullanıldığı ve sanatçının amaçladığını yansıtmada izlediği strateji olduğu görülür. Sanat tarihinde birçok sanatçının eserine konu olan ‘Susanna ve Yaşlılar (Susanna and the Elders)’ı alıntılarla yapıt-izleyici arasında ‘gaze’ (bakış) kavramı üzerinden yeni sorgulamalar sunar. Fineberg (2014)’e göre sanatçının yapıtı, “izleyiciyi çalılıkların arasından gözetlerken yakalanan yaşlılar rolüne girmeye zorlayarak, sadece bahçesinde yıkanan kadını gösterir. Nettles doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakar. Giorgione’nin ya da Rembrandt’ın Susannasının pasif utancının yerine, bu nünün bakışı izleyiciye boyun eğdirir ve kontrolü eline alır” (s. 370). Sanat tarihinde, erkek sanatçılar tarafından özgün şekilde üretilmiş bir konuyu taklit stratejisiyle alıntılamanın sanatçının feminist bir yaklaşımla parodiyi de kullandığı görülür.



**Görsel 62:** Bea Nettles, 'Suzanna... Şaşkın' (Suzanna... Surprised), muslin üzerine fotoemülsiyon, kumaş fotoğraf, dikiş, 71.1x88.9 cm, (1970).

Judy Chicago'nun 'Dinner Party' (Akşam Yemeği Partisi) adlı yapıtı, 1974-79 arasında beş yıl boyunca gönüllü çalışan kadınlarla ürettiği bir yerleştirmedir (Görsel 63-64). Geçmişte yaşamış fakat görünür olmayan kadınlara atfen üretilen bu yapıt, 39 hayali kadın misafir için hazırlanmıştır. Her biri farklı nakışlı, ince uzun masa örtülerinden oluşan, üzerine seramik vulvaların yerleştirildiği üçgen masa ve 999 ilave kadın davetlinin isimlerinin zemindeki karolara yazıldığı bir enstalasyondur. Hopkins (2018)'e göre yapıtın odaklandığı iki işlev vardır. İlki sanat tarihinin erkek güdümlü yapılarında fark edilmeyen yahut küçümsenmiş yeteneklerin itibarını iade etmesidir. İkincisi ise estetik hiyerarşileri sorgulayarak zanaata yaptığı vurgu ile dikkatleri kadınların çoğunlukla anonim kalan kültürel katılımlarına çekmesidir (s.208). Sanatçı, sanat dışı tutulan el sanatları teknik ve yöntemlerini sanata dahil etmiştir. Yapıtın oluşumunda yer alan tüm teknik, yöntem ve malzeme sanatçının anlatım dilini yansıtan birer göstergeye dönüşmüştür. Uzunoğlu (2019)'na göre Üretim sürecinin de yapıtın bir parçası olduğu çalışmadaki göstergeler, birden çok kavrama işaret etmekte ve kavramların çakışması ise çoklu okumalara imkân sağlamaktadır. Örneğin konuğa özel tasarlanan vulva formu tabaklar, gösterdiği kadın cinselliğini, örtüde sembolik anlatımla ifade edilen hikâyenin

önüne geçirirken, çini tekniği ile yapılan bezemeler anlamı tekrar muğlaklaştırmaktadır. Çünkü bu bezemeler vulvanın yanında çiçek ve kelebeği çağrıştırmakta bunlar ise fiziksel varlığın transformasyonu, geçicilik, yaşam döngüsünü anlatmaktadır. Diğer yandan masadaki kronolojik düzenlemenin başlangıcında tabaklar yassıyken sonlara doğru heykelsi form kazanmıştır. Bu da kadınların hak ve özgürlük mücadelesinde aldıkları yolu simgelemektedir (s.28). Bu açıdan göstergeler çalışmadaki düz anlamları yanında hem kadın cinselliğini hem de yaşamın gelip geçiciliğini aynı zamanda eril egemen toplumda kadının varlık mücadelesini yansıtmaktadır. Bunların yeniden biçimlendirme ve metafor stratejileri yoluyla oluşturulduğu görülebilir.



**Görsel 63:** Judy Chicago, 'Akşam Yemeği Partisi', (1979).

**Görsel 64:** Judy Chicago, 'Akşam Yemeği Partisi', (1979), (Detay).

Miriam Schapiro, kadınların geleneksel elişleri olan nakış-dikiş işlerini çalışmalarında temele alan sanatçılardan biridir. Buluntu kumaşları yüzeye aplike ederek ve akrilik boya kullanarak feminist sorgulamalar içeren çalışmalar üretmiştir. Sanatçı, kadınlarla birlikte yaptığı ortak nakış ve kolajlardan oluşan işlerini 'famaj' olarak adlandırmıştır. Sanatçının bu yapıtları, sanat/zanaat kavramlarının hiyerarşisine başkaldırır niteliktedir. 'Bağlantı' adlı çalışma da ev içi dekoratif amaçlı işlenmiş örtülerden oluşturulmuş kompozisyonudur (Görsel 65). Sanatçı, kolajı bu çalışmada kavramsal stratejilerden yeniden biçimlendirme ile kullanmıştır. Çünkü domestik görülen dikiş-nakış tekniklerinden aplike, artık sanatçının feminist yaklaşımın eleştirel dilini

yansıtmasında izlediği yol olmuştur. Farklı ellerin farklı duygularla işlediği buluntu dantel, iğne işi gibi küçük mendil örtülerin montajlanmasıyla oluşturulan bu çalışma, sanatçının kendisi ile meçhul kalan birçok iğne-iplik işi yapmış kadın arasında bağlantı kurarken, çok katmanlı kavramsal boyut kazanarak izleyiciye de farklı düşünsel izlekler sunmaktadır.



**Görsel 65:** Miriam Schapiro, 'Bağlantı', tuval üzerine akrilik ve kolaj, 183×183 cm, (1976).

Barbara Kruger, görüntü ve gerçekliği sorgulayan düşüncelerden hareketle, basılı medyanın dilini ve imgelerini kendileyerek yeniden ürettiği yapıtlarında onun ikiyüzlülüğüne dikkat çekmektedir. Bu bağlamda kitle kültürüne ait imgeler sanatçı tarafından alınıp onun müdahaleleriyle tekrar dolaşıma sokularak yapıbozuma uğrattılır. Antmen (2016)'e göre sanatçı, kitle iletişim araçlarının yaygınlaştırdığı popüler kültürün cinsiyet ayrımcı tavrını yapıbozuma uğratmayı amaçlar (s.279). Çalışmalarında kırmızı çerçevelenmiş siyah beyaz fotoğraflara, kırmızı zemin üstüne beyaz yazıdan oluşan sloganları oturtan Kruger, sanatsal söylemini oluşturmada dilin gücünden faydalanmıştır. Kullandığı grafik dilini, güncel tüketim kültürünün söylemsel yahut görsel gerçekliğine aplaye ettiği görülür. Yazı karakteri rahatça okunurluğa sahipken kavramsal okumada bağıntılar arası ilişkiselliği kurma yetisi gerektirir. 'Bedeniniz bir savaş alanı' isimli yapıtında eşitlik, denge, tekinsizlik gibi kavram okumaları yanında negatif-pozitif, siyah-beyaz, kadın-erkek, iyi-kötü, aydınlık-karanlık gibi ikilikleri çift kodlama yoluyla

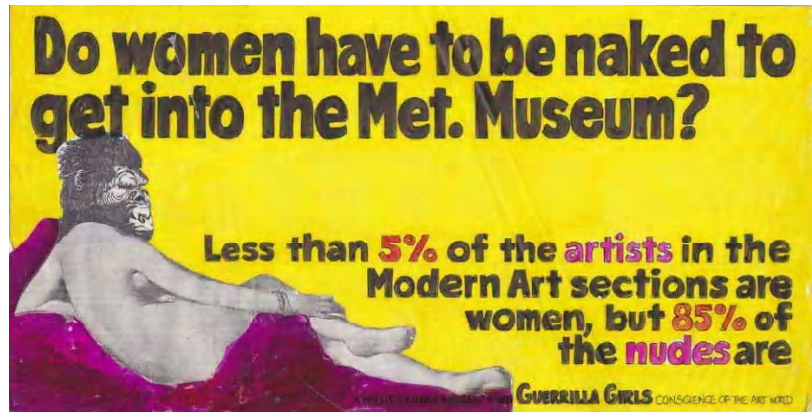
sorgulamaya açar (Görsel 66). Kanıksanmış ve görünmeyen güce sahip gelenekleşen düşünceleri kavramsal zıtlarıyla yan yana getirerek onlara görünürlük kazandırır. Bu çalışma o yıllarda kürtaj karşıtı yasa dalgasına tepki niteliğinde yapılmıştır. Çulha (2019)'ya göre, yapıttaki sloganla kadın bedenini savaş alanı olarak nitelendiren sanatçı, hem kadınların kendini ispatın savaşı şeklinde algılatırken hem de erkeklerin o beden üstündeki hakimiyetini korumak amacıyla yaptığı savaş olarak okunabilecek çifte bir dili gösterir. Aslında böylece Kruger, kadına kendi bedeni için savaşıma hakkını atfeder (s. 45). Sanatçı dolaşımda bulunan hazır imgeleri alıp onlara kolajla yeni anlam oluşturur ve tekrar dolaşıma sokar. Bu yeniden biçimlendirme stratejisidir.



**Görsel 66:** Barbara Kruger, İsimli, 'Your body is a battleground (Bedeniniz bir savaş alanı)', vinil üzerine serigrafi baskı, 284,48x284,48 cm, (1989).

Guerrilla Kızlar, 1980'lerde sanat kurumlarındaki cinsiyet ayrımcılığına yönelik oturmuş kalıpları, protesto amaçlı tasarımlarıyla yapıbozuma uğratan feminist bir sanatçı grubudur. 1985'te New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan Uluslararası Resim ve Heykel Sergisi'nde yer alan 169 sanatçının sadece 13'ünün kadın olmasına ve sergiyi düzenleyenlerin 'buraya alınmayan sanatçı kariyerini yeniden gözden geçirmeli' söylemlerine tepki olarak afişler tasarlanmıştır.

Grubun ‘Kadınlar Metropolitan Müzesi’ne girmek için çıplak mı olmalı?’ yazılı tasarımı, dikkat çekici ve ses getiren yapıtlarındandır (Görsel 67). Bu afiş tasarımında, geleneksel sanat tarihi boyunca müzelerde sergilenen eserlerdeki çıplak kadın figürlerin sayılarının çokluğuna dikkat çekilmekte, bu eserlerin erkek bakışı için cinsel bir nesne olduğunun görülmesi istenmektedir. Ayrıca kadın sanatçıların öne çıkan galeri ve konser salonlarına erişiminin azlığına tepki gösterilmektedir (Öcal, 2021, s. 54). Şahmaran Can (2015)’ın açıklamasına göre yapıtta, Ingres’in ‘Odalık’ resmindeki çıplak kadın figürü alıntılanmış ve baş kısmı bir goril kafası ile montajlanmıştır. Tasarımın üst kısmında ‘Kadınların Metropolitan Müzesi’ne girmeleri için illa çıplak olmaları mı gerekiyor?’ yazısı, devamında ise müzeye katılan sanatçıların yalnızca yüzde beşten daha azı kadinken, sergilenen eserlerdeki çıplak figür oranı yüzde seksen beştir açıklamaları bulunmaktadır. Sağ alt köşede ise imza niteliğinde olan ‘Sanat Dünyasının Vicdanı Olan Gorilla Kızlar’ yazısı yer almaktadır (s.100). Grup üyelerinin; anonimleştirilmiş kadın sanatçıların isimlerini, onları görünür kılmak amacıyla, takma ad olarak kullandıkları görülür. Diğer yandan goril maskeleri takarak kendi kimliklerini gizleyip aslında kendi görünmezliklerini de vurguladıkları anlaşılabılır. Zira onlar, dönemin kadın sanatçıları olarak sanat kurumlarında yaşanan cinsiyet eşitsizliğinin tanıklarındır. Bu haksız hakimiyeti ise yine sanat aracılığı ile kavramsal stratejilerden faydalanarak yapıbozuma uğratmışlardır. Zamanlar arası, resimler arası, düşünceler arası, disiplinler arası ve metinler arası gibi ilişkisel bağların aynı düzlemde birleştiği yapıtta, ironik bir dille var olan kalıplaşmış düzenin ters yüz edildiği söylenebilir.



**Görsel 67:** Guerrilla Girls, ‘Kadınların Metropolitan Müzesi’ne girmeleri için illa çıplak olmaları mı gerekiyor?’, kolaj, (1985).

Shirin Neshat, Doğu kökenli olup Batıda sanat eğitimi almış ve üretimlerine ABD’de devam eden bir sanatçıdır. Çalışmalarında, kendi ülkesi olan İran’daki İslami devrimin ardından politize olmuş toplumun hâlini sorunsallaştırmıştır. Yönel (2019)’e göre Neshat çalışmalarında, “Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırlarını konu almaktadır. Politik- feminist bir tavırda kimlik sorgulamasına kadın paradoksu üzerinden sözcülük etmektedir. İran siyasi rejimini tarif etmekten çok izleyiciyi bu konuda düşünmeye sevk etmektedir” (s. 593). Çağdaş sanat formlarından video ve fotoğraf kullanarak kadını merkeze aldığı kimlik, cinsiyet eşitsizliği, özgürlük, tahakküm, teslimiyet, başkaldırı, suskunluk, sınırlanma gibi kavram ve konulara yönelik iç içe anlamsal kodlar taşıyan işler üretmiştir. Sanatçının ‘Allah’ın Kadınları’ adlı serisi de izleyiciye belirtilen çok katmanlı metinsel okumaları sunmaktadır. ‘Asi Sessizlik’ adlı yapıtında sanatçı, model olarak kendisinin olduğu siyah-beyaz fotoğraf kullanmıştır (Görsel 68). Sadece yüz kısmı açıkta kalan siyah çarşaf giymiş figürün yüzüne sonradan müdahale edilerek Arap harfleriyle Farsça yazılar eklenmiştir. Bu imgelerden yazı, Doğu kültüründeki cilde yapılan dövme geleneği ile şifa amaçlı ağrıyan bölgeyi çember içine alınarak yazılan duaları anımsatmaktadır. Yanı sıra İslam inancındaki alın yazısıyla da ilişki kurulabilir. Siyah çarşaf, kadının teokratik yönetim altında ona çizilen sınırın göstergesi olduğu düşünülebilir. Yüzün ortasına dikey konumlandırılan silah namlusu yukarı doğru bakmaktadır. Düzenli ve dağılmamış güçlü bir ordunun silah namlusu daima yukarı bakar konumdadır. Keza bu disiplin ve gücün göstergesidir. Bu bağlamda kadının sınırlanmış olmasının yanı sıra özgür ve güç sahibi bir kadın imajı yan yanadır. Benzer şekilde figürün bakışları teslimiyetle beraber bir karşı duruş ifadesi yansıtmaktadır. Akman (2006)’a göre bu anlamda ‘teslimiyet’ Müslüman kelimesiyle ilgilidir. Fakat fotoğrafta doğrudan izleyicinin gözlerine bakan Neshat, aslında Batılı izleyici için okunması zor olan ince nüanslar yansıtmaktadır. İslam inancında ikinci kez göz göze gelmek günahtır. Ancak burada Neshat izleyicinin gözlerinin içine bakarken, erkek izleyiciler de olduğu varsayıldığında, ‘günah’a doğru adım atmaktadır. Fakat bu ‘teslim olma’ hâlini aşan bir adım değildir. Zira Neshat’ın imgeleri fotoğraf karelerindedir ve hiçbir zaman İslam açısından kabul edilemez görülen o ikinci bakışı yapamayacaklardır (Web\_1). Dolayısıyla bu yapıtta, kadının itaatkâr görüntüsü ile güçlü ve başkaldıran tavrı, kabullenmiş geleneksel görünümünün yanında farkındalık sahibi eğitilmiş ve mücadeleci

izlenimleri aynı anda okumak mümkündür. Savaşçı, duygusal, tehditkâr, gizemli, açık dil, Doğu ve Batı bakışı gibi zıt kavram ve tekniklerin karşılaştırıldığı bu çalışmada kolaj, kavramsal olarak kullanılmıştır. Çağdaş stratejilerden tasvir ve metafor yolunun da kullanıldığı söylenebilir.



**Görsel 68:** Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisi, 'Asi Sessizlik', fotoğraf üzerine siyah mürekkep ile kaligrafik yazı, (1994).

Tracey Emin, yapıtlarında kavramsal olarak ifade biçimine dönüşen yazı ve applikeyi sıkça kullanan sanatçılardandır. “Emin, çalışmalarındaki yazı temelli işlerini dikiş ve kumaş birleştirmeleri olarak bilinen, Yirminci yüzyılın sonlarında pek çok feminist sanatçının kullandığı patchwork yöntemiyle yani dikiş ve nakışla ya da multimedya veya neon ışıklarıyla oluşturur” (Türk, Akkol, 2011, s.108). Sanatçı ‘I do not expect to be a Mother’ adlı işinde; samimi izlenim uyandıran el yazısı ile yazılmış etki veren, vurgu niteliği taşıyan büyük harfli karakterler kullanmıştır (Görsel 69). Harfler, kolaj mantığındaki gibi birbirinden ayrı fakat bir bütünü oluşturur özelliktedir. Kompozisyonda yazılarla birlikte izleyicide sevgi ve samimiyet gibi sıcak duyguları uyandıracak renkler, simgeler ve semboller görülmektedir. Ancak bu izlenim metinler okunduğunda izleyici zihninde hüznle çakışır (Kozlu, Benuğur, 2014, s.255). Sanatçının

yapıtları, aslında kendi belleğinden izleri de yansıtmaktadır. Kadınlara öğretilmiş ve onları baskılayan tabuları işleriyle yapıbozuma uğrattırken kavramsal kolajı kullanmıştır.



**Görsel 69:** Tracey Emin, 'I do not expect to be a Mother', aplike battaniye, 264,0 x 185,0 cm, (2002).

'Kolaj Kraliçesi' olarak adlandırılan ve çalışmalarını New York'ta sürdüren Kenyalı sanatçı Wangechi Mutu, seyahat ettiği Batı ve Afrika ülkelerindeki cinsel, etnik kimliklerle ilgili mitlere duyduğu ilgi sonucu moda ve porno dergilerinden kestiği parçalarla feminen ve egzotik olarak adlandırılabilen sarsıcı kolaj çalışmaları yapmıştır (Karslıgil, 2014, s. 47). Sanatçı 'Yetişkin Kadın Cinsel Organı' adlı çalışmasında ucuz paketleme kâğıdı ve farklı siyahi kimliklere ait görsel parçalarıyla beyaz kimlik imajını yansıtan bir figürün görselini iç içe kullandığı görülmektedir (Görsel 70). Siyahi yüze sahip fakat zihin kısmına yerleştirilmiş beyaz bir kadın olan baş görselinde sanatçı, cinsiyet eşitliği, kimlik, dayatma gibi kavramlara yönelik sorgulamalar sunmaktadır. Anlatım dilini oluştururken kolajı metafor stratejisiyle kullandığı söylenebilir.



**Görsel 70:** Wangechi Mutu, 'Yetişkin Kadın Cinsel Organı', kolaj, 46x31 cm, (2005).

New York (1930)'da doğan Faith Ringgold, kadın ve Afrikalı insanların hakkını savunan Feminist bir sanatçıdır. Sanatçı, lif sanatına ait yapıtlarının yanı sıra aktivist kimliğiyle de öne çıkmaktadır. Tapestry serilerinde Amerika'daki yaşamı sosyo-kültürel ve politik açıdan eleştirmektedir. Afro-Amerikan tarihine yönelik kolektif hafıza niteliğinde çalışmalar olan yorganları, çocuk öykü kitabı şeklinde de uyarlanmıştır. Bu öyküler, New York'ta yaşayan ve uçmayı hayal eden küçük bir zenci kızı anlatmaktadır. Sanatçı, kendi kökenine ait geleneksel yorgan tekniğini, resim sanatı ve yazıyla birleştirerek bir ifade aracına dönüştürmüştür. Yapıtlarında hem sanat tarihinin eril hakimiyetine hem de siyahilerin eşitlik haklarına dikkat çekmektedir (Görsel 71). Kolajı yeniden biçimlendirme stratejisiyle kullandığı görülmektedir.



*Görsel 71: Faith Ringgold, 'Dancing at the Louvre' (Louvre'da Dans), kapitone yorgan ve üzerine resim, (1991).*

## 1.5. II. Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

### 1.5.1. Araştırmacının Yapıtlarında Kavramsal Kolajın Yeri ve İfade Dili Olarak Aplikenin Kullanımı

Tez çalışması kapsamında araştırmacının ürettiği işlerin yer aldığı bu bölümde, kolaj çalışmaları analiz edilmiştir. 10 adet resimden oluşan 'Katılımsız Gözlem' adlı seride; kimlik, bellek, sınır ve aidiyet gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Bireyin varoluş değerinin, benliğin saf hâlinin ve zihne bilinçsizce eklemelenen kalıpların kanıksanmış izleri sürülmüştür. Bu izler, araştırmacının işlerinde kullandığı malzemelerle görünürlük kazanmıştır. Çünkü her malzemenin ifade ettiği anlam, metnin kodlarını oluşturmaktadır. Bu sayede kullanılan stratejilerin de izleri sürülerek izleyicinin okuyabileceği bir dile dönüşmektedir.

Katılımsız gözlem; gözlemcinin kendini gözlenen grup veya olayın dışında tutarak dışardan objektif bilgi toplaması anlamına gelen bir araştırma yöntemidir. Fakat bu yönüyle ilişkili olsa da aslında serinin adını oluşturmadaki kasıt ile anlam çokluğu yaratmak amaçlanmıştır. Gözlem yapan araştırmacı, çevresinde toplum içindeki kadının varlığını mı gözlemlemekte yoksa bir yabancı gibi dışardan kendi benliğini mi gözlemlemekte veya her ikisi mi belirsiz bırakılmıştır. Bu belirsizlik çalışmaların

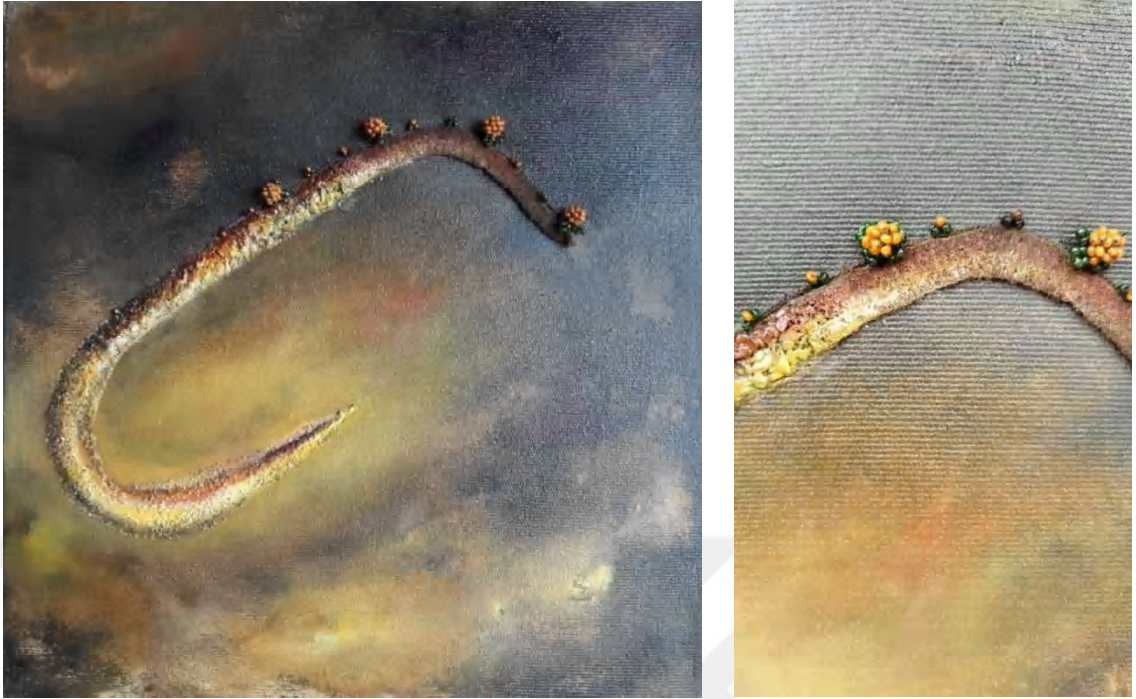
isimlerinde de hâkimdir. Zira ‘Konuşma’, ‘Görme’, ‘Duyma’, ‘Sorma’, ‘Uyma’ ‘Örtme’, ‘Bağıрма’, ‘Hissetme’ ‘Kabullenme’ ve ‘Susma’ gibi sözcükler hem yapım eki almış olumlu anlamdaki fiilimsilerdir hem de olumsuzluk eki almış emir kipleridir. Bu nedenle sözcükler, resimlerin adını oluşturan bir nitelik kazandığında, içerikle de ilişki kurularak izleyicide anlam ikiliği yaratmaktadır.

Araştırmacının çalışmalarında kullandığı malzeme, teknik ve yöntemler onun anlatım dilini oluşturan ifade araçlarıdır. Özellikle resimlerde kullanılan oylar, kişisel belleğinde çocukluğundan bu yana yeri olan kendi çeyizinden kalan tülbent kenarlarından kesilerek elde edilmiş hafıza nesneleridir. Diğer malzemeler keçe, kum, kum boncuk, kâğıt, iplik, siyah çay demi, yağlıboya, akrilik, plastik duvar boyası, zift; nakış, yama, dikiş, sökme, kazıma ve kesme gibi sıralanabilir. Bunların anlam kodları gösterge tablosunda verilmiştir. Araştırmacının ürettiği yapıtlar verilen bu kodlar üzerinden çözümlenecektir.

**Tablo 17:** Araştırmacıya ait yapıtların göstergebilim anlam çözümleme şeması

| Gösterge      | Düz anlam         | Yan anlam                                                                                                               | Derin anlam                                     |
|---------------|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| Keçe          | Organik ürün      | Hafıza, geçmiş, canlılık, doğallık, birey-benlik, sağlamlık, özgürlük, koruyucu, soğurma, yalıtım, koyun-kuzu-sessizlik | Gelenek, kültür, inanç, toplum, psikoloji       |
| Kum           | Doğal taş         | Doğallık, gerçek, yük                                                                                                   | Coğrafya, psikoloji, felsefe                    |
| Kum boncuk    | Endüstriyel nesne | Yapaylık, gerçeklik                                                                                                     | Endüstri, felsefe                               |
| İplik         | Tekstil ürün      | Sağlamlık, bağ, tutunma, birleştirme, geçmiş, bellek                                                                    | Gelenek, kültür, psikoloji                      |
| Çay demi      | İçecek            | Doğallık, tanıdıklık, alışkanlık                                                                                        | Kültür, gelenek                                 |
| Tülbent oyası | El sanatı         | Yerellik, kadınsılık, çeyiz, bellek, iletişim, olumlama                                                                 | Gelenek, kültür, zanaat, toplum, psikoloji, dil |

|                                  |                   |                                                                                                                                      |                                                 |
|----------------------------------|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| Nakış                            | Makine işi        | Yerellik, kadınsılık, çeyiz, bellek, olumlama                                                                                        | Gelenek, kültür, zanaat, toplum, psikoloji, dil |
| Yama                             | Tamir             | Tamir, eklemleme, örtme, gizleme                                                                                                     | Toplum, gelenek, kültür, psikoloji              |
| Dikiş                            | Tutturma          | Birleştirme, sağaltım, bellek                                                                                                        | Gelenek, kültür, psikoloji                      |
| Sökük kalıntısı ve kesi          | Ayırma            | Kopmak, hafiflemek, kurtulmak, bağırma, tepki göstermek, yaşanmışlık, iz                                                             | Psikoloji                                       |
| Kıvrımlı çizgiler                | Desen             | Sakinlik, naiflik, uyumluluk, yumuşaklık                                                                                             | Psikoloji                                       |
| Boşluk                           | Mekân, yer, durum | Hiçlik, içsellik, yokluk, sükûnet, kanaatkarlık, Mekân/mekânsızlık, zaman/zamansızlık, sonluluk/sonsuzluk, evren, evsizlik, özgürlük | Felsefe, psikoloji                              |
| Sarı, turuncu, kahverengi, yeşil | Renk              | Sonbahar renkleri, bilinç, farkındalık, hüzn                                                                                         | Kültür, psikoloji, inanç, metafizik             |



*Görsel 72: Zehra Göde, 'Hissetme' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2021) / (detay).*

'Hissetme' adlı yapıtta, kare biçimli yüzeye yerleştirilmiş sivri uçlu amorf bir nesne görülür. Kompozisyona çapraz olarak konumlandırıldığı için hareket etkisi yaratır. Sıcak renklerin hâkim olduğu derin bir boşluğun içinde havada salınır vaziyettedir. Kendisi de bu renklerle bütünleşmiş hatta daha belirgin şekilde etrafını yansıtmaktadır.

Göstergeler üzerinden çözümlendiğinde çalışmanın asıl metni ortaya çıkmaktadır. Bunlardan keçe, organik bir üründür. Malzeme olarak kolektif belleğe işaret ederken, doğal yapısıyla güvelenme-canlılık gibi yaşam emarelerini bünyesinde barındırır. Fiziksel yapısının dokusu, diğer dokuma kumaşlardaki gibi belli bir örüntü tekrarından bağımsız, dışarıdan planlanmış herhangi bir düzen ya da disiplin olmaksızın spontane girift özelliktedir. Bu yönüyle özgür ve bağımsız kavramlarını akla getirir. Tıpkı bireyin çocukluğuna kadar taşıdığı ve henüz çevresi tarafından şekillenmemiş benliği gibidir. Resimde de ağırlıklı olarak bununla ilişkilendirilmektedir. Diğer yandan keçenin ham hâli genellikle koyun ya da kuzu yünüdür. Bu hayvanlar türleri arasında sessiz ve uyumlu karakterleri ile bilinir. Ancak sessizlik ve uyumlu olma hâli, özgür ve bağımsız kavramlarıyla tezat düşmektedir. Keçenin sağlam yapısındaki koruyucu örtü niteliği,

aslında bireyin sığınabileceği evi de yansıtır. Soğurucu bünyesiyle çevreden gelen etkileri absorbe eder.

Çalışmada keçe ile başlayan yapı, kum taneleriyle bütünleşerek tek bir parçaya dönüşmektedir. Kum doğal taş parçacıklarıdır. Yapıdaki yan anlamda ise varlığın doğal koşullardaki gerçek hâlini gösterir. Başka açıdan kütleli ağırlığıyla yük kavramını hatırlatır. Bireyin üzerine almak zorunda kaldığı veya ona verilen görevleri açılar. Keçe bireye işaret ederken kum, bireyin boyunu aşan yükleri gösterir. Bu durum bireyin farkında olmadan onunla bütünleştiği ve onun kimliğine büründüğü rolleri de yansıtır.

Çözömlenen yapının keçeden oluşan ve onu çevreleyen üst yanına dikilen oya, resimdeki bir başka göstergedir. Araştırmacının doğduğu Kahramanmaraş ve çevresinin yerel kültüründe kadınların kullandığı beyaz tölbentlerin kenarına dikilmekte ve ‘Bük Oya’ adıyla bilinmektedir. Bük, yabancı böğürtlendir ve dikenli çalılık sınıfına girmektedir. Mayhoş meyvesi onda albeni yaratırken yapraklarının arasına gizlenmiş ve battığında çok acıtan dikenleri onu itici kılar. Resimde de kenarı oyalanan amorf nesnenin uç kısmı dikenli anımsatmaktadır. Kadının zihnine yerleşen ve ondan beklenen toplum öğretilerinin acı bir yansıması biçiminde okunabilir. Ondan beklenen, daima çirkinlikleri sabrederek hissizleşmesi, hatta onları görmezden gelerek güzelleştirmesidir. Fakat başka açıdan belki de kadına, tüm bunların farkına var ve ona karşı çıkacak kendindeki güç potansiyelini hatırla mesajı okunabilir.

Anlam ikilikleri oyaı oluşturan kum boncuklarda da görülür. Çünkü kum boncuklar endüstriyel malzemedir ve yapaydır. Resimde kullanılan doğal kum var olan gerçeği yansıtırken boncuklar yapaylığı ile kurgu bir gerçekliği yansıtır. Ortaya çıkan anlam bağlarıyla ilişkilendirildiğinde kadının, yaşamın içinde ona atfedilen veya öğretilen şeylerin gerçeğinden kaçıp, onları görmek istediği gibi güzelleştirerek kendine yarattığı yeni bir gerçekliği ifade eder. Bu bir tür iyileşme çabasıdır. Zaten oyanın yüzeye dikişle tutturulması da bunu desteklemektedir. Çünkü dikme eylemi, birleştirme işlevinin yanında bir şeylerin tamiri ya da düzeltilmesi amacıyla da kullanılır.

Yapıtın bütününe hâkim olan karanlık derinlikteki boşluğun sıcak renkleri, aslında sonbaharın solgun ve yorgun görüntüsünü anımsatır. Farkında bir bilincin tepkisizce

kabulleniş ve belki de vazgeçiş öyküsünü yazan parmakların sahibinin haletiruhiyesidir. Zaten boşluk kavramı ile gösterilen anlamların işaret ettiği hiçlik, içsellik, yokluk, sükûnet, kanaatkarlık, mekân/mekânsızlık, zaman/zamansızlık, sonluluk/sonsuzluk, evren, evsizlik, özgürlük gibi kodlar bu yargıları destekler niteliktedir.

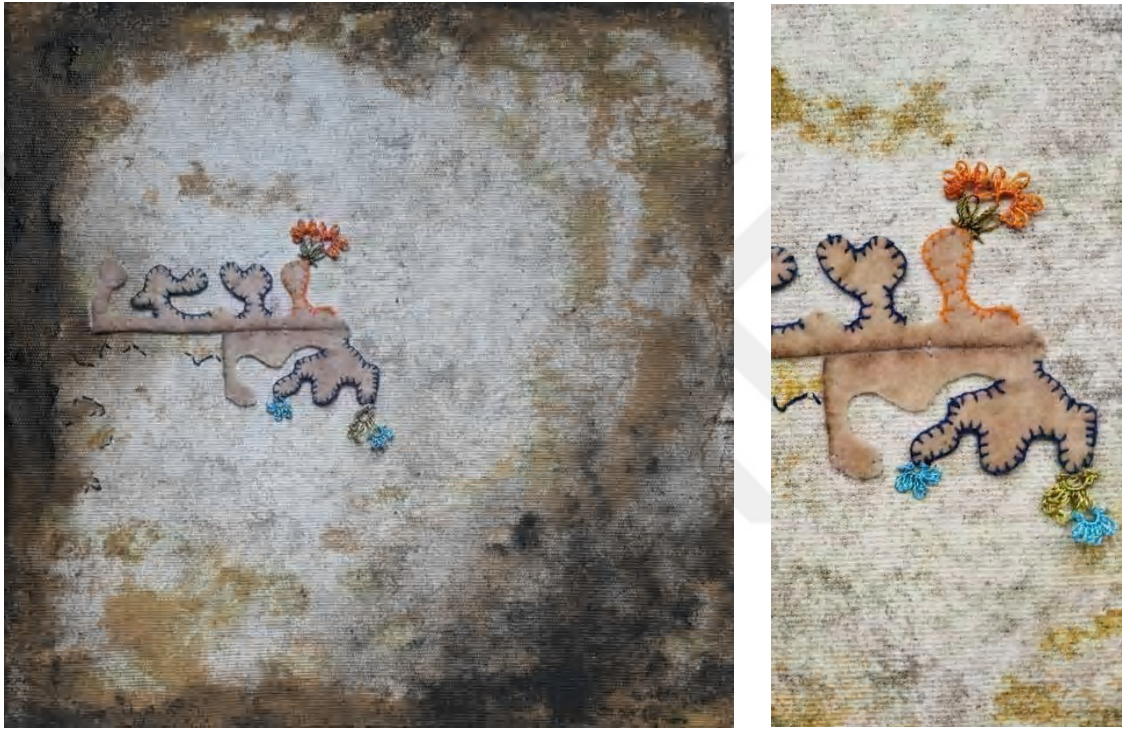


**Görsel 73:** Zehra Göde, “‘Örtme’ kadının naif tutumuyla fakir çözümlerin bulunduğu zengin sorunlar” tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2021) / (detay).

Araştırmacının ‘Örtme’ adlı çalışmasında, kare formundaki yüzeyin sol kısmına applike edilmiş oyalı nesne ve ondan başlayarak etrafındaki boşluğa dağılan biçimler görülür. Bu biçimler boşlukta salınan görünümüyle resimde hareket etkisi yaratır. Yakın mesafenin daha karanlık olduğu ve aydınlığa doğru derinleşen bir uzaklığı duyumsatmaktadır.

Göstergeler üzerinden çözümlendiğinde; araştırmacının yapıtlarında kullandığı keçe, bireyin benlik kavramıyla ilişkilidir. Oya ise kadına dair ipuçları verir. Onlara eril egemen toplum tarafından öğretilen ve nineden toruna benimsetilen yüklerin ağırlığı,

kumlarla dile getirilmiştir. Yapıtta keçeye dikilen oya, halk arasında çoğunlukla ‘zengin salatası’ adı ile bilinmektedir. Her biri ayrı renkten oluşan çeşitliliği sayesinde bu ismi aldığı düşünülen oyanın resimdeki gösterilen anlamı, belki de karmaşıklığın kodunu vermektedir. İçinde kadının naif tutumuyla fakir çözümlerin bulunduğu zengin sorunlar biçiminde okunabilir.



**Görsel 74:** Zehra Göde, ‘Susma’ tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2021) / (detay).

‘Susma’ isimli çalışma; kare biçimindeki kompozisyon yüzeyinin, üzerinde aydınlık bir merkezden kenarlara doğru yoğunlaşan lekelerle dolu fon ve ona aplike edilmiş desenden oluşmaktadır. Bu desen resmin sol orta kısmına yakın yerden başlayıp yatay ekseninde merkezde biten konumda yerleştirilmiştir. Desenin uç kısımlarında mavi ve turuncu çiçek motifleri vardır. Aydınlık ve karanlığın bir arada olduğu boşluğa doğru uzanmış gibidir. Hatta uç kısmı kopmuş ve yarım kalmış izlenimi uyandırmaktadır.

Yapıtın göstergesel bağlamında kurulan anlam ilişkisinde; bireyin kendi öz benliği olan henüz çevrenin el uzatmadığı saf duyguları, hisleri, düşünceleri ve hayalleri ile içinde bulunduğu gerçeklik arasına koyduğu mesafe sezilebilir. Yumuşak kıvrımlardan oluşan keçe aplike desen, naif ve uyumlu bir tavrı yansıtmaktadır. Diğer yandan çevresinin bir kısmı mavi ve turuncu iplik ile konturlanmış olması, onun etrafıyla kendi arasına koyduğu sınırı ifade ettiği düşünülebilir. Alanı ikiye ayıran ve belirli bir rutini takip eden sınır, yumuşak eğimleriyle uyumun, dolayısıyla bir tür kabullenişin umumi bakışa selamı gibidir. Bu tavır bir boyun eğme mi, örtülü manada baş kaldırma mı yoksa farkındalık bilinciyle yok sayma mıdır, belirsiz bırakılmıştır.

Yatay eksende uzanan aplike desen, ortadan ayrı ama yan yana biçimiyle kendi içinde iki yöne işaret etmektedir. Sanki bunlar bireyin mantık ve duygusu ile geçmiş ve geleceğini göstermektedir. Duygular, küçük çiçek oyların mavi renkli soğukluğu ile betimlenmiştir. Geçmişe doğru etkisini yitirmeye ve sönmeye başlasa da her başlangıçta taptaze ve dimdik bir şekilde yeniden hayata tutunabilme yetisini hatırlatır. Koyu mavi iplerin ciddiyeti mantığa işaret ederken mantığın ise alttaki küçük çizgisel dikişlerle duygunun boşluğunu doldurmaya çalıştığı anlaşılabilir.



**Görsel 75:** Zehra Göde, 'Duyma' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).

Araştırmacının 'Duyma' ismini taşıyan çalışması; ilk bakışta kare ölçüye sahip leke etkili ve karanlık bir yüzeyin merkezine konumlanmış, katmanlı olarak öne çıkan dokulu amorf nesne biçimi şeklinde algılanmaktadır. Nesnenin en alt katmanında gölgenin etkisiyle belirsiz görünen biçim, onun üzerine yoğun dokulu form ve onunla kaynaşmış kıvrımlı girinti-çıkıntılardan oluşan keçe yer almaktadır. Tüm bunların üstüne onlardan ayırık görüntüsüyle bir kısmı oya ile çevrelenmiş keçe, çapraz şekilde applike edilmiştir.

Yapıttaki göstergelerin işaret ettiği kodlar okunduğunda, asıl gösterilen anlamlar açığa çıkmaktadır. Resmin fonunun üst kısmı iki boyutlu bir yüzey gibidir ve katı bir duvarı anımsatır. Aşağıya doğru gittikçe duvarla çelişki yaratan, dışarıya taşıp içeriye doğru derinleşen bir boşluk izlenimi vermektedir. Fonda hâkim renklerin verdiği etki yorgun ve olgun, hatta eskimiş ve dinginleşmiş bir ruh hâlinin enerjisini hissettirmektedir. Bu atmosferin tam ortasında kalan ve herhangi bir tanıma girmeyecek biçimdeki iç içe geçmiş yapı; kum, keçe, oya ve dikişten oluşmaktadır. Bu bağlamda bireyin saf benliğini işaret eden keçe, oya işe koşulduğunda kadına gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla

gösterilen anlamlar birleştirildiğinde; yine kadının etrafı tarafından, bilinçli veya bilinçsizce ona öğretilerek kimliğini şekillendiren ve onu kuşatıp benliğini geriye iten koca ağırlıkların iz düşümüdür. Tüm bunlara rağmen güçlü bir mücadele ruhunu da yansıtmaktadır. Çünkü alt katmandaki kumlarla bütünleşik yumuşak kıvrımları olan ve sivri çıkıntıları köreltilen, hatta varlığı neredeyse silinmek üzere olan keçeye kafa tutar gibi köşeli ve bir yanı açık bırakılmış başka bir keçe yamalanmıştır. Sadece mücadelenin olduğu yanı kırmızı ve beyaz oylarla çevrilmiştir. Halk arasında kiraz oylası adıyla anılan bu oya, sanki ölümü çağrıştıran beyaz örtülü kış mevsiminin ardından yeniden doğumu getiren ilkbaharın canlılığını duyumsatır. Çünkü kiraz da ilkbaharın meyvesidir. Kısacası kırmızı renk; canlılığın, yaşam belirtisinin ve umudun yansımasıdır. Beyaz ise kimi zaman saflığı ve arılığı kimi zaman da ölüm ve doğumu çağrıştıır. Başka bir açıdan resimdeki nesnenin genel biçimi dini mitolojide yer alan Kutsal kâse'yi de andırır ve rahimle ilişkilendirilmektedir. Bu bakımdan yine kadın kimliğine işaret etmektedir.



**Görsel 76:** Zehra Göde, 'Görme' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).

‘Görme’ adlı yapıtta, dokulu bir zeminin merkezinde toplanmış farklı yapılar görülmektedir. Birbirinin akrabası niteliğindeki geometrik biçimler fark edilmektedir. Kimi sadece bir iz kimi zeminle bütünleşmiş bir yama kimi ise onlardan tamamen ayrık yabancı bir karakterdir. Fakat hepsinin birbiriyle etkileşim içinde olduğu görülmektedir.

Çalışmanın merkezindeki soyut şekiller izleyicinin algısına göre değişebilir yapıdadır. Kavram olarak malzemenin ifade ettiği dil okunduğunda, mücadele dolu ağırlıkları arkasında bırakan kadının ‘ben buradayım’ diyen varlığı anlaşılabilir. Ay çiçeği adıyla bilinen oya ile çevrili yanları, sanki dışarıdan gelen etkilere karşı ona çekilen sınırdır. Kadın kimliğini ifade eden keçenin iç kısmı, onun naif ve yumuşak benliğini yansıtırken dışarıya bakan kısımları ise köşeli ve düzdür. Dolayısıyla sınırlarının farkında ve görme bilinci ayık bir kadın şuurunu sezdirir. Ardında bıraktığı, onu körelten ve görmemesi için koşullayan tahakküme sırt çevirdiği açıkça okunabilir.



**Görsel 77:** Zehra Göde, ‘Bağırma’ tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).

Araştırmacının ‘Bağırma’ ismini taşıyan çalışması, kare kompozisyon biçiminde tasarlanmıştır. Kenarları yoğun dokulu şekillerle kuşatılmış yüzeyin, merkeze doğru hafifleşen lekesele etkileri görülmektedir. Resmin ortasına çapraz konumda yerleştirilen yumuşak kıvrımlı nesneler ve onlara paralel bir kesik dikkat çekmektedir. Nesneler boşlukta salınır gibi algılanırken yüzeydeki kesik, algıyı değiştirmektedir.

Yapıttaki göstergeler, çalışmanın metnini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda araştırmacının diğer çalışmalarıyla ilişkili olarak bağlam kurulduğunda, keçe applike formun birey ve özelinde kadın anlamına geldiği anlaşılmaktadır. Keçenin kıvrımlı, yumuşak ve çizgisel formu; onun saf, duru ve uyumlu olan yönüne işaret etmektedir. Daha açık ifade ile toplumdan kabul gören yanıdır. Zamanla farkında olmadan içselleştirdiği birçok şeyin bilinçsizce kendi benliğinin yerini aldığını fark edip kurtulmak istese de öğrendiği sessizliğin bağırmasının önüne geçtiğini ifade eden anlam katmanlarıdır. Kadının kendi çıkış yolunu ancak dönüşerek bulabileceğinin ipuçlarını vermektedir. Zira bu emareler keçedeki oyada gizlidir. Örümcek oyası adıyla bilinen bu oya araştırmacı tarafından bilinçli olarak kullanılmıştır. Örümcek imgesi Franz Kafka’nın Dönüşüm adlı romanındaki Gregor Samsa’ya bir nevi gönderme niteliğindedir. Çünkü bu karakterin böceğe dönüşümü, yeniden varoluşun göstergesidir. Resimdeki diğer göstergelerle ilişki kurulduğunda ise kadının içinde olduğu durumdan dönüşerek yeniden varoluşunun tezahürü olduğu düşünülebilir. Çalışmadaki keçe aplikelerin birbirine paralel biçimde ikiye ayrılması ile onun kabul gören uyumlu yönünden vazgeçişini hatta yakınındaki kesikle içindekileri bağırarak gösterdiği tepkisini dile getirmesi okunabilir.



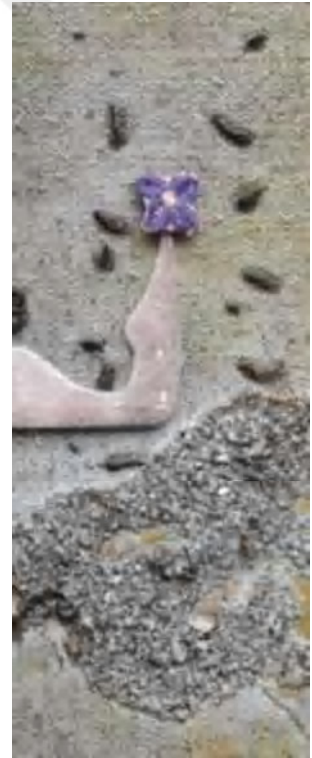
**Görsel 78:** Zehra Göde, 'Kabullenme' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).

'Kabullenme' isimli yapıtta; gri tonlarının hâkim olduğu boşluğu andıran alana, sağ alt köşeden başlayarak dağılan dokulu oluşumlar görülmektedir. Bu dokusal formlardan bazılarının etrafı aralıklı biçimde dikişlerle çevrilidir. Bunların bazılarına ise renkli kum boncuklar eşlik etmektedir. Kumlardan oluşan dokulu şekillere uyum sağlamış olduğu düşünülen farklı boyutlarda iki keçe parçası birbirini takip edencesine sağ alt köşeye yerleştirilmiştir. İç kısımdaki küçük boyutlu keçenin etrafı oya ile çevrilmiştir. Fakat dış kısımda kalan büyük keçe parçası çıplak bırakılmıştır.

Yapıt, gösterge anlamları bağlamında incelendiğinde bireyin, daha özelde kadının çevresiyle belki de kendisiyle olan kavgasından vazgeçip onlarla sağladığı uyumu yansıttığı okunabilir. Ona dayatılanların gittikçe ruhunu ağırlaştırmasından duyduğu rahatsızlığa bulduğu çözüm olduğu düşünülebilir. Zira ancak o zaman çevresinden kabul görmektedir. Yine etrafını çevreleyen çirkinlikleri oyalarla güzelleştirmeye devam etmektedir. Fakat bu kez öğretilmiş biçimde değil, içinden geldiği gibi yaptığı anlaşılır. Çünkü boncuklar gelişmiş güzel dizilmiş, sanki çocukça oyunlaştırılmıştır. İzleyicinin duyumlarına göre değişen, belki varlığını yitirmemiş benliğin yapı taşlarıdır bu küçük

tanecikler. Tıpkı bir tohum gibi bir gün açmak üzere, inşa edilmiş duvarları aşan sarmaşıkların betimidir. Belki de taş katılığında değişmez fakat güzelleştirilmiş bir imajla sinsice bireyi kuşatan hükümlerdir.

Tüm bunlar yapıtın adıyla da ilişkilendiğinde, evet kabullenilen durumlar vardır. Her şey ondan beklenildiği gibi birbiriyle uyum içindedir. Kavga da gürültü de yoktur. Ama kendisi de yoktur. Diğer yandan ona bunları kabullenme diyen çocuksu bir iç sesi vardır. Orada yabancı olan ve aidiyet bağı kuramayan üryan benliği. Dolayısıyla bireyin uyum sağlayarak güzelleştirdiği gerçeklik ile kendi içindeki gerçekliğin arasında gel-git yaşatan durumu söz konusudur. Tıpkı ay ve güneşin kavgasından etkilenen dünya gibi çocukça duygular ile yetişkin duyguların benlik evrenindeki çatışmasından doğan bir metcezirdir. Muharebenin galibinin olamayacağı ancak çığırtkanlığı kudretince kabarıp dinginleşen bir devridaim hâlini salık verir.



**Görsel 79:** Zehra Göde, 'Sorma' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).

Araştırmacının ‘Sorma’ adlı çalışmasında ilk olarak merkezde toplanan dokulu formlar dikkat çekmektedir. Fonda derinlik etkisi veren koyu kahverengi, gri ve sarı lekeler kullanılmıştır. Onlarla aynı tonda, kompozisyonun alt yarısında kumdan bir kütle yayılmaktadır. Bu kütlenin üzerinde havada asılı pozisyonda keçe desen applike edilmiştir. Uç kısımlarında biri ters diğeri ise doğru yüzünün çevrildiği makine nakışı çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Sağ taraftaki çiçeğin etrafında kalın iplik söküntüleri yukarı doğru yayılmaktadır. Keçenin arkasında sarı tonlarda insan silüetini andıran leke merkezdeki konumuyla göze çarpmaktadır.

Anlam ilişkileri kurularak resimdeki göstergeler okunduğunda, kadının kendi benliği üzerinden hayatını sorgulaması anlaşılabilir. Burada hem çiçeklerin hem de bireyin iki ayrı yönü gösterilmektedir. Belki de görünenin ardı ortaya koyulmaktadır. Tüm bunlar yapıtın adıyla ilişkilendiğinde yine çift anlam doğmaktadır. Bireyin sorma eylemi ile kendine sorular yöneltmesi anlaşılırken, aynı zamanda bireyin görünen veya görünmeyen yönüne ilişkin ona yöneltilen sorulara ret cevabı olduğu düşünülebilir. Belki de sadece bak ve anla mesajı verilmektedir.



**Görsel 80:** Zehra Göde, 'Uyma' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).

'Uyma' isimli çalışmada, sol alt köşeden koyu renklerle derinleşip karşı yöne doğru aydınlanan bir atmosfer hakimdir. Resmin karanlık tarafından yükselmiş kum dokulu oluşum ona yakın konumdaki keçe applikeyi kıskacına almak üzeredir. Kare formun izlerini taşıyan keçenin aydınlığa doğru uzanan çıkıntısı da dahil sonradan dış bükeylerinin değişip yumuşadığı anlaşılabılır. İçindeki oyuklar da oldukça yumuşak kıvrımlardan oluşmaktadır. Küçük bir kısmı Ay çiçeği oyası ile çevrilmiştir. Diğer resimlerin çoğunda olduğu gibi oya kum yığını tarafına bakmaktadır.

Resimdeki göstergelerin işaret ettiği kodlar ile ulaşılan metinde, kadının tüm baskılara rağmen gözünü aydınlığa dikmesi okunabilir. Ay çiçeği oyası ile gösterilen anlam bu düşünceyi desteklemektedir. Çünkü bu bitki güneşi takip etmesiyle bilinir. Uyma ismi ile ilişkilendiğinde, ima edilenin belki de kadına sunulan ve içine çekilmek istenen gerçekliğe uyması gerektiği çıkarılırken, diğer yandan bu gerçekliğe uymama telkinini çağrıştırmaktadır.



**Görsel 81:** Zehra Göde, 'Konuşma' tuval üzerine karışık teknik, 25x25 cm, (2022) / (detay).

'Konuşma' adlı çalışmada, lekelerle katmanlaşmış yüzey üzerine birbirinin tekrarı niteliğinde kıvrımlı dokusal etkiler görülmektedir. Kompozisyonun sol üst köşesine keçe aplike desen yerleştirilmiştir. Keçenin ve ona dikili oya motifinin oldukça kirlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Sağ tarafını çevreleyen beyaz pul oya resimde parlaklığı ile öne çıkmaktadır. Yapıta uzaktan bakıldığında kadınsı bir nesne olan, dikey doğrultuda tutulmuş, bir kısmı kırık gümüş el aynası gibi algılanmaktadır. Bu doğrultuda gösterge anlamıyla ilişkilendiğinde asıl metin ortaya çıkmaktadır. Pul oya yerel kültürde hamamdan çıkan gelinlerin başına 'keçik kurma' adıyla bilinen bağlama şeklinde örtülür. Güzelleşmenin yansımasıdır. Resimdeki tasarımda bunun aksine kirli keçeyi sarmaktadır. Ayna ve yapıtın adı ile bağ kurulduğunda ise belki de kadının hep güzelleştirmeye çalıştığı, fakat içinde eksilen yanlarının aynada yüzüne vurduğu kirli bir aksi gibi düşünülebilir. Bu bir tür sessiz monologdur.

Araştırmacının çalışmalarında kavramsal anlam katmanları ağırlık kazanmaktadır. Aplike serinin ana unsurudur. Teknik olarak kullanılsa da sanatçı-yapıt-izleyici üçlemesindeki iletişim kanalında kullanılan dili oluşturan araçlardandır. Bu yüzden tüm çalışmalarda kavramsal yönü ağır basmaktadır. Seride kadın ve kimlik olguları üzerinden bireyin, daha özelde kadının varoluş değerini sorgulaması ve yaptığı mücadele ele alınmıştır. Bu hem içsel hem dışsal bir savaşı kapsar. Çoğu zaman sessiz bazen de çığırtaan bir çabadır. Buna bağılı olarak kimlik, aidiyet, toplumsal cinsiyet eşitsizliğı, kanıksanmış geleneksel eril öğretiler ve psikolojik gerçeklikler gibi kavram ve olgular açığı çıkmaktadır. Serinin alfabesini oluşturan malzeme ve yöntemler kavramlar ile beslendiğinde kelimelere, birbiriyle ilişkilendiğinde de metinlere dönüşmektedir. Bu sayede araştırmacının lisanı, izleyici tarafından okunurluk kazanmaktadır. Buna çalışmaların oluşturulmasında kullanılan kavramsal stratejiler de rehberlik etmektedir. Araştırmacının yapıtlarında kolajı **yeniden biçimlendirme** stratejisi ile uyguladığı görölmektedir. Farklı disiplin ve kullanım alanına ait malzeme ve teknikleri resim yüzeyine taşıyarak onları yeni bir bağlam içine sokmuştur. Gerek malzeme gerekse kavramları zıtlıklar üzerinden yan yana birleştirip dikerek **juxtaposition/çakışma** stratejisini kullandığı söylenebilir. Aidiyetsizlik yaşayan bireyin içinde bulunulan ortama yabancılaştırılması ve kendine yeni gerçeklikler kurma çabaları söz konusu olduğundan **alienation/yabancılaşma/yabancılaştırma** stratejisi izlendiğı anlaşılabılır. Toplumun yabancılaştırma eyleminin yabancılaştırılması amaçlanmıştır. Ayrıca çalışmaların taşıdığı isimlerde çifte anlam yaratılmak istenmiştir. Bu nedenle **metafor** taktiğinden de faydalanıldığı söylenebilir.

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Araştırmada birçok medeniyetin geleneksel kültüründe yaşam bulduğuna ilişkin verilere ulaşılan aplikenin, ilerleyen zaman dilimlerinde kültürel etkileşimlerle zenginleşip çeşitlendiği görülmüştür. Sanatın tarihsel sürecinde 18. yüzyıla kadar zanaat-sanat hiyerarşisinde alt sınıfta tutulan el sanatlarının içindeki applike, 20. yüzyılda direnişçi kadın hareketleri ile yeniden görünürlük kazanmış, hatta aktivist sanatın ifade dili olma rolünü üstlenmiştir. Aynı dönemde toplumu ve sanatı dönüştüren gelişmeler yaşanmasıyla postmodernizm ve onun beraberinde getirdiği kavramlar ortaya çıkmıştır. Artık sanatın çoğulcu ve heterojen yapısı ile oluşan kaynaşık ortam, tüm diğer disiplin ve tekniklere olduğu gibi applikeye de yaşam alanı sunmuş, onun yeni evi olmuştur.

Aplikenin doğası ve yapısına ilişkin verilerden ulaşılan bulgularda; uygulandığı topluma göre farklı isimlerle anıldığı, malzeme kullanımına ilişkin zengin alternatiflere açık bir teknik olduğu, farklı sanat dallarıyla harmanlanarak çeşitlendirilme olasılığını taşıdığı, somut (keçe, deri, kumaş, ahşap, taş, metal vb.) ya da soyut (harfler, kelimeler, kavramlar, düşünceler vb.) malzemelerin kullanılmasıyla zenginleşerek farklı disiplinlerle etkileşime girdiği; kırkyama, kat-ı, kakma, mozaik, vitray, künde-kari, kolaj, fotomontaj gibi sanat/zanaat örneklerine de referans verilebileceği ve kolaj ile benzer ilkelere sahip olduğu (transfer etme, yapıştırma, dikme, birleştirme, alıntılama, ekleme, örtme, kapatma, gizleme vb.) sonucuna ulaşılmıştır.

Kolajın tarihçesinde ise literatür kaynaklarında ilk kullanımının belirginlik kazanmadığı fakat resim sanatına Kübizmle girdiği bilgileri yer almaktadır. Resim yüzeyine nesnenin girmesi ile kolaj tekniğinin sanatta kullanıldığı fikri öne sürülmüştür.

Adnan Turani, 2014 tarihli ‘Çağdaş Sanat Felsefesi’ adlı kitabında bu durumu; iletişim araçları sayesinde doğan kitle kültürünün yığınlarca görsel verilerine maruz kalan bireyin zihnindeki montaj parçalar yarattığı ve bunların sanatın da malzemesi olduğu görüşüyle açıklamaktadır. Diğer yandan bilimsel gelişmelerle nesnenin bünyesinde var olan dolaşım öğelerinin saptanmasının, resimde onun sadece biçim olarak kullanılmasını anlamsızlaştırdığını, bu yüzden nesnenin kendisinin görüntüsü yerine geçtiğini belirtmektedir (Turani, 2014, s. 133-150). Dolayısıyla kolajı bilimsel ve sosyo-psikolojik gelişmelerin bir yansıması biçiminde ele almıştır. Bu bağlamda nesne, kolaj ile resim yüzeyinde kendi gerçekliğinden başka bir gerçekliğe taşınırken yapısal özelliğinden ödün vermeden yalnızca işlevinden koparıldığı sonucu çıkmıştır. Benzer biçimde sanatçıya, var olan gerçekliğin dışında yeni bir gerçeklik yaratma fırsatını somut biçimde destekleyen imkânı sunmuştur. Aslı Toprak ise 2014 tarihli ‘Fotomontaj ve Kolaj Tekniğinin İdeolojik ve Sanatsal Bağlamda Kullanımı (1850 – 1990)’ adlı yüksek lisans tez metninde, kolajın yapıştırma ve birleştirme yönü şeklinde iki noktaya dikkat çekmiştir. Yapıştırmada planlı veya rastlantısal uygulamanın öne çıktığı, birleştirmede nesnenin eklemlendiği nesneye geçişindeki uyumunun söz konusu olduğuna değinmiştir (Toprak, 2014, s.54). Birleştirme yönü aplikenin birleştirme özelliği ile aynı olduğundan yapısal benzerliklerinin de aynı olduğu çıkarımını desteklemiştir. Diğer yandan kolaj kavramsal sanat stratejilerindendir. Juxtaposition/yığışma/çakışma adı ile de anılmaktadır. Aygül Aykut 2018 tarihli ‘Estetik Paradigmalar Işığında Sanat ve Eğitimi’ adlı kitabında, bu taktiğin kökenine değinmiştir. Görüntülerin birleştirilmesi bağlamından hareketle fikirlerin birleştirilmesi ile ilişkilendirip onun kavramsal kolaj olduğunu belirtmiştir (Aykut, 2018, s.258). Bu doğrultuda resim yüzeyinde ya da zihinde, düşüncelerin veya kavramların ilişkilendirilerek birleştirilmesi/dikilmesi ile yapılan kavramsal kolajın, XX. yüzyıl başlarından itibaren sanatçıların resimlerinde kullanılmaya başlandığı yargısına ulaşılmıştır.

Kolajın sadece resim sanatında değil, pek çok farklı disiplinde kullanıldığına yönelik bilgilere rastlanmıştır. Yalnızca XX. yüzyıl sonrası sanatında değil, eski tarihsel dönemlere uzanan birçok sanat/zanaat ürünlerinde de aynı ilkelerle örtüşen uygulama biçimleri tespit edilmiştir.

Kubilay Aktulum, 2006 tarihli ‘Metinlerarası Kolaj’ adlı makalesinde; Antik Yunan’da şiir yazma tekniğinin adı olan ‘farklı parçalardan oluşan elbise’ anlamına değinmiş, ‘alıntıların bir mozaiği’ şeklinde bir tür kolaj olduğunu belirtmiştir. Homeros destanlarının oluşmasıyla da ilişkilendirip, ‘terzi-şair’lerden bahsetmiştir (Aktulum, 2006, s. 76). Böylece birbirine dikme/çatma/ulama/yapıştırma işinin varlığını bünyesinde taşıyan kolajın, geleneksel el sanatlarına dayandığı yargısını güçlendirmiştir. Özellikle Sibiry, Orta Asya ve Mezopotamya kültürlerine ait tarihi eserlerdeki applike resimsel kompozisyonlar, bunları açıkça desteklemektedir. Dolayısıyla kolaj ve aplikenin tarihte aynı düzlemde yer aldığı ve benzer amaçlarla kullanılmış olduğu fikrini doğrulamaktadır. Bu sebeple kolajın aslında çok eski tarihlere dayanan özellikle Sibiry, Orta Asya ve Mezopotamya kültürlerinin applike resimlerinde kullanıldığı sonraları Batı resim sanatında ilk kez kübist sanatçıların eserleriyle gün yüzüne çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

#### **Araştırmanın I. Problemine Yönelik Bulgular ve Yorumlardan Elde Edilen Sonuçlar**

Aplikenin resimlerde teknik olarak kullanılması çok eski tarihlere dayanmaktadır. Fakat günümüz resim sanatına girmesi, postmodern düşüncenin sanatı dönüştürmesiyle gerçekleşmiştir. Eklektik ve çoğulcu yapıya sahip bu süreç, tüm sınırları belirsizleştirmiştir. Bunun sonucunda geleneksel olarak nitelendirilen dekoratif sanat-zanaat dalları ve onların teknikleri resim sanatına girmiştir. İnovatif tavrıyla yenilikçi olan postmodern sanat geçmişte olanı güncelle taşıyarak onu yeniden üretmiştir. Yerel olanı küresel olana taşıyıp kendi potasında eritmiştir. Bu dönüşümü sağlarken alıntı, temellük, kolaj, taklitçilik, yeniden biçimlendirme, tasvir, tahmin ve metafor gibi birçok kavramsal stratejiden yararlanmıştır.

Araştırmada çağdaş stratejilerin özellikle 1960 sonrası kavramsal sanatın yaygınlaşmasıyla resim sanatında sıkça kullanılmaya başlandığı tespit edilmiştir. Tekstil sanatı, lif sanatı, iplik sanatı ve daha birçok farklı sanat pratiğinde sanatçıların üretimlerinde izlediği yollar olmuştur. Kavramsal üretim bağlamında yapılan bu çalışmalarda hem malzeme hem teknik hem de strateji olması bakımından applike de yer almıştır. Fakat araştırma bulgularından çıkarılan yorumlarda onun resim sanatında geleneksel adından daha çok kolaj ismiyle anıldığı düşüncesine ulaşılmıştır. Tekstil, iplik ve lif sanatlarında tekstil kolaj şeklinde de dile getirildiği görülmüştür. Kavramsal sanatın

malzemeyi araç hâline getirmesiyle, applike resimde göstergeye dönüşmüştür. Bu anlamda teknik yönü geri planda kalarak düşünceye hizmet eden yönü öne çıkmıştır. Kavramsal olma özelliği de buradan doğmuştur. Özellikle belleğe, kültüre, sezgi ve duyguya ya da kimliğe işaret eden malzemenin, kendisinin kavram olduğu aplikeler, lif sanatçılarının işlerinde veya tekstil kolaj çalışmalarında olmak üzere sanatın her pratiğinde yoğun biçimde yer almıştır.

Tekstil sanatının dokuma ve kumaş ağırlıklı olduğu, lif sanatında ise ondan farklı olarak organik veya inorganik malzemelerle deneysel özelliklere sahip daha geniş bir malzeme olanağı taşıdığı, iplik sanatının malzemesi iplik olan tüm sanatları kapsadığı bulgularına ulaşılmıştır. Onları resim sanatında ortak paydada buluşturan kavramsal sanatın düşünce ya da fikri öne çıkaran tavrı olmuştur. Böylece hem kendi köklerinden gelen malzemede uyum ve estetik yönü taşıırken hem de kavramsal sanatın etkileriyle fikir ve düşünceyi bünyesine aldıkları belirlenmiştir. Hepsinin de çağdaş sanatta iç içe varlığını koruduğu görülmüştür. Çağdaş sanatçıların pratik ayrımı gözetmeksizin çok disiplinli tutumla ürettikleri işlerde tüm sınırlar erimiştir. Applike ile kolaj da ortak ilkeleri ve yapılarıyla sanat yapıtlarında aynı kullanım amacıyla birleşmişlerdir.

### **Kolaj ve Kavramsal Stratejiler:**

Çağdaş sanatta kavramsal stratejilerin, sanatçıların anlatım diliyle varmayı amaçladıkları hedefe ulaşmalarını sağlayan yollar, yöntemler ve tekniklerin bütünü olduğu; hatta bunun sanatçının içinde olduğu ortamla da ilişkili olarak onun yaptığı tercihler doğrultusunda yöntem ve teknikleri bireyselleştirmesiyle, bazen de kendine özgü yaklaşımlarla anlam yaratma süreciyle ilgili olduğu düşünülmektedir. Çağdaş sanatçılar bilim insanı gibi sorgulayan bir tavırla problemleri sorunsallaştırarak dikkat çeken projeler üretmişlerdir. Bu yüzden sanatçının yapıtını okumada sadece bir çalışması değil tüm üretimlerini inceleme gereksinimi doğmuştur. Yaşam alanı, çevresel etkiler ve ideolojilerinin yansımaları da hesaba katılarak bütüncül bir yaklaşımla hareket etmeyi zorunlu kılmıştır. Böylece her sanatçının kendi ifade dilini oluşturduğu yapıtlardaki okumaları sağlayabilmek için ancak sanatçının kullandığı yöntem, teknik ve stratejiler bağlamında incelemeler yapılarak, anlamsal kodlar üzerinden çözümlemelere ulaşma imkânı doğmuştur.

Çağdaş sanatçılar bir yapıt ortaya koyarken bir düşünceyi de anlatma ihtiyacı duymaktadır. Onların anlatım dilini oluşturmalarında sıkça başvurdukları taktiklerden birinin de kavramsal kolaj olduğu saptanmıştır. Yapıt üretimlerinde ikiliklerin, zıtlıkların, farklı kavram ve düşüncelerin bir aradalığı ile elde edilen eklektik yapıyı oluşturmada kolajın; tasvir, tahmin, yeniden biçimlendirme, taklit ve metafor gibi kavramsal stratejiler yoluyla uygulandığı tespit edilmiştir. Sanatçının ifade dili olan bu stratejilerin, çok katmanlı anlam içeren işlerin okunmasında izleyici için rehber niteliğinde olduğu belirlenmiştir.

### **I. Problemin I. Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlardan Elde Edilen Sonuçlar**

Çağdaş sanatçıların kavramsal stratejiler aracılığı ile ürettiği yapıtlarında, çoğunlukla kolaj ve aplikeden faydalandıkları ve onları kendileri için bir ifade aracına dönüştürdükleri görülmüştür. Kolaj ile aplikenin çağdaş sanatta kavramsallık ve yapısallık bakımından özdeş niteliklere sahip olduğu saptanmıştır. Aplikenin kolaj ile ilişkisel bağı, kolajın resim sanatında kullanımı üzerinden irdelenerek açığa çıkarılmıştır. Bunun sonucunda tekstil malzemelerinin yalnızca tekstil sanat üretimlerinde olmadığı, diğer çağdaş sanat pratiklerinde de kullanıldığı bulgularına ulaşılmıştır. Bunlara bağlı olarak çağdaş sanatın pratikleri arasında sınır ve sınıfların ayrımı ya da sıralanmasının mümkün olmadığı hatta iç içeliği durumu saptanmıştır.

### **Resim Sanatında Kolajın Kullanımı:**

Kolajın resim sanatında görünürlük kazanması XX. yüzyılda gerçekleşmiştir. İlk uygulamalarda doku arayışları nedeniyle biçimsel kaygı gözetilerek yapıldığı görülmektedir. Bu durum beraberinde sanatsal yaratıyı değiştirerek fikir, düzenleme ve yeniden kavramsallaştırma eylemini doğuran yeni bir süreci getirmiştir. Alıntılama, yeniden üretim ve kendine mal etmeyle de ilişkili olduğu görülmüştür. Bu bağlamda farklı dönemlerin yan yana getirildiği ve resimde çakıştırıldığı örneklerle ulaşılmıştır. Böylece biçimsel kaygının dışında kavramsal boyut da kazandığı yargısına ulaşılmıştır. Kübizmden başlayarak sanatın farklı akımlarında ve tekstil, iplik ve lif sanatı gibi farklı pratiklerinde üretilen yapıtlar incelendiğinde, kolaj tekniğinin applike tekniği ile aynı düzleme girerek özdeş hâle geldiği belirlenmiştir.

Araştırmada yer verilen yapıt örneklerinden elde edilen bulgulara kolajın; Kübizmle biçimsel düzenlemelerde boyanın yanında resmin malzemesi olarak kullanıldığı görülmüştür. Sonraları, yapıtlara Dada tavrının yansıtılmasında başrol olduğu ve bu akımda sadece teknik ya da yöntem olarak değil taktik olarak da kullanılmaya başlandığı saptanmıştır. Gerçeküstücü yaklaşımda üretilen çalışmalarda ise giderek boyut değiştirip kesyap mantığının kavramsal boyuta taşındığı söylenebilir. Kolajın bu kullanımı Pop Art resimlerde de aynıdır. Lucio Fontana ve Wilhelmina Fruytier gibi sanatçılar uzam ve boşluk kavramlarını sorguladığı çalışmalarında negatif kolajı gerçekleştirirken aslında bir ters applike tekniğini de kullanmışlardır. Kavramsal kolaj uygulayan Sigmar Polke, tekstil malzemesini fon yapmış ve çok katmanlı yapı elde ederek birçok zıt kavramı bir arada çarpıştırmıştır. Mike Kelley ise kavramsal alt metin taşıyan el yapımı tekstil nesneleri birbirine dikerek, tuval yüzeyine applike etmiştir. Lorenzo Nanni, boya ve nakış malzemelerini birlikte kullanarak nakış tekniğinin sınırlarını zorlayıp üç boyutlu bir yapı elde etmeyi amaçlamıştır. Kolaj çalışmasını dolgulu hareketli applike şeklinde uyguladığı ve nesneleri doğrudan kullandığı görülmektedir. Anselm Kiefer, kullandığı çeşitli malzemelerle tarih, mitoloji ve bellek gibi olgu ve kavramlara eğilmiştir. Malzemeyi anlatım dilinin aracı olarak kullandığı yoğun dokulu çalışmaları ile kolajın kavramsal kullanımının belirgin örneklerini vermiştir. Christina Linaris-Coridou, tekstil kolaj uygulamasıyla applike günlükler oluşturmuş, tarihsel eserleri yeniden üretmiştir. Raquel Rodrigo ise iplik sanatını duvar resimlerinde kullanmıştır. Tel zemine kalın iplerle işlediği makro kanaviçeleri duvar yüzeylerine applike ederek yeniden biçimlendirmiştir.

### **Aplike ve Kavramsal Kolaj:**

Araştırmada applike ve kolajın geçmişte farklı alan ve amaçlarda uygulandığı düşüncesinin olduğu hatta günümüzde üretilen yapıtlarda dahi ayrı ayrı anıldığı görülmüştür. Aplike, asırlardır süregelen el sanatlarının içinde dekoratif ve işlevsel amaçlı kullanıma özelliği ile bilinmektedir. Kolaj ise resim sanatının içinde, sanatın bir malzemesi olarak işlevsellikten uzak özelliği ile tanınmaktadır. Fakat teknik ilkeleri onların aynı yapıda olduklarını göstermiştir. İlerleyen süreçte ikisi arasındaki birbirini ayıran özelliklerin, postmodern düşüncenin eklektik ve çokdisiplinli tavrı ile ortadan kalktığı belirlenmiştir. Böylece sanat pratiklerinde somut veya soyut ‘bir şeyi bir şeye transfer etme’ olan ortak özellikleriyle birleştikleri görülmüştür. Fakat applike tekniğine

ait özelliklerin edebî eserlerde çok eski tarihlerde kullanıldığı bulgusu, onun sanatla ilişkisinin postmodernizmden çok öncesine dayandığı yargısını ortaya koymuştur. Doğası ve yapısı açısından benzeşik yönleri ile tarihsel süreçte ikisinin de yerellik bağlamında değişik adlarla anılmış olması, onlara değişebilirlik veya dönüşebilirlik özelliği kazandırmıştır. Bu durum birbirleriyle özdeşleşmelerine ortam hazırladığı fikrini desteklemektedir.

Resim sanatının malzeme dönüşümleri ile geçmiş belleği olan tekstil ürünleri ve teknikleri, çağdaş sanatçıların anlatım dilini yansıtan araç niteliği kazanmıştır. Aplike de bu araçlardan biridir. Kolaj ile birbirinin muadili olduğu için yapıtlarda aynı isimle anıldığı görülmüştür.

Kolaj çağdaş yapıtlarda hem nesnel hem de kavramsal olarak kendini göstermiştir. Kavramsal sanatla ilerleyen süreçte resim sanatı, kurgusal göstergelerle zihinsel kodlar içeren alt metinlere dönüşmüştür. Dolayısıyla sadece resme eklenen malzeme olmaktan öte zihinde düşünceleri birbirine dikerek yeni bağlamlar yaratan kavramsal kolaj, çağdaş sanatta aynı özelliğe sahip bir strateji olan juxtaposition/çakışma ile eşleşmiştir.

Kavramsal kolajın; doğaları gereği içinde Doğu'nun duygusal yönünü barındıran applike ile Batı'nın düşünsel yönünü taşıyan kolajın bir araya gelen sentezi olduğu düşünülebilir. Güncel sanat yapıtlarındaki yansımalar buna referans verilebilir. Sonuç olarak gelenekselde aplikenin kavramsal sanattaki kolajla, kavramsal kolajın ise juxtaposition/çakışma ile özdeşleştiği yargısına ulaşmak mümkündür.

## **I. Problemin II. Alt Problemine Yönelik Bulgular ve Yorumlardan elde edilen sonuçlar**

### **Türk Çağdaş Sanatında Kavramsal Kolaj Bağlamında Üretilen İşler:**

Araştırmada 1960 sonrası Türk çağdaş sanatında kolajı anlatım dili olarak kullandığı belirlenen 14 sanatçının yapıtları göstergebilim yöntemiyle analiz edilmiştir. Bunu yaparken sanatçıların yaşadıkları dönem, içinde oldukları yaşam atmosferi ve yoğunlaştıkları projeler; literatür kaynakları, internet kaynaklı röportajlar ve yapılan kişisel görüşmeler ile elde edilen verilerden faydalanılmıştır. Bu sayede yapıtlardaki

göstergelerin anlam çözümlemesinde verilerden elde edilen bulgularla ilişki kurularak, yapılan yorum ve yargılar nesnelleştirilmiştir. Sanatçılardan Nevin Engin ile yüz yüze; Rabia Demir, Mehmet Aksoy ve Ömer Ünsal ile Zoom üzerinden görüşme yapılmıştır. Sanatçıların yapıt analizleri üzerinden çalışmalarda kolajı hangi strateji, teknik veya yöntem ile kullandıklarına dair sonuçlara göre:

Altan Gürman, kavramsal sanat kapsamında işler üretmiştir. Dünya Savaşı sonrası tabiatın, canlıların ve toplumların karşılaştığı gerçeğe ve yaratılan gerçekliğe ilişkin izleyiciyi zihinsel bir kavrayışa davet eden çalışmalara yoğunlaşmıştır. Göstergeler üzerinden incelenen ‘Kapitone’ isimli yapıtında, montaj ve dekapaj tekniklerini kullanmış, bunları kavramsal stratejilerden yeniden biçimlendirme ve ironi ile uygulamıştır.

Gülsün Karamustafa, üretimlerinde multidisipliner bir anlayış benimsemektedir. Popüler kültür, göç, yersizyurtsuzlaşma, arabesk kültür, kimlik, bellek, toplumsal cinsiyet gibi kavramlar sanatçının işlerinde öne çıkan konular olmuştur. ‘Elvisli Seccade’ adlı yapıtında tekstil malzeme kullanmıştır. Kolajı tasvir stratejisi ile uyguladığı görülmüştür. Ayrıca birbirine zıt kavramları yan yana getirdiği ve birbiri ile çarpışan tezatlıklar yarattığı için juxtaposition/çakışma stratejisinden de faydalandığı saptanmıştır.

Burhan Doğançay; kent duvarlarından referans alarak yaşama ait nesne ve imajları sanat üretimlerinin malzemesine dönüştürmüştür. Çift Gerçeklik Serisi’nden biri olan ‘Telefon Kutuları (39)’ adlı yapıtında, boya resim ve hazır nesneyi birlikte kullanmıştır. Resimde gerçek ve kurgu, soyut görsellik ile nesnel gerçeklik yan yana olduğundan kavramsal ilişkisellik boyutuyla juxtaposition/çakışma stratejisinden faydalanıldığı söylenebilir. Fakat kolajı daha çok taklitçilik stratejisi ile kullandığı görülmüştür.

Fusun Onur, üretimlerinde kendini sınırlandırmadan özgürlükten beslenmektedir. ‘Tekir’e Ağıt’ isimli yapıtında geçmiş-şimdi, varlık-yokluk, hayal-gerçek, ölüm-yaşam, duygu-düşünce, sanat-zanaat, resim-yerleştirme, gelenek-çağdaş gibi kavramların eklektik bir yapı olduğu görülmüştür. Kolaj, sanatçının anlatım dilinde hem teknik hem de kavramsal olarak yer almıştır. Bu bakımdan kolaj uygulamasında tasvir ve yeniden biçimlendirme stratejisinden faydalanıldığı söylenebilir.

Güneş Terkol; farklı pratikler üzerinden işler ürettiği ve göç, kimlik, feminizm, toplumsal cinsiyet ve hafıza gibi konular üzerinden sorunlara yoğunlaştığı görülmüştür. Organik özelliğe sahip malzemeleri değerli bulan sanatçının ‘4. Perde’ adlı yapıtında kolajı geleneksel ve kavramsal biçimiyle kullanmış, uygulamada kendine mal etme, taklitçilik, yeniden biçimlendirme ve alienation/yabancılaşma/yabancılaştırma stratejisinden yararlandığı tespit edilmiştir.

Nevin Engin, malzeme ile çalışarak deneysel çözümlemeler yaptığı ve çalışmalarında tekstil ile kolajın öne çıktığı görülmüştür. Kediler ve kadınlar, geçmiş, anı, bellek, aile kavramı ve kültürel dönüşümler gibi konulara yoğunlaşmıştır. ‘Mavi Kedili Madonna’ isimli yapıtında, kolajı somut ve soyut biçimiyle ele aldığı, uygularken juxtaposition/çakışma, alienation/yabancılaşma/yabancılaştırma, metafor, metonimi ve kendine mal etme stratejilerini kullandığı saptanmıştır.

Ayfer Kalsın, güncel sanatın gelenek-çağdaş sentezinde cam, seramik, heykel, resim ve karikatür gibi farklı pratikleri birleştiren karışık tekniği ile zaman, mekân ve düşsel gerçeklikler gibi kavramlara eğilmiştir. ‘Seyir’ adlı yapıtında kolajı uygularken yeniden biçimlendirme, metafor ve alienation/yabancılaşma/yabancılaştırma stratejisinden yararlanmıştır.

Gözde İlkin, çok disiplinli bir sanat anlayışı ile tekstil malzeme ağırlıklı olarak üretimlerinde birçok çağdaş sanat formunu kullanmaktadır. Kompozisyonlarında geçmiş, şimdi, gelecek, bellek, gerçek ve hayal gibi kavramları yan yana getirerek, kumaş ve iplik ile hem soyut hem de somut biçimde dikiş ile yüzeydeki öğeleri birleştirdiği saptanmıştır. ‘Hışırta’ adlı yapıtında kolajı kavramsal stratejilerden tahmin, yeniden biçimlendirme, metafor ve juxtaposition/çakışma yoluyla uyguladığı belirlenmiştir.

Damla Yalçın, gelenek ile çağdaş, geçmiş ile şimdi ve bireysel bellek ile toplumsal hafıza arasında etkileşim sağlayan yapıtlara yoğunlaştığı görülmüştür. ‘Duvarların Bana Geri Yolladığı’ adlı çalışmasında nakış ile yeni medyayı birlikte kullanmış ve kolajı uygularken yeniden biçimlendirme stratejisinden faydalanmıştır.

Mehmet Aksoy, insanları derinden etkileyen konulara yoğunlaştığı üretimlerinde sınır ve ölüm gibi olguları ele almıştır. ‘Posada ve Goitia’ isimli çalışmasında kolajı; kavramsal olarak kullandığı, stratejilerden ise taklitçilik, tasvir, juxtaposition/çakışma ve metafor yolları ile uyguladığı tespit edilmiştir.

Ramazan Can, disiplinlerarası çalıştığı işlerinde geçmişten beslenirken göç, kimlik, aidiyet, bellek, kolektif hafıza, yerellik ve modernlik gibi konulara odaklandığı görülmüştür. ‘Evinde Hissetmek’ adlı yapıtında kolajı uygularken juxtaposition/çakışma, kendine mal etme, çift kodlama ve taklitçilik stratejilerinden yararlanmıştır.

Ömer Ünsal, üretimlerinde bellek, kolektif geçmiş ve yer uygarlıkları gibi konuları ele almıştır. Eski Kafkas mitolojik desenler ve motifler, tamgalar ve kadim inanışlardan beslendiği görülmüştür. Deri üzerine yaptığı çalışmasında kolajı, geleneksel ve kavramsal biçimde uygulamış, stratejilerden alienation/yabancılaşma/yabancılaştırma, taklitçilik, metafor ve tasvir yoluyla kullanmıştır.

Rabia Demir, üretimlerinde güncel sanat formlarını ayırt etmeksizin kullandığı ve tema olarak otosansür kavramına yoğunlaştığı görülmüştür. ‘Mektup’ isimli çalışmasında kolajı somut ve soyut biçimde kullanarak yeniden biçimlendirme stratejisiyle uyguladığı belirlenmiştir.

Deniz Sağdıç, sürdürülebilirlik kapsamında atık nesne ve malzemeleri yüzey üzerinde dönüşüme uğratmaktadır. Ready-ReMade kavramını savunarak yaptığı işlerinden ‘Döngü’ adlı çalışmasında geleneksel ve soyut biçimde uyguladığı kolajı, çağdaş stratejilerden yeniden biçimlendirme yolunu izleyerek yaptığı görülmüştür.

### **Sanatçı Görüşmelerinden Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar:**

Nevin Engin’in açıklamalarından, önceden kolajı estetik kaygılarla formlar ağırlıklı biçimiyle kullandığı fakat daha sonra gittikçe kavramsallığa evrildiği tespit edilmiştir. Mehmet Aksoy’un anlatımlarından, kolajı hem formlar hem de kavramsal yönüyle çalıştığı çıkarımına ulaşılmıştır. Ömer Ünsal’ın açıklamalarından, kolajı malzemenin kattığı enerji zenginliği bakımından değerlendirdiği ve yapıtlarında ona etkileşim sağlayan araç görevi verdiği anlaşılmıştır. Rabia Demir’in söylemlerinden, ilk

üretimlerimde kolajın biçimsel formuyla kullandığı, sonraki süreçte ise onun anlatım dilini oluşturan gösterge formunu aldığı çıkarımına ulaşılmıştır.

### **I. Problemin III. Alt Problemine ilişkin Bulgular ve Yorumlardan Elde Edilen Sonuçlar**

#### **Feminist Estetik Eleştiri Bağlamında Kavramsal Kolajın Sanatsal Anlatım Diline Yansımaları:**

Eril hakimiyete sahip sanat ortamının feminist sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlanması ile kalıp değiştiren sanatın malzeme ve konu yapısı da değişerek çeşitlenmiştir. Kimlik, beden, cinsiyet gibi konular feminist sanatın odağı olmuştur. Tekstil ve teknikleri, kavramsal anlamlarından dolayı sembol niteliği kazanmış ve feminist sanatçıların yapıtlarında, sanatçının kavramsal anlatım dilini oluşturan ifade şekline dönüşmüştür. Bu doğrultuda araştırma çalışmasında 10 feminist sanatçının işlerine yer verilmiştir. Elde edilen bulgulara kavramsal kolajın sanatçı çalışmalarında sıkça kullanılan bir dil aracı olduğu belirlenmiştir.

### **II. Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlardan Elde Edilen Sonuçlar**

#### **Araştırmacının Yapıtlarında Kavramsal Kolajın Yeri ve İfade Dili Olarak Aplikenin Kullanımı:**

Tez çalışması kapsamında araştırmacının ürettiği işlere yer verilmiş ve göstergeler üzerinden analizleri yapılmıştır. 10 adet resimden oluşan ‘Katılımsız Gözlem’ adlı seride kimlik, bellek, sınır ve aidiyet gibi kavramların öne çıktığı belirlenmiştir. Çalışmalardaki gösterge kodları ile bu kavramların bireyin varoluş değerinin, benliğin saf hâlinin ve zihne bilinçsizce eklemlenen kalıpların kanıksanmış izlerini yansıttığı ve kullanılan malzemelerde nasıl görünürlük kazandığı ortaya konulmuştur. Serinin alfabesini oluşturan malzeme, strateji, teknik ve yöntemler; kavramlar ile beslenerek kelimeler ve cümlelere, birbiriyle ilişkilendirilerek de metinlere dönüşmüştür. Bu sayede araştırmacının lisanının izleyici tarafından okunurluk kazanması sağlanmıştır.

Araştırmacının yapıtlarında kolajı; yeniden biçimlendirme, juxtaposition/çakışma, metafor ve alienation/yabancılaşma/yabancılaştırma stratejileri ile uyguladığı belirlenmiştir.

Kısacası bu tez çalışmasında aplikenin; kavramsal strateji, yöntem, teknikler bağlamında çağdaş resim sanatında varlığı tespit edilmiştir. Güncel sanat yapıtları üzerinden sanatçılar tarafından kullanılma biçimleri analiz edilerek onların hangi yollar izlenerek üretildiği açığa çıkarılmıştır. Buna paralel olarak araştırmacının konu kapsamında gözlemci bakışla ürettiği işlerinde, kavramsal kolajın yeri ve aplikenin kullanımına ilişkin analizler yapılarak onun anlatım dilinde nasıl ifade edildiği ortaya konmuştur.

## EKLER

### Ek 1. Rabia Demir ile Yapılan Görüşme (24 Şubat 2022)

**1) Kendinizden bahseder misiniz?**

-Sanata ilginiz nasıl başladı?

-Çalışmalarınızda neyi önemsiyorsunuz?

**Demir:** Klasik bir cevap olacak ama küçük yaşlarda resim yapmayı çok seviyordum. Sanat herhalde ben kendimi bildim bileli hayatımda bir şekilde vardı. Lise zamanlarımı düşündüğümde, şiir edebiyatına yoğun bir ilgim vardı. Resim de yapıyordum. Üniversiteyi okurken de sinemaya karşı ilgi duymaya başlamıştım. Şu anda sanatsal yönde beni besleyen şeyler de yine bunlar aslında. Başta resim sanatı olmak üzere edebiyat ve sinema üçgeni diyebilirim. Bu üçü benim sanat görüşümü şekillendiren şeyler oldu.

Çalışmalarımda özgün olmayı ve kendimi ifade etmeyi önemsiyorum.

**2) Çalışmalarınızın ana temasını ne ya da neler oluşturur?**

- Konular, kavramlar, temalar... Açıklar mısınız?

**Demir:** Çalıştığım konuya göre kavram, tema ve malzeme değişiyor. Son yıllarda üzerinde çalıştığım “mektup” konusunu otosansür kavramı bağlamında ele alıyorum.

**3) Çalışmalarınızda olgu ya da kavramlar var mı, varsa bunlar ne anlama geliyor?**

**Demir:** Bir önceki soruda da bahsettiğim gibi otosansür kavramı üzerinde yoğunlaşmıştım. Otosansür, bireyin herhangi bir otoriteye karşı aldığı bir tavır olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda otosansür, bireyin farklı nedenlere bağlı olarak kendisini ifade etmek yerine bundan kaçınmasının bir sonucu olarak görülebilir. Tam da bu yönüyle otosansür kavramı çalışmalarımın teması olarak ele alınmaktadır.

**4) İşlerinizi ne tür malzemelerle yapıyorsunuz?**

-Ne kullanmayı tercih ediyorsunuz?

**Demir:** İlk dönem yaptığım eserler soyut bir söylemi öne çıkarıyordu. O resimlerde spontane bir şekilde ortaya koyduğum çalışmalarda rastlantısal güzelliklerin peşinden gidiyordum. Doku özellikle benim için vazgeçilmez bir öğeydi. Dolayısıyla malzeme kullanımı ve kolaj ilk çalışmalarımından itibaren hep vardı resimlerimde. Fakat burada az önce söylediğim gibi bir doku elde etmek için özellikle malzeme önemliydi ve bu açıdan malzeme biraz geri planda kalıyordu. Çünkü sadece dokuyu oluşturuyordu. Son dönem yaptığım işlerde ise direkt kendi hayatımdan yola çıkarak hem psikolojik hem sosyolojik açılımlarıyla birlikte oluşturduğum serilerde, yine kolaj ve tekstil malzemelerini bir arada kullandım. Örneğin ‘Mektup’ serisindeki çalışmaların kolaj olarak üretilmesine bağlı olarak akrilik ve yağlıboya başta olmak üzere her türlü malzemeyi kullanıyorum. Özellikle kişisel bellekte önemli yeri olan; ilaç kutuları, prospektüsler, hastane kayıtları, filmler, fişler, sargı bezi ve tülbentleri tercih ediyorum.

**5) Kavramsal kolaj ya da kolajı tercih ediş nedenlerinizi açıklar mısınız?**

-Sanatsal anlatım dilinize ne katıyor?

**Demir:** Kolaj birçok malzemeyi aynı anda kullanma olanağı sağladığı için özellikle son çalışmalarımnda vazgeçilmez bir tekniğe dönüştü. Böylece sanatsal amaçla üretilmemiş ve hiç de sanatın bir parçası gibi görünmeyen, oldukça sıradan ve gündelik, hatta kimi zaman atık olmasına bağlı olarak çöp gibi görünen her türlü malzeme sanatla birlikte yeniden üretime dönüşmüş oluyor. Bu yeniden üretimde elbette estetik bir görsellik ile kavramsal yaklaşımda söz konusu.

**Ek 2. Mehmet Aksoy ile Yapılan Görüşme (4 Nisan 2022)**

**1) Kendinizden bahseder misiniz?**

-Sanata ilginiz nasıl başladı?

-Çalışmalarınızda neyi önemsiyorsunuz?

**Aksoy:** 1983 Yılında doğdum, ilk ve orta öğrenimini Yozgat'ta lise öğrenimi Nusaybin'de tamamladım. Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi resim bölümünde sanat eğitimim başladı. Yüksek lisansımı ve Sanatta Yeterlik Programımı Selçuk üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde tamamladım. Bu esnada Selçuk Üniversitesi heykel atölyesinde anıt heykel çalışmalarına katıldım. Sanatta Yeterliğim devam ederken Önce Karatay Üniversitesi Resim Bölümünde yaklaşık bir yıl kadar görev yaptıktan sonra

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Öğr. Görevlisi olarak göreve başladım. Halen aynı okulda öğr. Üyesi olarak görevime devam etmekteyim.

Sanata olan ilgim ailemden kaynaklı olmuştur. Ağabeyimin Resim bölümü okuyup resim öğretmenliği yapması ve benim onu rol model olarak seçmem bu alana girmemin en büyük sebebidir.

Çalışmalarında önemsedığım birkaç kalem var. Bunlardan ilki özgün olması. Beni yansıtmaması ve kendimden bir şeyler katmak ilk önem verdiğim şeyler. Özgün olması yetmiyor tabi ki, estetik olması uyumlu ahenkli olması da isteklerim arasında. Güzel olmasından ziyade estetik olması benim için çok daha önemli.

## **2) Çalışmalarınızın ana temasını ne ya da neler oluşturur?**

- Konular, kavramlar, temalar... Açıklar mısınız?

**Aksoy:** Çalışmalarımın ana teması insanları derinden etkileyen konular üzerine olmuştur. Toplumlara din dil ırk milliyet gözetmeksizin etkileyen her olay. Bunlara örnek verecek olursam ilk tamam “ölümdü”. Ölümün önemsenmediği ciddiye alınmadığı bir topluluk mümkün değildir ve aşağı yukarı herkes için aynı şeyi ifade eden bir tema. Ama ölümü getiren ile ölümle yüzleşenler arasında da bir ayrım yapılmalı diye düşünerek, vicdanları sızlatan ölümleri işledim. İkinci tamam ise “sınırlar” oldu. Sınırların değişmesi toplumların göçe zorlanması, kadim topraklarını terk etmek zorunda bırakılan insanların uğradığı haksızlık. Sınırların değişmesi sadece göçe zorlanan insanlarla sınırlı değil tabi. Bu göçülerin sebebi sonucu da konumun içerisine giriyor. Savaşlar, güç dengeleri, petrol savaşları, silah tacirleri gibi konuları çoğaltabiliriz. Bu konuları “sınırlar” başlığı altında topladım.

## **3) Çalışmalarınızda olgu ya da kavramlar var mı, varsa bunlar ne anlama geliyor?**

**Aksoy:** Aslında bir önceki soruda cevapladım kısmen. Ölüm, sınır, savaş, göç gibi kavram ve olguları sayabilirim. Zaten birbiriyle ilişkili konular. Ölümün karamsar havasını renk tonları ya da dokularla, sınırları bazen korkuluklar bazen çitlerle ifade ediyorum.

#### 4) İşlerinizi ne tür malzemelerle yapıyorsunuz?

-Ne kullanmayı tercih ediyorsunuz?

**Aksoy:** Çalışmalarında kullandığım malzemelerin sınırı olmuyor ama son zamanlarda mukavemeti yüksek olan malzemeler kullanıyorum çünkü çalışmalarımın birkaç yıl içerisinde deforme olduğuna hatta dökülmeye başladığına şahit oldum. Yağlıboyalar, selülozik boyalar, emaye ve pas boyaları. Aslında dayanıklı olduğu sürece hiçbir sınırim yok. Resmimi çalışırken katmanlara izin vermesi ve bu katmanların birbirinden kopmaması gerekiyor çünkü. O katmanların arasındaki herhangi bir kat tutunmayı engellerse emekler boşa gidebiliyor. Bu yüzden çok deneme yanılma yoluyla çalışma fırsatım oldu ve bazen kötü sonuçlarla da karşılaştım.

#### 5) Kavramsal kolaj ya da kolajı tercih ediş nedenlerinizi açıklar mısınız?

-Sanatsal anlatım dilinize ne katıyor?

**Aksoy:** Çalışmalarında kolajı tercih etmemin sebebi heykel sanatıyla uzun yıllar uğraşmam ile alakalı. İki boyuttan üçüncü boyuta geçen bir zihin her zaman iki boyutla tatmin olamıyor. Tuvalden çıkan bir objenin anlatımı daha güçlü kıldığı kanısındayım. Resim sanatının temelinde doğayı taklit etme çabası vardır. Bende taklit edilen ile taklidini aynı tuval üzerinde buluşturup o uyumu izleyene sunmak istedim. Kullandığım malzemelerin bir de şöyle bir özelliği var, yaşanmışlığı olan eski ve kullanılmış malzemeleri tercih ediyorum. Bu durum tarihe öyle ya da böyle tanıklık eden malzemelerin dokularını renklerini yıpranmış yüzeyini taklit ederken o duyguya ve o tarihe ufak bir yolculuğa izin veriyor benim için. Örneğin 1. Dünya savaşında kullanılmış bir süngüyü çalışmama monte edip zeminini fonunu o süngünün rengine dokusuna uygun hale getirirken çıkan sonuç gerçekten şaşırtıcı olabiliyor. Çünkü hiç de iç açıcı dokular veya renkler ortaya çıkmıyor. O süngünün soğuk yüzü mat rengi ve darbeler sonucu edindiği izlerin de sıcak bir hikayesi yok. O materyali tuvalime alarak geçmiş tarihi taklit ediyorum, ama taklit ederken herhangi bir sahneye bakmıyorum. Baktığım obje tarihe tanıklık etmiş ve tarihin ta kendisi oluyor. O an ne hissediyorsam o dokuları ve o renkleri tuvale aktarma çabam da o eseri özgün kılıyor. Çünkü benim bile aynısını çalışma şansımın mümkün olmadığı bir sonuç çıkıyor ortaya.

Seçtiğim konulara bağlı olarak materyaller de bir gruba ait oluyor. Örneğin ölüm konusunda rengarenk çiçekler çizmek mümkün değildir. Ölüm pekâlâ çiçekle de anlatılabilir ama konunun karamsarlığı benim resimlerimdeki tonlara, dokulara ve renklere ortalama bir skala veriyor. Bu da benim sanatsal dilimi ortaya çıkarmada bana yardımcı oluyor. Sınırlar konusunda perspektif içeren kompozisyonlar, derin boşluklar ve çitler kullanıyorum. Perspektifin uzakları, büyük boşlukların bilinmezliği ve çitlerin de başka insanların sınırlarının içerisine girdiklerini simgelediğini söyleyebilirim. Bu çerçevede üretmek tarzımın ve özgünlüğümün ortaya çıkmasına yardımcı oluyor.

### **Ek 3. Nevin Engin ile Yapılan Görüşme (14 Nisan 2022)**

#### **1) Kendinizden bahseder misiniz?**

-Sanata ilginiz nasıl başladı?

-Çalışmalarınızda neyi önemsersiniz?

**Engin:** Bulgaristan'da doğdum, 1989'da Türkiye'ye göç ettik. Çocukluğumdan bu yana sanata hep ilgiliydim, hayatımda hep vardı. Hiçbir zaman sanatsız, resimsiz kalmadım, ama sanat deyince keman da piyano da çaldım. Her tür spor ya da kurslara gittim. Dillere yatkınlığım da vardı. Bu ise bana daha çok kaynağa ulaşma fırsatı sunarak araştırma imkânımı genişletti.

Çalışmalarımda her zaman içtenliği ve samimiyeti önemserim. Bana güzel gelsin, hani planlanarak yapılan altın oran vardır ya, aslında bende beyin-göz koordinasyonundan dolayı bilinçdışı olarak gelişmiş. Sanırım küçüklükten itibaren gelen alışkanlıktan kaynaklı. Sürekli tiyatro, opera ve bale gibi kültür ortamlarında büyüdüğümüz için herhâlde.

#### **2) Çalışmalarınızın ana temasını ne ya da neler oluşturur?**

- Konular, kavramlar, temalar... Açıklar mısınız?

**Engin:** Her dönem farklı konulara ilgi duyarım, hayatın akışına göre bu değişir. Bir dönem kedi ve onların kadınlarına yoğunlaşmıştım. Önce kedilerden başlamıştım. İskitlerin hayvan stilleri vardır, onların kıvrımlı biçimlerine âşık olmuştum ve benzer stilde yapmıştım bütün kedilerimi. Ardından kadınları ekledim. Kedi ve kadınların simbiyozu/birleşmesi/bütünleşmesi. Tamamen dekoratif ve form güzelliğine ulaşmaya

çalıştım. Çok da aşırı bir derin kavram koymaya çalışmadım ama. Görseli çok hoşuma gider. O kıvrılma, dinamizm asla sabit değildir. Karakter olarak da ikisinin bazı ortak yanları vardır. Zamanın ve mekânın içinde aşırı güzel hareketleri vardır. İkisi de kendine ait alanlarını yaratmış ve o alanın içinde mutlular. Madonna ve kediler diye büyük bir serimdi. Sonra daha karışık tekniğe girdim ve bu sefer daha kavramsal çalışmalar çıktı. Tezimle de ilişkili olan modern-postmodern kıyaslaması, metamodern kavramları ve konularına yönelik işlere evrildi. Anı, bellek gibi çocukluk ortamımı ve daha eskilerde aile fertlerine uzanan tarihsel noktaları, ironik ya da metaforik şekillerde karışık teknikle ifade ettim. Bu teknikte hem kâğıt kolaj var hem kumaş ve iplik var. Özellikle yazmalardaki desenleri çalışmalarımda sıkça kullandım. Buranın ve doğduğum kültürün sentezini yapmaya çalıştım. Çünkü başka bir kültürden gelince hem şoklarını yaşıyorsun hem de uyum sürecine katlanmaya çalışırsın. Sonra ona alışıp bu sefer ötekine yabancılaşmış oluyorsun. Tüm bu süreçler ve kendini dönüştürmeler, malzeme kullanımına ve yaptığın kompozisyonlara yansır. Mesela bulmacaların metin kısımlarından kolajlarım var. Çünkü göç ettiğimizde çok iyi Türkçe bilmiyordum ve Türkçeyi öğrenmek için sürekli bulmaca çözüyordum ve televizyon seyrediyordum. Dolayısıyla onun da çok önemli bir yeri vardır hayatımda. Kısacası her dönem ne yaşıyorsam onu yansıtıyorum bir şekilde. Geçmişe dönünce değerlendirmesini yaparken ya da şimdiki dönemle kıyaslarken mutlaka günümüzün önemli kavramlarından birkaç tanesini yakalıyorum. Özellikle anı, bellek, aile kavramı, kültürel dönüşümler gibi. Bunlara ek olarak küresel-yerel anlamındaki global kavramının da çalışmalarımda olduğunu düşünüyorum. İki kültürün yerel farklı tatlarını bir araya getirerek genel bazı kavramların üzerine çalışıyorum.

### **3) Çalışmalarınızda olgu ya da kavramlar var mı, varsa bunlar ne anlama geliyor?**

**Engin:** Aslında bunları bir önceki soruda açıkladım sanırım.

### **4) İşlerinizi ne tür malzemelerle yapıyorsunuz?**

-Ne kullanmayı tercih ediyorsunuz?

**Engin:** Malzeme ile çalışmayı aşırı seviyorum. Farklı boyaları kullanıyorum. Dantel, güpür, yazma, cam boyası, tutkal, mürekkep ve kömür gibi her tür malzemeyi kullanmayı seviyorum. Mesela tuval yerine ahşabın ters yüzünü kullanmıştım. Pütürlü tuval

dokusuna benzediği için çeşitli tekniklerle mükemmel sonuçlar verebiliyor. Deneysel çalışmayı çok seviyorum. Bu yüzden akıttırım, kokuturum, sıçratırım ne gerekirse. Tabii bunların kalıcılığına yönelik bir süre gözlemliyorum, eğer iyi olduğunu görürsem ortaya çıkarıp gösteriyorum. Kumaş üzerine ebru da çalıştım, mumlu batik işlerimde var.

### 5) Kavramsal kolaj ya da kolajı tercih ediş nedenlerinizi açıklar mısınız?

-Sanatsal anlatım dilinize ne katıyor?

**Engin:** Kolaj, yapmazsam bana malzeme yetmiyormuş gibi geliyor, ifade etmek istediğim şeyi yeterince ifade edemiyormuşum gibi oluyor. Ben kalabalık seviyorum malzemeyi. Yüzeydeki alanı boş bırakamıyorum. Her tarafı dolduruyorum. Çünkü sanki söyleyecek her bir şeyi aynı mekânın içinde söylemeye çalışıyorum. Küçük bir yerde dolu dolu bir şeyi anlatmaya çalışıyorum. Belki devamını getiremeyeceğim. Normalde gelir ama ben her şeyi buraya koyayım istiyorum. Orda bitsin olay. Hiçbir şey ayrı ayrı durmaz bende, resmin yüzeyindeki her şey birbiriyle bağlantılıdır ve malzeme her yere dağılmıştır.

### Ek 4. Ömer Ünsal ile Yapılan Görüşme (16 Mart 2022)

#### 1) Kendinizden bahseder misiniz?

-Sanata ilginiz nasıl başladı?

-Çalışmalarınızda neyi önemsiyorsunuz?

**Ünsal:** Çocukluğumdan beri elime kalem geçse sadece resim yapardım. Benim matematik defterlerim bile resimle doluydu. Bir hipnoza girerdim, istediğimi çizene kadar dış dünyadaki sesleri algılayamazdım. Gerçi hâlen öyle.

Neyi önemsedığime gelince; çalışmalarımnda benim hissettiğim duyguları, imge dünyamda oluşan şekillerle yüzeye aktarmak diyebilirim. Bu şekiller genelde belleğimde yer tutmuş primitif desenlerden oluşuyor. Reel nesneleri de artık primitif motifler gibi algılamaya başladım.

#### 2) Çalışmalarınızın ana temasını ne ya da neler oluşturur?

- Konular, kavramlar, temalar... Açıklar mısınız?

**Ünsal:** Çalışmalarımın ana temasını, eski Kafkas mitolojik desen ve motifler oluşturuyor. Mezar taşları, eski kilimler, araç gereçlere naif şekilde çizilmiş süs olguları ve primitif desenler. Konularda ise genelde gökyüzü, yer ve yeraltı yaşam üçlemesini hikâyeleştirmeyi öne alıyorum.

### **3) Çalışmalarınızda olgu ya da kavramlar var mı, varsa bunlar ne anlama geliyor?**

**Ünsal:** Yer uygarlıklarını, boyutları eşit şekilde düşünerek kafamda simgesel bir yapıya sokuyorum. Bir böceğin ve kertenkelenin kendi aralarındaki oranı bozarak motifler hâlinde, birbiri içerisine deformasyona uğratarak kaynaştırıyorum. Canlı varlıkların simgelere dönüşmesini sağlıyorum. Dinsel araçlar da kullanıyorum. Bazen bir şaman bazen başka inançlara bürünmüş şekiller yaratıyorum. Kadim inanışları da kattığım oluyor. Özellikle swastikayı çok kullanıyorum.

Kuzey Kafkas göçmeni bir ailenin üyesiyim. Kafkas kültüründe yetiştiğim için Dağıstan Kaitag bölgesi desenlerini çocukluğumdan beri severim. Artık içime işlemiş, benim bir parçam gibi dışa vuruyorum resimlerimde.

### **4) İşlerinizi ne tür malzemelerle yapıyorsunuz?**

-Ne kullanmayı tercih ediyorsunuz?

**Ünsal:** Deri üzerine farklı teknikler ve boyalarla çalışmalar yapıyorum. Deriyi kendim tabaklattırıyorum. Bıçakla kazıdığım da oluyor, yüzeyleri tekrar boyuyorum. İkinci olarak kanvas üzerine yağlıboya çok çalışıyorum. Bir de linol ve gravürle çalışmalar yapıyorum.

### **5) Kavramsal kolaj ya da kolajı tercih ediş nedenlerinizi açıklar mısınız?**

-Sanatsal anlatım dilinize ne katıyor?

**Ünsal:** Farklı malzemeler farklı hisler uyandırıyor. Özellikle benim için deri; sanki mistik, yaşanmış anısı olan, hâlen yaşayan ve yaşayacak bir şeymiş gibi hissettiriyor. Resmettikçe heyecanlandırıyor ve beni mutlu ediyor. Bu nedenle de yaşlanmıyorum. Bedenim belki ama ruhum hep 18 yaşında.

## KAYNAKLAR

- Aksoy, M. (2020). *Toplumlara devrimi anlatmada resim sanatının yeri: Meksika, Rusya ve Türkiye örnekleri*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Eb5EkakJlp3olBdo\\_wNEGWHARNpf4oMRwZWZ1rRTdQcPxxHnCCH1RVSvVso2LSZ1](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Eb5EkakJlp3olBdo_wNEGWHARNpf4oMRwZWZ1rRTdQcPxxHnCCH1RVSvVso2LSZ1) (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi. Web sayfası: <https://www.pdfdrive5.com/metinleraras%C4%B1-%C4%B0li%C5%9Fkiler-d176038339.html> (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).
- Aktulum, K. (2006). *Metinlerarası kolaj*. *Kitap-lık*, 92, Mart, 75-90. Issn: 1300-0586
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı (Resimlerarası etkileşimler ve aktarımlar)*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Antmen, A. (2016). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arabalı Koşar, S.T. (2017). *Çağdaş sanat disiplinleri arası etkileşimlerde lif sanatı*. *İdil*, 6 (35), 2035-2059. doi: 10.7816/idil-06-35-09. Web sayfası: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1500541512.pdf> (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).
- Arslan, S. (2019). *Varlık ve biçim bağlamında gölge pratikleri*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=npGs9H39x7G6401x51yqpIeNsvk36XJeymBz6QyB0zyF5ifZTzVXz1\\_9UeA2H1X-](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=npGs9H39x7G6401x51yqpIeNsvk36XJeymBz6QyB0zyF5ifZTzVXz1_9UeA2H1X-) (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

Ay, B. (2018). *Sanat objesi olarak tekstil*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Ay, D. (2020). *Çağdaş sanatta yabancılaşma kavramı, rolü ve kapsamı*. (Yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri. Web sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=f10Kw4p1rmMDotyKRdYv1Bspstt3uOvKb-H0XWvbvUtNGfg9aEYLM2MHgeD4fVg9> (Erişim Tarihi: Aralık 2021).

Aykut, A. (2018). *Estetik paradigmlar ışığında sanat ve eğitimi*. Ankara: Pegem Akademi.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (Çev. A. Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Balcı, H. (2018). *1960 sonrası sanat alanında kadın emeği ve el işinin bir eleştiri aracı olarak kullanımı*. (Yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya. Web sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=hcgrYffRbz0Z44UJEuLtwfq0PHUpmN18whsHljNWEt5UH0RCp7vkJ6smkuR87miS> (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

Bedir Erişti, S.D. (Ed.). (2018). *Görsel araştırma yöntemleri teori, uygulama ve örnek*. Ankara: Pegem Akademi.

Bowker, S. (2014). The symmetry of khayamiya and quilting: International relations of the Egyptian tentmakers. *craft + design enquiry*. issue 6, doi: 10.22459/CDE.06.2014.03. Web sayfası: [https://www.researchgate.net/publication/322412987\\_The\\_symmetry\\_of\\_khaya\\_miya\\_and\\_quilting\\_International\\_relations\\_of\\_the\\_Egyptian\\_tentmakers](https://www.researchgate.net/publication/322412987_The_symmetry_of_khaya_miya_and_quilting_International_relations_of_the_Egyptian_tentmakers) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Çınar, Y. (2019). *Çağdaş fotoğraf sanatında metafor olarak beden*. (Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri. Web sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vjszP7PzV0HebcjFEv>

DfwB7mSBLl6MHOwJzM95p-BUAxxvCMllhEKZnTf\_orxE06D (Erişim Tarihi: Şubat 2022).

Çulha, D. (2019). Barbara Kruger'in tasarımlarını göstergelerarasılığın yeniden üretim yöntemleriyle okumak. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, Ekim 2019 Özel sayısı, 38-52. doi: 10.21733/ibad.603536. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/792027> (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

Demir, A. (2019). Jean-Luc Nancy'nin sanat anlayışının çoğulcu yansımaları. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 45, 133-149. Issn: 1302-6879. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/821553> (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

Demir, R. (2011). *Burhan Doğançay ve serileri*. (Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas. Web sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zD1B0cW7zVr3VcnZji tVXq30zqLr-BukRdSsQJAKkpzIEFdxY-umgxm0gIL7Sljq> (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Dıvrak, M. (2010). *Klasik dönem Osmanlı çadır süslemelerinden kıvrıma, oturtma, çırpma (aplike) tekniğinin günümüz gereksinimlerine uyarlama önerileri*. (Yüksek Lisans Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Web sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=veR1mHu9yoWjwcVU jCEoPHcJ6MRdmE11graejNqsmFuhnbveVDbI45SmE6Xn10c0> (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

Eroğlu, Ö. (2017). *Kandinsky sanatta tinsellik üzerine (Bir okuma çalışması)*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Erzurumlu Jorayev, Ö. (2018). *Tekstil sanat nesnelerinde malzeme, yapı ve form ilişkisi*. (Sanatta Yeterlik Tezi) Marmara Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Web sayfası:  
[https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=fS4sqEZr79C\\_n60Rk6MjFfuKO39FPvO04kzFc9ey85YXKybh8vTdd7IREC7CTbqT](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=fS4sqEZr79C_n60Rk6MjFfuKO39FPvO04kzFc9ey85YXKybh8vTdd7IREC7CTbqT) (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

Farthing, S. (Ed.). (2014). *Sanatın tüm öyküsü* (Çev. G. Aldoğan-F. Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Fineberg, j. (2014). *1940'tan günümüze sanat: varlık stratejileri*. (Çev. S. Atay-Eskier G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Foster, H. (2017). *Gerçeğin geri dönüşü (Yüzyılın sonunda avangard)*, (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Girgin, F. (2018). *Çağdaş sanat ve yeniden üretim (Alıntı, öykünme, kolaj, taklit)*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Girgin, O. (2018). Öncü düşünürlerinin yaklaşımları çerçevesinde postmodern sosyal teoriye yönelik eleştirel bir analiz. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (1), 105-130. doi: 10.22466/acusbd.428303. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/511453> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Hodge, S. (2013). *Beş yaşındaki çocuk bunu neden yapamaz (Açıklamalı modern sanat)*. (Çev. F. Candil Çulcu-G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra (1945-2017)*. (Çev. F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kaçmaz Ateş, Ö. (2020). Resimde gölgenin kullanımı ve Burhan Doğançay'ın yapıtlarında gölge. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 497-515, e-Issn: 2149 – 6595. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1473476> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Kaplan, M.A. (2018). Çağdaş Türk sanatında göç, yersizyurtsuzlaşma olgusunun Gülsün Karamustafa sanat çalışmaları üzerinden incelenmesi. *Sobider*. 5(29), 314-324, Issn: 2149-0821. Web sayfası: [https://sobider.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1960942612\\_4543%20Mehmet%20Akif%20KAPLAN.pdf&key=32080#](https://sobider.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1960942612_4543%20Mehmet%20Akif%20KAPLAN.pdf&key=32080#) (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

Kaplan, M.A. (2017). *Sanatta temsil sorunsalı*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=q3-d9QtLoVA2OMExHskJpQafEnlsrq3w9CPTdtd6bkhDmt1Tv5\\_a\\_7kWk1OvBW8y](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=q3-d9QtLoVA2OMExHskJpQafEnlsrq3w9CPTdtd6bkhDmt1Tv5_a_7kWk1OvBW8y) (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

Kaplıanoğlu, L., (2008). Sanatsal bir değer olarak "kolaj" / 'collague' as an art value. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 13, 97-104. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28954> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Karlıgil, G. (2014). *Güncel sanatta kurgusal kolaj okumaları*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. Web sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=gyLHMouPes-CvnhRcjQsKRVVTdy08wEaonneZAgck1m6On98KolV6TDHDejxLaUz> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Kaygusuz, Günay, B. (2019). Kumaş üzerine işlenen hikayeler. *İdil*, 59, 891-899. doi:10.7816/idil-08-59-07. Web sayfası: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1566407636.pdf> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Keser, N. (2016). İplik sanatı: Sanat alanına kabul edilme mücadelesi ve çağdaş bir sanat dalı olarak yükselişi. *Humanitas*, 4(8), 165-179. Issn: 2147-088X. Web sayfası:

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/263840> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Koç, A. (2021). Çağdaş sanatta kültüralizm olgusu etrafında gelişen stratejiler. A. Aykut (Ed.). *Çağdaş sanat gündemi* içinde (s. 1-34). Lyon: Livre de Lyon.

Koç, E. (2015). *Anselm Kiefer; sanatının anlam ve biçimlendirme kaynakları* (Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Web sayfası: <https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1045/1045.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Koçak, E. (2021). Çağdaş sanatlarda kanaviçe'nin evrimi. *ÇAKÜ Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9 (2), 238-259. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1986497> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Kozbekçi Ayrancınar, S. (2018). Giyim modasında kültürel kimliğin örneklerinden; Mola aplikeleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (2), 20-40. doi: 10.20488/sanattasarim.529203. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/652646> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Kozbekçi Ayrancınar, S. (2017). Giyim modasına doku ve boyut kazandıran aplike tekniğı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (16), 202-217. doi: 10.16950/iujad.335155. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/390591> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Kozlu, D. Benuğur, Ş. (2014). Çağdaş sanatta görsel ve kavramsal bir imge olarak yazının kullanımı. *Art-e Sanat Dergisi*, 7 (14), 233-263. Issn: 1308-2698. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193470> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

- Kuş, M. (2019). Postmodern sanat ve günümüz. *İdil*, 60, 1003-1010. doi: 10.7816/idil-08-60-06. Web sayfası: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1566145469.pdf> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).
- Lıang, K. (2018). Three value orientations in the development of contemporary fiber art. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. 1 (20), 129-135. Issn: 1307-9840. Web sayfası: <https://www.acarindex.com/pdfs/385755> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).
- Ok, M. (2012). *Topkapı Sarayı padişah kaftanlarının üretim aşamalarında kullanılan dikiş teknikleri ve süsleme öğeleri*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=rcbWnuqW6HxCZ\\_98ARapgoO\\_8mrydOuJ48tF1bOOtCv0u4JjmUCJxFGICZcZXk7a](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=rcbWnuqW6HxCZ_98ARapgoO_8mrydOuJ48tF1bOOtCv0u4JjmUCJxFGICZcZXk7a) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).
- Öcal, S. (2021). *Feminist kuram bağlamında üçüncü dalganın sanatta ifadesi*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=8tbPippmWV\\_b-Irrn9YEAanf3A8HoCoALn3LMmcVEpuPkHcAteIwuFb4R5saldiYM](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=8tbPippmWV_b-Irrn9YEAanf3A8HoCoALn3LMmcVEpuPkHcAteIwuFb4R5saldiYM) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).
- Öngen, A.G. (2016). Geleneksel tekstil teknikleri ışığında günümüzün giyilebilir sanat algısı. *İdil*, 5 (24), 1237-1254. doi: 10.7816/idil-05-24-12. Web sayfası: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1472365128.pdf> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).
- Öpöz N. (2018). *20. yüzyıldan günümüze tekstil yüzey tasarımının giyim tasarımına yansımaları*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=MzP7PYssFqdb3WljlroAkbsfly\\_T3h9Az53O0tNBml8GEQHQJX7VLtjKlt4fDyNQ](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=MzP7PYssFqdb3WljlroAkbsfly_T3h9Az53O0tNBml8GEQHQJX7VLtjKlt4fDyNQ) (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

Özpınar, C. (2009). *Lif sanatında kavram*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=ZeTyprYuef2HkaF3xt4wYpuB\\_80Du36HRshGrD4n-v6Hkc5OnPSDqGyLMYGt1Oj2](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=ZeTyprYuef2HkaF3xt4wYpuB_80Du36HRshGrD4n-v6Hkc5OnPSDqGyLMYGt1Oj2) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Pamuk Saltiel, M. (2019). *Lif sanatı ve feminist söylem*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. Web sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Mir2lXQK1dkmQ9Ige3PZbqmJ0rmBLOfIE-7el7dv2g2JaFO7SELl90haYv9H6l4l> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Sakalauskaite J. (2011). Lif Sanatı'nın kavramsal sanatla ilişkisi. *Akdeniz Sanat*, 4 (7), 36-39. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275335> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Soylu, R. (2019). Resimde ölüm ve fanilik imgelerinin göstergebilim çözümlemeleri. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (23), 40-52. Web sayfası: [https://www.academia.edu/41636461/Sanatta\\_fanilik\\_ve\\_%C3%B6l%C3%BCm](https://www.academia.edu/41636461/Sanatta_fanilik_ve_%C3%B6l%C3%BCm) (Erişim Tarihi: Temmuz 2022).

Sönmezaş, B. (2012). *Günümüz plastik sanatlarında görsel dil olarak tekstil*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vVNzTGHHhjH-u3WMToxQ-hKrEBewY0lavTF-7DUc3C4CzBfR\\_ZO5h8p2WidcECxT](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vVNzTGHHhjH-u3WMToxQ-hKrEBewY0lavTF-7DUc3C4CzBfR_ZO5h8p2WidcECxT) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Sürür, A. (1976). *Türk işleme sanatı*. Ak yayınları Türk süsleme sanatları serisi: 4, İstanbul: Apa Ofset Basımevi.

Şahin, H. (2011). *Postmodern sanatta eklektik nesneler*. (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya. Web sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=veR1mHu9yoWjwcVUjCEoPLeK-TPLMSxoIYnc2H5MaYtW4RcSF07FWFFK8pDcKUj> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Şahmaran Can, G. (2015). *Anti-estetik bağlamda kadının sanatsal oluşuma etkisi*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=WBc656i315e2eV6-EZV1okhzoyeprCkgA522-OIG5j--s-LnpEgedsu3m20wmT\\_x](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=WBc656i315e2eV6-EZV1okhzoyeprCkgA522-OIG5j--s-LnpEgedsu3m20wmT_x) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Şen, Ü. S. (2010). Sanat eğitiminde bilimsel araştırma yöntemlerinin kullanılması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (1), 343-360. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/31937> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur (modern ustaları anlamak)*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Toprak, A. (2014). *Fotomontaj ve kolaj tekniğinin ideolojik ve sanatsal bağlamda kullanımı, (1850 – 1990)*. (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=sY7m19PfcL6F1NUw-cr80CP6nGQ5AILzr\\_zVNbvtSEDM5Lv8BxtOGGLwsnJishAn](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=sY7m19PfcL6F1NUw-cr80CP6nGQ5AILzr_zVNbvtSEDM5Lv8BxtOGGLwsnJishAn) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Toptaş R. (2017). Türkiye’de pop sanat ve resim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (51), Issn: 1307-9581. Web sayfası: <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/pop-art-and-painting-in-turkey.pdf> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Tölük Aferin, Ç. (2022). *Kadına dair resimsel öyküler*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=RjZwH00oMG4iNa5Sgvlgg6l-6opzDRpfZ95DqvkXk\\_jOY0582Zu3jrZQVORoIaS](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=RjZwH00oMG4iNa5Sgvlgg6l-6opzDRpfZ95DqvkXk_jOY0582Zu3jrZQVORoIaS) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Turani, A. (2014). *Çağdaş sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk, A. Akkol, N. (2011). Tracey Emin'in günümüz sanatındaki yeri ve işlerinin değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), 105-120. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/254111> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu çağdaş sanat pratikleri. *Yedi*, (21), 21-31. doi: 10.17484/yedi.418434. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/628783> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Ünsal, E. (2018). Sanat ve hayat bağlamında, sanat/zanaat söylemi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20, (1), 109-124. Doi: 10.5578/jss.66172. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/493498> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Yetiş, M. (2019). *Çağdaş sanatta iplik*. (Yüksek Lisans Tezi). Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Mir2lXQK1dkmQ9Ige3PZbhx5IUluy884ej9AsPL3WmBfIP1k\\_e8GzzBAvbBrMgiM](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Mir2lXQK1dkmQ9Ige3PZbhx5IUluy884ej9AsPL3WmBfIP1k_e8GzzBAvbBrMgiM) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Yılmaz, A.N. (2008). Türk heykelinde bir öncü sanatçı: Füsün Onur. *Gazi Sanat Tasarım Dergisi*, 1 (2), 203-221. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192613> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Yılmaz, B. (2016). Atık nesneden sanat yapıtına malzemenin dönüşümü. *Art-e Sanat Dergisi*, 8 (15), 185-197. Issn: 1308-2698. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193482> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat* (2.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, S. (2008). *Kavramsal sanatta ironi ve olumsuzluk*. (Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. Web sayfası: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=UPP\\_Zu9isEmWGFXFCBYasXZvEg76VF-I1flOYYuNNHehdqheSitoE4sTe1pkv\\_LL](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=UPP_Zu9isEmWGFXFCBYasXZvEg76VF-I1flOYYuNNHehdqheSitoE4sTe1pkv_LL) (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Yönel, M. (2019). Shirin Neshat'ın özgürlüklerini düşleyen kadınları. *İdil*, 57, 587-596. doi: 10.7816/ıdil-08-57-05. Web sayfası: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1555615336.pdf> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Yücel, A. (2019). Andy Warholl çalışmalarının metinlerarasılık bağlamında incelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9 (1), 1-10. Issn: 1309-9302. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/679078> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

Yücer, H. M. Küçük, S. (2019). Tasavvuf literatüründe ağaç sembolizmi ve Muhyî'nin Temsîl-i Şecer isimli eseri. *Akademik Platform İslami Araştırmalar Dergisi*, 3 (1), 13-28. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/683857> (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

## İnternet Kaynakları

**Web\_1:** Akman, K. (2006, 5 Ocak). 'Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları'. İzinsiz Gösteri, Sayı 71, <http://>

[www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2\\_71.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 18.12.2021).

**Web\_2:** Arter, (2020), ‘Ahu Antmen: Çağdaşımız Altan Gürman | Our Contemporary Altan Gürman’ (video). <https://www.youtube.com/watch?v=KpDNCwzQSbk> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 23.03.2022).

**Web\_3:** Ataşehir Kùltür, (2021, 27 Mayıs). “Sanatçı Sohbetleri- Evvel Zaman Üzerine” (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=KpDwohE7K34> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 23.12.2021).

**Web\_4:** Başak Doğa Temür, (2019-2021), ‘Altan Gürman’, Arter, [https://www.arter.org.tr/altan\\_gurman](https://www.arter.org.tr/altan_gurman) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 22.03.2022).

**Web\_5:** Büyükb, İ. (2013, 3 Nisan). İş' te Hayat Burhan Doğançay (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=unc7DEyyY-4> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 25.04.2022).

**Web\_6:** Graf, M. (2020, 24 aralık). “‘Parla / Shine On’ - Sanatçı Konuşması 2, Artist Talk 2- Ardan Özmenoğlu & Ramazan Can, 2020” (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=cRZd2JCg2Mk> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 04.12.2021).

**Web\_7:** Graf, M. (2021, 23 Haziran). “Marcus GRAF ile ‘Çağdaş Sanat Teorileri ve Pratikleri’, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakùltesi” (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=mlMmEI5dmkg> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 14.11.2021).

**Web\_8:** Medyascope, (2019, 23 Kasım). Gözün Gördüğü/Gösterdiği: Füsun Onur- "Oda Müziğı" sergisi (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=wHZXfBRn5lA> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 9.04.2022).

**Web\_9:** Medyascope Plus , (2020, 2 Mart). “Kentin Nabzı: Güneş Terkol ile bir sergi, bir kitap: ‘Bir İkili’” (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=1DsSQkr8sI4> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 15.03.2022).

**Web\_10:** Orçan, M. (2016, 5 Mayıs). Sanat Durağında Bu Hafta Ressam Ömer Ünsal Konuğumuz. Kahramanmaraş Manşet. <https://www.marasmanset.com/guncel/sanat-duraginda--bu-hafta-ressam-omer-unsal-konugumuz-h5138.html> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 06.03.2022).

**Web\_11:** TRT 2, (2019, 5 Aralık). “Muasır, Ayfer Kalsın, 38. Bölüm” (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=bt0tBcpsNkc> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 18.12.2021).

**Web\_12:** TRT 2, (2019, 5 Ağustos). “Muasır, Damla Yalçın, 13. Bölüm” (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=71MBsxmCipU&t=3s> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 13.02.2022).

**Web\_13:** (<http://www.denizsagdic.com/exhibition.html>) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 31.03.2022).

## Görsel Kaynaklar

**Görsel 1:** Eser sahibinden ulaşılmıştır.

**Görsel 2:** Eser sahibinden ulaşılmıştır.

**Görsel 3:** (British Museum, no: 121201) [https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1928-1010-3](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1928-1010-3) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 18. 10. 2020).

**Görsel 4:** Ahlat Müzesi Teşhir Salonu 1412 Numaralı Eser. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/598100> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 9.11.2020).

**Görsel 5:** <https://pano.hermitagemuseum.org/3d/html/pwoaen/main/#node312> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 17.10. 2020).

**Görsel 6:** <https://blog.dma.org/tag/chimu/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 14.01.2021).

**Görsel 7:** <https://trc-leiden.nl/trc-needles/individual-textiles-and-textile-types/secular-representations/tristan-hanging> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 06.11.2021).

**Görsel 8:** MEB. (2012). El Sanatları Teknolojisi “Kırkyama-Aplike”. (s.17-49). Ankara. <https://www.yumpu.com/tr/document/read/17933072/el-sanatlar-teknolojisi-krkyama-aplike-megap> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 29.01.2021).

**Görsel 9:** Dıvrak, M. (2010). *Klasik dönem Osmanlı çadır süslemelerinden kıvrırma, oturtma, çırpma (aplike) tekniğinin günümüz gereksinimlerine uyarlama önerileri*. (Yüksek Lisans Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=veR1mHu9yoWjwcVUjCEoPHcJ6MRdmE11graejNqsmFuhnbveVDbI45SmE6Xn10c0> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

**Görsel 10:** Sürür, A. (1976). *Türk İşleme Sanatı*. Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi: 4, İstanbul: Apa Ofset Basımevi.

**Görsel 11:** <http://www.alevuzun.com/eserler/kaati-sanati> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 8.02.2021).

**Görsel 12:** [http://www.thomatkings.com/white\\_flower\\_sampler.htm](http://www.thomatkings.com/white_flower_sampler.htm) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 8.02.2021).

**Görsel 13:** <http://pinky-ing.blogspot.com/2011/04/current-projects-celtic-applique.html> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 11.02. 2021).

**Görsel 14:** TRA 0335: Shirdar Madrassa (Registan complex), Samarkand [https://patterninislamicart.com/archive/browse/monuments/147/shirdar\\_madrassa/tra0335](https://patterninislamicart.com/archive/browse/monuments/147/shirdar_madrassa/tra0335) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 12.02.2021).

**Görsel 15:** <https://weefolkstudio.com/2012/03/22/inspiration-molas-2/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 14.02.2021).

**Görsel16:** <http://seamsfrench.blogspot.com/2016/10/saffron-boutis-window-shade.html> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 16.02.2021).

**Görsel 17:** Bowker, S. (2014). The symmetry of khayamiya and quilting: International relations of the Egyptian tentmakers. *craft + design enquiry*. issue 6, doi: 10.22459/CDE.06.2014.03.[https://www.researchgate.net/publication/322412987\\_The\\_symmetry\\_of\\_khayamiya\\_and\\_quilting\\_International\\_relations\\_of\\_the\\_Egyptian\\_tentmakers](https://www.researchgate.net/publication/322412987_The_symmetry_of_khayamiya_and_quilting_International_relations_of_the_Egyptian_tentmakers) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

**Görsel 18:** Bowker, S. (2014). The symmetry of khayamiya and quilting: International relations of the Egyptian tentmakers. *craft + design enquiry*. issue 6, doi: 10.22459/CDE.06.2014.03.[https://www.researchgate.net/publication/322412987\\_The\\_symmetry\\_of\\_khayamiya\\_and\\_quilting\\_International\\_relations\\_of\\_the\\_Egyptian\\_tentmakers](https://www.researchgate.net/publication/322412987_The_symmetry_of_khayamiya_and_quilting_International_relations_of_the_Egyptian_tentmakers) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

**Görsel 19:** <https://www.yumpu.com/tr/document/read/17933072/el-sanatlar-teknolojisi-krkyama-aplike-megep> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 21.02.2021).

**Görsel 20:** <https://br.pinterest.com/pin/269441990186438129/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 24.02.2021).

**Görsel 21:** <https://tr.pinterest.com/pin/148618856438041700/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 24.02.2021).

**Görsel 22:** [http://galeri.genelturktarihi.net/pazirik-kurgani#!prettyPhoto\[images\]/62/](http://galeri.genelturktarihi.net/pazirik-kurgani#!prettyPhoto[images]/62/) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 16.03.2021).

**Görsel 23:** <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/composition-with-goat-1917> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 29.03.2021).

**Görsel 24:** <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 28.12.2020).

**Görsel 25:** <https://www.the-saleroom.com/en-us/auction-catalogues/mullocks-specialist-auctioneers-andvaluers/catalogue-id-srmu10041/lot-42d84fb8-3ee2-4aae-b421-a4e300af04d1> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 21.02.2021).

**Görsel 26:** <https://decoratingdissidence.com/2020/06/12/janie-terrero-holloway/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 21.02.2021).

**Görsel 27:** <https://blog.wellcomeopenresearch.org/2017/07/05/lived-lives-an-arts-science-community-intervention-around-suicide/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 24.12.2020).

**Görsel 28:** <https://tr.topwar.ru/79813-tayna-gobelena-iz-baye-i-bitva-pri-gastingsechast-2.html> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 28.12.2020).

**Görsel 29:** [https://www.researchgate.net/figure/Pablo-Picasso-Still-Life-with-Chair-Caning-spring-1912-oil-and-oilcloth-stuck-on-oval\\_fig2\\_327857035](https://www.researchgate.net/figure/Pablo-Picasso-Still-Life-with-Chair-Caning-spring-1912-oil-and-oilcloth-stuck-on-oval_fig2_327857035) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 01.10.2021).

**Görsel 30:**

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malevich,\\_Composition\\_with\\_Mona\\_Lisa.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malevich,_Composition_with_Mona_Lisa.jpg) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 07.10.2021).

**Görsel 31:** <http://artblogbybob.blogspot.com/2008/09/saving-silence.html> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 05.10.2021).

**Görsel 32:** İpşiroğlu, N. İpşiroğlu M. (2012), *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*, s.162, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

**Görsel 33:** <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-sanat-elestirmeni/3028> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 06.10.2021).

**Görsel 34:** <https://www.sanatinoykusu.com/wp-content/gallery/rene-magritte/the-looking-glass-rene-magritte-1963.jpg> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 08.10.2021).

**Görsel 35:** <https://www.wikiart.org/en/alberto-burri/sacking-and-red-1954> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 17.10.2021).

**Görsel 36:**

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYUUQ&titlepainting=Bed&artiname=Robert%20Rauschenberg> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 17.10.2021).

**Görsel 37:** <http://sanatile.blogspot.com/2015/08/nedir-bu-pop-art-kavrami-yazma.html> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 10.10.2021).

**Görsel 38:** <https://tr.pinterest.com/pin/283867582734647934/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 13.10.2021).

**Görsel 39:** Arabalı Koşar, S.T. (2017). Çağdaş sanat disiplinleri arası etkileşimlerde lif sanatı. *İdil*, 6 (35), 2035-2059. doi: 10.7816/idil-06-35-09.

<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1500541512.pdf> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: Mayıs 2022).

**Görsel 40:** Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra (1945-2017)*. (Çev. F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

**Görsel 41:** <https://mikekelleyfoundation.org/artwork/more-love-house-than-can-ever-be-repaid-and-the-wages-of-sin> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 19.10.2021).

**Görsel 42:** <https://arthur.io/art/lorenzo-nanni/75011/1> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 18.11.2021).

**Görsel 43:** Koç, E. (2015). *Anselm Kiefer; sanatının anlam ve biçimlendirme kaynakları* (Yüksek Lisans Tezi). Işıık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1045/1045.pdf?sequence=1&isAllowed=y> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

**Görsel 44:** <http://www.christinalinariscoridou.nl/dialogues-with-vermeer.html> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 4.12.2021).

**Görsel 45:** <https://arquicostura.com/calle-en-bou-valencia/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi:30.11.2021).

**Görsel 46:** [https://www.artir.org.tr/altan\\_gurman](https://www.artir.org.tr/altan_gurman) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 22.03.2022).

**Görsel 47:** <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190567> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 22.10.2021).

**Görsel 48:** Kaçmaz Ateş, Ö. (2020). Resimde gölgenin kullanımı ve Burhan Doğançay'ın yapıtlarında gölge. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 497-515, e-Issn: 2149 – 6595.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1473476> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: Haziran 2022).

**Görsel 49:** <https://www.arter.org.tr/fusun-onur> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 17.03.2022).

**Görsel 50:** <https://futuristika.org/girdi/fusun-onur-tekire-agit/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi: 17.03.2022).

**Görsel 51:** Şaşmazer Nilüfer. (29 Aralık 2016). “Örtüler, örüntüler ve öyküler”. S. 16–26. <https://www.unlimitedrag.com/post/2016/12/29/ortuleroruntulerveoykuler> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 13.03.2022).

**Görsel 52:** Sanatçı arşivinden 14 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

**Görsel 53:** <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=140&lang=TR&artistID=48&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=5840> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 25.12.2021).

**Görsel 54:** <https://gozdeilkkin.blogspot.com/2019/04/organized-habitation-2015-2018.html> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 25.02.2022).

**Görsel 55:** <http://www.yalcindamla.com/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 28.12.2021).

**Görsel 56:** Sanatçı arşivinden 4 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

**Görsel 57:** <https://onedio.com/haber/firat-neziroglu-yazio-cagdas-sanat-ve-koklerimiz-uzerine-968663> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 28.02.2022).

**Görsel 58:** Sanatçı arşivinden 16 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

**Görsel 59:** Sanatçı arşivinden 24 Şubat 2022 tarihinde alınmıştır.

**Görsel 60:** <https://www.instagram.com/denizsagdicart/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 31.03.2022).

**Görsel 61:** [https://stringfixer.com/tr/Black\\_Friday\\_\(1910\)#wiki-1](https://stringfixer.com/tr/Black_Friday_(1910)#wiki-1) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi:19.12.2021).

**Görsel 62:** <https://www.phillipscollection.org/collection/suzannasurprised> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi:7.12.2021).

**Görsel 63:** <https://dergi.salom.com.tr/haber-786-judy-chicago-her-zaman-bir-bas-belasi-olmayi-hedefledim.html> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 7.12.2021).

**Görsel 64:** <https://nicholauspatnaude.com/2012/02/22/the-dinner-party-by-judy-chicago/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 7.12.2021).

**Görsel 65:** <https://sanathayatsanat.com/2019/02/02/trashed/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim Tarihi:29.11.2021).

**Görsel 66:** <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2021/6095920/barbara-kruger/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 15.12.2021).

**Görsel 67:** <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages-projects/woxh5fe9acs2zhci6xchn5jmufku9n> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 22.12.2021).

**Görsel 68:** <https://gorebildiklerim.wordpress.com/2010/11/27/shirin-neshat/#jp-carousel-308> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 19.12.2021).

**Görsel 69:** <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/292.2018/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 15.12.2021).

**Görsel 70:** [https://www.saatchigallery.com/artist/wangechi\\_mutu](https://www.saatchigallery.com/artist/wangechi_mutu) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 19.11.2021).

**Görsel 71:** <https://smarthistory.org/ringgold-dancing-at-the-louvre/> web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 20.11.2021).

### **Tablo Kaynakları**

**Tablo 1:** Ankara Düşünce Atölyesi ADA (Nisan 2021), ‘Çağdaş Sanat Stratejileri- Prof. Dr. Aygöl Aykut’ (Video). [https://www.youtube.com/watch?v=VEZNqA\\_eD\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=VEZNqA_eD_k) web adresinden ulaşılmıştır. (Erişim tarihi: 20.12.2021).

**Tablo 2:** Aykut, A. (2018). Estetik Paradigmalar Işığında Sanat ve Eğitimi. Ankara, Pegem Akademi.