

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇEYİZ VE BULUNTU KUMAŞLARIN KULLANIMININ
SANATA YANSIMASI

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

Hazırlayan

FATMA RABİA KALYONCUOĞLU

20192310008

TEMEL EĞİTİM ANASANAT DALI
TEMEL SANAT VE TASARIM PROGRAMI

Tez Danışmanı: Prof. Hakan GÜRSOYTRAK

ŞUBAT 2023

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

ÖZET

Bu eser metninde, ilk olarak sanat-zanaat arasındaki ilişki ele alındıktan sonra, çeyizin tarihsel konumundan bahsedilerek; sanat tarihinin başından itibaren sanatsal çalışmalarda çeyiz ve buluntu kumaşların nasıl yer edindiği incelenmiştir. Üçüncü bölümde, sanatta nesne kullanımına değinildikten sonra, feminist sanatta çeyizin ve buluntu kumaşların sanat eserlerindeki kullanım örneklerine yer verilmiştir. Dördüncü bölümde, Türkiye ve Dünya sanatında çeyiz ve buluntu kumaşlarla farklı disiplinlerde üretilen sanat eserleri incelenmiştir. Daha sonra, çeyiz ve buluntu kumaşlardan ürettiğim çalışma örneklerine yer verilmiştir.

Çeyiz, ilk uygarlıklardan itibaren günümüze kadar varlığını koruyan, aile kurmakla ilgili sosyolojik bir ögedir. El işçiliğinin azalması, teknolojinin ilerlemesi ve zanaat ürünlerinin eski değerini kaybetmesi ile çeyizin kültürel önemi azalmış ve değişmiştir. Endüstri ürünlerinin artması ile gündelik yaşamda kullanılan ürünlerin tasarımlarında işlevsellik, ergonomi ve estetik ilkeler göz önüne alınmaya başlamıştır. Böylece, sanat ve zanaat birlikte ele alınarak yeniden buluşturulmuş, sanatın tasarım alanına girmesi ile malzeme ve sanat arasında ilişki kurulmuştur.

Sanat tarihi boyunca sanatçı nesne ile daima bir iletişim içindedir. Varlık ve kavramların nesne olma özelliği taşıdığı öne sürüldüğünde, sanat ve nesne bir bütündür. Çağın estetik ve tinsel değişimlerine göre farklılaşması, nesneye yeni kullanım alanları açar ve modern dönemde nesne sanatçı tarafından, her türlü sorgulamaya maruz bırakılır. Böylece Dada ile birlikte sanata giren hazır nesne, sanatta yeni bir dönüm noktası oluşturmuştur. 20. yüzyıl başlarında geleneksel sanat anlayışının kökten değişime uğramasıyla, sanatsal çalışmalarda farklı teknik ve materyaller kullanılmaya başlamıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda en baştan beri sanatla temas içinde olan çeyiz, hem kavram hem de materyal olarak sanatsal çalışmalar içinde yer edinmiştir. Teknolojinin ve endüstrileşmenin artmasıyla

kullanım ömrü dolmuş atık ve buluntu kumaşlar da sanata malzeme olan diğer nesnelerdendir.

Çeyiz ve buluntu kumaşların famaj, asamblaj, performans, enstalasyon gibi sanat tekniklerinde; sanat nesnesi olarak ele alımı ve kullanıldığı, feminist sanat ve günümüz sanatından örnekler ile incelenmiştir. Eser metninde, çeyizin ve buluntu kumaşların kültürel olarak ifade ettiği anlam ve değerin zaman içinde sanat nesnelerine dönüşmesiyle birlikte; günümüz sanatında kazandığı biçimsel, kavramsal değişiklikler ve benzerlikler eserler üzerinden incelenmiştir. Beşinci bölümde ise kendi ürettiğim çalışmalardan örnekler ele alınarak, çeyiz ve buluntu kumaşların sanat nesnesi olarak kullanımı; malzeme, biçim, içerik ve teknik olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Çeyiz, buluntu kumaşlar, sanat ve zanaat, hazır nesne, güncel sanat, feminist sanat, famaj.

ABSTRACT

In the text of this work; firstly, after the relationship between art and craft is under debate, the historical position of the dowry is mentioned; from the beginning of art history, it has been examined how dowry and found fabrics have taken place in artistic studies. In the third chapter, after mentioning the use of objects in art, examples of the use of dowry and found fabrics in feminist art are given. In the fourth chapter, works of art produced in different disciplines with dowry and found fabrics in Turkish and World art were examined. And then, examples of work which I produced from dowry and found fabrics are included.

Dowry is a sociological fact, related to establishing families, which, since the early civilizations, has been saving its own continuity. With the developments of technology, with the decrease in hand-made, and with the handicraft losing its former value, the cultural importance of dowry is diminished and changed. With the increase in industrial products, the function, the ergonomics and the esthetic principles have been taken more into consideration in their design. Thus, art and craft has been treated together and met with each other once again; resulted with establishing connection within the material and the art.

Throughout the history of art, the artist is always in communication with the object. When it is argued that entities and concepts have the feature of being objects, art and object are a whole. The differentiation of the age according to the esthetic and spiritual changes opens new areas of use to the object and in the modern period, the object is subjected to all kinds of questioning by the artist. Thus, the ready-made object, which entered art with Dada, created a new milestone in art. Various materials and techniques have been used in art making, following the fundamental change in traditional art concept in early 20th century. Following these developments, the dowry, which has been in close connection with art since the very beginning, takes part in art both as notion and as material. Following the

developments in technology and industrialization, the scrap objects and the found fabrics that fulfilled their economic life have become alternate materials for the art.

In this work, the utilization and the way of treatment of dowry and found fabrics in the art techniques of performance, famaj, assemblage and installation, have been examined, by examples feminist art and contemporary art. The transformation of the cultural meaning of dowry and found fabrics to artistic expression is also analyzed, together with dowry and found fabrics's stylistic and conceptional changes in and similarities with today's art, again by showing art works as examples. In the fifth chapter, the use of dowry and found fabrics as art objects by taking examples from my own works; evaluated in terms of material, form, content and technique.

Key Words: Dowry, found fabrics, art and craft, ready-made, contemporary art, feminist art, famaj.

ÖNSÖZ

Çeyiz kavramı, ilk uygarlıklardan günümüze kadar farklı şekillerde varlığını sürdürmüş, toplumlarda sosyal ve kültürel açıdan kalıcı izler bırakmıştır. Toplumun örf, adet, gelenek, görenek gibi yaşam biçimini şekillendiren değerler, toplumun sanat-kültür yapılanmasının da temelinde yer almaktadır. Dünyanın pek çok bölgesinde aynı amaçlarla hazırlanan çeyizler günümüz şartlarında kaybolmaya yüz tutmuş kültürel değerler arasında yer almaktadır.

Bu eser metninde, sanat tarihi ve günümüz sanatında çeyiz ve buluntu kumaşların sanat eserlerinde kullanımları geniş perspektifte incelenerek; sanata yansıması ele alınmış, kadın ve çeyiz arasındaki ilişkiye eserler üzerinden sorgulanarak değinilmiştir. Bu bağlamda etnografik bir nesne ile oluşturduğum çalışma örnekleri kültürel bir değere ışık tutarak geçmişteki değerleri günümüze taşımaktadır.

Hazırladığım bu eser metninin oluşum sürecinde, bilgi ve tecrübelerini esirgemeyen danışmanım Prof. Hakan Gürsoytrak'a teşekkür ederim. Ayrıca tez çalışmamın tüm aşamalarında bana destek veren ve yardımcı olan ablam Handan Kalyoncuoğlu'na teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ	SAYFA
NO:	ix
1.GİRİŞ	1
2.SANAT VE ZANAAT İLİŞKİSİ.....	3
2.1. ÇEYİZ GELENEĞİ.....	10
2.2. ÇEYİZİN SANATTA KULLANIM SÜRECİ	18
3.ÇEYİZ VE BULUNTU KUMAŞLARIN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMI	27
3.1. SANAT NESNESİ OLARAK KUMAŞ	27
3.1.1. NESNENİN TANIMI	28
3.1.2. SANATTA NESNE KULLANIMI	30
3.1.3.BULUNTU KUMAŞIN SANATTA KULLANIMI	38
3.2.FEMİNİST SANATTA ÇEYİZ VE BULUNTU KUMAŞ KULLANIMI	42
4. GÜNCEL SANATTA ÇEYİZ VE BULUNTU KUMAŞ KULLANIMI	61
4.1.DÜNYA SANATINDAN ÖRNEKLER.....	72
4.2.TÜRKİYE SANATINDAN ÖRNEKLER.....	85
5. ÇEYİZ VE BULUNTU KUMAŞLARDAN YAPTIĞIM ÇALIŞMALARDAN ÖRNEKLER	105
SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA.....	128
ÖZGEÇMİŞ.....	133

RESİM LİSTESİ

sayfa

No:

Resim 1. William Morris ve Sir Edward Burne-Jones, Pomona, (Figür tasarımı 1882, arka plan tasarımı 1898, yapımı 1906).	7
Resim 2. Damat bohçası, altın telle işlenmiş kenarında “Ay doğar albatandan, gün doğar günbatandan, yarime selam yolladım, yetmiş günbatandan, yarime selam yolladım, yetmiş iki bostandan”, Balıkların kuyruk dibinde yazılı.	10
Resim 3. Damat için gecelik entarisi ve don, Antep işi, geometrik desenli.....	10
Resim 4. Uçkur, keten üzerine ipek iplikle ve sarı fitille sarılı, gümüşle işli motif Orta Anadolu’ dan olabilir. 18. yy. 2. yarısı.	12
Resim 5. Yağlık, tülbent üzerine ipek iplikle ve altın yaldızlı gümüş tel ile işli motif, 18. yy. sonu.	12
Resim 6. Osmanlı’daki Sefarad Yahudilerinin adetlerine göre çeyiz, İsrail Müzesi Kudüs.	12
Resim 7. Çin’de bir çeyiz alayı, On Millik Kızıl Çeyiz, Ninghai Düğün Gümrükleri ..	13
Resim 8. Peranakanlı Çinli bir çiftin düğün fotoğrafı ve elindeki altın işlemeli ipek tören mendili, 19. yy. sonu, Malacca.	13
Resim 9. Şalva İnal-ıpa'nın 1954 tarihli “Abhazlar Arasında Evlilik ve Aile Tarihi Üzerine denemeler” kitabından gelin çeyizinin sergilenmesi, Cigerda köyü.	14
Resim 10. Salparondastynprıka (Çeyiz bağını kaldırma), çeyiz alayı, Yunanistan. .	14
Resim 11. Sedef kakmalı 18.yy. kalma bir Türk sandığı, Dorris Duke İslam sanatları vakfı.	15
Resim 12. Alman çeyiz sandığı, Hugo Schramm atölyesi, üzerinde “Sevmek ve sevilme büyük bir ihtiyaçtır” yazar, 1927, Schnett.	16
Resim 13. İtalyan cassone çeyiz sandığı, 1580-1589, Isabella Sewart Gardner Museum.	17
Resim 14. Rönesans dönemi, El yazması evlilik ve çeyiz sözleşmesi, 1590.	18

Resim 15. Gentile da Fabriano, Üç Bakirenin Çeyizi, 1425, Pinacoteca Vaticana, Roma, St. Nicholas efsanesi.	19
Resim 16. Fra Angelico, St. Nicholas Öyküsü: Üç Zavallı Kıza Çeyiz Vermek, 1448.	19
Resim 17. Francescodi Giorgio Martini, Eros ve Anteros'un Zaferinin Öyküsü'nün yer aldığı bir evlilik sandığından (cassone) panel. 1470-75, İtalya, Panelde tempera ve altın, Frist Sanat Müzesi.	20
Resim 18. Giovanni Toscani'nin atölyesi, Boccaccio'nun Decameron'undan sahneler (Ginevra, Bernabò ve Ambrogiuolo'nun hikayesi (bölüm I), bir evlilik sandığından (cassone) panel, 1420-25, Edinburgh, İskoçya Ulusal Galerisi.	20
Resim 19. Hindistan' da Düğün alayı, Hediyelerle bir gölgelik altında gelin, 1800 civarı, Los Angeles Sanat Müzesi.	21
Resim 20. Tuti-nama (Papağan Masalları): Yedinci Gecede altın yüklü bir fili çeyiz olarak getirir, 1560, Cleveland Sanat Müzesi.....	22
Resim 21. Suzuki Harunobu, Palanquin'e Binen Gelin ve Çeyizi, 1769, Brokar Baskılarda Evlilik Serisinin 3. Sayfası.	23
Resim 22. Vasily Pukirev, Çeyiz kaydı, 1873, Devlet Tretyakov Galerisi.	24
Resim 23. Nikolai Bekryashev, Çeyiz seçmek, 1910.	24
Resim 24. Poul Friis Nybo, Çeyiz sandığını inceleyen bir kız, 1929.	25
Resim 25. Lane Cedar Umut Sandığı, 1946, reklam afişi.	26
Resim 26. Lane Cedar Umut Sandığı, 1938, reklam afişi.	26
Resim 27. Pablo Picasso, Gitar ve Şarap Kadehi, 1912.	32
Resim 28. Georges Braque, Meyve Tabağı ve Cam, 1912.....	33
Resim 29. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	34
Resim 30. Elsa von Freytag-Loringhoven ve Morton Schamberg, Tanrı, 1917.	35
Resim 31. Robert Rauschenberg, Yatak, 1955.	38
Resim 32. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs, 1967.	40
Resim 33. Sheila Hicks ve eseri.....	43
Resim 34. Ella Maria Deacon, Dostluk Yorganı, 1842.....	44

Resim 35. Janie Terreno ve Holloway Hapishanesi Çalışanları, “Sufragette Mendili”, 1912.....	46
Resim 36. Miriam Schapiro, Sabır, 1976.....	47
Resim 37. Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, 1974-1979.....	49
Resim 38. Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi (ayrıntı).....	50
Resim 39. Joyce Kozloff, Patricia Newkirk, 1980.	52
Resim 40. Faith Wilding, Rahim Odası, 1973.	55
Resim 41. Miriam Schapiro, Harikalar Diyarı, 1983.	62
Resim 42. Faith Ringgold, Değişim 2: Faith Ringgold'un 100 Pound'dan Fazla Kilo Verme, 1970.....	65
Resim 43. Tracey Emin, Lanet Olası Gelişigüzel, 2001.....	67
Resim 44. Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1976.....	69
Resim 45. Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin, 1975.....	69
Resim 46. Joana Vasconcelos, Kuyruklu Piyano, 2008.	73
Resim 47. Kristen Wicklund, Çalışması için dantel örerken, 2011.....	75
Resim 48. Orly Cogan, Beni Unutma, 2009.....	78
Resim 49. David Hammons, İsimsiz, 2013.	80
Resim 50. Shinique Smith, Balya Varyant No. 0024, 2017.	83
Resim 51. Nil Yalter, Toprak Ev, 1973.....	87
Resim 52. Gülsün Karamustafa, Çifte İsa'lar ve de Yavru Ceylan, 1984.....	89
Resim 53. Güneş Terkol, Kadınların Kromatik Uçurtmaları, 2012.	91
Resim 54. Gözde İlkin, Devrik Ev, 2017.	94
Resim 55. Safiye Başar, Umut, Seramik, 2010.	97
Resim 56. Deniz Pireci, Kendine Haksızlık Etme, 2014.	98
Resim 57. Deniz Pireci, Ben Yarattım Gerçeği, Enstalasyon, 2014.	99
Resim 58. Hale Tenger, Sandık Odası, Enstalasyon, 1997-2015.	101
Resim 59. Derya Özşen, Yün Yorgan, Ahşap oyma heykel, 2013.....	103

Resim 60. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 105/150 cm, 2018.....	109
Resim 61. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 75/85 cm, 2018.....	110
Resim 62. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 85/120 cm 2018.....	110
Resim 63. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karışık teknik, 80/80 cm, 2019.	111
Resim 64. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karışık teknik, 80/80 cm, 2019.	111
Resim 65. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 100/100 cm, 2019.....	112
Resim 66. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 104/136 cm, 2019.....	113
Resim 67. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 128/275 cm, 2019.....	114
Resim 68. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 130/270 cm, 2019.....	115
Resim 69. Rabia Kalyoncuoğlu, Pembe Düşler, Nakışlı bez üzerine karakalem, 160/210 cm, 2020.	116
Resim 70. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 60/40 cm, 2020.....	117
Resim 71. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karışık teknik, 50/75 cm, 2021.	118
Resim 72. Rabia Kalyoncuoğlu, Beni Sar Beni Kori, Saten, elyaf, karakalem, akrilik, 130/280 cm, 2021.	120
Resim 73. Rabia Kalyoncuoğlu, Beni Sar Beni Kori II, Saten, Elyaf, karakalem, akrilik, 160/280 cm, 2021.....	121

Resim 74. Rabia Kalyoncuoğlu, Beni Sakla, Dantel, Kağıt üzerine suluboya, 90/160 cm, 2022.....	123
Resim 75. Rabia Kalyoncuoğlu, Beni Sakla, Detay, 2022.....	124



1.GİRİŞ

Çeyiz, Henry Glase tarafından “Genç kızlar, evlenmeden önce dokuma sanatlarını öğrenirken, gelecekte evlerinde kullanmak üzere güzel olan şeylerin toplandığı bir koleksiyon meydana getirirler; bu çeyizdir. Çeyiz aynı zamanda genç kızın ilerideki hayatında kullanabileceği bir sermayedir.” şeklinde tanımlanmıştır.¹ Buradan çeyizin hem sosyolojik hem de antropolojik bir öge olarak karşımıza çıktığını görebilmekteyiz. Yine bu tanımdan, çeyizin sanatla ilişki içinde olan bir zanaat olduğunu da görmekteyiz.

Çeyiz kavramı, ilk uygarlıkların erken dönemlerinden beri farklı şekillerle kendi devamlılığını sağlayarak günümüze kadar varlığını korumuş, sosyal ve kültürel açıdan kalıcı izler bırakmıştır. Toplumun örf, adet, gelenek, görenek gibi yaşam biçimini şekillendiren değerler, toplumun sanat-kültür yapılanmasının da temelinde yer almaktadır. Dünyanın pek çok bölgesinde aynı amaçlarla hazırlanan çeyizler, günümüz şartlarında kaybolmaya yüz tutmuş kültürel değerler arasında yer almaktadır.

Teknolojinin gelişmesiyle zanaat ve el işçiliği giderek değer kaybına uğramış ve zamanla çeyizler basit el işleri olarak kabul edilmiştir. El emeği ile hazırlanan çeyizler duyguların bir çeşit dışa vurum biçimidir. İçinde yaşanmışlık, umut ve başlangıç barındıran çeyiz geleneği, zaman içinde değişen teknoloji ile birlikte önemini yitirmiş ve anlam değişikliklerine gitmiştir. Teknolojinin ve kentselleşmenin gelişmesiyle, atık nesnelerin çoğalması sonucu, sanatta farklı materyaller kullanılması alışlagelen sanat geleneğini yıkmış ve değişime uğratmıştır. Değişime uğrayan geleneksel sanat anlayışında, atık nesneler sanat yapıtlarına dönüşürken, objelerin bir durumdan başka bir duruma geçişi ve kavramlarının değişmesi söz konusu olmuştur. Sanata farklı malzemelerin girmesiyle gündelik hayatta

¹ Glase, Traditional Turkish Art Today,1993, s.26

karşılaştığımız atık nesneler, eşyalar yeniden biçimlendirilerek soyut bir anlam ve yeni bir ad verilerek, farklı biçimlerde sanat eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman içinde eski önemini yitiren çeyiz de bu nesnelerden biridir. Anlamsal değişikliklere uğrayarak günümüze kadar gelmiş ve sanatsal nesne olarak kullanılmaya başlamıştır.

Günümüz sanat eserlerinde, başta kavram ve malzeme olarak kullanılan çeyizlere ve buluntu kumaşlara sanatçılar kendi yorumlarını katarak bambaşka bir boyut kazandırmıştır. Günümüz sanatında olan bu yansımalar da çeyizin ve buluntu kumaşların özellikle politik ve eleştirel bağlamlarda gündeme geldiğini söyleyebiliriz. Bu öğeleri daha çok kadın feminist sanatçıların kullanması, hali hazırda böyle bir eleştirel yaklaşımın geliştirilmesinin nedenlerinden biri olarak ileri sürülebilir. Bu eleştirel yaklaşım sanat eserlerinde formel olarak çok boyutlu biçimde gündeme gelebilirken, içerik olarak da geleneğe yönelik yine bir eleştiri olarak ortaya çıkmaktadır.

1960 sonrası sanat ortamının üretim pratikleri, malzeme ve kavram olmak üzere her türlü sanatsal ifade biçimini kullanmayı mümkün kılmıştır. Bu ortam içinde sanatçı, sanat nesnesini özgür bir şekilde, farklı sanat disiplinlerinde deneysel bir forma dönüştürmüştür. Sanatçılar hikayelerini, anılarını, kültürel değerlerini ve kimliklerini sanata dönüştürme imkanı bulmuştur. Sanatçının artan anlam arayışı, sanat nesnesinin seçimi ve sanatçının anlamlandırma süreci beraberinde sanatçının geçmiş ile olan bağını güçlendirir. Çeyiz ve buluntu kumaş kullanılarak oluşturulan emek ve el işçiliği anlatıları, malzeme ile ilişkili bilinen teknikleri güncel sanat anlayışı içinde dönüştürmekte ve zanaatın temsiliyetini incelememize olanak sağlamaktadır. Geleneksel ve kültürel değere sahip olan çeyiz ve onunla ilişkili teknikler, içerdikleri metaforlar bakımından günümüz sanat eserlerinde sıkça yer almaktadır. Bu bağlamda zanaat sayılabilecek pratikler, sanatçı tarafından işlenebilen kendine özgü yeni bir anlatım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çeyiz düşünüldüğünde bir bütün olarak sahip olunan; bir güç, varlık, söz hakkı, anı, birikim, çaba ve fedakarlıktır.

2.SANAT VE ZANAAT İLİŞKİSİ

Zanaat, el ustalığı isteyen nitelikli işlere verilen genel addır. İlk çağlarda, Mezopotamya ve Batı’da sanatçı ve zanaatçı ayrımı yapılmamıştır. Bu çağda yaşayan heykeltıraşlar ve ressamalar isimsiz zanaatçılar olarak tarihe geçmiş, bir demir ya da ayakkabı ustasıyla aynı değerinde görülmüştür. “Zanaatçı” ve “Sanatçı” sözcükleri 18. yüzyıldan önce birbirleriyle aynı anlamda kullanılmış ve 18. yüzyıla kadar sanat, zanaat ve el sanatlarına bir bütün olarak bakılmıştır.²

Sokrates, sanatı ilk tanımlama girişimlerinde bulunanlardan biridir. O sanattan mimesis (taklit) olarak bahsetmiştir. Antik Yunan’da sanat, mimesis olarak nitelendirilmiştir. Bu dönemde Yunanlılar günümüzdeki güzel sanatlara karşılık gelecek bir kelime ve tanım kullanmamışlardır. Güzel sanatlar yerine kullanılan “tekhne” bugünkü anlamıyla zanaata yakın olsa da, o dönemde ince işçiliği ve doğaçlamayı kapsadığı için sanatçı/zanaatçıya denk gelmektedir. Tekhne “akla dayalı üretim” anlamına gelmektedir. Tekhne bir amacı olan, belirli bilgilerden faydalanarak bazı ihtiyaçları gideren, amacına ulaşmak için belli bir yol izleyen, işlevsel ve faydalı sonuçların ve ürünlerin elde edildiği tüm uğraşları kapsamaktadır. Antik Yunan’da Perikles döneminde kısa bir süre sanatın tek başına bir değeri olduğu düşünülse bile, sanat ve zanaat arasındaki ayrım yapılmamıştır. Bu dönem dışında Antik Yunan’da şiir, resim, heykel ve müzik gibi üretimler sanat adı altında ayrıca değerlendirilmemiştir.

Aristoteles’e göre sanat genel anlamda taklittir. Tekhne ise alınan eğitim, duygu ve akıl doğrultusunda herhangi bir şeyin yaratılması olarak tanımlanır. Zaten sanat ve zanaatın temelinde yaratım vardır. Aristoteles bu doğrultuda şair, ressam, mimar, hekim ya da dansçı arasında, belli yaratımlar sonucunda, bir nesneyi ürüne çevirmeleri açısından bir fark görmeyip, yöntemsel açıdan aynı oldukları görüşündedir. Aristoteles’e göre tekhné kavramı direkt zanaata denk olmasa da zanaatın içinde barınan yetenek, tecrübe ve bilgi gibi her türlü yaratım ve üretimleri kapsamaktadır. Bu doğrultuda Aristoteles de sanat ve zanaatı ayıracak bir ayrıma gitmemiştir. Bunun yanında Aristoteles, haz veren faydalı sanat ve zanaatlar ile

² Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt 1: Tarih Öncesi Çağlardan Orta Çağa, 2019, s.13

diğerleri arasında ayırım yapmış, hepsini aynı düzeyde tutmamıştır. Sanatçı ve zanaatçı devlet için faydalı olanı yapmalı, herkesin yararına çalışmalı ve yaptığı her eylemin amacı iyiye ulaşmak olmalıdır. Aristoteles yapılan bütün sanat ve zanaatların haz verdiğini ancak bazılarının diğerlerinden önde olduğunu belirterek bir ayırım yapar. Bu ayrıma göre, boş vakitlerin değerlendirildiği sanatın verdiği haz ile eğlence için yapılan sanatın verdiği haz farklıdır. Değerli veya üstün olan sanat ise gerçekten fayda sağlayan sanattır. Kendi ifadesiyle “Üst düzey bir mutluluk ve onurlu bir eğlence sunan sanatlar, duygulara yönelmekten çok düşünsel kaynağı olanlardır ve bu estetik hazzın en değerlisidir.”³

Orta Çağ’a gelindiğinde Batı toplumlarında da sanat ve zanaat ayrımı henüz yapılmamıştır. Şiirler eğitici ve öğretici olarak bestelenen müzikler ise dini törenler için kullanılıyordu. Sanatçı ve sanat kavramı günümüzdekinden uzaktı. O günkü müzisyen, şair, heykeltıraş ve ressam 12. yüzyıldan itibaren hakim olan skolastik düşüncenin kurallarına uyan sanat ve zanaatkarlardı. Ressamlar sipariş üzerine kilise duvarlarına, zenginlerin evlerine, saraylara vb. yerlere resimler yaparlardı. Plastik sanatlar hala zanaattan ayrı düşünülüyordu.⁴ Dolayısıyla heykeltıraş, ressam, kuyumcu ya da çömlekçinin statüsü eşdeğerdi ve sanatçılar ancak zanaatçı loncalarına bağlı olarak çalışabilirlerdi. Loncalar, sanat ve zanaat alanında düzenlemeler yapmaktan ve yapılan çalışmalar için eğitim vermekten sorumlu kurumlardı. Her sanat alanının kendi loncası olmadığı için mimarlar taş ustalarının loncasına; ressamlar boya temini için bağlı oldukları eczacılar loncasına; heykeltıraşlar ise kuyumcular loncasına dahillerdi. Sanatçılara verilen siparişlerde kullanılacak malzeme ve içerik belirtiliyordu. Sanatçıların bu dönemde eserlerin altına imza attığı görülsede bu özgünlükten ziyade, atölye üretimlerindeki zanaat ustalığının yeniliğe işaret ettiğini söylemek mümkündür. Kilise baskısı ve lonca teşkilatının getirdiği sınırlamalar sanatçıların bağımsız ve yaratıcı olmalarına izin vermiyordu. Dolayısıyla bu dönemde sanat ve zanaat kavramının ayrılıp bağımsız ve özgün sanatçı kavramının oluşması mümkün değildi.⁵

³ Polat Akgün, Anayasa Hukukunda Sanat Özgürlüğü, 2019, s.7-8

⁴ Shiner, Sanatın İcadı, 2020, s. 56-61

⁵ Polat Akgün, Anayasa Hukukunda Sanat Özgürlüğü, 2019, s.15

Sanat ve zanaat ayrımı Rönesans, sanat ve sanatçı kategorilerinin oluşumunda, önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Yüksek Rönesans döneminde Raffaello, Michelangelo, Leonardo Da Vinci gibi sanatçılar hamileri ile sözleşmeler yapmış, sipariş üzerine eserler üretmişlerdir. Rönesans döneminde artık, sanatçıların kendi adları vardır ve Este ve Medici gibi güçlü ailelerin sanatı desteklemesiyle sanatta parlak günler yaşanmaya başlamıştır. Sanat ve zanaat 16. yüzyıl boyunca gittikçe önem kazanmış, zanaatçı-sanatçı statüsü yükselmiş ve yavaş yavaş bir sanat piyasası oluşmaya başlamıştır. Sanat piyasası Medici ailesi himayesinde doğmuş, müzeler ve sergiler ortaya çıkmıştır. 1648 yılında kurulan Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nin getirdiği en büyük yenilik, sanat ve zanaat becerilerine felsefi ve kurumsal bir yenilik kazandırarak lonca eğitimiyle bağdaştırılmış olan sanatı ayrı bir alana dönüştürmesidir.⁶ Rönesans'tan itibaren sanat, liberal sanatlarla ilişkilenemeye çalışan hümanist sanatçılar sayesinde yeniden tanımlandı. Rönesans'taki bu gelişmeler sonrasında 18. yüzyılda Charles Batteux gibi bazı düşünürler; heykel, resim, şiir ve dans gibi alanlara ayrılarak onlar için beaux-arts (güzel sanatlar) terimini kullandı. Bu ayrım sonrası bu alanları deha ve beğeni ölçütleriyle ilişkilendirdiği için de güzel sanatlar ve zanaatlar; sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrım daha keskin bir hal aldı. Bu ayrım sonrasında çömlekçilik, dokumacılık, kuyumculuk gibi köklü tarihi olan alanlar zanaat olarak adlandırırken; resim ve heykel ise sanat statüsüne yükseldi.⁷

18. yüzyıldan itibaren sanat ve zanaatçı ayrımı kesinleşerek, 18. yüzyıl sonlarında ise sanatçı ve zanaatçı kelimesi birbirinden farklı anlamlara gelmektedir. Sanatçı kelimesi sanat eserlerinin üreticisi olarak kullanılırken; zanaatçı ise sadece eğlenceli ya da faydalı el işleri üreten kişiler olarak adlandırılıyordu.⁸ Shiner'e göre, eski sanat düşüncesi 18. yüzyılda sanat ve zanaat şeklinde ikiye ayrılmış; 19. yüzyıla gelindiğinde ise güzel sanatlar, yaratıcı bağımsız özgün bir alan haline dönüşmüştür. 18. yüzyıldan itibaren kesinleşen sanat ve zanaatçı ayrımıyla, sanat yüce hakikati

⁶ Artun, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi, 2015, s.10

⁷ Keser, İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Yükselişi, 2016, s.167

⁸ Shiner, Sanatın İcadı, 2020, s.24

ortaya çıkartan, ruhu iyileştiren, tinsel bir uğraş olarak görünüyordu. Güzel sanatlar yüksek bir kültürün ürünü olarak görülerek, gündelik olandan uzaklaşmış, tinsel bir hale dönüşmüştür. 19. yüzyılın sonunda sanat ve zanaat uygulamalı ve ilişkisel olarak da birbirinden ayrılmışlardı. Gelişen sanayileşme sonucunda zanaatçının statüsü zayıflayarak, birçok atölye kapanmaya başlamıştır. Farklı alanlarda zanaat işleri üreten birçok büyüklü küçüklü atölye, kapanma ihtimali ile karşılaşmış, bazı geleneksel zanaat alanları yok olmaya yüz tutmuştur. Bu durumun başlıca dört nedeni vardır. Bunlar:

“Birincisi, bu atölyeler zanaatın ya da sanatın gizemini oluşturan yaratıcılık, bilgi ve beceri üzerine inşa edilmiş mahrem hiyerarşilerdi. İkincisi, belli bir iş bölümü olsa da çıraklar üretimin, tasarımdan son aşamasına kadar bütün aşamalarını görmekteydi. Üçüncüsü, telaşsız bir çalışma ortamı vardı. Son olarak, işin büyük bir kısmı el aletleriyle ve nesilden nesile aktarılmış tekniklerle yapılıyordu.”⁹

Arts&Crafts hareketi İngiltere’de ortaya çıkmış ve daha sonrasında tüm Avrupa’yı etkisi altına almıştır. Önderliğini William Morris’in yaptığı Arts&Crafts hareketi sanayi devrimi sonrasında gelişen bir akımdır.¹⁰ Morris ve yakın takipçilerinin, el işçiliğine dönmek için makineyi kaldırmak gibi bir amaçları yoktu. Morris, endüstriyel tasarımda ve herhangi bir alanda değişiklik yapılabilmesi için öncelikle toplumun değişmesi gerektiğine inanıyordu. Gelenek sözcüğü Morris’in sahip olduğu inancı ifade eder. Morris, işçilik yöntemlerinde geleneğe sıklıkla yer veriyordu. Bu durumda işçilik, güzellik veya stil bilinciyle değil; içten gelen bir istekle ortaya çıkan ve sonucunda güzellik bulan bir eylemdir.

18. yüzyıldan 19. yüzyıla işçilik yöntemlerinde süreklilik olmadan makineyle başarılı bir sanat yapmak mümkün olamazdı, işçilik ve güzellik arasındaki organik bağlar kopmuştu.¹¹

⁹ Shiner, Sanatın İcadı, 2020, s.313

¹⁰ Gadanaz, Avrupa Tapestry Dokumalarında: Bauhaus Okulu ve Türk Dokuma Sanatına Olan Etkileri, 2017, s. 23

¹¹ Herbert, Sanat ve Endüstri, 1973, s.8

Rönesans'tan önce güzel sanatlar dediğimiz mimarlık, heykel, resim, müzik ve şiire verilen farklı bir tanım olmadığı gibi bu dallara tam anlamıyla sanat gözüyle bakılmıyordu. Makine çağındaki uygulamalı sanatlar ve güzel sanatlar arasındaki ayırım temelinde Rönesans'a dayanmaktadır.¹²

Sosyal ve politik bir hareket olan Arts&Crafts topluluğu sanat loncaları için bir model olmuştur. Morris'in sistemi, kendinden önce gelen Neo-Gotikçiler gibi Gotik bezemeyi aynen kullanmayı değil, eski zanaat tekniklerini sanata aktararak dekoratif olanı sanatla buluşturmayı amaçlıyordu. Zanaat ile sanatı birleştirmeyi planlayan Arts&Crafts hareketi, ArtNouveau ve Bauhaus hareketleri üzerinde önemli bir etki yaratmıştır.¹³



Resim 1. William Morris ve Sir Edward Burne-Jones, Pomona, (Figür tasarımı 1882, arka plan tasarımı 1898, yapımı 1906).

¹² Herbert, Sanat ve Endüstri, 1973, s.22

¹³ Gadanaz, Avrupa Tapestry Dokumalarında: Bauhaus Okulu ve Türk Dokuma Sanatına Olan Etkileri, 2017, s. 24

Morris, toplum uygun şartları sağlarsa her insanın gerekli kabiliyetlere sahip olduğuna ve bunun için eğitimin gerekliliğine inanmaktadır. Morris'in amacı sanatın her insana ulaşması, insan hayatında sanatın sadece pasif ve alıcı bir şekilde yer almaması gerektiğini şeklindedir.

Morris hayatının sonlarına doğru endüstrinin gerçekleri ile yüzleşince makineye karşı bakış açısını değiştirmiştir.

Buna dair Art/Socialism'de şöyle yazmıştır:

"Önceden iyi düşünülse şimdi bütün akılsızca ve sıkıcı insan emeklerini ortadan kaldırıp bizi işçilerimizin el mahareti ve zihin enerjisi standardını yükseltmek imkanı verilebilecek, ancak kendi ruhunun güttüğü insan eliyle meydana getirebileceği güzellik ve düzeni sağlayabilecek olan mucizeler yaratabilen makineler bize ne sağladılar?"¹⁴

Art Nouveau akımında sanat kavramı zanaat ile desteklenmeye çalışıldı. Zanaatçılığın özendirilmesi yolunda çalışmalar başladı. Art Nouveau akımında gündelik yaşamdaki dekoratif tasarımlarda geleneksel zanaatlar kullanılarak, bir sanat anlayışı oluşturmak isteniyordu.¹⁵ Sanat ve zanaat kavramını bir arada ele alarak, güzel sanatlar ile birleştirmek isteyen kurumlardan biri de Bauhaus Okulu'dur. Okulun kurucusu Walter Gropius'a göre; "Sanat toplumun ihtiyaçlarına cevap vermeli, güzel sanatlar ve uygulamalı zanaatlar arasında ayrım yapılmamalıdır". Almanya'da ortaya çıkan Bauhaus Okulu sanat-zanaat ve endüstriyi birleştiren bir akım olarak dikkat çekmiştir.¹⁶

Bauhaus, el işçiliği ile endüstri arasındaki ayrımı, kullanılan aletlerin yapısından çok; endüstride emeğin bölünmesi; el işçiliğinde ise baştan sonuna kadar tek kişinin kontrolü altında kalmasından ileri geldiğine inanan bir düşünceyi temsil ediyordu.¹⁷

"Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hepimiz zanaata dönmek zorundayız. Sanat denilen şey bir meslek sayılamaz. Sanatçı ve zanaatçı

¹⁴ Herbert, Sanat ve Endüstri, 1973, s.45

¹⁵ Gombrich, Sanatın Öyküsü, 1999, s.

¹⁶ Gadanaz, Avrupa Tapestry Dokumalarında: Bauhaus Okulu ve Türk Dokuma Sanatına Olan Etkileri, 2017, s. 24

¹⁷ Herbert, Sanat ve Endüstri, 1973, s.60

arasında esaslı bir fark gözetilemez. Sanatçı vecde kapılmış bir zanaatçıdır. İradesinin kontrolü dışında kalan nadir ilham anlarında, Tanrı'nın inayetiyle ortaya koyduğu eser, bir sanat eseri haline gelir. Aslında her sanatçıya lazım olan şey, zanaatında maharet sahibi olmasıdır. Bu maharet, bir nevi yaratıcı düşünce kaynağıdır. O halde zanaatçıyla sanatçı arasında mağrur bir perde yaratan sınıf ayrımı düşüncesinden arınmış yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. Mimariyi, heykeli ve resmi bir bütün halinde kapsayabilecek ve günün birinde yepyeni bir inancın kristal sembolü olarak milyonlarca işçinin ellerinden göğe yükselecek geleceğin mimarisini beraberce tasarlayıp yaratalım.”¹⁸

Bu gelişmeler sonrasında sanatsal tasarımlar bir zanaat dalıyla uygulanabilmeli, sanat ve zanaat arasındaki ayrım kalkmalı ve zanaat tekrar kimlik kazanabilmelidir. Böylece sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrım kaldırılarak yeni bir sanat loncası kuruldu ve sonuç olarak; heykel, resim ve mimarlığa indirgenen Rönesans ile birlikte güzel sanatlar ve zanaatlar olarak ikiye ayrılan sanat anlayışı, Bauhaus Okulu'yla birlikte tek bir çatı altında toplandı.

Sanat ve zanaat zaman içinde farklı süreçlerden geçmiş, farklı eserler ortaya çıkarmış, bazen birlikte yol almış, bazen ise ayrı düşmüşlerdir. Günümüzde sanat eserlerinde uygulanan farklı disiplin ve tekniklerle zanaat, sanatın içine teknik ve kavram olarak girmiştir. Bazı eserlerde zanaatın ustalığını, zaman içinde modernizm ile iç içe olmasını, içinde; el emeği, işçilik, sabır, anı gibi metaforlar içerdiğini görebiliriz.¹⁹

Günümüzde tekstil malzemeleri, dokuma, çeyizler, kumaşlar ve işlemler gibi zanaatın yüzyıllar içinde büyük emekler ve ustalıkla günümüze kadar gelen bir takım kültürel miraslarını sanat eserleri üzerinde farklı şekillerde izlerini ve kullanımını görebiliriz. Sanata nesne, konu ve kavram olan zanaat ürünleri; güncel sanatta yeniden temellendirilip, el işçiliğini ve emeğin üretimini sanatın bünyesinde barındırarak sanatsal yapıtta yeni bir anlatım aracı olarak kurgulanmıştır. Sanat, sürekli zanaatın bir karşıtı gibi görülmüş olsa da, sanatın ve zanaatın iç içe işleyişleri

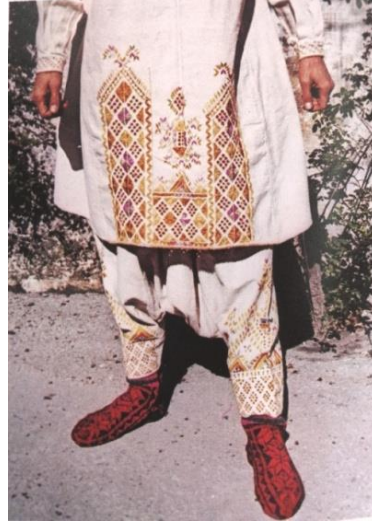
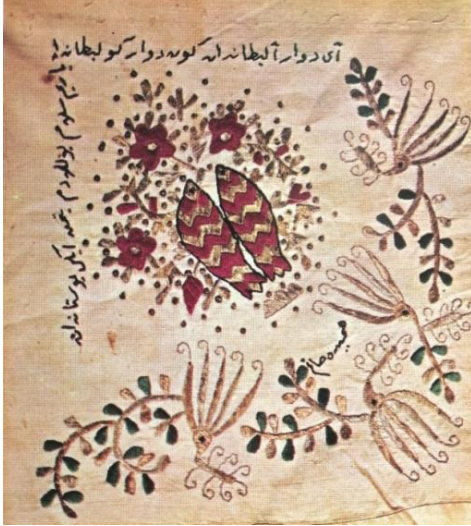
¹⁸ Conrads, 20. yy. Mimarisinde Program ve Manifestolar, 1999, s.10

¹⁹ Köksal, Modern Mimarlığın Öncüleri: Walter Gropius ve Bauhaus, 2002, s19

ve ortaya koydukları ürün açısından günümüz sanatında bu algı değişmektedir. Günümüzde zanaat, sanatın anlamlandırma arayışı içinde yeni bir anlatım aracı olmuştur.

2.1. ÇEYİZ GELENEĞİ

Çeyiz Arapça'da, "Yolcunun, gelinin ve sefere çıkacak olan ordunun ihtiyaç duyduğu eşya, gıda maddesi vb. malzemelerdir." anlamına gelen 'cehaz' (cihaz) kelimesiyle isimlendirilmektedir. Arapça'dan Türkçe'ye 'çehiz' veya 'çeyiz' olarak geçmiştir. Çeyiz kavramın başlangıcını, insanlığın toplumsal ve kültürel gelişim ve değişim süreci içinde aramak gerekmektedir. Çeyiz, bulunduğu bölgeye, coğrafyaya ve o bölgenin ekonomik, sosyal koşullarına göre şekillenmiştir. Çeyiz, bulunduğu dönem ve zamanın koşullarına göre farklılık göstermektedir.²⁰ Arkeolojik kazılar doğrultusunda da görüldüğü gibi, çeyizin binlerce yıllık bir geçmişi vardır ve içinde büyük bir kültüre yer vermektedir.²¹



Resim 2. Damat bohçası, altın telle işlenmiş kenarında "Ay doğar albatandan, gün doğar günbatandan, yarime selam yolladım, yetmiş günbatandan, yarime selam yolladım, yetmiş iki bostandan", Balıkların kuyruk dibinde yazılı.

Resim 3. Damat için gecelik entarisi ve don, Antep işi, geometrik desenli.

²⁰ Kademoğlu, Çeyiz sandığı, 1999, s.374

²¹ Kademoğlu, Çeyiz sandığı, 1999, s.33

Türk topluluklarında önce saraylarda başlayan işleme sanatı, saraydan yayılarak zaman içinde halka inmiştir. Efsaneler, gelenek, görenekler, inançlar ve duygular birleşerek zaman içinde 'halk işleme sanatı' adını almıştır. Anadolu'da genç kızlar işlemlere büyüklerinden gördükleri ve öğrendiklerini uygularlar. Nesilden nesile geçen işlemlere, kızlar küçük yaşlardan itibaren dilek, duygu ve düşüncelerini katarak işleme yapmışlardır. Bu ürünler çeyiz hazırlama geleneğinin ana unsurları arasında yer almıştır. Köy toplumlarında genç kızların hazırladıkları çeyizler, ailelerinin konumu ve itibarı açısından büyük önem taşımaktadır. Genç kızlar çok küçük yaşlarda büyüklerinin gözetiminde çeyiz işlemeye başlar. Gelin, nişan ve düğün öncesinde damada bohçaya sarılmış işlemler ve çeyizlerden oluşan hediyeler gönderir (Resim 2 ve 3). Evlilik çağındaki genç kızlar yaptıkları işlemlerle sabır, hüner ve becerikliliklerini göstererek, damadın ailesini etkilemeye çalışırlardı. Genel olarak bir genç kızın çeyizi; peşkir, uçkur, kaşıklık, bohça, yağlık, çevre, mendil, havlu, yastık kılıfları, yatak örtüleri, yorgan ve döşek vb. işlemler ve ürünlerden oluşmaktadır (Resim 4 ve 5). Çeyizin içeriği ve işlemlerin adları, yöreden yöreye ve bulunduğu çağa göre farklılık gösterebilmektedir. Hazırlanan bu çeyizler düğün öncesi sergilenirken, çeyizi gösterişli ve zengin kılmak için kendi işlediklerinin yanına, anneden ve büyük annelerden kalan çeyizler de konulmaktadır.²² Anadolu'da üretilen bu işlemler saray işlemlerine göre daha basit ve düşük kaliteye sahip olsa da yeni motiflerin üretilmesine ve çeyiz geleneğinin gelişmesine yardımcı olmuştur.

"Çeyiz dünyanın pek çok yerinde farklı kültürlerde ve biçimlerde gelinler için hazırlanan, ancak hazırlanırken genç kızların, kadınların özenle duygularını, hayallerini, hayata ve sanata bakış açılarını el emeği ile yansıtan kültürel bir miras... Çeyiz sandığı, çeyizi koruyan ve saklayan, onu geleceğe taşıyan, nesne olmanın ötesinde kişisel aitliği olan; hatırası, yaşanmışlığı ya da yaşanılacakları barındıran bir baş eserdir. Çeyiz, onu içinde barındıran sandık ile nesnel güzelliği kadar, temsil ettiği saygın aile ve evlilik değerleri ile öznellik taşır."²³

²² Ther, Türk İşlemleri: Osmanlı Saray ve İşlemlerinden Anadolu Sandıklarına, 2010, s.12

²³ Pamuk, Çeyiz Sandığını, Giyilebilir Sanat ile Anlatmak: Sandık Sarısı Koleksiyonu, 2020, s. 5448



Resim 4. Uçkur, keten üzerine ipek iplikle ve sarı fitille sarılı, gümüşle işli motif Orta Anadolu' dan olabilir. 18. yy. 2. yarısı.

Resim 5. Yağlık, tülbent üzerine ipek iplikle ve altın yaldızlı gümüş tel ile işli motif, 18. yy. sonu.

Çeyiz geleneği, diğer kültürlerde olduğu gibi Türk kültürü için de önemlidir. Anadolu halkı mütevazı bir yaşam sürse de, düğünleri oldukça gösterişli yapmayı sever. Anadolu'da düğünler çeyizleme, çeyiz hazırlama, çeyiz asma, çeyiz serme, çeyiz yazma, çeyiz katarı, çeyiz alayı, çeyiz çıkarma, çeyiz götürme, çeyiz görme, sandık basması gibi hazırlıklarla gösterişli ve zengin bir hal almıştır. Bulunduğu bölgenin inanç ve adetlerine göre şekillenen çeyizler, yapan kişinin duygularının ve düşüncelerinin bir sembolü olarak da kabul edilir (Resim 6).



Resim 6. Osmanlı'daki Sefarad Yahudilerinin adetlerine göre çeyiz, İsrail Müzesi Kudüs.

Türk kültüründe olduğu gibi diğer kültürlerde de çeyiz geleneği önemlidir. Çeyizin Avrupa toplumunda yeri olsa da Asya toplumlarındaki düğün törenlerinde çeyiz ve işlemler daha gösterişli ve önemlidir. Geleneksel Çin kültüründe çeyiz evliliğin önemli bir parçasıdır. 12. yüzyılda ve Ming Hanedanı zamanında, düğün törenlerinde çeyiz ve çeyiz alayı (The Ten Mile Red Dowry) gibi geçit törenleri yapılmaya başlamıştır (Resim 7). Evlenecek olan kızın çeyizine neredeyse bir servet harcanabilir, böylece gelinin ailesi ekonomik gücünü göstermektedir. Çeyiz, düğün öncesi tören geçişlerinde sergilenmektedir. Çeyizler süslenir ve tahtirevanlar üzerinde taşınır. Bu törenler damat evindeki itibarı sağlamak için de önemlidir (Resim 8).²⁴



Resim 7. Çin’de bir çeyiz alayı, On Millik Kızıl Çeyiz, Ninghai Düğün Gümrükleri



Resim 8. Peranakanlı Çinli bir çiftin düğün fotoğrafı ve elindeki altın işlemeli ipek tören mendili, 19. yy. sonu, Malacca.

²⁴ Demir, Sandık ve Çeyiz Kültürüne Müzeografik (Müze İşlemleri) Açından Yaklaşmak, 2017, s. 128

Çeyiz tarih boyunca neredeyse tüm toplumlarda kadınların emeğini, duygu ve düşüncelerini bize aktarır. Yapıldığı yörenin kültürüne ait ipuçları verir, geleneklerini bize ulaştırır. Çeyizleri işleyen genç kızlar, eskiden kadınların toplumda yeterince söz sahibi olamadığı için işledikleri çeyizlerde kendilerini anlatan sembolik bir dil oluşturmuşlardır. Çeyizler renk ve motifler bakımından çok zengin ve heyecan vericidir. Evlenecek olan kızlar hazırladıkları bu çeyizleri, düğün öncesi ve sonrası çeyiz serme, açma gibi adetlerle sergilerler. Çeyizleri saklamak için evlerinde dolap ve sandıklar yaptırırlar. Düğün öncesi, genç kızın küçük yaşlardan beri emek vererek hazırladığı bu çeyizler, gösterişli şenliklerle damat evine götürülür ve sergilenir. Buna ‘çeyiz alayı’ veya ‘çeyiz serme’ denilmektedir (Resim 9 ve 10).



Resim 9. Şalva İnal-ipa'nın 1954 tarihli “Abhazlar Arasında Evlilik ve Aile Tarihi Üzerine denemeler” kitabından gelin çeyizinin sergilenmesi, Cigerda köyü.

Resim 10. Salparondastynprika (Çeyiz bağını kaldırma), çeyiz alayı, Yunanistan.

Genç kızlar hazırladıkları çeyizleri saklamak ve taşımak için daha önceleri bohçaya sararlardı. Sonrasında ise, daha uzun ömürlü olması açısından sandıklarda saklamaya başladılar. Çeyiz hazırlığı, kıza bir sandık alınmasıyla başladı. Çeyiz hazırlamak bir ekonomi gerektiriyordu. Ailenin imkanları doğrultusunda çeyiz için para ve altın biriktirilirdi. Aileler ekonomik durumlarına göre çeyiz sandıkları yaptırmaktaydı. Sandığın malzemesi ve süslemeleri gelinin varlığına dair bir göstergeydi. Zengin ailelerin sandıkları oymalı, sedef kakmalı ve telkari süslemelilerdi (Resim 11). Bazı aileler sandık yapımında kavağa alternatif olarak sedir, servi, gül, armut, elma, abanoz, ceviz, sandal ağacı gibi güzel kokulu; tahta kurdu ve güveyi barındırmayan ağaçlar da kullanırdı. Sandık yapımında genel olarak

ağaçlar kullanılsa da bazen gümüş ve bakır işlemeli örnekleri de bulunmaktadır. Çeyiz sandıkları evlerin önemli bir parçasını oluşturmaktadır ve çeyizleri korumaktadır. Birçok kültürde farklı işleme, oyma ve boyamalara sahip sandıklar mevcuttur (Resim 12). Çeyizde bulunan işlemler kadar, çeyiz sandıkları da büyük özen ve uğraşlarla hazırlanmaktadır. Sandıklardaki çeyizler özel günlerde kullanılır, el emeği ve işçiliğiyle görenlerde hayranlık uyandırır. Genç kızların özenle işlediği bu işlemler, ileride kendi kızları ve torunlarına hediye edilirdi. Böylece bu miras nesilden nesle aktarılırdı.



Resim 11. Sedef kakmalı 18.yy. kalma bir Türk sandığı, Dorris Duke İslam sanatları vakfı.

Çeyiz sandığı nesnel güzelliği kadar, temsil ettiği yüksek aile ve evlilik değerleri itibarıyla da çok önemlidir. Çeyiz sandığının dışı kadar içi de güzeldir. İçi ve dışı, uyumun eşsiz bir örneğidir. Kadın el emeğiyle oluşturulan çeyizler, sandıklarda saklanır. Sandıklar ve çeyiz, nesilden nesile sandıkla birlikte aktarılan tarihi bir belge niteliğindedir.



Resim 12. Alman çeyiz sandığı, Hugo Schramm atölyesi, üzerinde “Sevmek ve sevilme büyük bir ihtiyaçtır” yazar, 1927, Schnett.

Çeyiz sandıklarının kullanımı Avrupa’da da yaygındı. Özellikle İtalya’da “cassone” adı verilen çeyiz sandıkları kullanılırdı (Resim 13). Zengin işlemeli, gösterişli cassoneler çiftler halinde yapılır, düğünlerden önce sokaklarda dolaştırılırdı. Cassone veya evlilik sandıkları, kıyafetler, işlemeler ve değerli eşyalar gibi çeyizleri saklamak için yaptırılırdı. Varlıklı aileler cassonelerin süslemelerine önem verir, yüklü miktarlarda paralar harcarlardı. Ekonomik duruma göre çeşitlilik gösteren cassoneler oymalı, kabartmalı ya da boyamalı olabiliyorlardı. Bu dönemde cassonelerin üzerindeki resimler için dönemin ünlü ressamlarına siparişler verilirdi. Sandıkların üzerinde aile armaları, önemli hikayeler, aile resimleri, kabartmalar bulunabiliyordu. Cassoneler genelde çeyiz için kullanılmanın yanı sıra, fazla eşyaları depolamak için de kullanılabiliyordu. Sandıklar üst üste konulduğu için bazıları önden kapaklı olabilmekteydi. Cassoneler ana yatak odasında veya erkeğin kamarasında (odasında) sergilenirdi. Cassoneler İtalyan aile evlerinin önemli ve gösterişli bir parçasıdır.²⁵

²⁵ Yalçın Uysal, Türklerde Çeyiz Sandığının Kullanımı ve Geleneksel Süslemeler, 2010 s.159

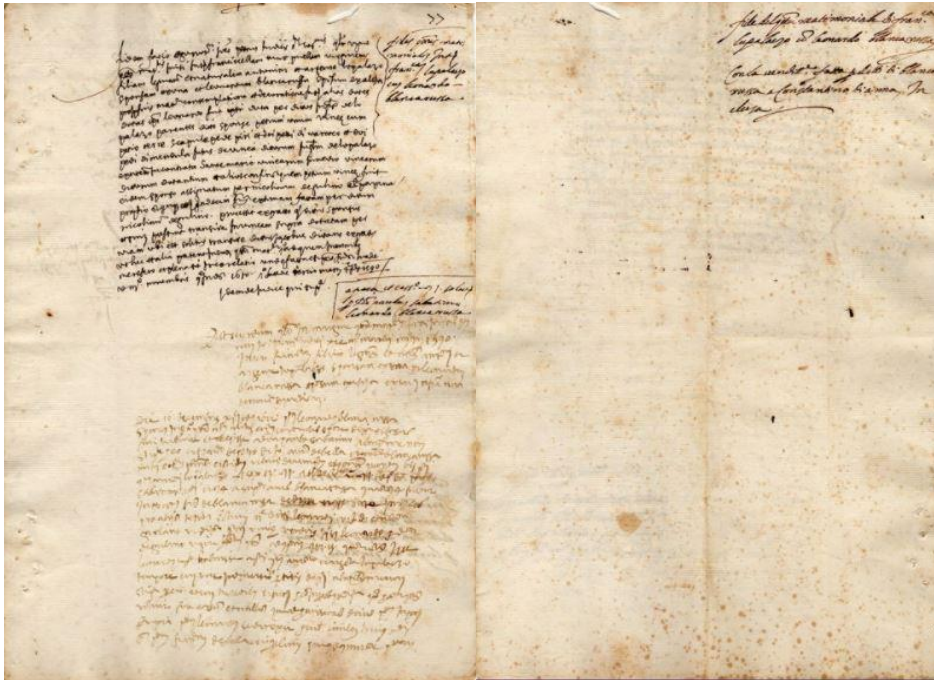


Resim 13. İtalyan cassone çeyiz sandığı, 1580-1589, Isabella Sewart Gardner Museum.

Tarihsel olarak toplumlardaki çeyizler, genç kızın ailesinin, kızları evlendiğinde kullanması için verdiği ve kızların özenle hazırladıkları işlemeler, el yapımı eşyalar ve çiftin servetini artıracak (örn. hayvanlar, makineler, mülk, araz, para, vb.) diğer eşyalar da dahil olmak üzere verdiği özel eşyalardan oluşuyordu. Çeyizlerin bir amacı da gelinin “değerini” artırmak ve yeni nesilin gelecekteki evinin kurulmasını desteklerken, aynı anda çeşitli kültürel miras biçimlerini sürdürmek ve geliştirmektir. Çeyiz genel olarak bakıldığında gelinin damada karşı sahip olduğu güç, varlık ve çabadır. Çeyiz geleneği toplumlarda farklılık gösterse de temelde genç kızın ve ailesinin içinde bulunduğu uzun ve uğraş verici bir süreçtir. Evliliklerin en önemli yapı taşlarından biridir. Bütün toplumlarda aile kavramı oldukça önemlidir. Bu sebeple yeni kurulan aileler, ekonomik olarak çeyiz yoluyla desteklenmek istenmektedir. Çeyiz, maddi yardımın yanı sıra zamanla bir gelenek halini almıştır. Sanayileşmenin gelişmesiyle 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyılda yerini endüstriyel ürünlere bırakan çeyizlerin ve sandıkların önemi azalmıştır. Bu gelişmelerin yanında, birçok toplumda evlenmek için kadınların çeyizlerinin olma zorunluluğu kalkmıştır. Çeyiz geleneği, zaman içinde değişimlere uğrasa da geçerliğini korumuş, günümüze dek ulaşmıştır.

2.2. ÇEYİZİN SANATTA KULLANIM SÜRECİ

Çeyizler tarih boyunca dünyanın birçok yerinde genç kızların evlenme şansını artıran, daha iyi eşler seçmesini sağlayan bir unsur olmuştur. Çeyizler varlıklı ailelerin evlilik yoluyla bir araya gelmesinde, zenginliğin ve gücünün artmasında, bazen ise ülke politikalarının ve sınırlarının belirlenmesinde rol almıştır.²⁶ Orta Çağ İtalya'sında, gelinin çeyizinin büyüklüğü, ailesinin sosyal statüsünü yansıtıyordu. Bundan dolayı çeyizlerin, mümkün olduğunca büyük olması giderek daha fazla arzu edilir bir hale geliyordu. Sanayi öncesi toplumlarda çeyiz aile servetinin temel taşlarından biridir. Rönesans'ta evlenmeden önce çeyiz kayıtları tutulurdu: Francesco Lo Palazzo ve Leonardo Blancarussa arasında kızı Argenta'nın evliliği için hazırlanmış olan çeyiz sözleşmesi, çeyiz ödemesi de dahil olmak üzere farklı zamanlarda yapılan çeşitli kayıtları sunmaktadır (Resim 14).



Resim 14. Rönesans dönemi, El yazması evlilik ve çeyiz sözleşmesi, 1590.

²⁶ Demir, Sandık ve Çeyiz Kültürüne Müzeografik (Müze İşlemleri) Açidan Yaklaşmak, 2017, s.5343

Rönesans'ta evlilikler kişisel meseleler olmaktan ziyade, aileler arası anlaşma sağlayan ve aile refahını yükselten bir durumdur. Ailelerde genç kızın kiminle evleneceğine önceden karar veriliyordu. İki aile bazen genç kızın çeyizi hazırlanıncaya kadar beklerdi. Statülerini yükseltmek isteyen aileler, kızlarının evlenmesi için yüklü miktarlarda çeyizler hazırlardı. Giysi, işlemeler, hayvanlar, mücevher, para, arazi ve mülkten oluşan bu çeyizler kız çocuğu olan aileleri oldukça zor bir durumda bırakıyordu. Rönesans'ta maddi durumu yetersiz olan ailelerin, kızlarını evlendirmeleri neredeyse imkansızdı. Hayırseverler ve kurulan kurumlar sayesinde yetim ve maddi durumu kötü olan kızlara evlenmesi için çeyiz yardımı yapılırdı. Genç kızlara evlenmesi için yardım eden hayırseverlerden biri de Aziz Nicholas'tır. Aziz Nicholas bir zamanlar zengin olan fakat daha sonra maddi durumu kötüleşen bir adama, evlilik çağındaki üç kızının çeyizlerini toplayabilmesi için pencereden altın atar. Böylece genç kızlar çeyizlerini hazırlayıp evlenebilirler (Resim 15 ve 16).



Resim 15. Gentile da Fabriano, Üç Bakirenin Çeyizi, 1425, Pinacoteca Vaticana, Roma, St. Nicholas efsanesi.



Resim 16. Fra Angelico, St. Nicholas Öyküsü: Üç Zavallı Kıza Çeyiz Vermek, 1448.

İtalyan çeyiz sandıkları cassoneler, çeyiz ve sanatın buluştuğu önemli bir birleşme noktasıdır. Cassoneler gelin alayı için sokaklarda taşınır, daha sonra ise

evlerde mobilya olarak kullanılırdı. Ressamlar cassonelerin üzerlerine gösterişli sahneler resmederlerdi. Cassonelerin dışlarına aşk ve evlilikle ilgili temalar, İncil'den karı kocanın görevleri ile ilgili öğütler, hikayeler gibi konular resmedilirdi. En çok tercih edilen konu ise fetih ve zafer sahneleriydi (Resim 17).²⁷



Resim 17. Francesco di Giorgio Martini, Eros ve Anteros'un Zaferinin Öyküsü'nün yer aldığı bir evlilik sandığından (cassone) panel. 1470-75, İtalya, Panelde tempera ve altın, Frist Sanat Müzesi.



Resim 18. Giovanni Toscani'nin atölyesi, Boccaccio'nun Decameron'undan sahneler (Ginevra, Bernabò ve Ambrogiuolo'nun hikayesi (bölüm I), bir evlilik sandığından (cassone) panel, 1420-25, Edinburgh, İskoçya Ulusal Galerisi.

Giovanni Toscani kendini bir cassone ressamı olarak tanıtmıştır. Eserlerinden biri Boccaccio'nun Decameron'undan anlatılan hikaye, üç sahneden meydana gelmektedir (Resim 18).

²⁷ Yalçın Uysal, Türklerde Çeyiz Sandığının Kullanımı ve Geleneksel Süslemeler, 2010, s.159

“Cenova’ dan zengin bir tüccar olan Bernabo, genç bir adam olan Ambrogiuolo ile iddiaya girer. Bernabo, karısının erdeminden o kadar emindir ki Ambrogiuolo’nun onu baştan çıkarmayı başaramayacağına inanır. Ambrogiuolo, Ginevra’nın yatak odasına gizlice sokulur. Ginevra’nın göğsünün altında bir ben keşfettikten sonra, Bernabo’yu başarısına ikna eder. Ambrogiuolo, bundan dolayı arılar tarafından sokularak cezalandırılır.”²⁸

Hindistan’da “Hint çeyiz sistemi” şeklinde bir uygulama vardır; bu uygulama Drahoma’dır. Drahoma, evlenecek genç kızın ailesinin, damada ve ailesine para, mücevherat, mobilyalar, pahalı kumaşlar gibi sunduğu çeyizlerini içerir. Sert bir çeyiz anlayışı olan Hindistan’da genç kızların evlenmesi diğer toplumlara göre daha zordur. Drahoma geleneğini, ailelere getirdiği ekonomik yükten fazlası olabilir, bazen toplumsal felaketlere de yol açmaktadır. Damat tarafının karısından talep ettiği çeyizin karşılanamadığı durumlarda, çeyiz sebebiyle ölümler gerçekleşebilmektedir.²⁹ Hint toplumunda düğünler büyük, gösterişli ve özen içinde hazırlanan törenlerdir. Pahalı düğün törenleri, ailenin statüsü için bir gösterge olarak kabul edilir (Resim19).

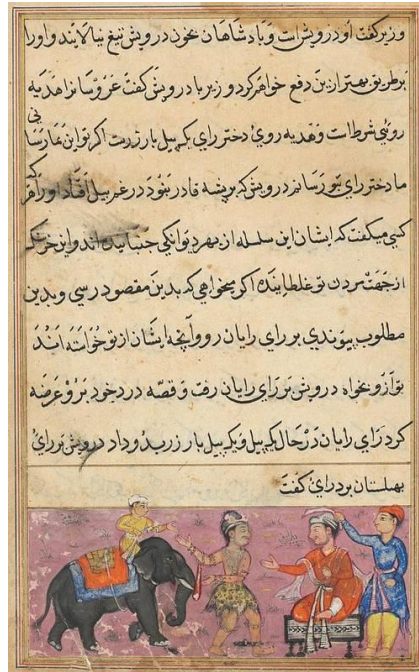


Resim 19. Hindistan’ da Düğün alayı, Hediyelerle bir gölgelik altında gelin, 1800 civarı, Los Angeles Sanat Müzesi.

²⁸ Yalçın Uysal, Türklerde Çeyiz Sandığının Kullanımı ve Geleneksel Süslemeler, 2010, s.160

²⁹ Seymen Çakar, Kadının İnsan Haklarından Bir Sapma Örneği: Hindistan’da Sati Geleneği, 2015, S.74.

Tûtînâme, Doğu edebiyatının öykü içinde öykü biçiminde yazılmış en önemli eserlerinden biridir. Eserde daha çok kadın erkek ilişkilerini anlatan hikayeler vardır. Şah Behvac hikayesinde ise padişahın kızıyla evlenmek isteyen Ebulmecd'in kızı için çeyiz hazırlama sürecini anlatır. Bir zamanlar Ebulmecd adında akıl ve bilgi sahibi, Bilsen şehrinde yaşayan biri vardır. Ebulmecd bir gün dolaşırken havuz kenarında güzeller güzeli bir kız görür ve kıza aşık olur. Bu kız padişahın kızıdır. Ebulmecd kızı istemek için padişaha bir arz-ı hal yazar. Padişah buna çok sinirlenir ve Ebulmecd'in öldürülmesini ister. Padişahın veziri onu bu düşünceden vazgeçirerek Ebulmecd ile konuşmaya ikna eder. Padişah Ebulmecd'e kızını veremeyeceğini ona uygun olmadığını söyler, buna rağmen Ebulmecd ısrar eder. Bu ısrarlara dayanamayan padişah sonunda ondan kızının çeyizi için altın yüklü bir fil getirirse, kızıyla evlenmesine izin vereceğini söyler. Ebulmecd yollara düşer ve Şah Behvac adında cömert ve akıllı bir padişahın ülkesine gider. Şah Behvac onun aşk hikayesinden çok etkilenir ve ona fil ve altın verir. Minyatürde Ebulmecd, Kürklü şapkası, leopar elbisesi ve taktığı zincirlerle fili padişaha takdim eder. Krala prensesle evlenebilmek için altın yüklü bir fil getirir ve böylece prensesle evlenebilmek için gerekli olan çeyizi hazırlar (Resim 20).³⁰



Resim 20. Tuti-nama (Papağan Masalları): Yedinci Gecede altın yüklü bir fili çeyiz olarak getirir, 1560, Cleveland Sanat Müzesi.

³⁰ Ağaoğlu, Tutiname (Metin ve İnceleme), 2012, S.44

Japon geleneklerine göre kızın nişanının açıklanmasıyla birlikte çeyiz hazırlıkları başlardı. Bu çeyizler zarif bir düğün alayı düzenlenerek damadın evine götürülürdü. Varlıklı aileler ve kraliyet üyeleri kızları için büyük ve gösterişli çeyizler hazırlarken, kasaba halkının düğünleri daha sade olup kızlarının çeyizleri birkaç sandıktan meydana gelmekteydi. Ailelerin maddi düzeyi ve konumu ne olursa olsun, çeyiz son derece önemliydi ve özenle hazırlanırdı.³¹ Edo Dönemi'nde Konrei-dōgu shokikei sunpō-sho'da (Düğün Çeyiz Eşyaları Boyut Kılavuzu) tahta baskı resimleriyle düğünleri çeyiz merasimlerini açıklanmış ve resimlenmiştir (Resim 21).



Resim 21. Suzuki Harunobu, Palanquin'e Binen Gelin ve Çeyizi, 1769, Brokar Baskılarda Evlilik Serisinin 3. Sayfası.

Birçok kültürde olduğu gibi Rus kültüründe de çeyiz geleneği büyük önem taşır. Ruslar kız çocukları doğduğu andan itibaren, onların çeyizlerini hazırlamaya başlardı. Bir aile ne kadar aristokrat ve varlıklıysa, çocukları için eş seçimi o kadar önemliydi. Aileler iyi bir eş için, servetlerini gösterebileceği bir gelin çeyizi hazırlamalıydılar (Resim 22).

³¹ Pamuk, Çeyiz Sandığını, Giyilebilir Sanat ile Anlatmak: Sandık Sarısı Koleksiyonu, 2020, s. 5343



Resim 22. Vasily Pukirev, Çeyiz kaydı, 1873, Devlet Tretyakov Galerisi.

Rusya'da 16. Yüzyıl ev içi kurallar ve aile meseleleri ile Domostroy adında bir kitap yazılmıştır. Domostroy denen öğüt kitabında, bir kızın çeyizinin nasıl olması gerektiğinden de bahsedilir. Bu kitap doğrultusunda işlemeler, danteller, yatak örtüleri, ev eşyaları, çamaşırlar, süslü kıyafetler bir kızın çeyizinde bulunması gereken eşyalardır. Hazırlanan çeyiz, büyük bir tahta sandıkta tutulurdu. Ailenin maddi durumuna göre çeyizlere ev, arazi, mücevher, kürk ve para da eklenebilirdi. Rusya'daki çeyiz geleneği dönemin sanat anlayışına yani resimlere de yansımıştır (Resim 23).³²



Resim 23. Nikolai Bekryashev, Çeyiz seçmek, 1910.

³² Demir, Sandık ve Çeyiz Kültürüne Müzeografik (Müze İşlemleri) Açından Yaklaşmak, 2017, s. 127

Dünyanın pek çok yerinde gelin, yeni kurulan bir haneye çeyizleriyle gitmektedir. Gelinler bu çeyizleri taşımak ve saklamak için sandıklar kullanırlar. Sandık, çeyizin önemli parçalarından biridir ve Avrupa ve Doğu çeyizinde önemli bir yer edinmiştir. Çeyiz sandıklarındaki süslemeler ülkeden ülkeye, yöreden yöreye, zevke ve mevcut malzemelere göre değişir. Yüzyıllar boyunca dünyanın birçok yerinde, kadınların evlenirken çeyiz olarak yanlarında sadece para değil, aynı zamanda işledikleri çeyizler için sandık getirmeleri de bir gelenek olmuştur. Alman sanatçı, Poul Friis Nybo'nun çalışmasında çeyiz sandığını düzenleyen veya bakan genç bir kıyı görebiliriz (Resim 24).



Resim 24. Poul Friis Nybo, Çeyiz sandığını inceleyen bir kıyı, 1929.

18. yüzyılda Avrupalı yerleşimciler Amerika'ya çeyiz sandığını tanıttılar. Cassone, Amerika'da popüler olan çeyiz sandıklarının öncüsü olarak kabul edilir. Amerika'da çeyiz sandıkları sedir ağacından yapılmaktadır. Sedir ağacının kokusu, güve ve diğer zararlı haşeratin yaklaşmasını önlediği için böylece çeyizler uzun süre saklanmaktadır. Amerika'da çeyiz sandıklarına "Umut Sandığı" adı verilmiştir. Umut sandıkları evlenecek genç kıızlar için mutlu ve tatmin edici bir gelecek beklentisini simgeliyordu. 19. ve 20. yüzyılda umut sandıklarının popüleritesi büyüdü. 1912'de Edward John Lane, babasının satın aldığı eski bir kutu fabrikasında sedir sandıklar üretmeye başlamıştır. Lane şirketi reklamlarında umut sandıklarının

mutlu bir aile ve aşk hayatının refahı için gerekli olduğu belirtiyordu. Genç kızlar için yıllarca çeyiz sandıkları ürettiler ve satış stratejileri için her yılın modasına göre yıllarca reklam afişleri bastırdılar (Resim. 25-26).



Resim 25. Lane Cedar Umut Sandığı, 1946, reklam afişi.



Resim 26. Lane Cedar Umut Sandığı, 1938, reklam afişi.

“Çeyiz sandığı, çeyizi koruyan ve saklayan, onu geleceğe taşıyan, nesne olmanın ötesinde kişisel aitliği olan, hatırası, yaşanmışlığı ya da yaşanılacakları barındıran bir baş eserdir. Çeyiz, onu içinde barındıran sandık ile nesnel güzelliği kadar, temsil ettiği saygın aile ve evlilik değerleri ile öznellik taşır. Modern yaşam döngüsü içinde çeyiz algısı değişse de geçmişte yapılan ve hala bir neslin sandıklarında özenle saklanan çeyizleri gün yüzüne çıkarmak, onları değerlendirirken, yeni nesillere aktarmak kültür ve sanat için önemli değil midir?”³³

³³ Pamuk, Çeyiz Sandığını, Giyilebilir Sanat ile Anlatmak: Sandık Sarısı Koleksiyonu, 2020, s.5349.

3.ÇEYİZ VE BULUNTU KUMAŞLARIN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMI

3.1. SANAT NESNESİ OLARAK KUMAŞ

İnsan/tekstil ilişkisi, insanın doğumundan ölümüne kadar hayatı boyunca kurduğu sürekliliği olan ilişkilerden biridir. Bebeklerin doğdukları zaman bir kumaş parçasına sarılması ve yine aynı zamanda insanın öldüğünde tekrar bir kumaş parçasına sarılması şeklinde, insan ve kumaş arasında bir döngü vardır. Kumaş tene temas eden bir nesne olmasıyla diğer nesnelerden ayrılarak insanla psikolojik bir bağa sahiptir. Bu sebeplerden ötürü insan ve kumaş arasında güçlü, kopması zor olan bir bağ bulunmaktadır. Kumaş, insan yaşamının her aşamasında yeni anlamlar ve farklı kullanım alanları kazanmış, sağladığı fiziksel misyonunun yanında ilk çağlardan günümüz sanatına kadar bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Sanat tarihi boyunca kumaş kullanımına bakıldığında, kullanımının üslup ve temsil biçimleri zaman içinde farklılık göstermiş ve sembolik anlamlarının öne çıkması ise onu ifadeci bir unsur olarak göstermiştir. 20. yüzyılda sanat pek çok değişime uğramış, dönüşüm ve yeni yaklaşımların ortaya çıkmasıyla sanatçılar geleneksel olan malzemeden ayrılıp yeni arayışlara yönelmişlerdir. Gündelik nesneler yeni anlamlar kazanarak sanata dahil olmuşlardır. Sanatta oluşan bu değişim sadece biçimsel değil, düşünsel ve nesne, eser, sanatçı bağlamında da farklılık göstermiş ve yeni üretimler oluşturulmuştur. Çağdaş sanatın düşünce biçimi ve çoğulcu malzeme yaklaşımı, biçimlerin değişmesine ve yeni kavramları temsil etme yetisinin gelişmesini sağlamıştır.

Sanat tarihinin geçmişine bakıldığında, kumaşın sembolik ve imgesel olarak kullanımı pentür çalışmalarında yer almaktadır. Buluntu nesnenin ve atık malzemenin sanat alanına girmesiyle, kumaş da multidisipliner çalışmalarda nesne olarak kullanılmaya başlanmıştır. Buluntu malzemenin kullanımı, plastik sanatların çok disiplinli oluşumuyla birçok nesnenin ifade unsuru olarak sanatta yer almasını sağlamıştır.

Sanatta kullanılan buluntu nesne, çöp dahil olmak üzere her şeyi kapsamaktadır. Bu süreçte gündelik nesneler dahil her şey sanat için nesneleşme sürecinden geçmektedir. Sanattaki malzeme algısını yıkarak atık, buluntu kumaş ve

tekstil ürünleri bu süreçte en çok kullanılan nesneler arasında yer edinmiştir. Günümüzün sanat pratikleri içinde buluntu nesne, önemini hala sürdürmekte, buluntu kumaş ise multidisipliner çalışan sanatçılar için vazgeçilmez bir anlatı nesnesi olmaktadır.

3.1.1. NESNENİN TANIMI

Dünya nesneyi yok etmez. Araç nesneyi hizmete
koşar. Nesne hizmette yok olur. Buna karşın
sanat eserinin kurduğu dünyada nesne yok olmaz
nesne bütün ihtişamı ile yükselir. Dünya eserin
malzemesinin ortaya çıktığı açıklığın mekanıdır.

Martin Heidegger

Kelime anlamı olarak nesne, belli bir hacmi ve kütlesi olan her türlü cansız varlık olarak ifade edilir. Algılama, sezme, düşünme ve tasarlama yoluyla oluşan, var edilen her şeye genel olarak nesne denir. Nesneler kendi içinde çeşitli anlamlar barındırabilmektedir. Kişi öncelikle dünyadaki nesneleri somut olarak algılar, daha sonra nesnelere psikolojik anlamlar yükler. Böylece, nesneler kişiler için daha anlamlı bir hal alır. Felsefede ise nesne kavramı; dış dünyanın bir parçası olan bilincin, şahsın, öznenin dışında kalan her şey, konu olarak tanımlanır. Nesne kavramı, salt gözle görülen, elle tutulan bir cisimdir. Bunun yanı sıra kişilerin bilinçlerinin nesne kavramına nasıl anlam yüklediği, nasıl baktığı önemlidir. Nesneler üzerlerine yüklenen anlamlar kadar değerlidir. Nesne, insanların yaşamları boyunca onların ayrılmaz bir parçası olarak amaçlarına ulaşmalarında yardımcı bir araç görevi görür.³⁴

³⁴ Sırma, Modern Sanatta Nesne ve Mekan İlişkisi, 2019 s.5

Heidegger'e göre tasvir edilen her şey birer nesnedir. Nehirde akan sudan, toprak parçasına ya da yolda bulunan taş kadar her şey birer nesnedir. Ancak Heidegger'e göre eğer tüm bunlar nesne olarak adlandırılıyorsa, bunların dışındaki kütle ve hacme sahip olmayan diğer şeyler de gerçekte bir nesneye karşılık gelmesi bile nesne olarak adlandırmamız gerekecektir.

Heidegger'e göre:

“Nesne, birtakım özelliklerin taşıyıcısı; ikinci olarak birtakım duyguların birliği; son olarak biçimlenmiş malzemesel yorumların zaman içinde birbirinin içine geçmesidir. Buna göre, nesneden bahsetmek amaçlanırken, farkında olunmadan araçtan bahsedilmektedir. Bu yüzden nesne biçimlenmiş malzeme olarak da görünür”.³⁵

Heidegger, felsefe tarihinde nesne kavramını üç farklı şekilde yorumlanmaktadır: “Söz konusu yorum yani nesneyi birtakım özelliklerin taşıyıcısı gören, ikinci olarak nesneyi sebebi olduğu birtakım duyguların birliği gören ve son olarak nesneyi biçimlenmiş malzeme sayan yorumlar zaman içinde birbirinin içine geçmişlerdir.”³⁶

Üçüncü yoruma göre nesneye kütle, renk, sertlik, dayanıklılık veren, duyuşal olarak algılanmasını sağlayan nesne, malzemesel olandır. Nesneye dayanıklılık sağlayan biçimdir. Biçim nesneyi malzeme haline getirir. Malzeme olarak nesne bu şekilde tanımlanır. Bu tanıma göre nesneler, olduğu malzemelere göre dayanıklılık gösterir ve nesneler biçimlenmiş malzemelerdir. Nesnenin bu yorumu onu gözlemlememize dayanmaktadır. Bu tanımla hem doğal nesnelere hem de kullandığımız nesnelere uyan nesne kavramını tanımlamış olmuştur. Malzeme sanatsal kurgulama için temeldir.³⁷

Sanat eserindeki hakikat, Heidegger için nesnenin hakikatidir. Nesne ile aramızdaki bağı ne kadar iyi temellendirirsek, eserdeki hakikati ortaya çıkarmamız daha mümkün kılınır. Sanat eserinde Heidegger'e göre hakikat hiçbir zaman nesneden ayrı olmaz. Walter Benjamin'in ise sanat eserindeki nesne tanımı farklıdır.

³⁵ Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, 2011, s.22

³⁶ Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, 2011, s.103

³⁷ Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, 2011, s. 21-22

Benjamin, Heidegger göre nesneyi sanat eserinde bir aracı olarak ele alır. Benjamin'e göre eserdeki nesne, yaşantı üzerine anlamlandırılır yani nesne üzerinden gidersek, eserdeki farklı hakikatleri göremeyiz. Eserdeki anlam nesnenin üzerindedir, böylece nesne bağımsız bir hal alır. Benjamin'e göre sanat eserindeki nesne aracıdır, eserdeki alegorik okumayı sağlar. Ona göre sadece nesne yardımıyla eserlerdeki hakikate ulaşamayız. Nesneyi aracı olarak alırsak, sanat eseri ve nesne birbirinden kopmaz. Sanat eserini, sanat nesnesi olarak görür ve Benjamin hakikati bir sanat nesnesi üzerinden ele alır.

Nesne, başka bir nesne üzerinden hakikati kazanmaz. Özne nesneye hakikati atfeder ve nesne böylece hakikati kazanır. Bu gerçekleşmezse sanat eserinin bir önemi olmaz, sıradan günlük nesnelerden biri haline gelir.³⁸

3.1.2. SANATTA NESNE KULLANIMI

Sanatta nesne, insanla ilişkili olan her şey olabilmektedir. Bir nesnenin sanat nesnesi olabilmesi için sanatçının ona bir takım özel anlamlar yüklemesi ve onda birtakım duygular oluşturmaları gerekmektedir. Sanat tarihi boyunca nesne farklı şekillerde varlığını sürdürmüş ve nesne sanat eserinde vazgeçilmez bir anlatım aracı olmuştur. Sanatçı tarih boyunca nesneye akıma, döneme ve sanatçının onu ele alış şekline göre farklı anlam ve görevler yüklemiştir. Sanatçılar nesneyi yaratım süreçlerinde en iyi şekilde kullanmış ve ondan yararlanmışlardır.

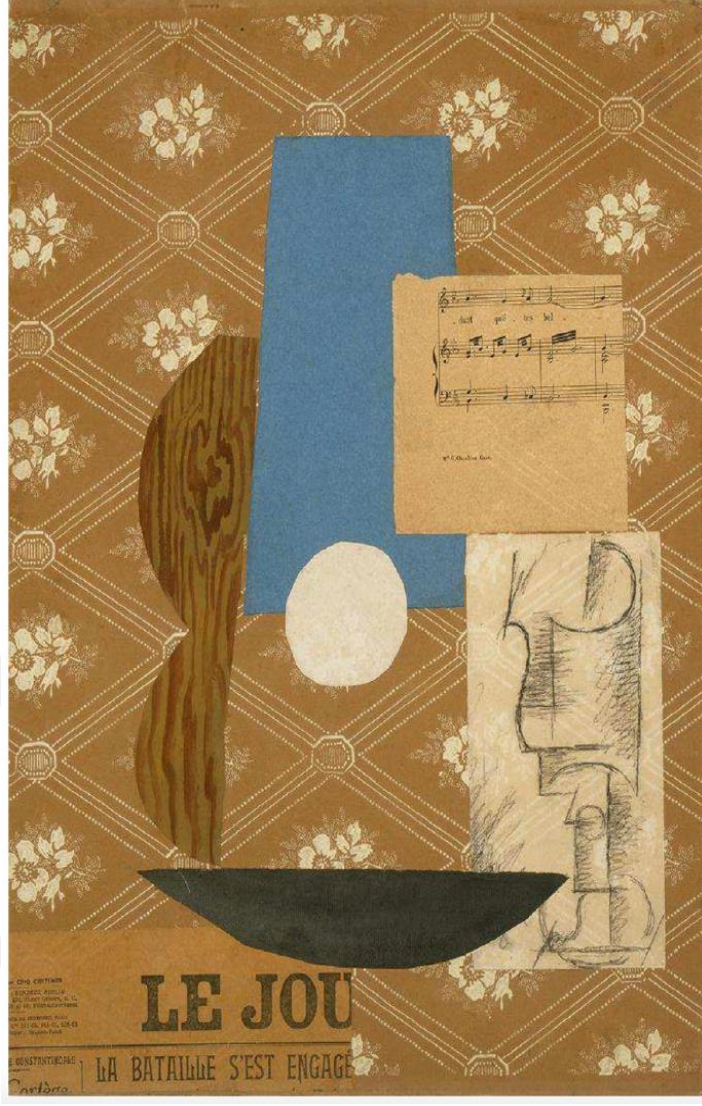
İnsanlar ilk çağlardan beri nesneleri toplar, biriktirir ve muhafaza eder. Sanatçıları da atölyelerinde nesne biriktirmeye iten şey budur. Sanatçıların nesneleri toplamaları bir hobiden ya da koleksiyonculuktan çok farklıdır. Tarih boyunca sanatçıları etraflarında çeşit çeşit nesnelerle çalışırken resmedilen eserler görürüz. Sanatçılar topladıkları nesneleri çalışmalarını ve natürmort kompozisyonlarını zenginleştirmek için kullanıyorlardı. 20. yüzyılda sanatçılar biriktirdikleri nesneleri sanat eserlerinin önemli bir parçası haline getirmişlerdir. Nesne günümüzde kişinin ihtiyaç duyduğu öge ve anlamları barındırmaktadır. Gelişen teknoloji ile birlikte sanatçılar eserlerinde farklı malzemeler kullanmaya başlamışlardır. Sanayileşme ile

³⁸ Çağmar, Sanat Eserinde Hakikat: Martin Heidegger ve Walter Benjamin, 2007, s.609

birlikte üretimin artması sonrasında atık nesneler çoğalmıştır. 20. yüzyılda sanatçılar tuvalin sınırlarını aşmışlar, sadece renk ve boyayla oluşan kompozisyonlarla birlikte yüzeye nesneler eklemeye başlamışlardır.

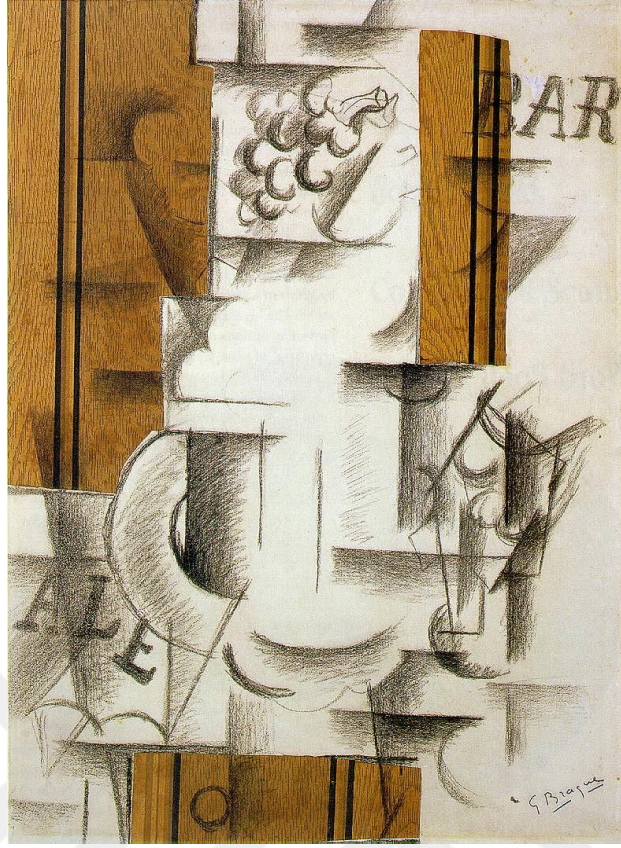
20. yüzyılda gerçekleşen Kübizm akımının temsilcilerinden olan Picasso ve Braque bugüne kadar kabul gören sanat anlayışının dışına çıkarak eserlerinde farklı malzemeler kullanmaya başlamışlardır. Picasso ve Braque, çalışmalarında doku yaratmak için boyanın içine talaş, kum gibi malzemeler eklemişler ve şablon harfler kullanmışlardır. Picasso ve Braque yüzeye malzeme ekleyerek kolaj tekniğini uygulamış, nesnenin resmini yapmak yerine nesneyi, gündelik malzemeleri seçerek yüzeye taşımışlardır. Atık nesneler sanatsal çalışmaların içine girerek Kübizm akımı ile birlikte Picasso ve Braque öncülüğünde başka bir boyuta taşınmıştır. 1912’de Picasso, resimlerinde gazete kağıtları, kumaş parçaları, kağıt gibi gündelik malzemeler kullanmaya başlamış ve kolaj tekniğiyle eserler üretmiştir. Picasso kolajdan sonra çalışmalarında asamblajın ilk örneklerini vermiştir. Geleneksel malzemelerin dışına çıkmış ve eserler gündelik malzemelerle üretilmeye başlanmıştır. Böylece malzemenin sanata girmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiştir. Zaman içinde kolajla neyin sanat olup olmadığı şeklindeki yorumlar yavaş yavaş yıkılmaya başlamıştır. 20. yüzyıl için bu durum büyük bir adımdır. Kübizm’de uygulanan kolaj tekniği fotomontaj, pop kolajları, dijital kolaj gibi kolaj tekniklerinin temelini oluşturmaktadır.³⁹

³⁹Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s.49



Resim 27. Pablo Picasso, Gitar ve Şarap Kadehi, 1912.

Böylelikle sanat eserlerinde malzeme çeşitliliği artarak, sıradan nesneler işlev kazanmış ve Hazır nesnenin temelleri atılmıştır. Modernizm, nesneyi bazen parçalara böldü bazen başka nesnelerle birlikte kullandı, atık nesneyi sanat eserine soktu ve nesneyi eserlerin odak noktası haline getirdi. Modernizm sonrası yapıtlar birbirinden bağımsız nesneleri bir araya toplayarak yeni bir anlatım verir. Değişen sanat anlayışı nesnenin daha sonraki dönemlerde de değişip dönüşerek sanatın içinde yer alacağının temellerini atmıştır.



Resim 28. Georges Braque, Meyve Tabakası ve Cam, 1912.

1900’lerde kolajla başlayan süreç hazır nesne ve buluntu nesnenin sanat eserlerinde kullanılmasıyla devam etmiştir. Sanat anlayışı köklü bir şekilde değişirken yeni paradigmlar nesne üzerinden olmuştur. Modernizmle başlayan malzeme kullanımı, postmodernizmle gelişmiş hazır ve atık nesneler, toprak, ölü ve canlı hayvanlar, insan bedeni gibi birçok malzeme sanat eserlerine nesne olarak girmiştir. Geleneksel sanat anlayışının yıkılmasıyla sanat eserlerindeki malzemelerin çoğalması çeşitlenmesi her şeyi sanat nesnesi olarak kullanılabilirliğe açmıştır.

Dada akımı, geleneksel sanat akımını tamamiyle reddetmiş, hazır nesne ve buluntu nesne olarak nesneyi iki şekilde ele almıştır. Dada, nesnenin farklı kullanımlarına olanak vermiştir ve sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirmiştir. Dadacıların en önemli özelliği sanat karşıtı tavırları ve sanat yaşam arasındaki sınırları yok etmek istemeleridir. Duchamp, Hazır nesneyi kullanırken bazen üzerinde küçük müdahaleler yapmış bazen de olduğu gibi kullanmıştır. “Bisiklet Tekerleği” adlı eserinde nesnenin formunda herhangi bir değişiklik olmamış fakat nesne işlevini yitirmiştir.



Resim 29. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.

Duchamp nesneyi bulunduğu çevreden çıkararak, onu sanat yapıtına dönüştürmüştür. Duchamp 1917’de bir dükkandan satın aldığı seri üretim pisuvaya “Çeşme” adını vererek ücretli bir sergiye katılmıştır. Pisuvayı bir sanat yapıtı olarak sergileyerek sıradan gündelik nesnelerin sanat yapıtı olabileceğini gösterir ve estetik algıdan uzak bir işi, klasik sanat anlayışını yıkarak izleyicinin karşına çıkarır.⁴⁰ İzleyicinin algı sınırlarını zorlar ve geleneksel anlayışın karşısına, kavramsal değeri koyar. Duchamp Hazır nesne olgusunu ortaya atmış, nesne kullanımları ve eserleri ile Hazır nesnenin düşünsel temellerini oluşturmuştur.

George Grosz’un Dada ve atık nesne için söyledikleri:

“Ara sıra sanat da yapardık. Ama esas amacımız sanat eylemlerini yerle bir etmekti. O döneme kadar görsel anlamda bir Dada sanatında, yani çöpten, atık malzemeden kaynaklanan bir sanat ifadesi/felsefesi henüz yoktu. O ekolün

⁴⁰ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s.194

öncüsü Shwitters adında bir sanatçıydı; çöplüklerde bulduğu her şeyi toplardı: Paslı çiviler, yırtık kumaşlar, fırçası erimiş diş fırçaları, sigara hizmetleri, eski bisiklet tekerleri, kırık şemsiyeler... Her şeyi biriktirir eski kartonlar ya da tuval üzerine yapıştırır, atık sanat adıyla bazılarını resmen satardı.”⁴¹

Elsa von Freytag-Loringhoven, heykel, resim, asamblaj ve hazır nesne gibi tekniklerde eserler üreten bir dada sanatçısıdır. Loringhoven sanatının ana bileşenleri daima buluntu ve hazır nesneler olmuştur. Sokaktan topladığı su borusu, musluk gibi atık ve buluntu nesnelerle sanat eserlerini üretmektedir. Loringhoven, bu çalışmalarının yanında köstüm tasarımı ile de ilgilenmektedir. Buluntu nesnelerden ayrıntılı kostümler oluşturarak, yaşam ve sanat arasındaki sınırları aşan çalışmaları ile bir "canlı kolaj" türü oluşturmuştur.



Resim 30. Elsa von Freytag-Loringhoven ve Morton Schamberg, Tanrı, 1917.

⁴¹ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s.132

Hazır nesne kullanarak oluşturduğu en bilinen işlerinden biri olan “God ” (Tanrı) adlı çalışmadır. Tanrı çalışmasında Loringhoven, ahşap bir sandığa yaklaşık 25 cm’lik dökme demir bir lavabo sifonunu ters çevirerek monte etmiştir.⁴²

Hazırladığı kostümlerini perde halkaları, teneke kutular, kaşık gibi hazır nesnelerle ve çöpten topladığı atık nesneleri kullanarak oluşturmaktadır. Kostümleri, kadın güzelliği, ekonomik değer ve burjuvazi gibi kavramları hem eleştirmiş hem de onlara meydan okumuştur. Kendi vücudunu bir araç olarak kullanarak kadınlığın kısıtlamalarına, kadın bedenine ve cinsel politikalara göndermede bulunmuştur. Kostümlerini yalnızca bir heykel ve canlı kolaj olarak değil, aynı zamanda bir tür Dadaist performans sanatı olarak kullanmıştır.

Sanat tarihi içinde sıhhi tesisat malzemeleri ile hazır nesne kullanılarak yapılan en dikkat çekici eser Duchamp tarafından yapılan Fountain’dır. Son zamanlarda Fountain çalışmasının spekülative olarak Loringhoven bağlantılı olduğu ortaya çıkmıştır. Bu iddia çok sayıda ikincil kanıt tarafından desteklenmektedir. Spekülasyon, büyük ölçüde Duchamp’ın kız kardeşine 1917’de yazdığı ve hazır nesne olan yapıtına atıfta bulunduğu bir mektuba dayanmaktadır.⁴³

“Aslında iddia yeni değil, bir süredir dolaşımda: Marcel Duchamp 20. yüzyılın sanat ikonu kabul edilen o meşhur pisuarın müellifi olmayabilir. Doğrusu, kanıtlar da öyle görmezden gelinecek türden değil. Bunlardan belki en güçlü olanı, Duchamp’ın 11 Nisan 1917’de aslında kendisi de bir sanatçı olan fakat savaşın devam ettiği o yıllarda Paris’te hemşirelik yapan kız kardeşi, Susanne’a yazdığı mektup. Duchamp mektubunda, Richard Mutt diye bir takma erkek ismi kullanan bir kadın arkadaşım bana heykel niyetine porselen bir pisuarı sahte bir isimle imzalayarak kendisinin de sorumlu olduğu bir sergiye yolladığını yazar.”⁴⁴

Loringhoven Tanrı çalışması, Fountain ile aynı yıl üretilmiş ve iki çalışmada da tesisat elemanı kullanılmış ve boşaltımla bağlantılı bedensel referansı olan

⁴² <https://manifold.press/pisuarin-meshuru-devrimcinin-kadini#ref1>

⁴³ https://en.wikipedia.org/wiki/Elsa_von_Freytag-Loringhoven

⁴⁴ <https://manifold.press/pisuarin-meshuru-devrimcinin-kadini#ref1>

çalışmalarıdır. R. Mutt imzası Almanca 'armut' (yoksulluk) sözcüğüne bir göndermedir ve sergi fikrinin arkasındaki entelektüel yoksulluğa işaret ettiği düşünülmektedir.

Duchamp'ın bir tesisatçı vitrininden seçtiğini iddia ettiği pisuvar, hiçbir zaman J. L. Mott Iron Works kataloğunda bulunmamıştır. Bu pisuvar modeli firma tarafından üretilmemiş ve firmanın mağazalarında satışa sunulmamıştır. Pisuvanın J. L. Mott ürünü olmaması ve yazılan mektup Duchamp'ın müellifliği konusunda hiç de haksız olmayan tartışmaları tetikler. Bu durumda Fountain'ın yaratıcısı Duchamp değilse, mektuptaki kadın arkadaşı kimdir sorularını akla getirmektedir. Birçok araştırmacıya göre tesadüften biraz fazlasıdır ve Fountain'ın Loringhoven çalışması olma ihtimali yüksektir.

Andre Breton 1935'te pisuvarı Duchamp'a atfetmiştir. Duchamp, ancak 1950'de yani Loringhoven'in vefatından sonra, eseri üstlenmiş ve kopyalarını yapmaya başlamıştır.⁴⁵

Sanatçılar zaman içerisinde sanata malzemenin girmesiyle yeni tekniklere yönelmişlerdir. Üretilen eserlerin sergilenme çeşitliliği artmış, izleyici ile farklı şekillerde buluşmaya başlamış, onlara farklı deneyimler yaşatmaya başlamıştır. Sanatçılar atık-buluntu nesne, performans, video, hazır nesne gibi anlatım yöntemleri ile yeni eserler vermeye başlamıştır. Modern sanat akımında sanatçılar, geleneksel sanat anlayışını reddederek, bireysel ve farklı arayışlara yönelmişlerdir.

⁴⁵ <https://manifold.press/pisuarin-meshuru-devrimcinin-kadini#ref1>

3.1.3.BULUNTU KUMAŞIN SANATTA KULLANIMI

Modernizmle başlayan ürün çeşitliliğinde atık, buluntu nesneler ve çöp, sanatın malzemesi olmuştur. Daha sonrasında postmodernizmle sosyal olgular üzerine yoğunlaşan sanat anlayışı nesnelere atfedilen değişimler ile sanatsal bir sürece girer. 20. yüzyılda sanayileşmenin artmasıyla yeni oluşumlara ihtiyaç duyan sanatçılar atık ve buluntu nesnelere yönelmişlerdir. Gündelik yaşamın içinden hazır, buluntu ve atık nesneleri alıp sanat nesnesine dönüştüren sanatçı, bu nesneler yardımı ile sanat eserleri oluşturur. Sanatçı, modernizm öncesine kadar sanatsal olmayan bu nesneleri, bu çizgiden çıkarıp izleyicilere yeni bir gerçek sunar.

Pop Art'ın öncü isimlerinden biri olan Robert Rauschenberg eserlerinde kendine özgü bir dil kullanarak "Combines" (Bileşik Resimleri) adında bir seri meydana getirmiştir. Rauschenberg hem geleneksel hem de modern olan bu kadar zıt nesneleri bir arada kullanmıştır. Rauschenberg buluntu nesneleri (çivi, kumaş parçaları, araba tekerlekleri, kemik, ip gibi) birbirleri ile karıştırarak bir uyum yakalar ve onlar ile heykeller ve asamblajlar yapar.



Resim 31. Robert Rauschenberg, Yatak, 1955.

Rauschenberg ile kolaj farklı bir noktaya taşınmıştır. “Combines” serisinde farklı bir bakış açısı geliştirerek kullandığı nesneler yardımıyla, iki boyuttan çıkarak kolajları üç boyutlu asamblajlara çevirmiştir. Buluntu nesneleri gerçek dünyanın formuna yaklaştırmıştır. Onlara fırça, boya ve kalemle müdahalede bulunmuştur. “Combines” serisinin ilk işlerinden biri olan “Yatak/Bed” Charles Egan Galerisi’nde 1955’de açılan bir sergide yer almıştır (Resim 31). Yatak, bu serinin büyük boyutlu ve en tanınmış eserlerinden biridir. Eser yeni kalkılmış bir yatak izlenimi vermektedir. Rauschenberg’in malzeme seçimi dikkat çekmektedir. Yastığa, yorgana, çarşafa sert boya darbeleri ile müdahale edilmiş ve ahşap bir kasnağa yerleştirilmiştir. Eserde kullanılan yatak, yastık ve yorganın sanatçının kendine ait olduğu düşünülmektedir. İzleyenler bu gerçek boyutlardaki yatakta sanatçının yaşantısını görebilmektedir. Tuval resmine benzeyen ve duvara asılarak sergilenen bu çalışma, gündelik hayatta herkesin kullandığı nesneleri sanat nesnesine dönüştürerek izleyiciye sunar. Sanat objesi olarak duvara asılan yatak işlevini yitirmiştir; ancak hala izleyicide hastalık, uyku, rüya gibi hisler uyandırmaktadır. Rauschenberg, eserlerinde izleyiciyi de sanat üretimine sokarak, zamansallığı dahil ettiğini vurgulamaktadır. Gündelik hayat objeleri yaşanmışlıkları ve hikayeleriyle yeni anlamlar uyandırmaktadır.⁴⁶

1960 sonrası sanatta bugüne kadar alışılmadık bir dil kullanılmaya devam edilerek, çeşitli ifade biçimleriyle üretilen yapıtlar sanatta yerini almıştır. Kavramsal Sanat, estetiği geri plana itmiş, genellikle iletilmek istenilen düşünceleri ön planda tutmuştur. 20. ve 21. yüzyıl Modern ve Postmodern dönemlerde sanat, yaşanan birçok değişikliğe tanıklık etmiştir. Sanatçıların kendilerini ifade etme biçimleri geçmişte kabul gören sanat anlayışının dışına çıkmış, değişkenlik göstermiş, sanatçılar yeni oluşumların peşine düşmüştür. Hızla değişen sanat piyasasında yeni akım ve eğilimler oluşarak, izleyici ve eleştirmenleri şaşırtmaktadır. 1960’ların ikinci yarısında İtalya’da kavramsal temelli “Arte Povera” (Yoksul Sanat) akımı ortaya çıkmıştır.

⁴⁶ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s.161

Arte Povera, İtalya'nın kendine has tüketim ve endüstri üretimine karşı şiirsel, politik, plastik bir bakış üreten çağdaş bir akımdır. Arte Povera, sanatçılar için gelecekteki düzen ve yapıya meydan okumanın sanatsal bir yoluydu. Sanatçılar birbirleri ile uyumsuz nesneleri radikal bir yaklaşımla bir araya getiriyorlardı. İtalya, Arte Povera başladığında İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerini yeni yeni atlatıyorlardı. Akımın öncü sanatçıları ülkenin geçmişini inkar etmedi ve geçmişle yüzleştiler. İtalya'nın Antik Roma'dan Rönesans'a kadar tüm sanatsal tarihi bu dönemde tekrar incelendi. Sanatçılar, Pistoletto'nun "Paçavralar İçinde Venüs" adlı eserinde olduğu gibi atık malzemeye enstalasyonlar yapmaya başladılar.⁴⁷



Resim 32. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs, 1967.

Modern dönem öncesi atık nesneler yaygın değildi. Bundan dolayı nesneler genellikle dönüştürülüyordu. Endüstriyellemenin artmasıyla atık nesneler çoğalmaya başlamıştır. Böylece hazır, buluntu ve atık nesneler sanatta malzeme olarak tercih edilmeye başlanmıştır. Her şey hızlı bir şekilde tüketilerek, atık nesneye dönüşebilmekteydi. Michelangelo Pistoletto bu düşüncelerle birlikte "Eski

⁴⁷ Farthing, Sanatın Tüm Öyküsü, 2012, s.212

Nesneler’’ adlı bir dizi çalışma ortaya koyar. Serinin en önemli örneklerinden biri 1967’de yaptığı “Paçavralar İçinde Venüs” adlı çalışmasıdır (Resim 32). Figüratif sanatın geleneksel kavramlarını, eski ile yeniyi, değerli ile değersiz ironik olarak birlikte kullanarak oluşturduğu bir enstalasyon çalışmasıdır. Pistoletto çalışmada buluntu kıyafetler kullanmış, bu atık kumaşları Venüs’ün önüne yığmıştır. Sırtı izleyiciye dönük Venüs heykelini yerleştirmiş, etrafını paçavralar ve ikinci el kıyafetlerle kaplamıştır. Eskiden hayranlık içinde izlediğimiz Venüs, paçavralar ile kaplanmıştır. Sırtı izleyiciye dönük olan Venüs, geçmişe ait estetik bir değer temsili ile klasik dönemle bağlantı kurmuş ve modern döneme kendi tarzıyla atıfta bulunmuştur.

Pistoletto’nun bilinçli bir şekilde dağıttığı kıyafetler arasına Venüs heykelini yerleştirerek akademik anlayış ve klasik motifler eleştirilmiştir. Geleneksel sanat anlayışında heykeller bronz, mermer gibi kıymetli malzemelerden yapılırken; Pistoletto ise heykeli paçavralardan yaparak eleştirel bir tavır sergilemiştir. Ortaya çıkan bu eserde hem geleceği ön görme hem de geçmişi sorgulatma söz konusudur.⁴⁸

“Paçavralar İçinde Venüs” çalışmasında geleneksel heykel anlayışı sert bir şekilde yıkılmış, Venüs kadar klasik bir heykel hazır ve buluntu nesneler ile birlikte sergilenmiştir. Çalışma post minimalizm, anti form gibi çağdaş sanat anlayışlarını yansıtmaktadır. Avangart bir duruş sergileyerek, atık nesne kullanımını heykelin bir parçası olarak sunmuştur.

Germano Celantfar, Arte Povera sanatçıların gündelik malzemeleri, bir simyacı gibi çeviren ve izleyiciyi de malzemenin geçirdiği fiziksel kimyasal ya da biyolojik değişimleri izlemek için çağırılmış kişilere benzettirmektedir. Arte Povera sanatçıları, sanatın bugüne kadar olan sınırlarını; aynalar, canlı, ölü hayvanlar, neon ışıklar, toprak, ağaç, kumaş gibi farklı nesneler kullanarak genişletmiştir.⁴⁹

⁴⁸ Uzun Aydın, Modernizmin Benzer Akımları İçinde Kendine Yer Bulmaya Çalışan Bir Sanat Üslubu: Arte Povera, 2018, s.223.

⁴⁹ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s.213

3.2.FEMİNİST SANATTA ÇEYİZ VE BULUNTU KUMAŞ KULLANIMI

Amerika ve Avrupa'da ilk olarak 20. yüzyılın ortalarında toplumsal ve politik bir söylem olarak ortaya çıkan feminizm, özellikle kadın sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. 1960'ların sonlarında başlayan, genel feminist hareketten ve siyasi aktivizmden etkilenen sanatçılar; her türlü ırkçılık, kadın sorunları ve benzeri şeylere karşı çalışmalar üretmişlerdir. Ayrıca feminist sanatçılar, kadınların da erkekler kadar yetenekli olduğunu kanıtlamış ve cinsiyet faktörünün sanatsal üretime yansımadağını göstermişlerdir.

Feminist sanat, kadın sanatçıların, sanat tarihi içinde kadının konumunu keşfetmesiyle başlamıştır. Bu bağlamda feminist stratejiler doğrultusunda kadınlar, kadın bakış açısıyla sanat tarihini yeniden inceleyerek, kadın sanatçıların varlığını ve önemini ortaya çıkarmışlardır. Bu stratejilerden biri de tüm toplumsal cinsiyet kodlarını reddetmek ve kadın ya da erkek sanatçı gibi kavramların geçersiz olduğunda ısrar etmektir.⁵⁰

Güzel sanatlar ve zanaat arasındaki ayrım iki şekilde ele alınmıştır. İlkinde sanatçılar zanaatla bütünleşen malzemelere yönelmişlerdir. İkincisinde ise zanaatçılar güzel sanatların işlevsel olmayan üsluplarını benimsemişlerdir. Üniversitelerin güzel sanatlar bölümünde uygulamalı atölyeler kurulmuştur. 1950'lerin sonunda Pop Art, Neodada gibi akımlarda iplik, ahşap, çamur gibi malzemeler kullanılmıştır.

Bir zamanlar zanaat olarak değerlendirilen dokumacılık, Lenore Tawney, Sheila Hicks ve Claire Zeisler tarafından eserlerinde iplik sanatı olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1960'lardan itibaren iplik zanaat dışına çıkarılarak, faydacı bir araç olmanın dışında, sanat nesnesi olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Böylece iplik sadece kadınlar tarafından kullanılan domestik bir ürün olmanın ötesine çıkarılmıştır.

⁵⁰ Yiğit, Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında İşleme, Dikiş, Nakış, Örmeye Gibi Tekniklerin Kullanımı, 2019, s.14

Yüzyıllarca sanatın dışında tutulan iğne, iplik, dokumalar, nakışlar ve kumaş parçaları sanatsal bir materyal aracı olmuş, dekoratif alanın dışına çıkarak kendi işlevinin ötesine geçmiştir. Bazı kadın sanatçılar, 1960’larda erkek egemen sanat piyasasını eleştiren bir bakış açısıyla feminist hareketin bir parçası olmuş, kadın deneyimlerini sanat eserlerinde kullanmayı ve kadınları onurlandırmayı amaçlamışlardır. Böylece iğne, kumaş ve iplik feminist sanatta mücadelenin sembolleri olarak görülmeye başlanmıştır. Bu sanatçılar, iplik, dikiş, nakışın sadece domestik alanla ilişkili bir kadın işi olduğu fikrini çürüterek, onu yeni bir yapı içinde kurguladıkları eserleri ile ortaya çıkartıp sanattaki feminist harekete öncülük etmişlerdir.⁵¹



Resim 33. Sheila Hicks ve eseri.

⁵¹ Shiner, Sanatın İcadı, s.385

Yorgan yapımı da feministlerden alınan destekle, zanaat hareketinin sanat olarak bir parçası haline geldi. Belli başlı Amerikan müzeleri eski geometrik ya da soyut desenli yorgan koleksiyonları ile sergiler açıyorlardı. Feminizmle ilgilenen birçok sanatçı geçmişteki kadınlarla bağ kurmanın bir şekli olarak yorganı sanat nesnesi olarak kullanmaya yöneldiler. Dikiş gibi işlere karşı hala önyargılı olan küratörler, kapitone yorganları reddediyorlar, bazı geleneksel yorganları ise dikişleri el işçiliği ile yapılmadığı için reddediyorlardı. Arthur Danto, bir zanaat eserinin bir sanat eserine dönüşmesi için gereken şeyin sadece işlevi reddetmek olmadığını, zanaatı faydacılık, güzel ve seri üretim olarak görmek yerine ona anlam yüklemek ve onu anlamlandıran bir duygusal zekaya sahip olması gerektiğini söylemektedir. Sandi Fox, yorgan üreten biri olarak "Yorganın vücutları ısıtmakta kullanıldığını ve bir kuşaktan ötekine aktarıldığını bilmek hoşuma gidiyor." demiştir.



Resim 34. Ella Maria Deacon, Dostluk Yorgani, 1842.

Üzerinde isim ve eyaletlerin yazılı olduğu bu Amerikan yorganı 85 kareden oluşmaktadır (Resim 34). Seyahat etmek ve iletişim kurmanın zor olduğu bu dönemde yorgan, evlenen kişiye bir hatıra, bir veda hediyesi anlamında çeyizi için verilmiştir. Dostluk yorganı, üzerinde kişiler tarafından yazılan sevgi sözlerini barındırmaktadır. Nesilden nesile aktarılan bu yorganlar 1970’lerde güzel sanatlar koleksiyonlarında yer almaya başlamıştır.⁵²

Feminist düşünürler ve yazarlar 19. yüzyıllarda erkekler gibi seçme seçilme, eğitim, medeni ve siyasi haklar gibi aynı haklara sahip olmaları gerektiğini savunmaktadırlar. Kadınlar, erkeklerle entelektüel olarak aynı kapasiteye sahip oldukları için, öncelikle oy kullanma haklarını istemek üzerine yoğunlaşmışlardır. İçinde bir grup kadın sanatçının da bulunduğu bir kadın topluluğu, 1909’da “Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi” adlı bir grup oluşturarak sanat ve zanaatı bir araya getirmişlerdir. Kadınlar, daha etkili bir direniş gösterebilmeleri için kamusal alanlarda çizim ve el işçiliği gibi becerilerini, işledikleri kumaşlar ile kullanmışlardır. El işçiliği sanatsal ifade ile birleşerek siyasi bir güç haline gelmiştir. 1908 yılında düzenledikleri birçok aktif eylemin ardından Holloway cezaevine atılmışlardır. Hapse atılan kadınlar hapishanede de eylemlerine devam etmişlerdir. Gördükleri fiziksel ve psikolojik şiddet sonrasında hapishanede protesto olarak açlık grevine giren kadınlara zorla yemek yedirilmeye çalışılmıştır. Kadınlar isimlerini kumaş bir mendile işlemişlerdir (Resim 35). Bu mendil kadınların hapishanede yaşadıklarını anlatan bir belge haline gelmiştir. Mendilde bulunan mor renk krala sadakati; beyaz saflık ve asaleti; yeşil ise umudu temsil etmektedir. Mendilin üstünde bulunan oklar ise hükümeti ve mülkü; etiket ise hapishane formalarına gönderme yapmaktadır.⁵³

⁵² Shiner, Sanatın İcadı, s. 387

⁵³ Gürcüm ve Baykasoğlu, İşlemenin Ayrımcı Kökenleri, 2019, s.355.



Resim 35. Janie Terreno ve Holloway Hapishanesi Çalışanları, "Suffragette Mendili", 1912.

Feminist sanatı başlatan birinci kuşak feminist sanatçılar, 1960-1980 yılları arasında yoğun bir şekilde çalışarak eserlerini ortaya çıkarmışlardır. Üretilen eserlerde olabildiğince kadın olmanın pozitif özelliklerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Bu yaklaşımla tarihsel olarak kadınlara yüklenen küçük, duygusal, dekoratif, minör ve amatör gibi özelliklerin üzerine gidilmesine; diğer yandan ise kadın ve erkeği birbirinden ayıran biyolojik özelliklere eserlerde odaklanılmasına yol açmıştır. Bunlar doğrultusunda kadının ve üretimin toplumsal oluşumun temelinde yer edinen zıt kavram çiftlerinin (akıl\duygu, kültür\doğa, erkek\kadın, zeka\sezgi, sanat\zanaat vb.) eksi ucunda olmasının nedenleri araştırılmıştır. Sonrasında sanat yapıtlarında, bu ayrımın kültürel yapılar içinde, belli güç ve ilişkiler temeli doğrultusunda belirlendiği yansıtılmıştır. Sanatçıların çalışmalarına sadece konuları

ve tavırları açısından değil, feminist sanat çerçevesinde üretilen doğa, kültür ikilemi açısından bakmak, tarihsel süreçte de anlayabilmemize olanak tanır.⁵⁴



Resim 36. Miriam Schapiro, Sabır, 1976.

Feminist kadın sanatçılar, 1970'lerde yeni bir üretim dönemine girmişlerdir. Amerika'daki kadın sanatçılar kolektifler kurarak birlikte özgürleşmeyi amaçlamışlardır. Bu dönemdeki kolektif kadın sanatçılar zanaat ürünleri olarak görülen sanat değeri verilmeyen, nakış dikiş gibi teknikleri kumaş parçalarına işleyerek eserler üretmişlerdir. Kolektif kadın grupları bu tekniklere famaj (femmage- feminist collage) adını vermiştir. Famaj kadınların kumaş, dikiş, nakış gibi

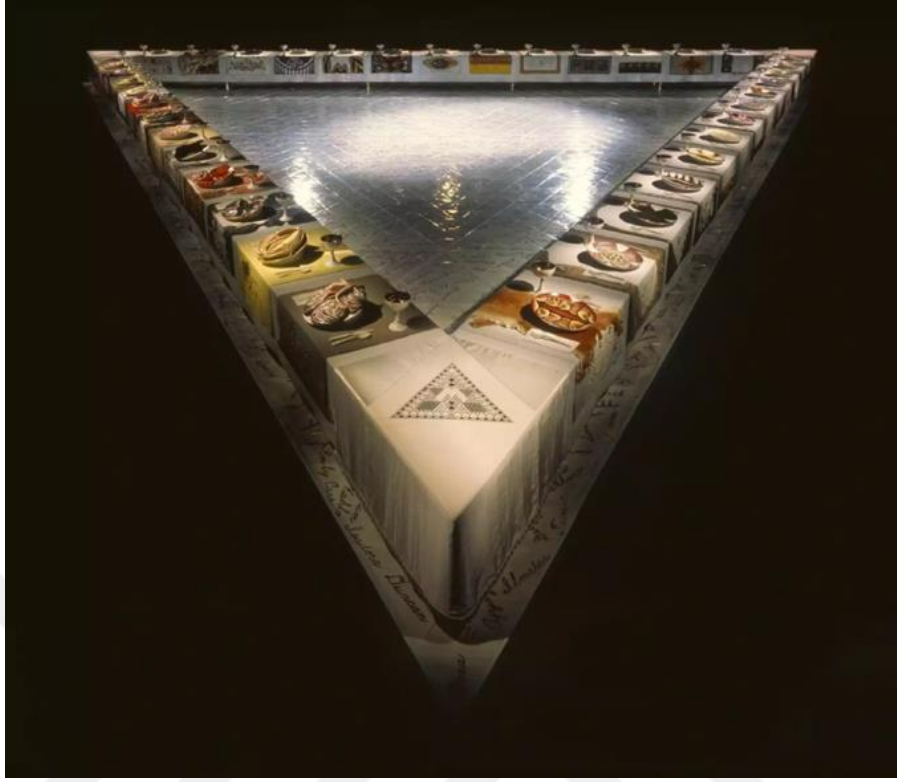
⁵⁴ Antmen, Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar 2014, s.241-242.

teknikleri kullanarak ürettikleri bir çeşit kolaj tekniğidir. Sanat olarak kabul edilmeyen, kadınlar tarafından yapılan işlemler bu sefer karşımıza sanat nesneleri olarak çıkmaktadır.

Bu üretimler, kadınların bugüne kadar yaptıkları el işleriyle de sanat ürettiklerini göstermekteydi. Değeri küçümsenen bu nesneler, sanat yapısına dönüşerek, feminist mücadelenin önemini belirtmektedir. Yapılan sanat eserleri, kadın hareketi ve toplumsal cinsiyet mücadelesinin sembolleri olarak kullanıldılar. Bu dönemin en önemli temsilcilerinden biri de Miriam Schapiro'dur. Schapiro'nun kumaş parçaları, dikiş, akrilik boyayla gerçekleştirdiği çalışmalar famaj için önemli örneklerdendir. Schapiro, geleneksel motifleri nakış, yorganlama, kırkyama ve dikiş gibi dekoratif tekniklerle kullanarak, kadınların gündelik hayatlarında kullandıkları el işi tekniklerini kolajla birleştirerek onları sanat nesneleri olarak kullanmıştır. Ürettiği çalışmalar ile kadınların gündelik hayattaki deneyimlerini, yaşantılarını anlatmıştır. Gouma Peterson, famaj ile kadınların zanaat ürünlerini, yüksek sanat kategorisine yerleştirerek, ayrımcılığa karşı durduğunu ifade etmektedir. İşlemeli kumaşlarla yapılan kolajlar ve çalışmalarda kullanılan danteller kadınsılığı, kadının toplumda antropolojik olarak gelenekselliğini devam ettiren bir yere sahip olduğunun düşünülmesine eleştirel bir yaklaşımdır.⁵⁵

Kadın sanatçılar, kadını ikinci plana atan ve tek yeteneğinin el becerisi olduğunu düşünen toplumlara verdikleri eserler ile tepkilerini göstermişlerdir. Kadınlar kendilerini ifade ettikleri bu nesnelerle kendilerine özgür bir alan sunmuşlar ve yaratıcılıklarını ortaya koyabilmişlerdir. Dikiş, nakış, örme gibi tekniklerin birer hobi değil, feminist bir duruş olduğunu ifade etmişlerdir. Kadınlar yaratıcı bir iş sergileyerek, nesnelere ikinci bir şans sunduklarını ve onlara bir manifesto yüklediklerini verdikleri eserler aracılığıyla dile getirmektedirler. Tekstil, el işleri ve sanat birleşerek yeni bir teknik oluşturmuş ve el işlerinin sanatsal kullanımını günümüze kadar taşıyan bir süreci başlatmıştır. Bu dönemde eser üreten kadın sanatçılar birinci kuşak feministler olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde birçok kadın sanatçı kendini özgür bir şekilde ifade edebilmiştir. Bu kadınlardan biri de Judy Chicago'dur.

⁵⁵ Gürcüm ve Baykasoğlu, İşlemenin Ayrımcı Kökenleri, 2019, s.354



Resim 37. Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, 1974-1979.

Judy Chicago, Amerika’da feminist sanat hareketini kuran kadın sanatçılardan biridir. Kendisi gibi tekstil malzemeleri ve el işçiliği ile çalışan birçok kadın sanatçı ile iş birliği yapmıştır. Chicago’nun performans ve enstalasyon çalışmaları cinsiyet, toplumsal sorunlar, kadının toplumdaki yeri gibi konuları ele almıştır. Chicago, erkek egemen dilin topluma yön vermesini eleştirdiği çalışmalarında, cinsel kimlikler konusunu ön plana çıkarmıştır. Kadın bedeninin ve cinsiyetinin, tabu olmaktan çıkartılarak normalleştirilmesi ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Chicago’nun 1974-1979 yılları arasında 22 kadın asistanı ile yaptığı “The Dinner Party” (Akşam Yemeği Partisi) adlı çalışması feminist sanatın önemli örneklerindendir (Resim 37). The Dinner Party, kadın hareketine adanmış simgesel bir anıt niteliğindedir. The Dinner Party, 39 adet üçgen şeklinde yan yana dizilen masaların birleşmesinden oluşan bir düzenlemedir. Masa tarih boyunca kadınların yemek hazırlayıp masayı kuran kişi olmasından dolayı yapılmış ve tarihe ışık tutan 39 kadına yer verilmiştir (Virginia Woolf, Bizans İmparatoriçesi Theodora gibi). Hazırlanan masa üçgen form şeklindedir. Çalışmanın zemini sanat, mitoloji ve tarihte

önemli yer edinmiş, 999 kadının sembolik imzasının yer aldığı üçgen seramiklerle kaplıdır. Masadaki oturma yerleri tarihte atıfta bulunulan kadınlara özel düzenlenmiştir. Masaya konulan her tabak el boyaması Çin porselenidir. Masadaki peçeteler isme göre işlenmiş, masaya tabak, çatal, kaşık ve kadeh koyulmuştur. Tabakların üzerinde kadının cinsel kimliğini ifade eden vajina şeklinde tasarlanmış çizimler bulunmaktadır. Peçeteler özel kelebek ve isimli nakışlarla işlenmiş, tabaklar seramik altlıklara yerleştirilmiştir. Masa, üç ayrı kanadı tarih öncesi çağlardan 20. yüzyıla kadar önemli toplumsal olayları ve bu zaman aralıklarını temsil ederek, bu dönemde yaşamış kadınlara göre düzenlenmiştir. Masa, nakışlar ve el işçiliği gibi kadına has el becerileriyle tamamlanmıştır. Geçmişte yaşamış bu kadınları onurlandırmak ve öykülerini tekrar gün yüzüne çıkarmak için yapılan bu çalışma, kadınla özdeşleşen işleme, nakış gibi tekniklerin kullanılması ile erkek egemen sanat yapılanmasına bir tepki olarak oluşturulmuştur.



Resim 38. Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi (ayrıntı).

Chicago, yaptığı çalışmalar ile kadınların el becerilerinden fazlasını yapamayacaklarını düşünenlere bir farkındalık yaratmıştır. Bu çalışma ile ev ortamı komünal bir atmosferle birleştirilmiştir. Chicago amacını, kadınların bilgisi dahilinde olmadıkları başarıları ve kadınlık mirasları konusunda farkındalık yaratmaya yardımcı olmak şeklinde açıklamıştır. “Kadınların hiçbir zaman önemli bir şey başarmamış olduklarını düşünmek üzere eğitildiğimiz için, önemli hiçbir şeyi başaramayacağımıza inanmamız da kolaylaşmaktadır.” demiştir.

Judy Chicago, The Dinner Party çalışmasına nasıl karar verdiği sorusuna:

“Kolejde öğrenci iken, The Intellectual History of Europe (Avrupa'nın Entelektüel Tarihi), konulu bir ders aldım. Saygın bir tarihçi olan profesör bize en son derste kadınların bu konudaki katkılarını anlatacağına dair söz verdi. Bütün bir dönem bunun için bekledim ve nihayet son ders geldi. Profesör derse geldi ve "Kadınların katkısı mı? Hiç." dedi. Bu olumsuz değerlendirme beni gerçekten kahretti. Zira ben sanat tarihine katkıda bulunmak isteyen genç bir kadın idealisttim. Benden önce bunu yapan kadınlar olmasa, ben nasıl bir ilk olacağımı farz edebilirdim? On yıllık bir uğraş sürecinden sonra, ciddi bir sanatçı olduğumu kanıtlamak amacıyla tarihi incelemeye ve profesörün sözlerini araştırmaya karar verdim. Sanat alanında kadınların faaliyetleri ile ilgili çeşitli belgeleri bulup çıkarmam uzun sürmedi ve kadınların insanoğlunun tüm ilgi alanlarında rol oynamış olduklarını gördüm. Daha fazlasını buldukça hem kendimin hem de profesörün sözlerini sorgulamamış olan arkadaşlarımın yıllarca böyle bir yalana inandırılmış olmasına giderek daha çok kızmaya başladım. Bu nedenle, kadınların başarılarını ön plana çıkarmaya karar verdim. Sonucunda, değişik malzemelerin ve tekniklerin kullanıldığı, anıtsal bir eser olan, bir milyon kişinin gördüğü "The Dinner Party" ortaya çıktı. Birçok kimse bana "The Dinner Party"den sonra yaşamlarının değiştiğini belirtti.” yanıtını vermiştir.⁵⁶

The Dinner Party, 1979 yılında Amerika’da Newsweek Dergisinde “son bir yılın en çok tartışılan on sanat eseri” kategorisine girmiştir. Chicago, bir odayı kaplayan bu çalışması ile kadınlara ve onların yapıtları sanat eserlerine, saygı uyandırmıştır. Geniş bir izleyici kitlesine, kadınların ürettiği sanatın ulaşmasını sağlamıştır. Beş yıl süren bu projeye toplumda kadına bakış açısının farklılaşmasını amaçlamaktadır. Chicago, nakış, iğne işi, seramik gibi teknikler hakkında muazzam araştırmalar yapmıştır ancak; bu eseri feminist sanatın ilk döneminin önemli işlerinden biri olarak görülse de herhangi bir kurum tarafından sahiplenilmemiş, övgü toplamamış ve oldukça az sergilenmiştir.⁵⁷

“Desen ve Dekorasyon Hareketi” (Pattern and Decoration Movement) 1960’lardaki feminist hareketin bir uzantısı olarak varlık kazanmıştır. Amerika

⁵⁶ Yiğit, Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında İşleme, 2019, S.22

⁵⁷ Antmen, Sanat Cinsiyet, 2021, s.53-54

Birleşik Devletleri'nde başlayan bu hareket, genel olarak el sanatlarına ve özellikle de kadın zanaatı olarak görülen faaliyetlere sempati duyan bir grup feminist sanatçı tarafından kurulmuştur. Desen ve Dekorasyon Hareketi kısa ömürlü fakat etkili bir sanat hareketidir. Miriam Schapiro, Joyce Kozloff, Robert Kushner gibi sanatçılar hareketin önemli isimlerindendir. Joyce Kozloff, hareketinin önde gelen ve en üretken sanatçılarından birisi olmuştur. Sanat ve zanaat, yüksek ve düşük sanat arasındaki farkı araştırdığı ve engelleri yıkmak için deneyler yaptığı çalışmalar üretmiştir. Geniş bir konu perspektifi seçerek çalışan sanatçı enstalasyon, giyim ve diğer giyilebilir sanat türleri, iç dekorasyon, dikiş, el işçiliği gibi teknikleri güzel sanatların diğer konumlarıyla eşit bir noktaya taşımaya çalışmıştır. Joyce Kozloff, bu tekniklerden yola çıkarak el sanatı; zanaat gibi olgulardan yola çıkarak ise daha minör görülen bu üretimler ile sanatsal örnekler ortaya çıkarmıştır.⁵⁸



Resim 39. Joyce Kozloff, Patricia Newkirk, 1980.

⁵⁸ Işıktan, Desen ve Dekorasyon Hareketi ve Joyce Kozloff'un Seramikleri, 2022, s.561-562

Feminist sanat hareketinde, kadınların ortaya çıkardığı sanat eserleri, alt kültürel bir direniş olarak görülür. Bu yöntemler doğrultusunda, uygulanan tekniklerin, küçümsenen zanaat tarzı eserler, kadınların sanat eserlerinin tanınmış bölgesi olarak sunulur. Bu çalışma örneklerinden biri atık kumaşlardan yapılmış yorganlar, el ürünlerinin ve kadınların yaptığı ev işlerinin öne çıkarılmasıdır. Bu tekniklerle kadınların ortaya çıkardığı işlerin yeniden oluşturulması ve sanat nesnesi olarak kullanılarak feminist bir geleneğin oluşturulması hedeflenir. Kullandıkları teknikler kadınları yaratıcı olmaya ve yeni ifade alanları bulmaya teşvik eder. Feminist sanatçılar, sanatı zanaat, el sanatları ve el işçiliği olarak yeniden tanımlar, bunun sonucunda yüksek ve düşük kültür formları arasındaki ideolojik ayırmadan kaçınmış olurlar. Bugüne kadar yapılan ataerkil ayırımın kadınlar için yaratıcı yolları kapattığını belirtirler.⁵⁹

Linda Nochlin'in 1971 yılında yayımladığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesinde, kadınların erkek egemen bir toplum tarafından yönlendirildiğini, başarılarının göz ardı edildiğini ve toplumda istedikleri konumlara erişemediklerinden ve erkeklerle eşit haklara sahip olmadıklarından bahsetmektedir. Nochlin'in çığır açan bu makalesi, kadınların sanatta neredeyse hiç söz sahibi olmadığını, asıl sorunun kadınlara uygulanan tutumlardansa sanata yönelik problemler ve yanlış anlamalardan kaynaklandığını söylemektedir.⁶⁰

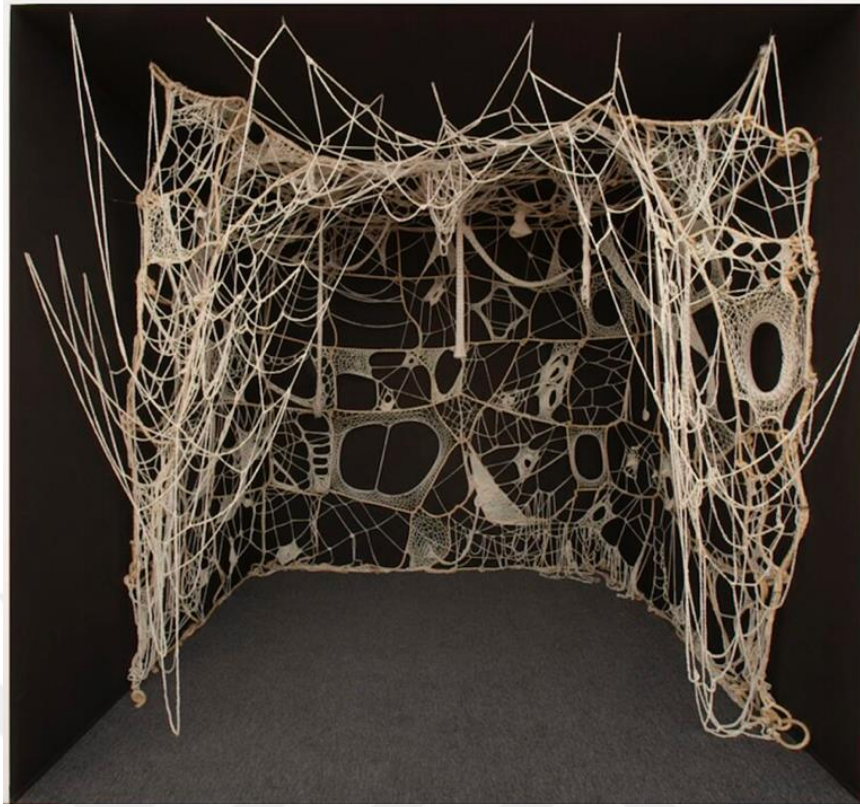
Judy Chicago, Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" makalesinin çıkışıyla eş zamanlı olarak, erkek egemen sanat üretim anlayışının hakim olduğu yıllarda, kadınların da sanat dünyasında yer alması gerektiğini belirtmektedir. Kadın üretimlerine dikkat çekmek ve üretimlerinin küçümsenmesine karşı durmak istemiştir. Chicago, mezun olduktan sonra büyük zorluklarla üniversitede eğitmen olarak göreve başlamıştır. Burada hem kendini geliştirebilecek hem de başka kadınlara yardımcı olabilecek bir sınıf kurmak istemektedir. 1973 yılında ilk olarak Fresno State College'da uygulanan Feminist Program, bugün adını

⁵⁹ Antmen, Sanat Cinsiyet, 2021, s.260

⁶⁰ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s.125

Kadın Evi (Womanhouse, daha sonra Women's Building) olarak bildiğimiz eğitim programını oluşturmuştur; Chicago ve Schapiro'nun da öncülüğünde, Chicago sanat okulu öğrencisi yirmi üç kadın sanatçıyla birlikte "Kadın Evi" projesini başlatmıştır. Bu programda eğitim verilerek nasıl deneyime dönüşeceği ile ilgili ipuçları öğretilmektedir. Fresno College ve Kadın Evi projesi, deneyimlerine on sekiz yıl boyunca üretimlerini sürdürürerek devam etmiştir. Kadın Evi projesi birkaç yıl boyunca kuruma bağlı olarak, daha sonra ise bağımsız olarak devam etmiştir. Chicago ve on beş öğrencisi Virginia Woolf'un "Kendine Ait Bir Oda" kitabından esinlenerek bu alanı "Kendimize Ait Bir Alan" olarak uyarlamıştır. Projede yer alan kadınların her biri, Amerikan çağdaş sanatının gelişimine, yazımına ve eğitimine büyük katkı sağlamıştır.

Faith Wilding, Kadın Evi projesinin en büyük başarısının, kadınlara üretimde bulunacak alan verilerek onlara yol göstermek ve birbirlerini destekleyerek yeni üretimler yaratmalarını sağlamak olduğunu söylemektedir. Wilding'e göre projede verilen eğitimin amacı, farkındalık yaratmak, kadın söylemini güçlendirmek ve üretim yapılan bir atmosferde bulunmak, kadınlara rol model olmak ve kadınların kendileri gibi davranmalarını sağlamaktır. Deneyim ve tecrübelerden yola çıkılarak yalnız ya da kolektif olarak sanat üretimi çalışmalarına yardımcı olduğunu söylemektedir. Kadın Evi projesi Hollywood'daki tüm bir evi kapsar ve yirmi bir kadın sanatçının çalışmalarından oluşmaktadır. Daha önce yıkılmak için planlanan bir evi yeniden tasarlayarak sanatsal bir mekan oluşturmuşlardır. Kadın Evinde, kadın sanatçılar, kadınlar ve ev arasındaki ilişkiyi daha fazla tartışmak üzere birçok farklı performans sergilenmiştir. Ev, kadının kendisi ve çevresi ile mücadelesinin de başladığı bir mekandır. Kadın sanatçılar, kadın kimliğinin sadece eş ya da annelik olmadığını, kadınların da kendine ait alanlarının olduğunu ve konumlarını erkekler tarafından konumlandıkları yerden farklı bir konuma taşıyıp, cinsiyet eşitliğini sağlayarak, gerçek kimliklerini bulmak istemektedirler. Kadın Evi projesi feminist sanatın en çarpıcı işlerinden biridir. Kadınların yetiştiriliş tarzı üzerine anlamlı ve sürrealist bir eserdir. Proje, kadınların fantezi ve arzularını hep birlikte ortaya koyduğu dikkat çekici bir eserdir.



Resim 40. Faith Wilding, Rahim Odası, 1973.

Bugün hala korunmaya devam eden eserlerin sergilendiği müze, başta yalnızca kadın izleyicilerle buluşsa da daha sonra erkek seyirciler tarafından da izlenmiş ve ikinci dalga feminizm içinde erkek egemen sanat anlayışına karşı verilen önemli sanat eserlerinden biridir. Ev şeklinde tasarlanan çalışmada, her biri farklı sanatçılar tarafından tasarlanan odalar mevcuttur. Cinsiyet kimliği üzerinden gidilen çalışmada, kadın sanatçıların ataerkil toplum içinde “Babalarımızla gerçek ilişkimiz neydi, nasıldı?” gibi sorular ve deneyimlerinden yola çıkarak oluşturdukları bu evin bölümlerinde Wilding, Chicago ve Schapiro gibi sanatçıların eserleri mevcuttur. Wilding, evin ilk katında küçük ve karanlık bir oda inşa ettikten sonra, bu yeri kadınların barınabileceği bir yere dönüştürmüştür. Wilding tarafından inşa edilen “Rahim Odası” (Womb Room) tek ampulle aydınlatılan, koyu renklerle ağırlıklı karanlık bir odadır (Resim. 40).

Wilding, Rahim Odası’nı Magdalena Abakanowicz’in dokuma çalışmalarından esinlenerek ortaya çıkarmıştır. Rahim Odası’nın ortasına beyaz renkli akrilikle boyanmış ve dantel tekniğiyle, halatlarla örülmüş ve kubbeli bir yapı oluşturulmuştur. Wilding, çalışmayı yerleştirdiği duvarı siyah renge boyayarak

danteli ön plana çıkarmıştır. Wilding, tekstil malzemelerini mekana uyarlayarak yerleştirmiş, mimarinin ve mekanın sınırlarının güncel sanattaki anlamını yeniden tanımlamaktadır. Wilding, kadın işi olarak görülen dantel tekniğini kullanarak halatları ören, kubbeli bir yapı gerçekleştiren sanatçı kadınlar için adeta koruyucu bir ağ örerek odayı oluşturmuştur. Rahim Odası, kadınların sığınabileceği özel bir alan olarak düşünülmektedir.⁶¹ Eser, kadınlık tecrübelerimizden yola çıkarak deneyimlediğimiz saklanma, çaresizlik gibi mecbur bırakıldığımız durumlarda sığınacağımız bir alandır. Dantelin sanatsal bir ifade aracı olarak kullanıldığı en başarılı örneklerden birisidir. Dantel, kendine has doku ve karakteri ile geçmişten günümüze yer edinmiş ve çeyizlerin önemli bir parçası olarak kullanılmıştır. Sanattaki yeni ifade biçimleri ile tekstil sanatında da önemli bir yer edinen dantel ögesi, zanaat ve sanatı bağlayan estetik bir parçadır.

“Bir sanat tarihçisinin tek bir makalesinin dünyayı değiştirmesi kolay rastlanacak bir durum değildir ama 1971 tarihli ‘Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?’ metniyle Linda Nochlin’in yaptığı tam da budur. O dönemde (sonradan Yemek Daveti’yle sonuçlanacak araştırmalarımı yaparken) tarihte kadın sanatçılara pek rastlanmadığıyla ilgili sanat tarihsel yargının bir yanılgı olduğunu kendi kendime keşfetmiştim. Sanat tarihi mesleği içinse bu tam bir uyanıştı. Tarih içinde kazı yapmaya başlayan kuşaklar dolusu (hem kadın hem erkek) feminist sanat tarihçisi yetişti, sanat tarihinde bugüne kadar devam eden bir devrime dönüştü.”⁶²

Judy Chicago

Judy Chicago’nun dediği gibi sanat tarihinde kadın sanatçılar maalesef istedikleri kadar yer alamamıştır. Kadın sanatçılar var olsa da görünür değiller ya da yeri geldiği zaman başkalarının gölgesi altında eserler üretmişlerdir. Kadınlara yapılan toplumsal eşitsizlik ve kurumsal dışlama vardır. Bu duruma Duchamp’ın Fountain çalışmasını Loringhoven yapmış olabileceği spekülative söylemini örnek gösterebiliriz. Bu durum kadınlara yönelik toplumdaki bakış açısını oluştururken,

⁶¹ Uysal, 1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Sanatsal Bir Eylem Olarak Dikiş ve Sanatsal Bir Malzeme Olarak Tekstil, Sanatta Yeterlilik Programı, 2014, s.33

⁶² Nochlin, Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? 2022, S.3

kadın sanatçıların çalışmalarının erkekler kadar kabul görmediğinin ve aynı üretimleri kadın sanatçılar yapmış olsa, sanat tarihinde erkek sanatçılar kadar çığır açamayacağına bir örneği niteliğindedir. Bundan dolayı kadınlar belli bir tarih boyunca sanat, bilim, edebiyat vb. diğer alanlarda da kendilerini var etmek için erkeklere göre daha fazla çaba harcamak zorunda kalmışlardır. Erkekler tarafından yapılan resim, edebiyat, bilim ve felsefe çalışmaları daha fazla kabul görürken; bu çalışmalar kadınlar tarafından yapıldığında ise zayıf ve duygusal olarak düşünölmektedir.

Siri Hustvedt şöyle yazmıştır:

“İnsanlar neden kadın olan sanatçı ve yazarların entelektöel ve yaratıcı otoritelerini kabul etmekte bu kadar zorlanıyorlar? Lee Krasner’ın Jackson Pollock üzerindeki belirgin etkisi neden onlarca yıldır kabul edilmiyor? Neden Simone de Beauvoir’ın özgün fikri Jean-Paul Sartre’a atfediliyor? Sanat tarihçilerinin, İtalyan Barok ressamı Artemisia Gentileschi’nin tuvallerinin, üstelik üzerlerinde kendi imzası bulunanların bile, babasına değil ona ait olduğunu fark etmeleri neden yüzyıllar aldı? “⁶³

Toplumda kadına yönelik oluşan bakış açısı, kadınların kendilerine ev dışı alanlarda yer bulmalarını zorlaştırmıştır. Kadınlar duygu yüklü, hassas ve zayıf bireyler olarak görülerek; erkekler kadar güçlü, kuvvetli ve zeki oldukları düşünölmedi. Erkekler, kadınlardan daha üstün varlıklar olarak toplumda yer aldılar.

Çeyiz ve buluntu kumaşların sanat içinde kullanım şekillerini ele aldığım eser metninde, süreç boyunca kadının toplum içindeki konumuna da eserler aracılığıyla değinmekteyim. Tarih boyunca kadınlara yönelik bakış açısı, onların eve ait bireyler olduğu yönündedir. Bu duruma 15. yüzyılda Avrupa’da St. Nicholas efsanesi örneğinde olduğu gibi kadınların evlenmek için çeyize ihtiyaç duyduğu ve bu maddi olanağa sahip olmayan kadınların evlenemedikleri için toplumda ikinci sınıf muamele görüp dışlanmasını örnek gösterebiliriz. İlerleyen yüzyıllarda ise kadınlar yine belli şartlar altında alınıp satılan, üzerine anlaşmalar yapılan bir kurum halini almıştır. Tarihte uzun süre bazı toplumlarda kadınların toplumdaki tek vasfı, eş ve

⁶³ <https://www.e-skop.com/skopbulten/erkekler-tuvaletinde-bir-kadin-barones-elsanin-pisuvvari/4882>

anne olmak üzerine kurulmuştur. Bunun yanında geçmişten beri kadının suçlandığını, baştan çıkarıcı olarak tanımlandığını, Adem ve Havva tasvirlerinde de görebiliriz. Bazı bakış açılarına göre kadın, insanı cennetten kovdurduğu için günahkardır.

20. yüzyıl ortalarında Feminizmin ortaya çıkışı ile feminist gruplar, kadınların tek görevlerinin ev ve aile olmadığını ve toplum içinde erkek bireyler kadar yer almaları gerektiğini savunmuşlardır. Birinci kuşak feminist sanatçılar, kadınların el emeğiyle ürettikleri işlemler, nakışlar, çeyiz ve buluntu kumaşları nesne olarak seçmişler ve onları dikerek ya da farklı yöntemler kullanarak birleştirmişlerdir; famaj da bu şekilde kadın üretimlerinden ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda kişisel kaygı, hedef ve yorumlamaları vardır; kişisel olarak malzemeyi farklı kullandıkları gibi, sanatçılar, söylemleri ile malzemeyi farklı şekilde kullanmayı desteklemektedir.

Farklı malzemeler kullanmaya yönelen feminist sanatçılardan biri Chicago'dur. Chicago ve kadın sanatçılardan kurduğu bir ekibi tarafından yapılan "Akşam Yemeği Partisi" adlı çalışmada, yerleştirme yapılarak seramik, kumaş gibi malzemeler bir arada kullanılmıştır. Wilding'in Rahim Odası bir enstalasyon örneği olarak kadınların sığınabileceği bir alanı, halat örgülerle oluşturmuştur. Çeyizde kullanılan teknikler sadece yüzey olmaktan çıkarak alan enstalasyonlarına da dönüşmektedir. Ringgold, yorgan çalışması ile kimlik arayışı içine girerek, feminist söylemlerinin yanında ırk eşitliği ve ırkçılık gibi konulara da değinmiştir. Diktiği yorgana, kendi hayatının 5 yılını anlattığı için bir biyografi çalışması da ortaya çıkardığı söylenilebilir. Emin'in yorgan çalışmasında da Ringgold'da olduğu gibi yine el işliği, dikiş gibi tekniklerin yanında kendi kişisel hayatına özel göndermeler mevcuttur.

1970'lerin sonlarında ortaya çıkan ikinci kuşak feminist sanatçılar içinde kadın sanatçılar, sadece kumaş ve kadınlara ait olduğu düşünülen nesnelere yönelmemişler, yeni arayışlara girmişlerdir. Popüler kültürü ve kadın bedenini politik mücadelenin bir aracı olarak ele almaya başlamışlar ve sanatçının rolünü sorgulamışlardır. 1985'te feminist sanatçıların bir araya geldiği "Gerilla Kızlar" (Guerrilla Girls) adlı bir grup kurulmuş ve bu grup sanat dünyasındaki kalıpları yıkmak adına önemli çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu dönemin önemli isimlerinden

biri olan Cindy Sherman, fotoğrafı feminist sanat içinde kavramsal sanat malzemesi olarak kullanmıştır. Bu dönemdeki diğer kadın sanatçılar ise farklı disiplinlerde işler üretmeye devam etmişlerdir. Performans sanatçısı Gina Pane, 1960'ların sonunda, Fransız hükümetinin muhafazakar tavrı ve Vietnam Savaşı'nın getirdiği şiddet ve travmalardan rahatsız olmuş, endişesini ifade etmek için kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Performansları esnasında avcunu, jilet, diken gibi kesici aletler kullanarak kesmektedir. Marina Abramovic de Pane gibi kendi bedenini bir araç olarak kullanarak şiddet ve acı sorununu yeniden tanımlayarak meydan okuyan, şaşırtan ve düşündüren performanslar sergilemektedir. Valie Export'un, Elleme Sineması olarak adlandırdığı performansını da kadın bedeninin kullanıldığı feminist örnekler içinde gösterebiliriz. Export, televizyonu andıran, göğüs koyduğu bir kutu ile katılımcılara kutunun içine ellerini uzatmalarını ve dokunmalarını talep etmektedir. Bu çalışma, sinemanın erkek egemenliği altında kadını metalaştırmasına yönelik bir eleştiri niteliğindedir.

Tezin ilerleyen bölümlerinde, Türkiye sanatından kadın sanatçıların feminist akım içinde farklı söylem ve tekniklerde ürettikleri eserlerin örneklerine de yer verilmektedir. Gülsün Karamustafa, ilk dönem resimlerinde çeyizi göç imgesi olarak; köyden kente göç eden ailelerin yanlarında getirdiği ve adaptasyon süreci içinde kullandıkları nesneler olarak kullanmıştır. Göç algısı ve cinsiyet eşitsizliği, toplumsal kabul gibi söylemleri tuval üzerine resmederek ifade etmiştir. Daha sonraki yıllarda ürettiği çalışmalarında, yine göç üzerine yorganlarla ürettiği enstalasyonu "Mistik Nakliye" çalışmasını örnek verebiliriz. Buluntu ya da geleneksel kumaşlarla yaptığı çalışmalarda ise, yine göç temasını ve popüler kültür öğelerini ele almaktadır. Karamustafa gibi Nil Yalter'in de keçe ve kumaşlarla oluşturduğu "Toprak Ev" adlı çalışması bir göçmen çadırı olup 'göçü' temsil etmektedir. Yalter, bu enstalasyon çalışmasında Türk kültürü için önemli bir nesne olan çadırı kullanarak, kadın ve kadın eşitliği gibi temaları işlerken aynı zamanda; geleneksel bir değeri olan nesneyi ele alır ve kendi hayatında önemli bir yeri olan göçü kişiselleştirmektedir.

Güneş Terkol ise çalışmalarında malzeme olarak farklı tür kumaşları bir arada kullanarak boyama, batık gibi tekniklerle renklendirerek dikiş ile birleştirmeler yapmıştır. Kumaşların üzerine gündelik hayat, sosyal çevre gibi toplumsal konuları

işler. Tekstil ürünlerini ele alan diğer bir sanatçı İlkin ise, çalışmalarında ailesine ait buluntu kumaşları kullanarak dikiş tekniklerini birleştirir, nakış işler ve üzerine yine ailesine ait fotoğraflardan yararlanarak kompozisyonlar oluşturmaktadır. Kişisel olarak daha samimi bir alan yaratan İlkin, çalışmalarını oluştururken bellek ve anılardan yola çıkmaktadır. Toplumdaki durum ve olayları ele alan İlkin, bunları geleneksel ve kullanılmış nesnelerin üzerine işler. Onun için yaşanmışlığın bir önemi vardır ve bununla bir bağ kurmaktadır. Hale Tenger’de “Sandık Odası” adlı çalışmasında geleneksel olan nesneleri bir ev içinde enstalasyon olarak oluşturmuş, dönemi ve siyasi olayları çalışmasında ele almıştır.

Eser metni araştırmamda yer almasa da, feminist sanat içinde çalışmalar üreten diğer kadın sanatçılar da Türkiye’de performans sanatının öncü isimlerinden olan Şükran Moral ve Nezaket Ekici’dir. Moral, kadının toplumdaki yerini sorgulayarak, kadına şiddette alt kültürlere odaklanır ve performanslarını akıl hastanesi, genel ev, hamam gibi daha sıra dışı mekanlarda gerçekleştirmektedir. Ekici ise, bedeni bir anlatım aracı olarak kullanarak toplumsal cinsiyet, din, kimlik, ırk gibi konuları performansları ile ele alır.

Çalışmalarında kadın eşitliği ve çeyiz gibi konuları ele alan diğer sanatçılar ise Safiye Başar ve Deniz Pireci’dir. Seramik ve heykel kullanarak ürettikleri çalışmaları aynı zamanda kadınların bugüne kadar yaşadıkları sorunları ele alırken, onu enstalasyon ve seramik gibi bir materyal ile birleştirmişlerdir. Derya Özşen de, çeyizde bulunan öğeleri ele alarak geleneksel nesneler işlemiş, bu nesnelerin aurası olduğunu düşünerek, şu an günümüzde önemini ve değerini kaybetmiş nesneleri ahşap oyma heykeller ile birleştirmiştir.

Domestik olarak görülen, sadece kadınlara yüklenen kumaş, dikiş, dantel, örme dokuma ve gibi teknikleri günümüzde erkek sanatçılar da kullanmaktadır. Bu sanatçılardan bazıları; çalışmalarında dokuma ve geleneksel motifleri kullanan Fırat Neziroğlu ve saten yorgan çalışmaları ile Mustafa Boğa’dır.

Sanatçılar, çeyizi ve buluntu kumaşları farklı şekillerde ve tekniklerde ele almışlardır. Bazı sanatçılar nesneyi olduğu gibi kullanmış, bazıları nesneyi bozmuş,

resmetmiş ve enstalasyon, heykel, seramik, multidisipliner vb. şekillerde üretimlerde bulunmuşlardır.

4. GÜNCEL SANATTA ÇEYİZ VE BULUNTU KUMAŞ KULLANIMI

El sanatları ve el işçiliği, sanatın geçirdiği değişimlerle sadece zanaat odaklı üretimler olmaktan çıkarak, sanat eserleri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kadınların ürettikleri dikiş, nakış vb. çeyiz ürünleri gibi teknikler güncel sanatla birlikte gerek malzeme gerekse düşünce olarak, sanata ifade şekli olarak girmiş, yeni deneyimlerin ve eserlerin oluşturulmasına olanak sağlamıştır. Kırkyama, yorgan, dikiş, aplik, nakış gibi el işi teknikleri sanat eserlerinde kullanan feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyet normlarını ve erkek egemen toplumu eleştiren işler üretmişlerdir. Böylelikle erkeklerin kadınsı buldukları, zanaat olarak görülen çeyiz üretimlerini sanat nesnesi olarak kullanan kadınlar, küçümsenen bu teknikleri tartışmaya açmış ve sanatta özgün bir kadın stili ile üretim yapmışlardır. Amerika'daki bazı kadın sanatçılar, kadınların ürettikleri el işlerine karşı sanat dünyasının bakış açısından dolayı kadınlara yapılan ayrımcılığı ortaya çıkarmak için siyasi beyanlar şeklinde el sanatı tekniklerini benimsemiştir.

Kadınların el işliği ile ürettikleri, geleneksel kadın emeklerinin bir bölümü sanat eseri sayılmamış ve niteliksel olarak estetik hiyerarşide yüksek ve düşük sanat ayrımını oluşturarak, kadın üretimleri zanaat olarak kategorileşmiştir. Brodue'un Miriam Schapiro hakkındaki makalesinde açıklığa kavuşturduğu gibi, yakın zamana kadar erkek sanatçılar için dekoratif sanatlar birer katalizör işlevi görürken, kadınların ürettikleri dekoratif sanat, kadın işi olarak adlandırılır. Zanaat fayda boyutunu aşmadığı için düşük sanat olarak nitelendirilir. Faith Ringold'un el yapımı "Kadının Ailesi" figürleri, daha yakın tarihli anlatı yorganları ve Schapiro'nun famajı kadınların zanaat ürünlerini yüksek sanat kategorisine yerleştirerek yapılan hiyerarşik ayrıma meydan okur.⁶⁴

⁶⁴ Antmen, Sanat Cinsiyet, 2021, s.28



Resim 41. Miriam Schapiro, Harikalar Diyarı, 1983.

Famaj adını verdiği teknikle eserler üreten Schapiro, eserlerinde sanat ve zanaat arasındaki ayrımı sorgular. Schapiro'nun çalışmalarının özünde kadınların ürettiği ağır işçilik gerektiren el işlerine ve emeğine bir saygı vardır. Melissa Meyer ve Schapiro ile birlikte yazdıkları "Artık Olmaz: Kadınların Tasarruf Edip Neler Kazandıklarına İlişkin Bir Soruşturma-Famaj" adlı makalede famajı erkekler tarafından da yapılan ancak kadınlara atfedilen örme, dikiş, kesme, aplike, dokuma ve benzeri tekniklerin genel tanımı olarak açıklar. Schapiro ve Meyer, yazdıkları makalelerinde kadınların famaj tekniği ile oluşturdukları işlerin arka planını şu şekilde açıklamıştır: "Kadınlar devamlı birtakım eşyaları toplar, onları geri dönüştürür ve atık nesnelerden yeni formlar oluştururlar. Kadınların ürettiği bu dekoratif nesneler gizli bir dille konuşur ve onların gizli imgeleri vardır. Bu çalışmaları incelediğimizde bazen kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkileri ifade eden hareketli bir sembol, bazen yardım, bazen ağlama bazen ise siyasi bir gönderme buluruz. Çalışmalarda anlam ve yorumları yeni bir arkeolojik eser keşfeder gibi kendi hayatımız ve bildiklerimizle yorumluyoruz." Schapiro, "Harikalar Diyarı" adlı çalışmasını kadınların gündelik hayatlarında ev içinde kullandığı malzemelerden oluşturmuştur (Resim 41).

Schapiro, 'Harikalar Diyarı' adlı çalışmasını kadının ev içinde kullandığı tekstil malzemeleri, işledikleri çeyizler, mutfak önlükleri gibi kadını temsil ettiği düşünülen malzemeleri alarak, onları birbirine diktığı kumaşlar üzerine yapıştırıp, sonrasında nakışlı bir çerçeveye yerleştirerek gerçekleştirmiştir. Klasik kompozisyon değerlerinden uzak olan çalışmanın merkez noktasında kenarları nakışlı bir şekilde 'Evimize Hoş Geldiniz' yazısı bulunmaktadır. Çalışmada ev için kullanılan gündelik nesneler ile klasik bir ev görüntüsü yaratılmıştır. Bunun amacı kadının evi dışında bir amacı ve rolü olmadığı görüşüne yapılan ironik bir eleştiridir. Kumaş, yorgan, iğne, iplik, dantel gibi tekniklerin, günümüzde sanat eserlerinde kullanımı hala devam etmektedir. Birinci kuşak feminist sanatçılar, eserlerinde kadınların ürettikleri el işleri, çeyizler, kumaş, yorgan gibi malzemeleri kullanarak kadınların üretimlerine ve sanat alanında yapılan ayrımcılığa odaklanırlar.⁶⁵

Kadın sanatçılar, 1970'lerde toplanarak kadınların ihtiyaçlarına odaklandı ve Amerika'da yorgan loncalarını ve Ulusal Yorgancılık derneğini kurdu. Kadınların ev içinde ürettiği el işleri, sanat alanına dahil edilmemiş ve aşağılanmış. Erkek bakış açısı bu üretimleri dışlamış, kadının domestikliğini simgeleyen işler olarak düşünmüştür. Erkek egemen bu bakış açısı önyargılıdır ve antropolojik açıdan bakıldığında sanayileşmemiş ilkel toplumlar olmak üzere birçok toplumda erkeklerin el işi yaptığı görülmektedir. Yün yapma, örme, dokuma, işleme zaman ve çaba gerektirmektedir; geleneksel olan bu yöntemler nesilden nesile aktararak günümüze kadar gelmiştir. Anaerkil bir miras olarak nitelendirilen ve çeyizlerinde başlıca teknikleri olan bu kültür, sözel bir geleneğin parçasıdır. Feminist akımda domestiklik kadınlara özgü bir şey olarak görülmemiştir. Feminizmde olması gereken, ideal kadınların kendine has özellikleri ile ön planda tutulmalarıydı. Bu dönemde kadın kimliğine dair görsel sembol ve simgelerin sergilenmesi bile büyük bir özgürlüktü.

Feminist sanatçı Schapiro, "Evde kadınların yaptıkları sanattır, neden bunlar sanat eseri olarak atölyemizde sergilenmiyor?" bakış açısıyla Pattern and Decoration Movement/Desen ve Dekorasyon Hareketi'nin kuruculuğunu yaparak kadınların da

⁶⁵ Balcı, Feminist Sanatta Kadın El Emeğinin Gündeme Gelişi ve Direniş Biçimi Olarak kullanımı, 2022, s.48

sanat piyasasında olabileceğini kanıtlamaktadır. Feminist sanatçılar tarafından, kadınlar tarafından yapılan el işlerinin sanat statüsüne yükseltilmesi için çaba sarf etmiş, sanatın erkek merkezîyetçi bakış açısı ve sadece erkeklerin sanat yapıtı üretmesini eleştirmişlerdir. Kadınlar, bu noktadan sonra yaptıkları ürünleri el işleri, çeyizler gibi farklı bir bakış açısı ile sunarak, sanat yapıtlarında keşfettikleri tekniklerle üretmişlerdir. Toplumsal ve cinsel kimlik bağlamında sanatın o günkü durumunu sorgulayarak kendilerine yer bulmaya çalışmışlardır. Schapiro, sanatı daha demokratikleştirmeye çalışmış, kumaş, işleme, nakış ve incelik içeren famaj çalışmalarıyla maskülen temsili eleştirmeyi amaçlamıştır. ⁶⁶ Faith Ringgold çalışmalarında cinsiyet, aile ilişkileri, kimlik, ırk gibi konuların yanında politik ve kültürel konuları da yorganlara işlemiştir. İkinci kuşak feminist sanatçılara örnek olan sanatçı, çalışmalarını bir adalet çağrısı, öfke patlaması ve direniş aracı olarak kullanmaktadır. Ringgold gazete ve dergilerin otobiyografisini yayınlamayacaklarını düşündüğü için otobiyografisini yorganlara işlemiştir. Ringgold çalışmalarında işleme tekniği ile yazılar yazmış yaptığı yorganlara boya ile müdahalelerde bulunmuş ve kumaş parçaları dikmiştir. Çalışmalarında caz kulüplerinde eğlenen insanlar, New York metrosundaki insanlar, boğulan köleler gibi bazen ise daha üzücü ve korkunç imgeler işlemektedir. Afrika kökenli sanatçı, kendi atalarına ait tekstil dokuma geleneğinden esinlenerek kapitone yorganlarla çalışmaktadır.

Afrika’da genellikle erkekler tarafında yapılan tekstil dokuma kapitoneler, Amerika’nın Afrikalı insanları köle olarak almaya başladıktan sonra, bu teknikler Afrika’da kalan kadınlar tarafından yapılmaya başlanmıştır. Amerika’da yaşayan Afrika kökenli insanların ürettiği kapitone yorganlar ve kumaşlar, geçmişte yaşamış kabilelerin sembol ve desenlerini barındırmaktadır. Afrikalı kabileler, başka kabilelerdeki avcı ve silahlı grupların uzak mesafelerden ayırt edilebilmesi için kıyafetlerinde koyu canlı renkli büyük desenler kullanırlar. Belli renk ve çizgileri tekrar etmezler, düz çizgilerin kıvrılmasıyla oluşan desenler ve semboller kullanırlar. Afrikalı bazı kabilelerin inançlarına göre kıyafet, kumaş ya da yorganlarda bulunan düz desenlerle, asimetrik bir kompozisyon oluşturulması onu tasarlayan ve giyen kişi

⁶⁶ Ersen, Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı, 2010, s.75

için yeniden doğuşu simgelemektedir. Kabileler, kötülüğün düz bir çizgide yürüdüğüne, asimetrik desenlerin ise kötü ruhları yavaşlatıp onların kafalarını karıştıracağına inanıyorlardı.⁶⁷



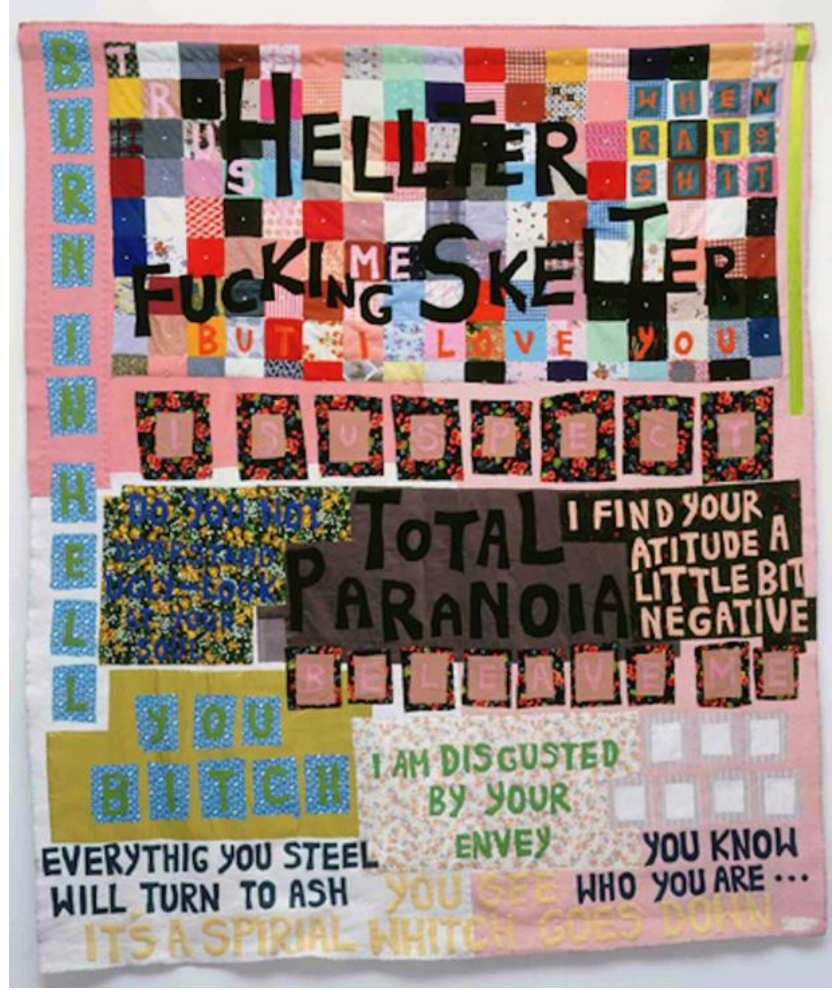
Resim 42. Faith Ringgold, Değişim 2: Faith Ringgold'un 100 Pound'dan Fazla Kilo Verme, 1970.

Ringgold, 1970'lerden beri birçok feminist ve anti ırkçı gruplara katılarak aktivist sanat eserleri ortaya çıkarmıştır. Afrika kökenli sanatçı, etnik kimliğiyle olan sorunları ele alırken aynı zamanda evrensel sorunlara da değinmektedir. New York, merkezli Siyah Sanat Hareketi'ni desteklemiş ve Siyah Kadın Sanatçılar kurucu üyesi

⁶⁷ Balci, Feminist Sanatta Kadın El Emeginin Gündeme Gelişi ve Direniş Biçimi Olarak Kullanımı, 2022, s.49

olarak barış gücü, görsel sanat, kamu hizmeti, yaşam derneği gibi birçok dalda ödül almıştır. Ringgold çalışmalarını üretirken tekstil işiyle uğraşan annesinden esinlenmiş, bolca kumaş kullanmış, sanat ile zanaatı birleştirerek önce resmetmiş, sonra ise resimleri hikaye ile bütünleştirmiştir. Ringgold, "Faith Ringgold's More Than 100 Pounds Weight Loss Performance Story Quilt, Faith Ringgold" (Faith Ringgold'un 100 Pound'dan Fazla Kilo Verme Performans Hikayesi Yorganı) adlı çalışmasında kumaşları birleştirerek kapitone bir yorgan işlemiştir. Yorganın üzerinde hayatını 1930'dan 1980'e kadar altı bölüm halinde anlatmıştır (Resim 42). Yorganda 1986'da yüz kilo verdiğini, 1988'e kadar ise tekrar geri aldığını ve 1988'de tekrar otuz kilo vermek istediğini ve bu duruma ise 'değişim iki' dediğini anlatmaktadır. Yorganın üzerine 'değişim' adlı şarkının bir bölümünü işlemiştir. Yorganın üzerinde bulunan diğer bölümler ise 1930'larda annesinin ona açlıktan ölen çocuklar olduğu için güçlensin diye günde üç öğün yemek yedirdiğini, daha sonra büyüdüğünde üç öğünün üzerine, üç öğün daha yediği için kilo aldığını anlatır. 1940'da ve 1950'de çocukken yediği şeker ve çikolataları ve egzersiz yapmaktan nefret ettiğini, fast food ve yemekleri ne kadar sevdiğini anlatmaktadır. 1960'da Paris'e gittiğinden ve New York'ta aktivist olduğundan bahsetmektedir. 1970'de çok kilo aldığından ve ailesinden, 1980'de ise artık kilo vermek istediğinden bahsetmektedir. Ringgold bölümleri şarkı sözüne benzer şeklide yorgana işlemiş ve çalışmada hayatının elli yılını anlatmıştır.⁶⁸

⁶⁸ https://www.glenstone.org/wp-content/uploads/2021/04/Change-2_Faith-Ringgolds-More-Than-100-Pound-Weight-Loss-Performance-Story-Quilt_FINAL.pdf



Resim 43. Tracey Emin, Lanet Olası Gelişigüzel, 2001.

Tracey Emin, doğrudan feminist sanatçı olarak işler gerçekleştirmese de, cinsiyetin kadınlara özel durumlarını içeren konular işleyerek, kadın kimliğine kendi kişisel yorumunu katarak bakmaktadır. Emin'in "Helter F. Skelter" (Gelişigüzel Lanet olası) (Resim 43) adlı çalışmasını Shapiro'nun 1970'lerde gerçekleştirdiği çalışmalarla karşılaştırabiliriz. Helter F. Skelter kadın kimliğinin verdiği üretimlerin sanat-zanaat bağlamında sergilenmesinin farklı bir örneği olarak kabul görebilir. Emin'in çalışmasını Shapiro'nun çalışması ile karşılaştırdığımızda daha saldırgan daha cesur ve radikal olarak nitelendirebiliriz. Emin, bu çalışmada kimi zaman argo ve küfür içerikli yazılar kullanarak, kadınların sadece sevimli el işi nesneler üretmediğine değinmiştir. Böylece toplum tarafından rolü belirlenmiş olan kadını, kendi sözcüklerini de belirleyerek, yeni bir kadın imajı ortaya koymuştur. Sanatçının zaman zaman psikolojik anlamda sınırdan gezinen kişiliğini, öfkesini yansıtan bu sözlerin yanında, kadınlara edilen küfür içerikli yazılardan oluşan işlemlerde de kadınlara

yönelik şiddetin ele alındığı öne sürülebilir. Emin, özel hayatında yaşadığı travmaları çalışmalarına yansıtmaktadır. Emin'in, yaptığı patchwork battaniye çalışması, kadınlara atfedilen evcimen kimliğe ve onlara yüklenen sorumluluklara bir tepki olarak değerlendirilebilir. Çalışmadaki battaniye kadınlara yüklenen eş, anne gibi kollayıcı ve koruyucu rollerin bir simgesidir. Lippard, kadınların duyarlılığı ve onlara özgü olan yaşam tarzıyla yorgan estetiğini bağdaştırır. Emin, yaşam tarzı ve çalışmaları ile çarpıcı, sert ve isyankar tarzı olan biridir. Tracey Emin, yaptığı çalışmalar dahilinde kendini feminist olarak tanımlamamaktadır. Emin, çalışmalarını üretirken konuları daha kişisel bağlamda ele almış, domestik ve şirin olabilecek battaniye işlemelerinde kadınlığıyla, kadın kimliğiyle ilgili kişisel sancılarını ve isyanlarını çalışmalarına yansıtmıştır.⁶⁹

Sanatçılar kullandıkları malzemeler ve disiplinlerle tekstili plastik sanatların içine dahil etmiştir. Kullandıkları tekstil malzemeleri ve tekniklerle aktarmak istedikleri mesajları vermişlerdir. Deneysel tekniklerle yapıtlar oluşturdukları gibi, tekstil malzemelerini kullanıp, farklı disiplinlerin tekniklerinden de yararlanmışlardır. Kadınlar kendileri ile ilişkili farklı teknik ve malzemeleri kullanarak kadına ilişkin sorunlar ve kadının mağduriyetine ilişkin söylemleri ele alarak baştan beri ötelenen, kadına ilişkin meseleleri sanat yardımıyla ele almaktadırlar.

1960'lar ve 1970'lerde kadın sanatçılar yükselen kadın hareketleri ve feminizm içinde zanaatı sanata dönüştüren eserleri ile kadının eş ya da anne olmasını ve hayatı içindeki pozisyonunu sorgulamaktadır. Türkiye'deki kadın sanatçılar da bu konular doğrultusunda eserler üretmiştir. Kadın sanatçılar bu doğrultuda "yuvayı dişi kuş yapar" söylemiyle, modern yaşamda kadının da artık iş hayatında yer aldığını, tek yüklenen görevin eş ve anne olmaması gerektiğini eserlerinde işlemektedir.

⁶⁹ Ersen, Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı, 2010, s.76



Resim 44. Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1976.

Resim 45. Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin, 1975.

Türk kültüründe evlilik ele alındığında, çeyiz seremonisi ile karşılaşmaktayız. Birçok toplumda olduğu gibi Anadolu'da da kızların evlenirken yanlarına çeyiz getirmelerinin geleneksel önemi büyüktür. Sanatta yaşanan gelişmelerle birlikte çeyiz, sanatta nesne ve konu olarak yerini almıştır. Gülsün Karamustafa, 1970'lerden beri çalışmalarında Anadolu kültürünü yansıtan geleneksel motifleri, çeyiz hazırlığı, çeyiz serme gibi konuları eleştirel bir üslupla işlemektedir.⁷⁰ Karamustafa'nın 1970'den önce yaptığı yüzey çalışmalarında geleneksel motifleri, kumaş, dantel gibi imgeleri yoğunlukta kullandığını görebiliriz. Sanatçı, çalışmalarında çeyizde kullanılan dantel tekniğini resmetmektedir. Karamustafa'nın Taksim Sanat Galerisi'nde 1978'de açtığı sergisinde yer alan resimler, sanatçının erken dönem ilgilerini, eğilimlerini, konuları ve bu konulara yaklaşım tarzını göstermektedir. "Kıymatlı Gelin" (1975), "Kapıcı Dairesi" (1976), "Örtülü Medeniyet" (1976) ve "Balkon" (1982) resimlerinde dantel, kumaş, desenli örtüler arasına sıkışmış figürler resmedilmiştir. Bu figürlerin, köyden kente göç eden ve alt sınıfı temsil eden aileler olduğu gözlemlenmektedir. Sergideki çalışmalarda göç olgusu, bir başka ülkeye göç düşüncesinden önce, köyden kente göç üzerine şekillenmiştir. Göç sonrası kurulan yaşamların adaptasyonunun, değişiminin, farklılıklarının ve bunların toplumsal düzen üzerindeki yansımalarının incelendiği çalışmalar üretmiştir.

⁷⁰ Kutlu Beyhan, Çağdaş Sanatta Bir Ritüel Olarak Evlilik, 2020, s.53-54

Karamustafa'nın "Örtülü Medeniyet" adlı resminde merkezde yer alan kadın figürü dikiş makinesi, radyo, televizyon, telefon gibi elektronik aletlerin ortasına oturmuştur. Dantel ören bir kadın figürünün (gelinin), etrafındaki koltuk, dolap, dikiş makinesi, sandık gibi eşyaların üzerinin dantelle süslendiğini görürüz (Resim 44). Evin işleri kadınlara toplum tarafından yüklenen görevler olarak görülmektedir. Evin, kadının görev yeri olarak görülmesi, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmadığını göstermektedir. Karamustafa, kadının toplum içindeki konumunu, eleştirel bir bakış açısı ile betimler. Kadınlara yüklenen görevlerden dolayı kadınlar evde, dar bir alanda kendini sıkışmış hissederler. Kadınlar, evlerinde toplum tarafından ona atfedilen örme işlemini gerçekleştirmektedir. Feminin bir teknik olarak görülen örme eylemi, kadınların evlenirken oluşturdukları çeyiz öğelerinden biridir ve kadının geleneksel olarak rolünü yansıtmaktadır. Kente göç etmekle birlikte daha modern eşyalar üzerine örtülen dantel, onların üzerinde eğreti durmuş, kent yaşamına adapte olmaya çalışan figür, arabesk kültürün ve geleneğin simgesi haline gelmiştir.⁷¹ Aynı zamanda bu resimler, kentsel/kırsal kimlik farklılıklarından biri olan giyim-kuşam ve çevre kültürüne, kadın bedeni üzerinden işaret eden yapıtlar olmuştur. Sergideki diğer bir çalışma ise "Kıymatlı Gelin" adlı resimdir (Resim 45). Çalışmanın ortasında oturan geleneksel kıyafetler giymiş gelin figürünün etrafı kıyafetler, işlenmiş renkli örtüler, havlular, yastık yüzleri, nakışlar ve danteller gibi çeyizlerle çevrilmiştir. Anadolu kıyafetleri ile geleneksel nesnelerin yanında oturan kadın figürünün yüzündeki ifade mutlu olmaktan çok hüznün ve içe dönüşü hissettirmektedir. Figür, resimdeki renkler ve kumaşlar arasına sıkışmıştır. Karamustafa, gelinin aile kurma ve düğün baskısı altında kaldığını, figürün etrafındaki nesnelerin arasında kaybolması ile izleyiciye hissettirmektedir. Çalışmada aynı zamanda modern kent hayatının içinde geleneksel değerlerden vazgeçilmeyişi, gündelik nesnelerle izleyiciye sunmuştur. "Örtülü Medeniyet" isimli çalışmasında olduğu gibi bu çalışmada da benzer bir tema işlenmiş, ev içindeki gelin figürü ele alınmış ve etrafında ürettiği örgü, dokuma veya çeyiz gibi geleneksel nesnelere yer verilmiştir.

Barbara Heinrich "Kıymatlı Gelin" adlı eseri şöyle ifade etmektedir:

⁷¹ Demir ve Ceranoğlu, Çağdaş Sanatta İlmek: Dantel Örneği, 2019, s.157

“1975 tarihli Kıymatlı Gelin adlı çalışmasında örneğin, geleneksel Anadolu Kıyafetlerine bürünmüş ve etrafı çeyizle donatılmış genç bir kadın görülüyor. Kıyafet, yastık çarşaf ve renkli örtülerin yanında Anadolu kültürünün içine sızmış fırın, plastikten yapılmış tabak çanak, radyo seti gibi modern yaşama ait nesneler de manzarayı tamamlıyor. Gelin tam cepheden izleyiciye bakıyor. Yüz ifadesi düğünde yaşanması beklenen bir mutluluğu değil, ciddiyet ve içine kapanmışlığı yansıtıyor; resme egemen olan renk cümbüşüyle çarpıcı bir karşıtlık oluşturuluyor. Kadının bedeni sahip olduğu şeylerin arasında neredeyse kayboluyor; büyük ölçüde sergilenen nesnelerin bir parçası haline geliyor.”⁷²

Kıymatlı Gelin ve Örtülü Medeniyet çalışmasında kadın, resmin merkezinde yer almaktadır. Çalışmalarda Anadolu’ya ait geleneksel nesnelerle modern nesneler yan yana bulunmaktadır ve nesnelerin üstü örtülüdür. Bu durum modern nesnelerin üzerini geleneksel nesnelerle örtmek olarak yorumlanabilir.

Karamustafa yaptığı bu çalışmalarla ilgili şu yorumu yapmıştır:

“Her gün yeni kültürel yapılar ortaya çıkıyor. Yeni üretilen değerler geleneksel kültürle iç içe geçmeye başlıyor. Bir kargaşadır gidiyor ülkemizde. Bununla ilgili olarak bir tablomun oluşumunu şöyle anlatabilirim: Samsun’da bir evde kalıyorduk. Bir süre sonra banyoda duran elektrik süpürgesinin üstüne ev sahibesinin özenerek bir örtü dikmiş olduğunu şaşkınlıkla gördüm. Her şey örtülüydü evde. Açıkçası insan makineyi evcilleştiriyor, giydiriyor, donatıyordu. İşte, Örtülü Medeniyet adlı tablom böyle oluştu. Kanımca bir olgu yakalamıştım ve onu işlemiştim. Tüm bu olguları sergilemek, varlığını duyurmak isteğindeydim.”⁷³

Türkiye’nin politik ve siyasal durumundan dolayı toplumsal cinsiyet kavramının tartışılmadığı 1970’lerde, kadın sanatçılar sanat üretimlerinde feminen nesneler ve imgeler kullanarak, eril zihniyeti eleştiren çalışmalar üretmektedir. Bu sanatçılardan biri olan Karamustafa, çalışmalarında kültürel farklılıklar, göç, aile,

⁷² Kutlu Beyhan, Çağdaş Sanatta Bir Ritüel Olarak Evlilik, 2020, s.53-54

⁷³ İnal, Sergisi Nedeniyle Gülsün Karamustafa Anlatıyor, 1982, s.57.

evlilik, toplumsal cinsiyet gibi feminist ana başlıklı konular işlemiştir. Evde yapılan kadın üretimleri ve eve ait olan nesne imgelerini kullanarak geleneksel ve folklorik unsurları resmetmiştir. Resimlerde kullandığı dantel imgesi geleneksel bir tekstil malzemesi olarak, geçmişten günümüze kadar gelmesiyle birlikte çeyizi çalışmalarında kullanarak gelini ve kadını çağrıştırmaktadır.

4.1.DÜNYA SANATINDAN ÖRNEKLER

Çeyiz, tarihsel olarak dünyanın birçok yerinde kadınların evlenme ihtimalini artırmaktaydı. Birçok geleneksel yapıdaki toplumda, gelinin ailesi tarafından erkeğin evlilik sürecindeki hazırlığına karşı bir jest olarak görülüyordu. Bu değiş tokuş ve mali niteliğinin yanı sıra, evliliğin kabulünü temsil etmekte, iki aile arasındaki dostluğun güçlenmesine yardımcı olmaktadır. Toplamların yaşam biçimini oluşturan örf, gelenek, görenek gibi değerler toplumun sanatsal ve kültürel yapısının da temelini oluşturur. Sanat ve kültürün kesişme noktalarından biri olan çeyiz geleneği hem sanatsal hem de kültürel değerlere sahip olmasına rağmen, günümüz koşullarında yok olmaya yüz tutmuştur. Anadolu'da olduğu gibi dünyanın farklı yerlerinde aynı amaçla ancak farklı şekillerde yapılan çeyiz kültürü, asırlık bir gelenektir. Özellikle unutulmaya yüz tutmuş kültürel değerlerden biri olan, kadınların duygularını ifade etme biçimi olan, elleriyle yaptıkları çeyizler, eşsiz güzelliklere sahip el sanatları ve tecrübeleri, zaman içinde sanat eserlerinin de önemli bir nesnesi ve imgesi haline gelmiştir.⁷⁴

Kumaşın ve örmenin bol görsel olanakları ve zengin tarihi kullanılarak oluşturulan çağdaş tekstil çalışmaları, kumaş ve ipliğin yorumlanmasıyla çok yönlülük ve özgünlük ile şaşırtıcı sanat eserleri yaratılmaktadır. Günümüzde çağdaş sanatın pratiği için sayısız olanaklar sunan tekstil ve el işlerini kullanan sanatçılardan biri Portekiz asıllı Joana Vasconcelos, 1971 yılında Fransa'da doğmuştur. Vasconcelos çalışmalarını örgü, tığ işi ve dantel gibi çeyizlerde bulunan malzemelerden faydalanarak üretmektedir. Çalışmalarında tığ örgüsü, dantel ve dikiş gibi teknikler ile insan ve hayvan bedenlerini ele alarak yeniden yorumlamaktadır. İki boyutlu çalışmalarının yanında, dantel kullanarak üç boyutlu

⁷⁴ Pamuk, Çeyiz Sandığı, Giyilebilir Sanat ile Anlatmak: Sandık Sarısı Koleksiyonu. 2020, s.5343

heykeller ve enstalasyonlar da üretmektedir. Klasik malzemeler yerine tığ işi ve dantel kullanan Vasconcelos, geleneğe ve modernliğe meydan okuyan heykel ve enstalasyon çalışmalarıyla geniş, zengin bir yorum alanı oluşturmuştur. Vasconcelos pek çok farklı eşya ve hayvan figürünü de dantelle kaplayarak adeta ikinci bir katman, deri oluşturmaktadır. “Bestiary” isimli seri çalışmasında eşek arısı, kertenkele, yılan, yengeç, istakoz, kurbağa, boğa, eşek, at, kurt ve kedi gibi çeşitli hayvanları el yapımı tığ örgüsü danteller ile sarmalamaktadır. Heykellerde parçaların her biri muğlak bir şekilde hapsolmuş görünse de dantel yardımıyla oluşturulan ikinci bir katmanla korunmaktadır.⁷⁵



Resim 46. Joana Vasconcelos, Kuyruklu Piyano, 2008.

Vasconcelos, çalışmalarında kullandığı her nesneyi tığ ile örerek oluşturduğu ikinci bir ten tarafından belirsiz bir şekilde nesnenin korunduğunu belirtmektedir. Hem güzel hem de tuhaf olan eser, yalnızca sanatçının olağanüstü işçiliğine tanıklık etmekle kalmıyor, aynı zamanda anneliğin, kadınlığın ve aile hayatının üstünlüğünü

⁷⁵ Can, Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Dantel, 2022, s.87

de yansıtıyor. Vasconcelos, dantel ve seramikten ürettiği hayvanlara uyguladığı sarma tekniğini “Kadınlık önyargılarımıza, gelenek ve modernite anlayışımıza meydan okuyan geniş ve zengin bir yorum alanı yaratır.” ifadeleri ile açıklamaktadır.⁷⁶ Vasconcelos örgü, tığ ve el işi teknikleriyle, çoğunlukla kadın kimliği, milliyet ve aile kavramlarını kapsayan konularda çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Vasconcelos, çalışmalarını üretirken, önceden var olan gündelik nesneleri ele almaktadır. Vasconcelos’un yaratıcı sürecinin özü, var olan nesnelerin ve gündelik gerçekliğin sahiplenilmesi, ayrıştırılması ve yok edilmesi üzerine kuruludur. Bitmiş malzemenin bir hatırlatıcısı olarak bize karmaşık bir vizyon sunan sanatçı, aynı zamanda özellikle kadının toplumsal statüsü gibi konularda çağdaş topluma, eleştiriye ve kolektif kimliğe hizmet eden belirli niteliklere sahip, sınıf farkı ve ulusal kimliği işlediği çalışmalar sunmaktadır. Vasconcelos, zanaat/sanayi, özel/kamusal, geleneksel/modern ve popüler kültür/bilişsel kültür ikilemlerinin bir arada var olduğunu dantel ironisiyle dikkat çekerek çağdaş ve özgün eserler yaratır.⁷⁷

New Yorklu bir sanatçı Kristen Wicklund, porselen kullanarak ürettiği dantel işleri ile tanınmaktadır. Wicklund çalışmalarını pişirmeden önce, tığ işi işlemleri porselen çamuruna daldırarak üretmektedir. Pişirme sırasında lifler yanarak seramiğe işlenmekte böylece dantel ve seramik birleştiğinde inanılmaz görsel detaylar ortaya çıkmaktadır. Kristen çalışmalarını ortaya çıkarırken, pamuk yumaklarla dantel tekniğiyle tığ işi yaptıktan sonra onları sıvı porselene batırır, parçayı bir kalıba sokar ve lifi yakarak tığ işi porseleni etkili bir şekilde geride bırakır. Her bir parça bir diğerinden farklıdır. Porselen ve danteli beyaz renkte tercih etmektedir ve daha sonra, koyu renkli bir arka plana yerleştirilir. İşin doğal hissini öne çıkarmak için arka planda baskın, dikkat çekici renkler kullanmaktadır. Yumuşak ve esnek görünen şey aslında porselendir; bükülmez, soğuk ama bir o kadar da hassas görünümlüdür.

⁷⁶ Atay Yolal, Dantel Ögesinin Özgün Seramik Yüzeylere Yansıması, 2020, s.43

⁷⁷ Atay Yolal, Dantel Ögesinin Özgün Seramik Yüzeylere Yansıması, 2020, s.43



Resim 47. Kristen Wicklund, Çalışması için dantel örerken, 2011.

Wicklund çalışmaları için:

“Kadınlar tarafından evde kullanılmak üzere yaratılan, yoğun zaman harcanan zanaat işleriyle ilgileniyorum. Çeyizler benim için büyüleyici, çünkü genellikle sanat objeleri olarak değil, üzerlerine yerleştirilen her nesneye dikkat çekmek için yapılmaktadır. 1950'ler-60'larda, evlerinde kocalarının kariyerlerini destekleyen orta-üst sınıf kadınlar evde, bardak altlığı peçete modelleri danteller üretirmiştir. Bana göre bardak altlığı peçete onları yapan kadınlar için bir metafor; eşlerini desteklemek maksadıyla güzelce giyinip süslenen kadınları simgelemektedir. Bu çalışmayı oluştururken insanları tığ işini yeni bir şekilde görmeye teşvik ediyorum demiştir.”⁷⁸

Orly Cogan, çağdaş sanatta feminizme vurgu yaparak fiber sanat hareketinin önemli sanatçılarından biridir. Cogan, çalışmalarında geçmişte kadınlar tarafından işlenmiş, masa örtüsü, dantel, nakış gibi çeyiz olarak kullanılan eski kumaşları kullanmaktadır. Cogan daha sonra kadınların ürettiği el işlemelerini çağdaş imgelere,

⁷⁸ Gürel, Seramik Sanatında Figüratif Form Olanakları Bağlamında Amiguruminin Kullanımı 2015, s.113

cinsiyet kimliğinin ifadelerine ve çağdaş kadın rol modellerine dönüştürür. Cogan, kadınların el işlemelerinden ilham alarak geçmiş ve moderni bir arada kullanır. Çalışmalarında, "yumuşak ve sert, kirli ve temiz, fantezi ve gerçeklik" gibi ikilemleri, özellikle cinsiyet kavramı ile ilgili olarak ele almaktadır. Geleneksel motifli ve işlemeli kumaşları temel almakta ve tarihe, kültüre, dekoratif ve popüler sanata olan süregelen ilgisini pekiştirmek için bu kumaşları çalışmalarında yeniden kullanmaktadır. Resim, çizim ve nakış tekniklerini kullanarak feminizmi, kadının ev hayatını ve kadının toplumdaki sürekli değişen rolünü araştıran işler yaratmaktadır. Cogan, el işlemesi kumaşlara yazılar ekleyerek, çalışmalarına modern ve yaratıcı bir dokunuş katmakta, geleneksel kadın rollerinin sınırlarını zorlayan yeni hikayeleri farklı bir bakış açısı ile izleyiciye sunmaktadır.⁷⁹

Cogan çalışmalarını ürettiği süreçle ilgili:

"Son 20 yılda oldukça fazla kumaş ve eski parça nesnelerini koleksiyon olarak biriktirdim. Kumaşları boyut, baskı, düz vb. özelliklerine göre kutulara ayırıyorum. Genellikle mevcut kumaşı temel olarak alıyorum ve sonra hikayeyi oradan inşa ediyorum, ancak bazen bir fikrim var ve sonra doğru malzemeleri aramaya başlıyorum. Kumaş parçalarını, nakışları ve aplikleri bir araya getiriyorum. Konseptim tamamen şekillendiyse, anlatıyı iletirmek için sembolizmi kullanarak onu görsel bir dile nasıl çevireceğimi buluyorum. Eserlerimin çoğunda karakterler aynı anda hem özne hem de nesne olarak hareket eder. Oyuncular, bir çocuğun dünyayı algılayış biçiminde mevcuttur. Yürekten, ilgili, kısıtlamasız ve duylara bağımlıdır. Bazı parçalarda, daha küçük figürler, kahramanı çevreleyen daha büyükler arasında iç içe geçmiştir. Her figürün yaşı ve ölçeği değişir, her karakterin iddialı ve pasif rolleri arasında sürekli bir akış durumuna işaret eden bir tür hiyerarşi yaratır." demektedir.⁸⁰

⁷⁹ https://www-brattleboromuseum-org.translate.goog/2018/06/12/orly-cogan-dont-call-me-princess/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc

⁸⁰ https://www-textileartist-org.translate.goog/orly-cogan-feminist-fantasy-on-forgotten-fabrics/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc

Cogan'ın 2018-2019 yılları arasında Brattleboro Museum & Art Center'da "Don't Call Me Princess" (Bana Prenses Deme) adlı sergisi gerçekleştirmiştir. Cogan'ın amacı, sürekli değişen toplumumuzda kadınların rolünün hikayesini anlatarak geçmişte kadınların ürettikleri çeyizleri ve el işlerine dikkat çekmek istemektedir.

Cogan sergisi için:

"Bugün kadınlar toplumda nasıl bir rol oynamak istiyor, kim olmak istiyoruz, ne tür ilişkilere sahip olmak istiyoruz, rol modellerimiz kimler, çocuklarımıza ne öğretiyoruz? Amerikalı kadınlar peri masallarıyla büyüdüler ve bir şekilde bu 'sonsuz dek mutlu' fikri bize erken yaşta aşılandı. Kendi kızımın, Disney'e doğrudan maruz kalmamasına rağmen, prenseslerin oyununa ne kadar güçlü bir şekilde sızdığını gördüm. Filmler veya tema parklarında sahip olduğumuz birkaç peri masalını düzenledim, cinsiyetçi hikayeleri çocuğumun kulaklarını güçlendirecek şekilde değiştirdim." şeklinde açıklama yapmıştır.⁸¹

Cogan'ın çalışmaları konusunu tarih, gelenek, mitoloji, peri masalları, doğa, mizah, ironi ve samimiyetten almaktadır. Eski kumaşları iki yönlü aynalar olarak kullanarak, rekabet eden nesillerin benzer düşünen fantezilerine bir diyalog oluşturmaktadır. Kumaşlara bir zamanlar eski moda, kadınsı olarak kabul edilen el işçiliği zanaat ürünlerini, postmodern şekilde güncelleyerek onların üzerine bir katman oluşturup elle işlediği figürleri işlemektedir. Kumaş, eski ve yeni arasında fantastik, egzotik bir diyalogun temeli haline gelmektedir.

Figürlerinde genellikle kadın kahramanlar ve görsel anlatılar aracılığıyla endişelerine, güvensizliklerine, kibirlerine ve arzularına atıfta bulunur. Bu anlatıların hem dokunsal hem de sembolik bir varlığı vardır ve kadınların üretimlerini güzel, çağrıştırmacı ve beklenmedik bir şeye dönüştürür. Cogan'ın figürlerinin çoğu hayatından karakterlerdir; nişanlısı, ailesi ve arkadaşlarını hikaye kitabı karakterleriyle bir araya getirerek bir tür kamusal yakınlık yaratmaktadır. Geçmişle şimdiki zamanı birleştirerek, kadınların el emeklerini, 21. yüzyılın neşeli eğlencelerine dahil etmektedir ve kadınların el işlerini kullanarak onları

⁸¹ <https://www-brattleboromuseum-org.translate.goog/2018/06/12/orly-cogan-dont-call-me-princess/? x tr sl=en& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=sc>

yüceltmektedir. Cogan çalışmalarında, topluma rol model olan oyuncu ve ünlüleri işlemektedir. Feminist güzellik kraliçesini ararken mizahı, güç ve samimiyeti bir arada işleyerek, bu süreçte belirli sorulara cevap aramaktadır: “Kadınlar toplumda nasıl bir rol oynamak istiyor? Ne tür ilişkiler paylaşmak istiyoruz? Rol modellerimiz kimler?” Çalışmalarında tüm bunları, ilişkilerimizi ve kimliklerimizi tanımlayan, sürekli değişen sınırlar bağlamında sorgulamayı amaçlamaktadır.⁸²



Resim 48. Orly Cogan, Beni Unutma, 2009.

⁸² https://www-brooklynmuseum-org.translate.goog/eascfa/about/feminist_art_base/orly-cogan? x tr sl=en& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=sc

İki boyutlu parçalar, düğmeler, kesme kumaşlar, eski objeleri gibi çeşitli malzemeleri dikerek birleştirip, kasnak yardımıyla elle nakışlar yaparak kompozisyonlar oluşturmaktadır. Karakterlerin çeşitli duygusal durumları ile hayatın kırılğanlığı arasındaki bağlantıların ve kopuklukların simgesi olan karmaşık bir ağ yaratmaktadır.⁸³

Cogan, feministlerin 1970'lerde yaptığı gibi, kadın erkek eşitliği için çabalamanın yanı sıra, sanat ve sanatçı anlayışını değiştirmeye, toplumsal rolleri sorgulamaya devam etmiştir. Cogan, çalışmalarında desen ve nakış ilişkisini de sorgulamaktadır. Cogan, son zamanlarda çalıştığı çıplak figürler aracılığıyla değişen sosyal normları araştırmaktadır. Çalışmalarında şehvetli kadın ve erkek figürlerini; sehpa, tepsi ya da yatak örtüleri, çeyiz, peçete kumaşları, perde gibi tekstil ürünlerine nakışla işleyerek onları dönüştürerek sunmaktadır. Cogan bu eserlerinde cinselliği ve aşk ilişkilerini feminen bir bakış açısıyla yorumlamaktadır. Bu işlerinde Cogan'ın ana fikri ev tekstili ürünlerini kullanmasıdır.

Evde kullanılan tekstil ürünleri, birer kullanım nesnesinden çıkıp, birer sanat eserine dönüştürülürken, geçmişe ya da süregelen geleneklere ironik bir bakış sağlamaktadır. Cogan, ev kadınına telkin edilen geleneksel rollerden biri olan nakışlı tepsi örtüleri, çarşaf, masa örtüleri, çeyiz gibi el işçiliği ile üretilen tekstil ürünlerini alarak, onları sanat nesnelerine dönüştürür ve üzerlerine yine el işçiliği ile nakışlar işlemektedir.⁸⁴

David Hammons, çalışmalarında, Afrika-Amerika kültürüne ait semboller kullanarak, izleyiciye yaşananları metaforik bir mesaj olarak iletmektedir. Hammons çalışmalarını, Arte Povera ve Minimalist sanat anlayışından etkilenerek güncel bir şekilde üretmektedir. Hammons aynı zamanda Duchamp'tan da etkilendiği için, çalışmalarında onun izlerini görmek mümkündür. Hammons, kesilmiş yırtılmış eski kumaş parçaları, muşambalar, saç telleri gibi atık ve buluntu nesnelerle; yerleştirme,

⁸³ https://www-textileartist-org.translate.goog/orly-cogan-feminist-fantasy-on-forgotten-fabrics/?x_tr_sl=en&x_tr_tl=tr&x_tr_hl=tr&x_tr_pto=sc

⁸⁴ Keser, İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Yükselişi, 2016, s.175

heykel, performans gibi disiplinler arası eserler üretmektedir. Geleneksel sanat anlayışında çalışmalar üretmeyi reddeden Hammos, buluntu ve atık nesnenin yanında kendi bedenini de çalışmalarında kullanarak pigment boyaları ile kağıda vücut baskıları yapmıştır. Daha sonra bu baskıları geliştirerek röntgeni andıran figürler ortaya çıkarmıştır. Aktarım işlemiyle oluşturulan figürler cilt, saç, giysi ve vücut parçalarının titiz ayrıntılarıyla yansıtılmaktadır. Ortaya çıkan çalışmaların çoğu gerçekten de ürkütücüdür ve çoğu gündelik nesnelerin, dünyadaki yabancının deneyiminin alegorilerine dönüştürülmesiyle üretilen farklı bir büyüye sahiptir. David Hammons, "Bir sembolle uğraştığınızda aşırı derecede büyülü şeyler olur." demiştir.



Resim 49. David Hammons, İsimsiz, 2013.

Hammons, Afrikalı-Amerikalı yaşam derneği ve ırkın Amerikan toplumundaki rolünü araştıran çok yönlü bir çalışma grubu yarattı. Afro Amerikalıların yoksulluğunu ve sefaletini gözler önüne sermek için, yaşadıkları mahallelerinden topladığı atık malzemelerle heykeller yaparak eleştirel bir yaklaşım ve farkındalık sergilemektedir.⁸⁵

Hammons, buluntu kumaş ve muşamba parçaları ile örtü, branda veya plastik levhalarla kaplanmış bir dizi çizim ve resim serisi üretti. Bu eserlerde, bir koleksiyoncunun bir kanepenin üzerine asmayı sevebileceği türden çalışmalar sunmak yerine, çöpten çıkmış dağınık bir ortam sunmaktaydı. Yaptığı çalışmaları genellikle çöpten ya da sokaktan bulduğu muşambalar, hareketli battaniyeler, kirli kumaş parçaları ve plastik poşetler kullanarak sarmış ve örtmüştür.

Bu çalışmalar, bir yandan da Hammons'ın sanat dünyasında izleyicilere karşı ırkçı düşmanlığını ileten kavramsal kurgulamalardır. Çalışmalar ilk bakışta görsel ve teknik anlamda niteliksizdirler. Boya kullanımı taklit edilebilir ve dikkat çekici değildir, geleneksel anlayışa karşı gelerek düzeni bozmuş buluntu malzemelerden yararlandığından, kompozisyonların geneli aldatıcı bir karmaşıklığa sahiptir.⁸⁶

Jasper Johns, bir eskiz defterine ünlü bir not yazmıştı: "Bir nesne al. Ona bir şey yap. Ona başka bir şey yap." Hammons bu gözlemi kolaylaştırarak, bir şeyi alıp ona sadece bir şey yapmakta, bu da genellikle çok farklı ekonomik sınıflardan iki farklı nesnenin inanılmaz derecede verimli bir şekilde birleştirilmesiyle sonuçlanmaktadır. Hammons, son derece süslü ahşap varaklı çerçeveli bir aynaya koyu renk buluntu bir kumaş yerleştirerek, aynanın aslını değiştirmekte ve nesne üst sınıfın, alt sınıfa olan kibrine işaret etmektedir. Başkalarını ve onların nasıl yaşadıklarını değil, kendimizi görmek istiyoruz. Aynayı örtmek, altın çerçevenin sadece bir kısmını içeriden görmek, başka tarafa baktığımızı veya göremediğimizi mi

⁸⁵ Kalın, Fernandez Arman ve David Hammons'un Eserlerinin İncelenmesi 2021, s.196

⁸⁶ <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/david-hammons-hauser-wirth-62704/>

gösterir? Aynadaki yırtık buluntu kumaş, açıkta kalan uçların görkeminin bir görüntüsünü sağlayan son derece süslemeli yıldızlı bir aynanın yüzeyini kaplar.⁸⁷

Aynanın yansıtma gücünü gizlemek için kullanılan buluntu kumaşlar, ayna deneyimi ve onun paradoksal gücünü de ortadan kaldırmaktadır. Eğer ayna kapatılmamış olsaydı, sahte olan, Batılı görgü kurallarının etkisi altında tersine çevrilmiş gerçekliğin imgesini yansıtmaya devam ederdi. Batılı bir bakış açısı, Afrika mistikleri ve gelenekleri açısından örtülü ayna, ataların hayaletlerini ortaya çıkarmak için şamanik, kehanet, anıtsal gücünü de kaybeder ve gerçeği ortaya çıkarmak için zıtlıkların oluşturduğu rahatsız edici bir imgeleme oluşturur.

Duchamp'ı referans alarak çalışmalarını oluşturan Hammons, “güvencesiz dünyanın bir ikonografisini kurmaya” katkıda bulunduğu nesne kompozisyonları yaratmaktadır. Çalışmaları ile toplumdaki ırksal ayırım ve kimlik farklılıklarına eleştirel bir şekilde yaklaşmaktadır.

Amerikalı sanatçı Shinique Smith, çalışmalarında rastgele toplanmış buluntu nesneler, buluntu kumaşlar, oyuncaklar, giysiler gibi tekstil malzemelerini kullanarak iki boyutlu ya da üç boyutlu çalışmalar üretmektedir. Smith, buluntu kumaş ve nesneleri iplik, kurdele, tel gibi malzemelerle birbirine bağlayarak onları sıkıştırır ve farklı büyüklüklerde kumaş balyaları oluşturmaktadır. Küçük boyutlu ya da devasa balyalar oluşturan sanatçı, bu heykellerinde izleyiciye rastgele bir araya gelen nesnelerin sıkıştırılması ile nesnenin sanat eseri oluşturmadaki gücünü göstermektedir.

Smith, Robert Rauschenberg'in ilk kombinelerinden biri olan “Bed” adlı çalışmasından çok etkilendiğini ve onun üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu belirtmektedir. “Bed’i görmek hayatımı değiştirdi.” diyerek, onun sanat üretimlerinde ne kadar önem içerdiğini belirtir. Rauschenberg'in çalışmasında malzemelerde ikililik söz konusuydu; battaniye hala bir battaniyeydi, yorgan yine bir yorgandı ama aynı zamanda renk ve desen olarak da işlev görüyor ve kimliğini,

⁸⁷ <https://hyperallergic.com/285634/why-david-hammons-might-find-it-necessary-to-be-elusive-and-difficult/>

nesnelliğini koruyordu. Smith bu yöntemi kendi çalışmalarına da taşıdı ve “İşleri karmaşık hale getirmeyi seviyorum. Kullandığım bir kumaş parçasının nereden geldiğine dair bir geçmişi olması beni daha çok ilgilendiriyor. Benim miydi? Birinden mi geldi, seyahatlerde mi satın alındı?” gibi fikirleri de birleştirerek buluntu kumaşlarla eserler üretmeyi tercih etti. Rauschenberg'in çalışması bir katalizördü. Smith gibi diğer birçok sanatçı da bir araç olarak kumaşı, özellikle de pamuk lifini kullanarak çalışmalar ürettiler.

Kentsel görünümü kirleten, kenara atılmış, eskimiş, kullanım ömrü bitmiş kıyafet gibi ürünlerin, zengin ülkelere fakir ülkelere gönderilerek yeniden kullanımı ve geri dönüştürülmesiyle, küresel bir sorun olan eşitsizliğe Smith, oluşturduğu kıyafet yığınlarıyla eleştirel bir gönderme yapar. İhtiyaç politikalarına göre atılmış binlerce kiloluk buluntu kumaş ve kıyafetleri düzgün katmanlar halinde toplar ve metal kayışlar yardımıyla bazen dört metreye varan kumaş balyalarıyla heykeller oluşturur. Kullandığı her bir nesne, bir zamanlar birine ait olan buluntu kumaş, kıyafet ve nesnelerdir. Sayısız kişiye ait olan bu kıyafetler, sıkıca paketlenerek izleyicinin zihninde büyüleyici bir imgeleme bırakmaktadır.



Resim 50. Shinique Smith, Balya Varyant No. 0024, 2017.

Smith, heykellerini oluştururken, köleleştirilmiş Afrikalılar tarafından yetiştirilen pamuğun üretilimiyle oluşan pamuk balyalarından da esinlenmiştir. Sürekli değişen moda ve tekstil eşyaları, atıkları meydana getirmektedir. Eski giysilere şimdi ne olduğunun ve kıyafetlerin kime gideceği gibi sorular ortaya çıkmaktadır. Amerikan yaşam tarzında eski şeylerin güzel olmadığı, moda endüstrisinde herkesin en son stile sahip olması gerektiğine dair bir inanç vardır. Balya çeşitleri farklı renklere ve farklı malzemelere sahip olsa da hepsinin ortak fikri, geri dönüştürülmüş nesnelerin israf edilmesi yerine, sanat kadar güzel bir şeye dönüştürülebileceği fikrini sergilemektir. Smith, çoğu kumaş olan, terk edilmiş ve boşa harcanan buluntu nesnelere renk ve doku ekleyerek balyalar oluşturur ve onları çürümekten kurtararak tekrar var eder. Smith, devasa balyaların yanı sıra tavandan sarkan parçalar, üç boyutlu bir şekle dönüştürülmüş buluntu kumaşlar gibi çalışmalar da üretmiştir. Smith, büyükannesinin aile evinde bulduğu desenli kumaşları kullandığını belirtmektedir. Smith'in nesneleri, standart miras çağrışımlarını hissettirir ve izleyiciyi karmaşık anlatıları değerlendirmeye zorlar. Kumaş, pamuk ve kapitoneden polyester ve naylon gibi satın alınan giysilere ve sokak buluntularına kadar kişisel ve kolektif nesneleri kullanarak heykelin, performansın ve resmin iç içe olduğu çalışmalar üretir. Smith, giysi balyalarının mekanik üretimini kendine mal etmek yerine; her bir heykeli sıralar, katmanlar, bağlar ve düğümler. Çalışmalarında, malzemeleri toplayan ve şekillendiren insan elinin dağınıklığını gözler önüne sermektedir. Balyaları, kafa boyutunda veya insan ölçeğinde, sıkı geometrik hacimlerde veya dağınık olmayan formlar halinde oluşturmaktadır.

Smith'in tekstil heykelleri kendinden referanslıdır ve sıklıkla kendi dolabındaki kıyafetleri veya arkadaşlarından, aile üyelerinden ve hatta sokaktan topladığı farklı amaçlara yönelik eşyaları buluntu kumaşları birleştirilerek oluşturmaktadır. Bu çalışmalardan biri olan "Bale Variant No. 0024 (Everything)", sekiz buçuk metre yüksekliğindeki bir balya heykelidir (Resim 50). Çalışma ağırlıklı olarak eski kotlardan oluşmaktadır ve bir renk tutarlılığına sahiptir.

Smith buluntu kumaşlar ve kıyafetlerden oluşan mavi kot pantolon, kot yorgan, çivit mavisi gömlek gibi nesneleri katlayarak sıkıştırmış ve birbirlerinin

üzerine koyarak devasa boyutlu bir heykel oluşturmuştur. Smith'in çalışmasının her yerinde bulunan kot, insanlığı jean ile küresel olarak nasıl birbirine bağladığını ifade etmektedir. Yer düzleminde konumunu koruyan bir kaide üzerinde kare olarak duran heykelde, insan figürüne göndermeler de mevcuttur.

Smith, heykellerinin yanında kendini dengelemek adına yerleştirmeler, tablolar ve kağıt üzerinde çalışmalar da üretmektedir. Smith, buluntu kumaşları kişisel olarak toplayarak, onları elle balyalar halinde bağlayarak ve onları insan figürü şeklinde suretler haline getirerek, malzemelerin çalışmalar üzerindeki ve toplumsal sınırları aşan etkisini ortaya çıkarmaktadır. Böylece buluntu kumaşlar ile güçlü sanat çalışmaları oluşturmaktadır.⁸⁸

4.2.TÜRKİYE SANATINDAN ÖRNEKLER

Kadına toplum içinde yüklenen ve atfedilen değerden dolayı, sanat tarihi içinde de kumaş, kadına özgü feminen bir nesne olarak algılanmaktadır. Feminist sanatçılar, kumaşı nesne olarak çok fazla kullanmış ve alışlagelmiş temsiliyi bozarak çalışmalarında çok farklı şekillerde ele alınmıştır. Toplumsal cinsiyet rollerini ele alırken kadın sanatçılar, kadınların görevi olarak yüklenen annelik ve eş kavramı üzerine kumaşı anlatım biçimlerinde ana tema olarak kullanmış, çeşitlendirmiş ve eleştirel bir yaklaşım sergileyerek çalışmalarında kumaşa yer vermiştir.

Nil Yalter, babasının görevi nedeniyle Kahire'de doğmuş ve üç yaşına kadar orda yaşamış, daha sonra ise 27 yaşında Fransa'ya taşınmıştır. Farklı coğrafyalarda yaşaması ve seyahat etmesi Yalter'in sanat hayatında etkili olarak bunun yansımaları eserlerinde görülmektedir. Yalter, sanat hayatı boyunca kadınların haklarını savunmuş, sosyal statü ve cinsiyet eşitliği gibi sosyokültürel konuları etimolojik açıdan incelemiş ve bu doğrultuda üretimler gerçekleştirmiştir. Yalter, kendi yaşantısından dolayı çalışmalarında göç olgusuna da sıklıkla yer vermiştir.

⁸⁸ <https://sculpturemagazine.art/shinique-smith-and-the-politics-of-fabric/>

Teknolojiyi çalışmalarında bir araç olmaktan çok, bir amaç haline dönüştürmüştür. Sanat öngörüsü yüksektir, farklı konuları ve alanları bir arada düşünebilen disiplinler arası çalışan bir sanatçıdır. Bu bağlamda belli bir tekniğe bağlı kalarak kendini sınırlamayan Yalter; yerleştirme, video, resim, bilgisayar gibi gününün çağdaş olan tekniklerini de kullanarak eserler vermiştir. Çalışmalarını üretirken malzeme ve teknikle sınırlandırmamış, kendini özgür kılmış ve farklı malzemeler, buluntu nesneler, kumaşlar kullanarak yeni bir anlatım dili oluşturmuştur. Kendini farklı şekillerde ifade etmekten korkmamıştır.

Yalter, 1974-1977 yılları arasında etnolog Bernard Dupaingne ile Paris, New York, İstanbul gibi kentlerde göç üzerine çalışmalar yapmıştır. 1973 yılında A.R.C. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris'te açtığı ilk kişisel sergisinde yer alan çalışmalardan biri olan "Toprak Ev" isimli enstalasyonu, göç olgusunu işlediği çalışmalarından biridir (Resim 51). Toprak ev, kumaşlar ve keçeyle yapılmış taşınabilir bir göçmen çadırıdır. Toprak ev, keçe ile kaplanmış, kadının kendi elleriyle yaptığı, içinde kendine ait bir evren barındıran, kadının belli sınırlar içinde hayatını geçirdiği küçük ölçekli bir evren biçimindedir. Yalter, kadının toplumsal konumunu, yaptığı etnolojik araştırmalarla birlikte irdelemiştir. Çalışma yapıldığı tarihten itibaren, Yalter'in diğer eserlerinde konu ve sorunsallığa yön verilmesinin belirlenmesine öncü olmuştur. Toprak ev enstalasyonunda, göç ve kadının toplumdaki konumuna değinen Yalter, Anadolu Yörükleri'nin göçebe konutu olan çadır ile mobilitenin yükselişine, göç olgusuna, hem de kadının kurduğu geçici bir mekan olması nedeniyle kadın sorunlarına dikkat çekmektedir. Aynı zamanda toplumsal rolün kadın üzerinde yarattığı baskıya ve içinde bulunduğu toplumun kadına dayattığı kimliklere vurgu yapmıştır.



Resim 51. Nil Yalter, Toprak Ev, 1973.

Yalter, Türk kültürü ile özdeşleşen yörük çadırını kullanmış, Türk toplumunun kültürel ve tarihi yaşantısından etkilenerek kadın figürünü çadır temasıyla bağdaştırmıştır. Toplumda kadına yüklenen rollerden dolayı ev işlerinin ve evin sorumluluğunun kadına ait bir görev olarak görülmesi sebebiyle Yalter, toprak evi kendi elleriyle kurmuş, kadına özel bir mekan oluşturup dış dünyadan ayırarak onu buraya yerleştirmiştir. Çadır, kadını mekan içinde sorgular, soyutlar ve onu çadır içine sıkıştırarak sınırlandırır. Yalter bundan dolayı kadının özgür bir ortama sahip olmadığını vurgulamaktadır. Kadın, zaman içinde bulunduğu ortama uyum sağlayarak dış dünyayı sorgulamaktan vazgeçer ve itaatkar bir hale gelir. Bunun sonunda ise kendi çadırında güvende hisseder ve eskiden sahip olduğu duygularından ve hedeflerinden vazgeçerek, başka bir duygu durumuna gelir. Kadının toplum içinde sıkıştırılmışlığının değişmesini isteyen Yalter, kadının ev içindeki yaşantısını anlatmak için kumaş parçaları ile yaptığı çadırı tercih etmiştir.⁸⁹

⁸⁹ Toprak, Feminist Bir Yaklaşımla Nil Yalter'in, Sanat Ortamına Katkısı, 2018, s.222-229

Yalter, çadırı oluştururken geleneksel göçebe Türk kültürünü yansıtmış ve tekstil kumaş ve keçe ürünlerini kullanmıştır.

José Pierre bu sergiyle ilgili şöyle not yazar:

“Nil Yalter’in ayrıcalığı iki kültürde birden ait oluşudur: Birincisi; Doğu, daha net söylemek gerekirse Türk Kültürü; diğeryse Batı, hatta bana kalırsa Fransa’dansa Paris Kültürü diyebilirim.”⁹⁰

Dünyada İkinci Kuşak Feminist Hareketler’in etkisiyle gerçekleşen kadın hareketleri, Türkiye’deki kadın hareketlerinin 19. yüzyıla kadar dayanmasına rağmen, o zamana kadar görülmemiş bir tartışmaya yol açarak, kadın kimliğinin sorgulanmasını ve kadını ataerkil düzende geri planda bırakan unsurların irdelenmesini sağlamıştır. Kadın sanatçılar, yeniden ifade ettikleri kimlikler ile birlikte Türkiye’de sanat ortamında daha görünür hale gelmişlerdir. Hatta ilerleyen süreçte, 80’lerdeki bu hareketlerin etkisiyle, 90’larda oluşan Güncel Sanat’ın öncülerinin ve bu anlayışı tercih edenlerin, çoğunlukla kadınlar olduğu söylenebilir.

Politik olarak aktif bir yaşam süren Gülsün Karamustafa, Devrimci Sanatçılar Birliği’ni kuran genç sanatçılardan biri olarak toplantılar ve tartışmalar ile yürüyen devrimci harekette yer almıştır. Akademiden mezun olduktan sonra Karamustafa’nın, Orta Çağ resimlerini inceleyebilmek için Avrupa’yı dolaşması ve orada İtalyan primitifleri ile karşılaşması çalışmalarındaki kuvvetli hikayeci tavrı benimsemesindeki en büyük etkenlerden biri olmuştur. Karamustafa’nın “göç” teması ile “kimlik” konusuna gösterdiği ilgi de kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulayışıyla bütünsel biçimde ilerlemiştir. Köyden kente göç dalgasının yaşandığı bu dönemde, köyden gelen geleneksel değerler, kent yaşantısı ile adapte olmaya başlamış, iç içe geçmiş ve yeni bir kültürel yapı oluşturmuştur. Oluşturulan bu yeni yapı sıklıkla Karamustafa’nın da çalışmalarının konusu olmuştur.⁹¹ 1960’lı yıllarda Almanya’ya işçi olarak giden Türk ailelerinin büyük çoğunluğu yanlarında yorgan ve

⁹⁰ Yıldırım, 1980-1990 Yılları Arası Türk Plastik Sanatlarında Feminizm Yansımalarının Dört Kadın Sanatçı Üzerinden İncelenmesi: Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsün Onur, 2018, s.30

⁹¹ Yıldırım, 1980-1990 Yılları Arası Türk Plastik Sanatlarında Feminizm Yansımalarının Dört Kadın Sanatçı Üzerinden İncelenmesi: Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsün Onur, 2018, s.25

halılarını götürmüşler, kültürel bir nesne olan bu dokumalar ve kumaşlar göçün bir simgesi haline gelmiştir.



Resim 52. Gülsün Karamustafa, Çifte İsa'lar ve de Yavru Ceylan, 1984.

Karamustafa, kullandığı halıları İstanbul'dan temin etmek yerine, Almanya'ya dünyanın farklı yerlerinden göç etmiş Türk ailelerinin yanlarında götürdüğü halılar dikkatini çekmiş ve halıların kaynağını ve dolaşım yollarını sorgulamaya başlamıştır. Göç eden ailelerin evinde bulunan kumaş; örneğin yatak örtüleri, nevresimler de sanatçının dikkatini çekmiştir. Bu dönemde ziyaret ettiği evlerden birinde kaplan desenli bir nevresim görmesi sonucunda "Çifte İsa'lar ve de Yavru Ceylan" isimli çalışmasını üretmiştir (Resim 52). 80'lerin ortalarında Karamustafa, duvara astığı renkli dekoratif kumaşları kullanarak kolajlar oluşturmaya başladı. Farklı desenlerde

buluntu kumaşlar toplayan sanatçı, kumaşları seçiyor ve Elvis Presley veya motosiklet kaportalarına yaslanan genç kadınlar da dahil olmak üzere farklı kumaş, seccade gibi tekstil ürünlerine buluntu kumaşlarla bir kompozisyon oluşturuyordu. Farklı bir yaşam arzusunu ifade eden popüler kültür öğeleri canlandırıyor, bunlara yönelik evrensel eğilimi yansıtıyordu. Karamustafa, kolajlarını altın çerçevelere yerleştirerek adeta onlara fetişist bir izlenim yaratmıştır. Bu şekilde sanatçı, kullanılan süs kumaşlarının daha önce evlerde ikonların oynadığı rolü üstlendiğini vurgulayacaktır. "Çifte İsa'lar ve de Yavru Ceylan" adlı esere, çiftleştirildiğinde istisnai karakterini kaybeden bir İsa figürü ekleyerek bu hissi yoğunlaştırmıştır. Çalışmada, bir yerine iki İsa figürü yer almaktadır. Kitsch, ironik, arabesk bir üslupla gerçekleştirilen eserler, gelenek ve çağdaşlık arasında asılı kalan çağdaş Türkiye'nin görsel kültürü hakkında bir yorum işlevi görebilir.

Karamustafa, yüzeyin yetersiz kaldığını düşünerek, iki boyutlu resimlerle tatmin olmadığı için yeni bir arayış içerisine girmiştir. Malzeme arayışına giren sanatçı, kumaşa yönelmiştir ve 1980 sonrasında farklı malzemeler bularak ve kullanarak çalışmalarını üretmeye devam etmiştir. Kumaş, Karamustafa için aynı zamanda sınıfsal farklılıkları da işaret etmektedir. Zenginlerin bir dönem evlerinde bulunan hayvan derisinden yapılmış halıların, daha sonra alt sınıf bir ailenin evinde kendini leopar desenli kumaşlar şeklinde göstermesi, Karamustafa'nın ilgisini çekerek çalışmalarının zeminini oluşturmuştur. Karamustafa, göç eden ailelerin kente daha rahat adapte olabilmeleri, kent hayatına karışabilmeleri için hayvan desenli kumaşları kullandıklarını düşünmektedir. Bunun yanında kumaşların sadece doku ve çeşitliliği değil, renkleri de bazı sınıfsal çağrışımlara hitap etmektedir.

Kumaşı ve tekstil ürünlerini kullanmanın, kadınlığın bir avantajı olarak görmekte olan Karamustafa, kadınların malzemenin cazibesine yatkın olduğunu belirtmektedir. Kumaşı çalışmalarında dekoratif olarak kullanmak yerine, derdini anlatmak için kullanmıştır. Yaşadığı dönemde kıyafetler evlerde dikilmekte, konfeksiyonlar yaygın olarak bulunmamaktadır. Karamustafa dikiş konusunda çok başarılı olduğunu düşünmese de yeni jenerasyonla kıyasladığında kendini daha şanslı hissetmektedir. Farklı tekstil malzemelerini çalışmalarında kullanan

Karamustafa, buluntu kumaşları kullanarak, onları birleştirerek farklı çalışmalar üretmiştir.⁹²

Güneş Terkol, üretim pratikleriyle feminist sanat içinde dikkat çeken, güncel bir sanatçıdır. Terkol, çalışmalarında toplumsal cinsiyet meselesi, kadının toplumdaki statüsü gibi meseleler bağlamında kadının iş gücü, alternatif üretim biçimleri ve bunların görsel temsilleri ile ilgilenmektedir. Terkol, aynı zamanda kadının ev içinde ona atfedilen görevlerden biri olan, kadına özgü görülen geleneksel dikiş yöntemine ve bu yöntemle elde edilen çalışmalar üretmekte ve cinsiyet rolleri de eserlerinde yer edinmektedir. Terkol, iki boyutlu yüzey, tuval, pentür gibi geleneksel anlayışlarda eserler vermek yerine, feminist sanatçıların genellikle tercih ettiği dikiş, nakış, kumaşlar ve el işçiliği üzerine eserler vermeyi seçmiştir.



Resim 53. Güneş Terkol, Kadınların Kromatik Uçurtmaları, 2012.

⁹² Uysal, 1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Sanatsal Bir Eylem Olarak Dikiş ve Sanatsal Bir Malzeme Olarak Tekstil 2014, s.66-67

Çalışma konularında gündelik hayat ve yakın çevresinde yaşanan olaylardan esinlenen Terkol, bu konuları ifade etmek için dikişlere, video artlara, desenlere ve bestelere dönüştürmektedir. Yakın çevresinden biriktirdiği hikayelerden, dikiş parçalarından, eskizler ve müzik bestelerinden ilham alan Terkol, kendisini motive eden ve iyi ifade edebilecek kelimelerin, hayallerin, işaret ve hikayelerin peşine düşerek onları kendi bakış açısı ile kurgulamıştır. Kullandığı hikaye kahramanları genellikle toplumsal ve kültürel değişimlere karşı gelen ya da bunlara ayak uyduran karakterlerdir. Çalışmalarında ele aldığı kahramanları, genellikle günümüz Türkiye'sindeki kültürel ve sosyal değişikliklere adapte olan ya da adapte olmayı reddeden kadınlardır. Ortaya çıkan bu durumun cinsel kimlikler ve/veya kimlikler arasındaki iletişimi daha net bir bakış açısıyla sunduğu söylenebilir. Dolayısıyla Terkol çalışmalarını üretmek için topladığı buluntu kumaşları, kumaş parçalarını dikiş tekniği ile birleştirerek kumaşları geri dönüştürür. Kullandığı bu sanatsal ifade biçiminin yarattığı kavram ve kurguyla başlı başına bir direniş hareketine dönüştüğü söylenebilir.⁹³ Terkol'un işlerinde dikiş yapma eylemi ve geri dönüşüm buluntu kumaşların kullanılması, bağımsız üretim formunu ve çağdaş sanata olan erişimi güçlendirmeyi amaçlayan bir direniş eylemidir. Buluntu kumaşları kolaj olarak birbirine diken sanatçı, kumaşın hafif ve ekonomik olması yönüyle, çalışmalarında çok farklı biçimlerde tekstil malzemeleri kullanmaya devam etmiştir.

Terkol, çalışmalarında ele aldığı toplumsal cinsiyet meselesinin yanı sıra, temel ilgi odaklarından biri olan alternatif ve yaygın üretim biçimleri, iş gücü ve bunların görsel imge temsilleri ile ilgilenmektedir. Terkol, ürettiği kumaş pankartlarında kadını ele almış ve onunla ilişkilendirilen dikiş tekniğini kullanarak cinsiyet rollerini görünür kılarak özgürleştirmiştir. Buluntu kumaşları toplayarak onları geri dönüştürmüş, bazen boyamış birbirine dikmiş ve günümüz sanatında bağımsız bir üretim şekli oluşturmuştur.

Gözde İlkin, toplumsal kimliği, toplumsal süreçleri temsil eden ve bir hafıza nesnesi haline gelmiş olan masa örtüsü, perde, çarşaf gibi yerel buluntu kumaşlarla çalışmaktadır. Kumaş üzerine yaptığı motifler ve çizimler, günümüzün kültürel

⁹³ Yiğit, Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında İşleme, Dikiş, Nakış, Örme Gibi Tekniklerin Kullanımı, 2019, s.78

bilgilerini, siyasi ve sosyal ilişkilerini, toplumsal cinsiyet konularını işlemektedir. Masa örtüleri, yorganlar, perdeler gibi buluntu nesne ve kumaşları alarak üzerine kendi figür ve motiflerini yerleştirerek, onları birer zemin olarak kullanmaktadır. Farklı disiplinleri ele alarak ortaya çıkardığı çalışmalarında dikiş, nakış, resim, video gibi toplumsal cinsiyet dinamiklerini ve vahşi kentsel dönüşümleri ele alarak, toplumsal sınırları manipüle etme eğilimini içinde yansıtmaktadır. İlkin'in çalışmalarında hikayeler hiçbir zaman bitmez ve mantıklı bir sonuca varmaz. Çözüm bulamayan hikayeler, belirsiz ve soyut bir durumda kalan siyasi ilişkileri; duygular, çalışmaların konusunu oluşturmaktadır. Formlarını oluştururken doğadan ilham almaktadır. Bitkileri, hayvanları ve insanları birbirine yakınlaştırarak iyileştirici ile dönüştürücü etkilere ait olmanın yollarını keşfetmek için doğanın izini sürer.

İlkin'in kadın ve erkek figürleri ilk izlenimde genellikle uzuvları birbirine bağlanmış kafa, karın gibi vücut parçaları şeklinde, amorf gövdeleri yansıtmaktadır. Bedenler kumaşın dokusu ile birlikte zeminle bütünleşir, bir atmosfer oluşturur ve yeni bir kimlik arayışına girer. Yeni bir gezegende kendilerini var etmeye çalışan bu figürler, sosyal ve cinsel kimliklerinden sıyrılmış ve dönüştürülmüştür. Sahip oldukları yaşantıdan sıyrılıp kendilerine özgür bir yaşam alanı oluştururlar. İlkin, dokuma örtüler ve buluntu kumaşlar gibi evlerden bulduğu buluntu tekstil ürünleri ile çalışmaktadır. Bu kumaşlara hafızayı aktaran nesneler ve kültürel kodlar ile desenler işlemektedir. Geçmişin ve tarihin izlerini taşıyan buluntu kumaşlar yaşanmışlıkları ile samimi, sıcak ve son derece tanıdık bir izlenim yaratmaktadır. Kumaşların üzerine resmin yanı sıra dikiş, nakış, işleme gibi geleneksel teknikler ile müdahalelerde bulunmaktadır.

Çalışmalarında hem soyut hem de sembolik formlar, figür ve desenler kullanmaktadır. Özellikle desenli kumaşlar tercih eden İlkin, şimdiyi, geçmişi ve hafızalarımızdakileri, desenler ile birleştirerek hayal ve gerçeği birbirine bağlayan formlar olarak ele almaktadır. Kullandığı buluntu kumaşları genellikle kendi ailesinden temin eden İlkin, onlarla kişisel olarak da bir bağ kurmaktadır. Anne ve anneannesinin ona öğretmiş olduğu tekniklerle kesme, dikme, işleme, delik açma, aplik bağlama gibi teknikler kullanarak kumaşları sanat eserine çevirmektedir. İlkin, ailesinden kalan kumaşları kullandığı gibi yine çalışmalarının bazılarını ailesinden

kalan aile fotoğraflarından yararlanarak ortaya çıkarmaktadır. Kullandığı malzeme ve referans noktalarını çeşitlendirmenin yanı sıra, ortaya çıkan çalışmalar ile aile yaşamının normatifliğini etkisiz hale getirerek tüm dengesini sarsmaktadır.⁹⁴

İlkin, çalışmalarını üretirken içinde bulunduğu ve yaşamını sürdürdüğü coğrafyadan etkilenmektedir. Farklı şehirlerde yaşamını devam ettiren sanatçı, bundan dolayı aidiyet alanı olarak kumaşı kültürel bir nesne olarak seçmiş ve çalışmalarında vazgeçilmez bir malzeme haline getirmiştir. İlkin, malzeme seçimindeki tercihini, “Bulunduğum coğrafyada kimlik ve beden algısının deneyimlenen değil, öğretilen bir süreç olarak dayatılması ve bu bilginin aktarımını sağlayan aracı nesneler ve cümleler, işlerimin düğüm noktasını oluşturuyor.”⁹⁵ şeklinde açıklamıştır. Toplumsal eleştiriler çalışmalarının çıkış noktasını oluşturan İlkin; kişisel benlik, beden, cinsiyet ve toplumsal normların aile içinde olduğu ve ev yaşantısının kültürel ilk çıkış noktası olduğu için, kendi çalışmalarında ailesine ait buluntu kumaş ve fotoğrafları kullanmaktadır. İlkin’in kumaşları tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamları sorgular. Kullandığı buluntu kumaşlar ve aile fotoğrafları ile kolektif bir hafıza yaratmanın peşindedir.



Resim 54. Gözde İlkin, Devrik Ev, 2017.

⁹⁴ Manay, *Feminen Bir Tavır Olarak Dikiş ve Güncel Sanat*, 2019, s.46-47

⁹⁵ Ünsal, *Etnografik Kültür Bağlamında Sanatta Yeni İfade Biçimleri*, 2018, s.31

15. İstanbul Bianeli’nde de yer alan sanatçı “İyi Bir Komşu” teması altında “Devrik Ev” serisini sergilemiştir. Bu seri kendi ailesine ait olan fotoğraf ve kumaşları toplayarak eve ait olanı, evden çıkarmıştır. Evin fiziksel sürecini, kullandığı kumaşlar yardımıyla anlatmayı amaçlamıştır. İzleyicinin kendi yorumuna sunarak, onları aidiyet alanları ile karşılaştırmaktadır ve eser karşısına geçtiğinde kendine ait anı ve hatıraları canlandırmaktadır.

İlkin, Devrik Ev serisi için:

“İyi bir komşu başlığı altında ürettiğim Devrik Ev serisi, kendimize ait bir mekan kurarken hangi nesneler ve imajlar ile eve yerleştirdiğimiz, aileye ait hafızayı nasıl aktardığımız gibi düşünme ve çalışma sürecime çok yakın sorularla açıldı. Aile fertlerini ziyaret ederek, eve ait kumaşlar, fotoğraflar ve hikayeler biriktirdim. Fotoğraf ve hikayelerden esinlenerek oluşturduğum imgeleri perde, nevresim, örtü gibi kumaşlar üzerine dikiş ve boya ile işledim. Her eser, evin fiziksel sürecine referans veren “Mütemadi Temel”, “Vaziyet Planı”, “Yetersiz Derz Boşluğu” gibi başlıklarla sunulmakta. Devrik Ev, içerik ve malzeme olarak kişisel sürece ait kumaş ve görüntülerin evin dışına çıkmasıyla oluştu. İzleyiciyle her karşılaşmada, ortak bir hafızanın parçasına dönüşüyor olması ile sürecini tamamlayacak.” açıklamasını yapmıştır.

İlkin, bireyin bugünün geçiciliğine karşı, geçmişin kalıcılığını zıt bir şekilde ele alır ve dünü yarına taşıma arzusunu çalışmalarının içinde barındırır. Yaşanılan bu içsel arzu, geçmişe sahip çıkmanın geleceğe de sahip çıkmak olarak algılanmasıyla alakalıdır. İlkin’in, üretim nesnesi etnografik nesne olarak da adlandırılabilir. Bu durum ise sanat ve zanaat tartışmalarının yanı sıra, kullanılan bu zanaat nesnesinin tinsel olarak boşluğu kavrayışı ile ilgili olabilmektedir.⁹⁶

Çeyiz kültürüne daha geniş bir pencereden bakıldığında, içinde yaşanılan toplumun değerleri, geçmiş belleği gözlemlenmektedir. Çeyiz, kaybolmaya yüz tutmuş ya da günümüzün sosyal yaşantısında değişime uğramış olan geleneksel değerlerden biridir. Geleneksel bir değer olan, özellikle geçmiş yıllarda yeni bir hayat kurmanın heyecanı ile el emeğiyle yapılan ve içinde umut, dilek, hayal, mutluluk gibi pek çok duyguyu barındıran, belki de bütünleşmiş bir çeyiz, belki de

⁹⁶ Ünsal, Etnografik Kültür Bağlamında Sanatta Yeni İfade Biçimleri, 2018, s.31-32

aynı amaç içinde var olan sanatın bilinirliği ile bütünleşerek sandığın dışında varlığını gözler önüne serebilecektir.⁹⁷

Safiye Başar, seramik sanatçısı ve bir akademisyendir. Başar, çalışmalarında geleneksel bir değer olan çeyiz ögesini kadının toplum içindeki konumu üzerinden ele almaktadır. Kadına özgü bir üretim olan çeyiz,ilmek ilmek özenle işlenerek geleceğe dair bir umudu temsil etmektedir. Başar çalışmalarını üretirken çeyiz ve çeyiz bohçalarını porselenden heykel, video ve seramiklerine aktararak onları metaforik bir biçimde işler. Başar “ Kadına Dair III” adlı kişisel sergisi için:

“Yaşadığımız coğrafyaya özgü çeyiz geleneği, toplumun en temel taşlarından biri olan aile kavramına gönderme yaparken kadına; annelik, sevgi, sadakat, dostluk, gibi misyonların yavaş yavaş yüklendiği, uzun soluklu bir ritüel olarak tanımlanabilir. Bu süreçte, mutluluk vaadine karşın daha şefkatli bir anne, sadık bir eş, sevgisini sunan kadın olma yolunda biçimlenir, bedenler ve zihinler ancak her ilmekte umuda ve özgürlüğe dair arzular gizlidir.” demiştir.⁹⁸

Başar, videolarında, dantellerinde ve porselen bohçalarında kadınların kendilerini özgürce ifade etmelerini ister ve onların gizli kalmış benlik ve arzularını saklandıkları yerden çıkararak ifade etmelerini sağlar. Kadınların yıllarca emek vererek oluşturdukları çeyizleri sandıklardan çıkartarak, onları daha sağlam bir malzeme olan porselen ile harmanlayarak yeni bir yorum getirir. Kumaşın kırılganlığını sert bir malzeme ile birleştirerek, kadın emeğine yeni bir bakış açısı sunar.⁹⁹ Başar, geleneksel demetlerden yola çıkarak yaptığı porselen çeyiz demetleri ile çeyiz olgusu üzerinden kadın üretim geleneğini ve kadının toplumdaki yerini sorguluyor. Geleneksel çeyiz geleneği, toplumun temel taşlarından biri olan aile kavramına gönderme yapmaktadır. Geleceğe dair umutların incelikle örüldüğü çeyiz ve bohçalar kendilerini porselenler aracılığıyla yeniden var etmektedir. Yok olmayla karşılaşan kültürel değerler, sanat eserine dönüşerek kültürün devamlılığını da sağlamaktadır. Başar, kendi ürettiği porselen demetleri “Sessiz Çığlık” adlı video performansında, onları kırarak parçalayan bir kadın imgesi oluşturur. Kadına

⁹⁷ Pamuk, Çeyiz Sandığını, Giyilebilir Sanat ile Anlatmak: Sandık Sarısı Koleksiyonu,2020, s.5345

⁹⁸ Atay Yolal, Dantel Ögesinin Özgün Seramik Yüzeylere Yansıması, 2020, s.78

⁹⁹ Atay Yolal, Dantel Ögesinin Özgün Seramik Yüzeylere Yansıması, 2020, s.79

toplumda yaratılan baskıyı ve toplumsal, kültürel dayatmaları; porselenleri kırarak başkaldırmakta ve toplumsal cinsiyete dayalı rollerin üzerinde yarattığı tüm baskılara karşı gelmektedir.¹⁰⁰



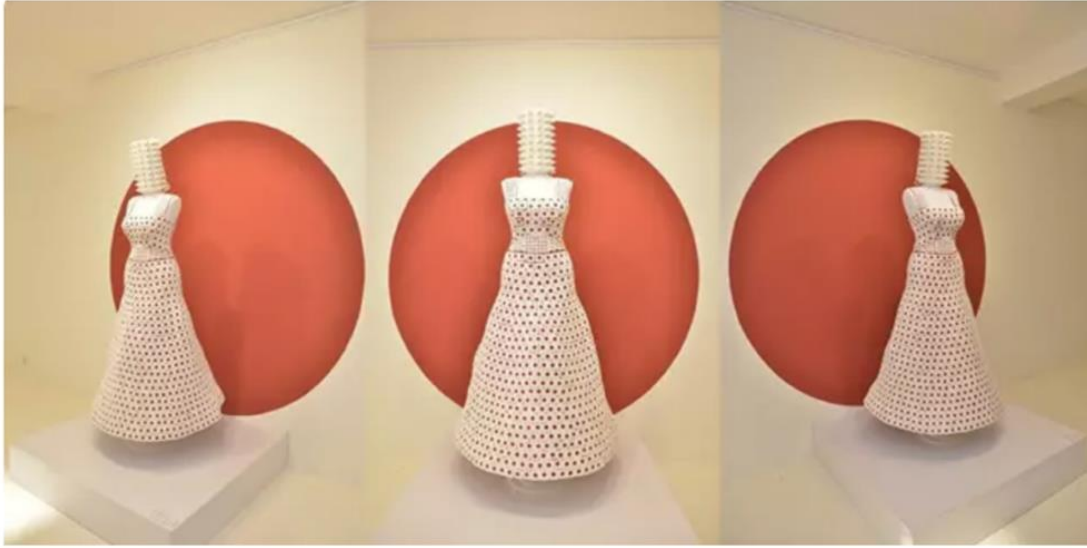
Resim 55. Safiye Başar, Umut, Seramik, 2010.

Kadınların yetiştirilme tarzları onlara, ölene kadar mutlu evlilikleri olacağını, bir başkasının parçası olacağını ve onu korunacağını, biri onu desteklerse dibe vurmaktan kurtulacağını ve yalnızken eksik olduklarını söylerler. Dolayısıyla kadınlar, küçük yaşlardan itibaren kendilerini, rahat ve emniyette hissetmelerini sağlayacak şeyler yapmaya özendirildiler ve kendilerini korkutan şeylerden kaçmaya alıştırıldılar. Aslında özgürlük için değil, bağlılık için eğitilmişlerdir. Bağlılık duygusunun en somut örneklerinden biri, genç kızların küçük yaşlardan beri işledikleri çeyizlerdir. Kızlar ilmek ilmek hazırladıkları çeyizlerle, aynı zamanda kendini hiç tanımadığı eşine de hazırlayarak onunla yaşamayı hayal ettiği hayatı da ilmekleri ile bağlamaktadır. Başar “geleceğe dair umutların ilmek ilmek dokunduğu çeyiz ve çeyiz bohçalarını” porselen heykellerinde metaforik bir yaklaşımla ele almıştır.

¹⁰⁰ Yılmaz, Çağdaş Türk Seramik Sanatına Kaynaklık Eden Geleneksel Nesneler, 2020, s.425

Başar, porselen bohçalarını kağıt katkılı porselen çamuru kullanarak biçimlendirerek kültürün bir parçası olan geleneksel nesneyi sanat eserine dönüştürür ve izleyiciyi estetik bir deneyimle karşı karşıya bırakmaktadır.¹⁰¹

Deniz Pireci, 2014’de Merhart Sanat Galerisi’nde gerçekleştirdiği “Çeyiz” adlı kişisel sergisinde kadın sorunsalını, çeyizin tüm gerçekliği üzerinden seramik çalışmaları ile ele almıştır. Pireci “çeyizin tüm gerçekliğinin, aslında içinde bulunduğumuz toplumun ortak gerçekliği” olduğunu belirtmiş ve kendiyle yüzleşmekten çekinmeden izleyici karşısına çıkmıştır. Çeyiz adlı sergide izleyiciyi Pireci’nin “Kendine Haksızlık Etme” adlı çalışması karşılamaktadır (Resim56).



Resim 56. Deniz Pireci, Kendine Haksızlık Etme, 2014.

Küçük yaşlardan itibaren hazırlanmaya başlanan çeyiz ve çeyiz bohçaları geleneği ile kadına annelik, sevgi, sadakat, dostluk, gibi misyonlar yavaş yavaş yüklenir. “Ama bir kızın en değerli çeyizi bekaretidir.” sözüne ithafen oluşturulmuş olan çalışma, kız çocuklarının kendilerini devamlı korumaları gerektiği söylenerek büyümelerini ve bekaretin önemini; porselen birimlerden oluşturulan gelinlik, kırmızı lekeli bir fon önüne koyularak eleştirel bir bakış açısı ile izleyiciye sunmuştur. Pireci, çeyizlerle kadınları birbirlerine benzetmiş ve çeyizler; önce

¹⁰¹ Ağatekin, Türkiye’de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler. 2016, s.80

sandıklarda, sonrasında kapıları kilitli misafir odalarında hep koruma altındadırlar. Kadınlar da çeyizler gibi doğdukları günden itibaren korunarak büyütülmesi gerektiği inancından dolayı çeyizleri onlarla bağdaştırmaktadır. Pireci bu durumdan yola çıkarak sergi mekanına “Ben Yarattım Gerçeği” adlı bir misafir odası oluşturmuştur (Resim57). Oda 10.000’i bulan porselen birimlerle yaptığı düzenleme ile geçmiş, belleği ve toplumsal aidiyetle ilgili ipuçları oluşturulmuş porselen çeyizlerden meydana gelmektedir. Pireci’nin “Çeyiz” sergisi; kız çocuklarını, toplumun baskısını ve bakışını oldukça etkileyici bir yöntem ile anlatıyor.¹⁰²



Resim 57. Deniz Pireci, Ben Yarattım Gerçeği, Enstalasyon, 2014.

¹⁰² Ağatekin, Türkiye’de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler, 2016, s.80

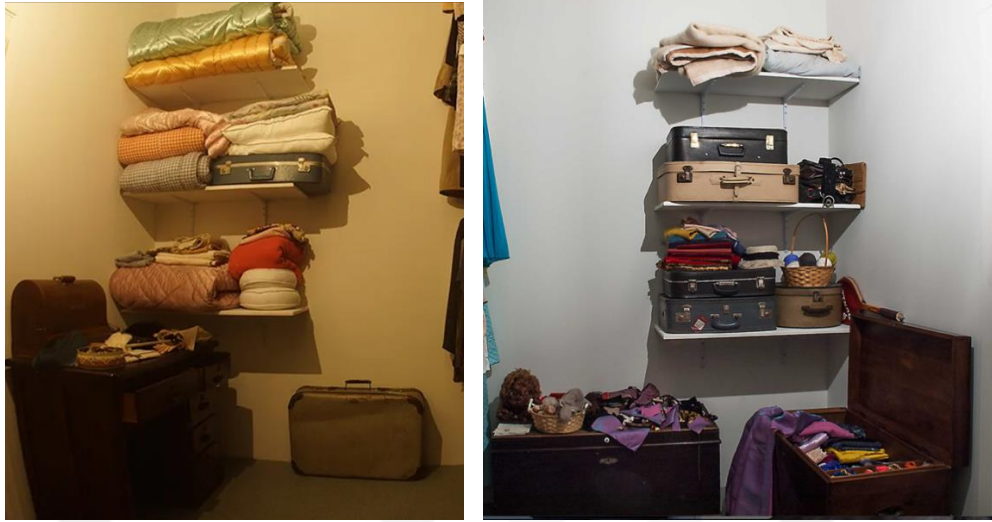
Pireci çeyiz serisi için:

“Tüm bu konuları kırılğan bir malzeme olan porselenle tekrar üreterek, kendi içimdeki kırılğanlığım ile yüzleştirdim. Kimi zaman zırh gibi beni kuşatan kalkanlarım oldu, kimi zaman da savunmasız yanlarımla savaştım. 10.000’i bulan birimlerle yaptığım düzenlemeler kendi geçmişim, belleğim ve toplumsal aidiyetimle ilgili ipuçları içeriyor. Ben de geçmişte kilitli misafir odalarının gizemli cazibesini yaşadım. Ben de annemin çeyizini havalandırmak için sandıktan törenle çıkarılışına şahit oldum. Ben de bekaretini kaybettiği için öldürülen kızların acısını içimde hissettim. Çocukluğumuzun ve kadınlığımızın karanlık tarafları üzerine bir kez daha düşünmek için, kutsanmış estetik kaygıların dışında bir yolla yeni bir yöntem dene dim. Bir ritüel gibi her birini tek tek elde yaptığım binlerce porselen parça, üretim süreciyle bir araya gelince, sürmekte olan bir hikayenin anlatımına katkıda bulunuyor. Bir bütün olarak sadece işaret etmekle kalmayıp, izleyeni de bu sürecin ve hepimiz için açmazı olan bir gerçekliğin parçası haline getiriyor.” demiştir.¹⁰³

Hale Tenger nesne-mekan ilişkisini ele alan çalışmalar üretmektedir. Tenger, mekanı öncelikle farklı malzemelerden ürettiği daha küçük boyutlu yapıları sergilemek için kullanırken daha sonra ise mekanın tümünü kullanarak çalışmasını mekanın içine yerleştirdiği geniş bir kapalı alan olarak kullanmıştır. Tenger’in “Sandık Odası” mekanı bu şekilde kullandığı çalışmalarından biridir (Resim 58). Bu çalışma için mekanda düzenlenen odaları kullanmaktadır. Sandık Odası enstalasyonu inşa edilerek kurulmuş ve üç odadan oluşmaktadır. Tenger, 1997’de San Antonio’da bulunan Artpace’te sergilediği Sandık Odası enstalasyonunu, 2015’de Salt’da açılan “Nerden Geldik Buraya” sergisi için yeniden kurgulamıştır. Tenger, Sandık Odası enstalasyonunu kendi doğup büyüdüğü evi temel alarak kurgulamıştır. Sandık Odası izleyiciyi mekanı deneyimlemeye davet ederken, aynı zamanda iç içe üç odadan oluşan enstalasyon; aile, ev ve yurt kavramlarını da sorgulamaktadır.¹⁰⁴

¹⁰³ <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/sergi/k-deniz-pireci-ceyiz/50062/15>

¹⁰⁴ Coşkun Onan, Postmodern Sanatta Nesne ve Mekan Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı, 2017, s.47



Resim 58. Hale Tenger, Sandık Odası, Enstalasyon, 1997-2015.

Sandık Odası'nda Tenger, üç oda iç içe domestik bir mekan oluşturmuş; mobilya, radyo, ev eşyası, lamba, kitap, giysi, diğer gibi eşyalarla gerçek boyutta bir ev kurgulamıştır. Enstalasyon üç mekandan oluşmaktadır; ilk olarak yemek odasına, sonra yatak odasının sonra ise sandık odasına girilmektedir. Mekana izleyici, girdiği şekilde geri çıktığı için mecburen tekrar yemek odasından geçerek dışarı çıktığı bir sarmala işaret eder. Yemek odasında duvara yapışık beş kişilik bir masa bulunmaktadır ve floresan ışıkla aydınlatılmış soğuk, itici ve rahatsız edici bir mekandır. Odadaki radyoda 1980 darbesinden sonra ilk birkaç ay içindeki haberler, onun arkasından futbol maçı; çok yüksek volümlü, rahatsız edici ve tiz bir şekilde çalmaktadır. Oda, bunlar dışında bomboştur. Oradan yatak ve çalışma odasına geçilir, mekan bir yatak odasına göre daha abartılı büyüklüktedir. Odada bir yatak ve masa lambasının aydınlatığı bir çalışma masası yer almaktadır. Masa lambasının aydınlatığı çalışma masasının üstünde bir çocuğun ders defterleri ve okuma yazma öğrenmesini sağlayan bir kitap yer almaktadır. Odadaki mobilyalar kullanılmaktan aşınmıştır. Sonra da üçüncü odaya geçilmektedir, bu oda aynı zamanda enstalasyona adını veren odadır. Burası, büyük olan ilk iki odanın aksine küçük bir sandık odasıdır. Sandık odasına girdirdiğinde sıkışık bir şekilde askılara asılmış rengarenk kıyafetler, nevresimler, yorganlar yer almaktadır. Odanın çok daha sıcak

bir atmosferi vardır. Birdenbire sıcak ışık, renk bombardımanı, pırıltılar, renkler karşımıza çıkmaktadır. Sandık odası çeyiz odasını anımsatmaktadır ve çeyize konulan eşyaları burada saklamaktadır. Odada kişisel eşyalar, elbiseler bavulun içine saklanmış, kumaş parçaları, düğmeler, dikiş makinesi gibi çeyizlerde de yer alan eşyalar bulunmaktadır.

İzleyici ilk girdiği yemek odasında maruz kaldığı yüksek volümlü radyo yayını ikinci odada daha düşük volümlü olsa da duymaya devam eder. Ancak sandık odasına girdiğinde radyo yayınından ve ilk iki mekanın soğuk ve baskıcı, tekinsiz atmosferinden uzaklaşır. Üç mekan içinde en ufak alan olmasına rağmen, sandık odası birdenbire izleyiciye renkli, canlı ve güvenli bir ortam sunar. Sandık odasında ses, izleyicinin şimdiki zaman deneyimini kesintiye uğratıp geçmişten gelen ve eve adanmış bir sese dönüşür ve orada artık sessizlik hakimdir. Yemek odasında yer alan radyo, o yılların TRT kayıtlarından Türkiye'yle ilgili gelişmeleri aktarırken ülkedeki politik ve toplumsal atmosferini içeri taşır. Sandık odası enstalasyonu 1980'ler Türkiye'sini mobilya, lamba, kıyafet gibi gündelik eşya, çeyizler aracılığıyla anı ve bellek üzerinden yeniden kurgulayıp dönemin ruh halini yansıtır. Tenger, yarattığı mekanlar ile ötekini bilme, anlama çabası içindedir ve sosyal dinamikler içinde inşa edilen ve şekillendirilen bireysel yaşam alanlarını araştırdığı söylenebilir.¹⁰⁵

Derya Özşen, heykellerinde, insan-nesne ilişkisinde insan izleri taşıyan nesnelerin aurasını ve o auranın algısını oluşturan insan boyutunu izleyiciye hissettirmeye ve hatırlatmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan heykellerine konu olan objelerin geleneksel kültür objeleri olması ve belli bir zanaat ve işçiliği yansıtmaları önemlidir. Kullanılan nesneler, üretim yöntemleri ile nesilden nesile aktarılan zanaat ve zanaatkarlığın taşıyıcılarıdır. Özşen heykelleri için:

“Yapıtlarımda, nesnelleşen yaşamda insanın kaybettiği, kendisine ait tecrübe ve bu tecrübenin yarattığı belleği hatırlatan nesneye yönelik bakış, sanat imgesiyle görselleştirilir. Çevremizi saran nesne yığını içinde, nesnelleşen yaşama karşı benim seçtiğim nesneye ait bakış, sanat imgesinde insana ait izleri hissettirerek, insani boyutu yakalar ve nesneyi öznelendirir. Böylece izleyici, bu

¹⁰⁵ Layıkel, Sanat Yapıtı ve Üretim Sürecinde ‘Öteki’ İle İlişki, 2004, s.67

bakışta kendi tecrübesi ve belleğiyle karşılaşır. Heykellerimde ele aldığım nesneler, teknolojik gelişmelerle birlikte hızlı ve çok sayıda üretilen ve insan yaşamını saran nesneler dünyasına ve bu dünyanın yarattığı gerçeklik anlayışına karşı bir eleştiriye barındırır.” demiştir.¹⁰⁶



Resim 59. Derya Özşen, Yün Yorgan, Ahşap oyma heykel, 2013.

Özşen’in heykellerinde, gerçeklik ve imge ilişkisi, gerçek nesneyle imge arasında kurulan benzerliğin ortaya konması ve nesnenin görünümünün yeniden yaratılmasıyla sağlanır. Geleneksel yontu tekniği kullanılarak yapılan bu heykeller, insana ait izleri ve bir nesnenin aurasını nesneler dünyasında görselleştirir. Seçilen bu nesneler, zaman içinde değerlerini yitirmiş, nesneler dünyasına dalmış ve kendisine yabancılaşmıştır. Bu nesneler insanlara geçmişi hatırlatarak onlarla kurdukları insan-nesne ilişkisini gün yüzüne çıkartarak nesnelerdeki hatıraları bir auraya dönüştürerek hissettirmektedir. Sanat imgesine bir nevi hafıza işlevi yüklenmektedir, günümüzdeki imgeye bakış açısında gerçekliğin yerini alan taklidin yeniden yaratılmasına dayalı olarak, kurguya karşı gerçekliği yeniden üreterek ortaya çıkarmaktadır.¹⁰⁷ Özşen, endüstriyelleşme ile zaman içinde kaybolmuş, artık

¹⁰⁶ <https://gazetesanat.com/derya-yilmaz-ozsenin-nesneye-dair-izler-heykel-sergisi-galeri-selvin-2de>

¹⁰⁷ Özşen, 20. Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı, 2013, s.137

eskisi kadar kullanılmayan gözden düşmüş, neredeyse tarih olmuş, zanaatkarlar tarafından üretilen nesneleri seçerek heykellerinde o nesneleri yontmaktadır. Bu nesneleri seçerek meta üretim sistemine karşı toplumsal bir eleştiri yapmaktadır. Kullanılan nesneler ile geçmişi bugüne taşıyarak auratik deneyimi mekan ve zamanı kullanarak oluşturup, insanlara geçmişte hissettikleri bir duyguya ulaşılamayacak kadar uzakken, emsalsiz bir biçimde yakında hissedilmesini sağlamaktadır.¹⁰⁸ Özşen'in heykelleri, nesneye ait görselliğin sanat imgesi yoluyla temsilinde, geleneksel yontu yöntemiyle üretilmiş, insanlara ait olan onlara ait izleri üzerinde taşıyan aurası ve geçmişi olan nesnelerdir. Heykellerde insan ve nesne ilişkisini ve insani boyutu izleyiciye hissettirme, hatırlatma çabası vardır. Kullanılan bu nesneler, nesilden nesile aktarılan üretim biçimleriyle de bir el işçiliğinin ve zanaata ait hafızanın taşıyıcısıdır ve bu açıdan da önemlidir.

Özşen'in 2013'de ürettiği "Yün Yorgan" isimli heykelin de annenin kızına öğrettiği, nesilden nesile aktırılan bir tecrübenin ürünü olan bir nesne tercih edilmiştir (Resim 59). Yün yorgan, yeni evinde kullanması için, annenin evden ayrılan çocuğunun çeyizine koyduğu değerli bir hediyedir. Çeyiz geleneğinin azalması, hızla büyüyen endüstriyelleşme, zanaata verilen değer değişimleri şehir yaşamı içinde oluşan değişiklikler ile yün yorganların yapıları artık vitrinlerde izleyememekteyiz. Bize giderek yabancılaşmış bu nesneler, eskiden bir o kadar yakınımızdaydılar. Zanaat nesnelerinin yerini makine yapımı ve daha hızlı üretilen nesneler aldığından, insan deneyimi ve hafızasının yerini de makineler ve teknoloji almıştır. Heykelde önemli olan, kişinin nesneleştirme sürecinden uzaklığı arttıkça, kendi nesneleştirme varlığının da artmasıdır. Özşen'in Yün Yorgan'ında insan-nesne ilişkisini sorgulatan bir sanat imgesi, geçmişe dair üretimi anımsatmaktadır ve böylece insanlara nesne ile olan bağı sorgulatarak nesne ile bağı ve kaybettikleri tecrübeyi yansıtarak izletmektedir.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Özşen, 20. Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı 2013, s.139

¹⁰⁹ Özşen, 20. Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı 2013, s.151

5. ÇEYİZ VE BULUNTU KUMAŞLARDAN YAPTIĞIM ÇALIŞMALARDAN ÖRNEKLER

Çeyiz kültürüne daha geniş baktığımızda içinde yaşadığımız toplumun değerlerini ve geçmişini göz önünde bulundururuz. El emeğiyle yapılan çeyizler, kültürün hızla değiştiği ve yeni biçimler aldığı günümüz dünyasında eski değerlerini yitiren, zanaat olarak adlandırılan sıradan işlemlerdir. Çeyiz, geçmişteki önemini yitirmiş, günümüzde eski anlam ve değerinden uzaklaşmıştır. Çalışmalarında çeyiz ögesini, işsel olarak üretilen, el emeği göz nuru şeklinde özveriyle ortaya çıkan, yapılan dönem ve kişinin yaşamıyla doğru orantılı, kültürel gerçekliklerin ve kültürün aktarımına yardımcı olan geleneksel nesneler oldukları için tercih etmekteyim. Yaratıcısının sabrı ve fedakarlığıyla var olan çeyizler, üzerine düşünebilen, duygular aktarılan ve yeri geldiğinde duyguları ortaya çıkaran bir süreç içinde ilerlemektedir.

Çeyizler, gelinin yeni evinde sergilenen umut vadeci nesnelerdir. Çeyiz sandığındaki her bir parça kadın ve yaşam arasında bir bağ kurarak, yapım aşamasındaki değer kavramını ortaya çıkarmaktadır. Çeyiz sandığı, bir kadının deneyimlerini, anılarını, el emeğini ve umutlarını saklar ve sandık onun özel ve duygusal bir nesnesi haline gelir. Bunun sonucunda çeyiz ile kişi arasında özel bir bağ ortaya çıkmaktadır.

Üretilen bir nesnenin bir sonraki nesile bırakılması ve hediye edilmesi üreten kişi için bir memnuniyet göstergesidir. Çeyizin saklanarak bir sonraki nesile miras aktarılması kültürün devamlılığını da sağlamaktadır. Bir sonraki nesile aktarılan, hediye edilen çeyizler sandıklar içinde saklanarak kendilerine özel bir anlam atfetmektedirler. Her dönem kendinden sonraki dönemle bağ kurmakta, duygular ve değerler bir sonraki nesile çeyiz yoluyla aktarılmaktadır. Böylece çeyiz ve kişi arasındaki bağ güçlenmekte, el emeği ve işçiliğin gelecek nesillere aktarılmasına yardımcı olmaktadır.

Çeyizler, hem geçmiş zamanı hem de gelecek zamanı bir arada yansıtan nesnelerdir. Çeyiz, kadın ile özdeşleştirilmiş ve nesneler aracılığıyla kadına dair izler sunmaktadır. Günümüz dünyasında kültürel değerler hızla değişmekte ve farklılaşmaktadır. Bu değişimin en büyük sebeplerinden birisi de teknolojinin hızla gelişmesidir. Teknolojinin ilerlemesi ve endüstrinin gelişimi ile birlikte günlük yaşam

pratikleri de değişmeye başlamış, insan üretimi ürünlerin yerini makine üretimi fabrikasyon ürünler almıştır. Bu gelişmeler sonucunda çeyiz de günümüz dünyasında ona atfedilen değeri hızlı bir şekilde kaybederek, yok olmaya başlamıştır.

Çağımızın bize getirileri ile birlikte çeyiz gibi geleneksel kavramlar kaybolmaya yüz tutmuştur. Bundan dolayı geleneksel değerlere sahip olan bu nesneler, günümüzde kendini var etmeye çalışan antika nesneler ya da geçmişten bir değer olarak görünmekten öteye gidememektedirler. Çeyizlerin, zaman içinde kullanım değerleri azalmış ve çeyiz sandıklarda saklanmaya başlanmıştır. Çalışmalarımındaki malzemenin çıkış noktası çeyiz sandığı ve çeyiz sandığına ait nesnelerdir. Çeyizler, buluntu kumaşlar ve tekstil malzemeleri gibi tarihin izlerini taşıyan samimi malzemeler kullanarak çalışmalarımı üretmekteyim.

İnsanlar, gündelik hayatlarında farkında bile olmadan, her gün hiç üzerinde durup düşünmediği binlerce nesneyle etkileşim içindedirler. Çalışmalarımda seçtiğim etnografik nesnelerle izleyenlere kendi içselliklerine yönelerek nesne ile bir bağ kurmalarını sağlamak istemekteyim. Bu bağlamda geçmiş-gelecek ilişkisi ve kişilerin kurduğu duygusal bağ nedeniyle buluntu kumaşlar ve tekstil malzemelerini uygun nesneler olarak seçtim. Bu malzemeler içinde geleneksel anlamda da birçok değer taşımaktadırlar. Seçtiğim malzemeyi yorumlama sürecinde amacım; malzemenin kendi kimliğini kaybetmeden üzerine oluşturulan figüratif kompozisyonlarla birlikte bir bütün olmasını sağlamaktır. Bu bağlamda seçilen malzemeyi tanımak ve bağ kurmak adına malzemenin özüne inilmiştir.

2018 yılında başladığım seri çalışmalarım, çeyiz adı altında üretilen bohçalar, kenar işlemleri, çarşaflar, masa örtüleri, yastık kılıfları, nakışlı kumaşlar ve dantel gibi el işlemleri etnografik nesnelerden oluşmaktadır. Çalışmalarımda, çeyizi ele alırken yapan kişinin yaşamış olduğu duygu, düşünce ve emekleri, geçmişle kurduğu bağı kullandığım nesneler ile bugüne taşımayı amaçlamaktayım. Çeyiz, tam olarak bugünle ilişkilendirilemese de yaşanmışlık izleri içermektedir ve bu durum bize samimiyeti hatırlatmaktadır. Geleneksel anlamda üretilen nesnelerin kişiyle bağları vardır. Bu bağ, insan-nesne ilişkisini ortaya çıkarır ve nesneler insanlara ait olan izleri üzerlerinde taşır. Bu sebeple nesneler ile bağımız daha kuvvetli bir hal alır. İzleyicinin

hafızasında bir anı canlandıran bu nesneler, nesilden nesile aktarıldığı için kişisiyle duygusal bir bağ kurmasına yardımcı olur.

Çalışmalarımdaki malzemeleri, doğup büyüdüğüm evdeki çeyizleri bularak başladım. Çok uzun yıllardır saklanmış olan ve aileme ait olan bu çeyizleri, bana bırakılan bir miras olarak sahiplendim ve onlarla duygusal bir bağ kurdum. Çeyizleri bulunduğu yerden çıkartarak onlara sanatsal bir boyut kazandırdım. Çalışmalarımdaki malzemeleri seçerken üzerinde yaşanmışlık ve kullanılmışlık olması önceliklerimden biridir. Çeyizlerde zaman içinde oluşan sararmaları ve üzerindeki ufak deformasyonları görebilmekteyiz. Çok uzun yıllar kullanılmayan sandıklarda saklanan bu kumaşlar, bize bırakılan izlerdir. Tarihten bir parça taşıyan malzemelerde, el emeğini görünür kılarak; malzemeleri ve teknikleri, zanaat fikrinden çıkartarak sanatsal bir ifade biçimi ile yeniden yorumlamayı amaçlamaktayım. Kişiye ait tecrübe ve emeği sandıktan çıkartarak hızla gelişen ve değişen kent yaşamı içinde artık neredeyse yok olan bu değerleri, çalışmalarımı yorumlayarak günümüzde kaybedilen bu tecrübeyi görselleştirmektedirim. Ayrıca hafızalarda yer edinen bu nesneler ile çalışmalar üretmekteyim.

Çalışmalarımda, insanların yaşamları boyunca anıları ile bütünleşen, kişisel belleklerinde yer edinen, onlara belirli bir yere ait olduğunu hissettiren nesneleri ele alarak geçmişle şimdiki zaman arasındaki mesafeyi, ortaya çıkan duyguları sorgulamaktayım. İnsan-nesne ilişkisi dahilinde geçmişte üretilmiş bir zanaat nesnesi ile arada kurulan bağ, günümüzde sanat nesnesi ile tekrar var ederek kurmayı amaçlamaktayım.

Dünyanın zaman içinde değişmesi ile geleneksel değerler anlamlarını yitiriyor, kültürler ise köklü farklılaşmalara gitmektedir. Yakın zamana kadar aile hayatımızda ve evlerimizde büyük bir öneme sahip olan çeyizler teknolojinin gelişmesiyle değerini yitirdi ve sandıkların derinliklerine gönderildiler; yerlerini ise fabrikasyon ürünlere bıraktılar. Çalışmalarımda kültürümüzün önemli bir parçası olan el emeğiyle yapılan çeyiz ögesini ele alarak, uzun yıllardır sandıklarda yok olmaya mahkum edilen bu çeyizleri ve kumaşları bulundukları yerden çıkartarak zaman içinde biten el işçiliğini, verilen emekleri, kumaşların geçmiş yaşanmışlıklarını ve anıları gün yüzüne çıkartmaktayım.

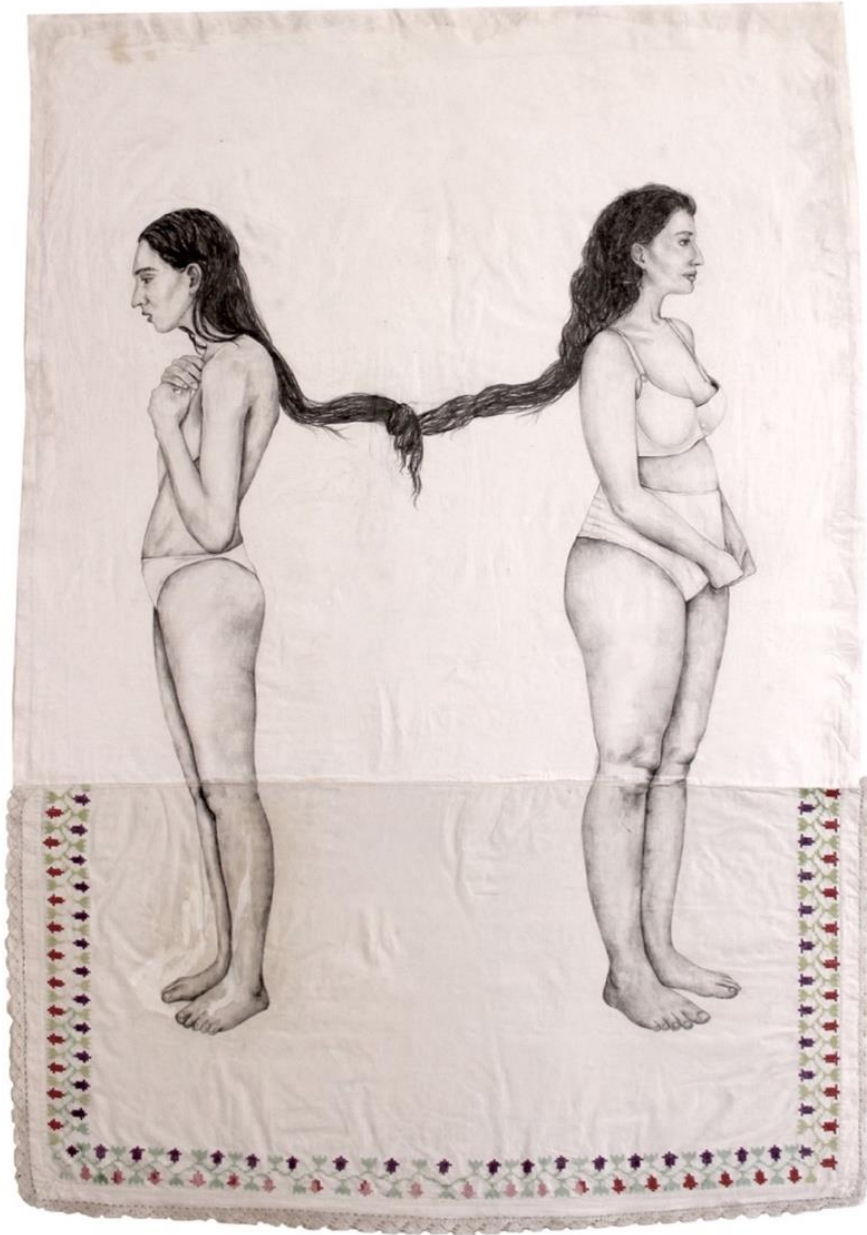
Yeni ve eskiyi ortak bir paydada birleştiren çeyizler günümüz dünyasında eski önemini kaybettiler. Böylece kişinin gelecek yaşantısını ve yeni bir başlangıç için hazırladığı umudu ve emeği temsil eden bu çeyizler, günümüzde daha az yer bulmaya başladı. Anne ve büyükannelerimizin, yeni evimizi kurmak için hediye ettiği ya da bize işlemeyi öğrettiği çeyizler, aile içinde bağ ve devamlılık sağlayan bir ögedir. Kadınların uzun emekler vererek hazırladığı bu çeyizler, günümüzde yerini makine üretimi olan daha hızlı üretilen kumaşlara bırakmışlardır. Bu bağlamda eski duyguların ve emeğin günümüzde bir karşılığı yoktur, yerini hazır üretime ve metaya bırakmıştır. Bu gelişmeler sonucunda insana ait tecrübe ve belleğin yerine makine ve teknoloji geçmiştir.

Yakın çevremden bulduğum, belirli bir dönemi ve yaşamı anımsatan çeyizlere, beyaz buluntu kumaşları zemin olarak kullanıp üzerine figürlerimi yerleştirmektedirim. Yine çalışmalarım da kullandığım figürleri, bulunduğum sosyal çevreden; aile ve arkadaşlarımdan fotoğraflarından oluşturmaktayım. Çalışmalarım da siyah-beyaz olarak çizdiğim figürler, geçmiş ve gelecek arasındaki zıtlığı ve bağı kuvvetlendirmektedir. Çalışmalarım da figürler güncel hayatta topluma uyum sağlamaya çalışan bir mücadele içinde olan bireylerdir. Figürler, geçmişlerine yabancılaşmış bir yaşam kalıntısı gibidir. Günümüz dünyasında teknoloji ve kentleşmenin gelişmesi ile metropollere sıkışan, yaşam savaşı veren bu figürler zihnimize giydirilmiş kimlikleri reddederek kendi kimliklerini bulmaya çalışmaktadır. Bir arayış içinde olan bu figürler, hayallerin peşine düşmüş ve kaybolmuş; melankoli içinde kendilerini var etmeye çalışmaktadır. Sosyal medyanın da etkisiyle birbirlerine özenen figürler, tek tip olma arzusuyla birbirine benzemeye başlamış ve geçmişten iyice kopmuşlardır. Figürler, yaşamları boyunca bir arayış, kendilerini fark ettirme, anlama ve anlatmaya dair bir uğraş içindedirler.

Kendi kimliği ve geçmişi olan, onları işleyen ve muhafaza edenlerin izlerini taşıyan çeyizler ve buluntu kumaşlar, günümüz dünyasında kendilerine yer bulmaya çalışan figürlerle birleşmektedir. Üzerlerindeki dokular ve yaşanmışlıkların etkisiyle bize geçmişi hatırlatan bu kumaşlar da, üzerlerindeki figürler gibi günümüzde yer bulmaya çalışmaktadırlar. Geri dönüştürdüğüm buluntu kumaşlar ve çeyizlerle oluşturduğum bu serim; geçmişi, üzerindeki günümüz figürleri ile geleceğe

taşıyarak, izleyiciyi bugünden bakarak belleklerdeki geçmiş anılarını canlandırıp kendilerine ait bir iz bulmaya sürükler.

Geçmiş zamanda üretilen nesne ile yapan kişi arasında bir ilişki kurulmaktadır. Büyük emekler ve umutlar yüklenerek yapılan çeyizler, bugün anlamlandırılabilirdiği ölçüde önem kazanmaktadır. Böylece çalışmalarında, geçmişe ait olan nesneleri günümüzde tekrar anlamlandırabilmekteyim.



Resim 60. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimlessiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 105/150 cm, 2018.



Resim 61. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 75/85 cm, 2018.



Resim 62. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 85/120 cm 2018.



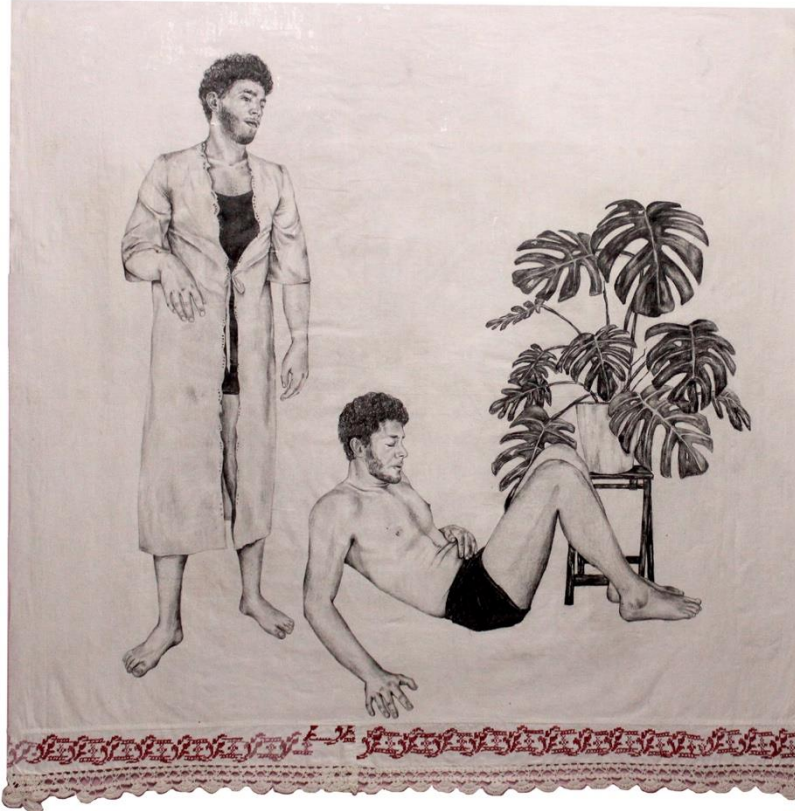
Resim 63. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karışık teknik, 80/80 cm, 2019.



Resim 64. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karışık teknik, 80/80 cm, 2019.

Çalışmalarında, sandıklardan çıkardığım sararmaya yüz tutmuş, unutulmuş çeyizler ve buluntu kumaşları birleştirerek onları yeniden var etmeye ve yaşanmışlıklarını günümüze taşımayı amaçlamaktayım. Çalışmalarında yer verdiğim figürlerin saç ayrıntılarında; saçların uzun olması ile kadınların çeyizlere verdikleri emekleri ve hayattaki karmaşayı ifade etmekteyim. Uzun saç aynı zamanda, eskiden kadının saçının uzun olması gerekliliği gibi cinsiyetçi bakış açısına bir göndermedir.

Kadınların saçlarının uzun olmaya zorlanması; evlenecek kızların saçlarının uzun olması ve kadınların öldüklerinde saçlarının uzun olması gerektiği gibi kalıplaşmış gelenekler mevcuttur. Uzun saçın, kadının güzelliğini temsil ettiğinin düşünülmesi gibi kadına yüklenen cinsiyetçi bakış açısı, kadınların hayatlarını belli kalıplara sokmaktadır. Aynı zamanda saç, karışık yapısıyla birlikte hayat içinde figürlerin yaşadığı karmaşayı ve birbirlerine bir şekilde bağlanıp temas etmeyi de temsil etmektedir.



Resim 65. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 100/100 cm, 2019.



Resim 66. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimli, Nakışlı bez üzerine karakalem, 104/136 cm, 2019.



Resim 67. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 128/275 cm, 2019.



Resim 68. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 130/270 cm, 2019.



Resim 69. Rabia Kalyoncuoğlu, Pembe Düşler, Nakışlı bez üzerine karakalem, 160/210 cm, 2020.



Resim 70. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karakalem, 60/40 cm, 2020.



Resim 71. Rabia Kalyoncuoğlu, İsimsiz, Nakışlı bez üzerine karışık teknik, 50/75 cm, 2021.

Yorganlar hepimizin kullandığı gündelik ev eşyaları arasındadır. Günümüzde yerini hazır elyaf yorganlara bırakan yün yorganların üretimi zaman içinde azalarak eski önemini kaybetmişlerdir. Eskiden evlerde misafirler için ve ev halkının kullanması için yatak ve yorganlar üst üste dizilerek dolaplarda saklanırdı. Yorgancılık mesleği zaman içinde gelişen teknoloji ile değerini kaybetmiş, el emeğiyle yapılan yorganlar yerini hazır yorganlara bırakmıştır. Eskiden hemen her mahallede bulunan yorgancılar zaman içinde kapanarak sayıları azalmış ve nostaljik bir öge haline gelmiştir.

Evlenen kişinin, yeni evinde kullanması için hazırlanan bu rengarenk saten yorganlar, çeyizlerin de geleneksel bir parçasıdır. Çeyizlerin zaman içinde kaybettiği değer gibi yorgancılık da yabancılaşmış, geçmişteki bir değer olarak kalmış ve yerini hızlı üretilen makine üretimine bırakmıştır.

Temeline indiğimizde, insanların örtünme, kendini koruma gibi ihtiyaçlarından ortaya çıkan yorgan; bize barınma hissini hatırlatır, bizi saklar ve korur. Çeyizlerin en önemli parçalarından biri olan yorganlar, hemen hemen her çeyizde en az bir tane bulunur ve yeni yuvamızda bizi korur ve sarar. Çalışmalarında ele aldığım yorganlar, çeyizlerde bulunan, bugün artık çok kullanılsa da belli bir döneme ve kültüre ait nesneler ve ürünlerdir. Yorganı ele aldığım çalışmalarda geçmişe ait olan kumaşların yerine, günümüze ait kumaşları kendim dikerek el işçiliği ile onları geçmişi hatırlatan nostaljik nesneler olarak kullanmaktayım. El işçiliğinin azalması ve bitmesine tepki olarak elle dikilen bu yorganlar, üzerinde günümüzden figürler barındırmaktadır.

Kentleşmenin artması ve metropollerin büyümesi sonucu evler değişime uğramaktadır. Evler, bizi koruyup saran kabuklar gibidir. Yorganlar, evlerin bizi en özel yerlerinde koruyan ve huzuru sağlayan nesnelerdir. Alan olarak küçülen ve farklılaşan evler, eski sıcaklığını kaybetmektedir. İnsan ilişkilerinin zaman içinde değişmesi, aile ve ev kavramlarının farklılaşmasıyla birbirlerine uzaklaşmış ve dönemimizin de şartlarıyla birbirine temas etmeyen bireyler oluşmuştur. Yorganlar ve sarkan kolları bireyleri sarar ve onlarla temasa geçmeye çalışır. Kendi diktiğim bu yorganlar, üzerlerindeki figürlere tekrardan bir yaşam alanı sağlar.

Geçmişte hayatımıza renk katan saten yorganlar, aynı zamanda bize cinsiyet söylemlerini de hatırlatır. Çeyizlerde erkeklere mavi, kadınlara ise pembe yorganlar verilmekte, kız ve erkek bebeklere pembe ve mavi yorgan hazırlanmaktadır. Belli kalıplara sıkışmış bu yorganlar bizi renklerle, koşullara ve cinsiyet kalıplarına sıkıştırmaktadır.

Çalışmalarımnda modernize edilmiş bu yorganlar farklı bir forma dönüşüp; aidiyet, ev, yuva, ilişkiler ve cinsiyet kavramlarını sorgulatmaktadır.



Resim 72. Rabia Kalyoncuoğlu, Beni Sar Beni Kuru, Saten, elyaf, karakalem, akrilik, 130/280 cm, 2021.



Resim 73. Rabia Kalyoncuoğlu, Beni Sar Beni Kuru II, Saten, Elyaf, karakalem, akrilik, 160/280 cm, 2021.

Yakın zamana kadar aile hayatımızda ve evlerimizde büyük bir öneme sahip olan çeyizlerin önemli parçalarından biri de dantellerdir. Zaman içinde eski değerlerini kaybeden ve zamanla unutulmuş danteller, geçmişte evlerimizin önemli köşelerini, vitrinleri bizimle paylaşan nesnelerdi. Günümüzde çeyiz geleneğinin de geçmişteki önemini yitirmesi ile sandıkların derinliklerine gönderildiler ve hafızalarımızda yer edindiler. Çalışmamda ele aldığım dantel ögesinin üzerine doğadan parçalar eklemekteyim.

Geçmişle gelecek arasındaki bağ, doğada da kendini çeşitli şekillerde var etmektedir. Doğadaki bitkilerin karmaşık yapısı, iç içe geçmişliği bize zamanın kendi içindeki değişimini çağırır. Zaman içinde renkten renge giren otlar, dallar ve çeşitli kaya parçaları kendi oluşturdıkları kompozisyon ve karmaşa içinde bize geçmiş ve gelecek arasındaki bağ göstermektedir. Doğanın içinde resmettiğim dikkatimizi çekmeyen, önem vermediğimiz otlar, kırık dal parçaları zaman içinde kendileri gibi unutulmuş dantellerle birleştirmiştir.

İnsan ve doğa arasında metropolleşmenin de etkisiyle kaos içinde devam eden bu ilişki, doğadaki en küçük parçalarla, iç içe giren, büyümeye çalışan, kuruyan ve kırılan bu bitkilerle ifade edilmektedir. Zaman içinde betonlaşmış dünyamızda insanların birbirleri ile olan ilişkileri de iç içe giren otlar gibi kaos içindedir. Kendini var etmeye çalışan, arayışta olan bireyler günümüzde sıkışmış; geçmiş ve gelecek arasında bir yer bulmaya çalışarak kendilerini ifade etme çabası içindedirler. Toprak üzerinde fark etmediğimiz dikenli, kurumuş ya da büyümeye yer arayan bitkileri, üzerinde barındırarak yeni bir başlangıcı temsil eder. Unutulan, değerlerini yitiren ve fark edilmeyen; aslında baktığımızda bizi geçmişe götüren bu nesneler, bir araya gelerek bizi kendimizi ve etrafımızdaki değerleri sorgulamaya itmektedir.

Çalışmamda dantel ögesi ile birleşen doğa, geçmişin günümüz ile ilişkisini kurarak aslında kırılmalı bir zemin içinde bulunan, doğanın kendi içinde var oluş aşamalarını ve döngüsünü içermektedir. Doğa da, günümüzde insan müdahalesi ile bozulmaya başlamış ve danteller gibi yok olarak yerlerini beton binalara terk etmiştir. İzleyiciye geçmiş zaman ve günümüzde kaybolan değerleri, kırılan ve karmaşa içinde görülen doğa görsellerini kağıda resmederek yansıtmak istemekteyim.



Resim 74. Rabia Kalyoncuoğlu, Beni Sakla, Dantel, Kağıt üzerine suluboya, 90/160 cm, 2022.



Resim 75. Rabia Kalyoncuoğlu, Beni Sakla, Detay, 2022.

SONUÇ

Bu eser metninde, çeyiz ve buluntu kumaşların kullanımının sanat tarihi ve üretilen eserler üzerinden, bugüne kadar nasıl ele alındığı örnekler verilerek incelenmiştir. Daha sonra ise, kendi çalışmalarım üzerinden değerlendirme yapılarak bir araştırma ortaya koyulmuştur.

İnsanlık tarihinin en eski yaratılarından biri olan tekstil ürünleri, tarih boyunca birçok farklı alanda gelişip, değişen; zanaat, sanat, endüstri ve tasarım gibi çeşitli alanlarda varlığını sürdüren bir olgudur. Bu durum doğrultusunda bazı sanatçılar geçmişte ve günümüz eserlerinde yeni arayışlara yönelmişler ve tekstil ürünlerini kullanmaya başlamışlardır.

Dada ile birlikte hazır nesne, sanat alanına dahil edilmiştir. Bu doğrultuda sanat eserlerindeki nesne ve malzeme kullanım çeşitliliği artmış, sanatçılar atık ve buluntu nesneler gibi farklı nesnelere yönelmiştir. Bu kullanım, sanat malzemesinin algısını değiştirmiş, biçimsel ve düşüncesele yönünü belirlemiştir. Ömrü dolmuş ya da farklı işlev kazanmış buluntu kumaşlar ve kültürel nesnelerin de sanat eserlerinde kullanımının geliştiği görülmüştür.

Zanaat ürünleri olarak görülen çeyizlerin, el işlemelerinin, 20. yüzyıldan itibaren sanat alanında yaşanan değişim ve gelişmelerle birlikte sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlandığı görülmektedir. 20. yüzyılda nesne ve mekana karşı oluşan yeni bakış açısı, el emeğiyle üretilen bu ürünleri alarak, farklı teknik ve şekillerdeki eserlerde yer verilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda çağdaş sanatçılar, bu ürünlerinin çok yönlülüğünden doğan olanaklardan pek çok şekilde yararlanmışlardır. Çeyizin ve buluntu kumaşların, sanatta nesne kullanımının artması ile birlikte farklı bir şekilde konumlandığını eserler üzerinden gözlemlemekteyiz.

Bu eser metninde üçüncü bölümde, 3.2. "Feminist Sanatta Çeyiz ve Buluntu Kumaş Kullanımı" adlı alt bölümde ele alınan eserlerde, Feminist yaklaşımın bulgularına göre ise; kadınların toplum içinde istedikleri statüye ulaşmaya çalıştıkları, bulundukları yeri sorgulamaya başladıkları ve toplumda hak ettikleri yeri aramaya başlayarak sonunda bir kadın kimliği yaratmak istedikleri görülmektedir. Feminizmi sahiplenen sanatçılar, kadınlara toplum tarafından uzun yıllar boyunca ev

işleri, anne, eş gibi kavramların görev olarak yüklenmesi ve kadın üretimlerinin sanat olarak görülmemesini eleştirmişlerdir. Feminist sanatta sanatçıların, kadınların evde ürettikleri; örme, dikiş, nakış gibi el işleri, malzeme ve teknikleri kullanarak kavram ve anlatım arayışlarında yeni önerilerde bulundukları görülmektedir. Sanatçıların kişisel yaratıcılığıyla; toplumsal, cinsiyetçi, politik, ekonomik ve ideolojik konuları içeren kurgularını izleyiciye önceki dönemlerden farklı olarak şaşırtıcı ve çarpıcı bir biçimde sunmaya başlaması, eser metni içindeki örnekler ile incelenmiştir. Bu doğrultuda çeyizin feminist sanattaki kullanım şekli ile birlikte politik içeriğe bürünüp eleştirel bir yönelim gösterdiğini de görebilmekteyiz.

Dördüncü bölümde ise, günümüz sanatında birçok sanatçının, özellikle de kadın sanatçıların toplumsal cinsiyet meseleleriyle ilgilenmesi, yeni bakış açıları ve ifade biçimleri ile üretimlerini sürdürdüğü görülmektedir. Bu kadın sanatçılardan bazıları olan Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Gözde İlkin, Güneş Terkol'un; buluntu kumaşlar, işleme, dikiş, örme ve nakış gibi kadına ait olduğu düşünülen teknikler ile verdiği eserler incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında üretilen bu eserler, kişisel bağlamda incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Buluntu kumaşlar ve çeyizin günümüz sanatına yansımaları, düşünce ve kavram yönüyle incelenerek ortaya konulmakta ve eserler üzerinden gözlemlenmektedir. Eser metni içinde referans gösterilen sanatçıların malzemeye dokundukları noktalar, gerekçeler, teknik, yönelim ve kavramlar ortak bir paydada birleşse bile, birbirlerinden son derece farklılık gösterdiği görülmektedir.

Çeyiz ve buluntu kumaş kullanımının çağdaş sanatta verilen örneklerinde; asamblaj, performans, enstalasyon gibi farklı sanat teknikleri ve biçimlerinde kullanım örnekleri mevcuttur. Günümüz sanatında ise, çeyiz aynı zamanda nakış, işleme, dantel, dokuma ve örme gibi tekniklerle sanat eserlerinde multidisipliner yapılarda ele alınan örneklere yer verilmiştir diyebiliriz. 20. yüzyıldan sonra sanatçıların, çeyiz ögesi ile resim ve heykel gibi plastik sanatlardan performansa ve kavramsal sanata kadar geniş bir alanda farklı sanat tekniklerinde eserler ürettiği gözlemlenmektedir. Eser metninde incelen günümüz sanatına olan bu yansılarda, çeyizin ve buluntu kumaşların özellikle politik ve eleştirel bağlamlarda gündeme geldiğini söyleyebiliriz. Bu öğeleri daha çok kadın ve feminist sanatçıların

kullanması, hali hazırda böyle bir eleştirel yaklaşımın geliştirilmesinin nedenlerinden biri olarak ileri sürülebilir. Bu eleştirel yaklaşım, sanat eserlerinde formel olarak çok boyutlu biçimde gündeme gelirken, içerik olarak da geleneğe yönelik bir eleştiri şeklinde ortaya çıktığı görülmektedir.

Beşinci bölümde ise, kültür ürünü olan gündelik bir nesneyi sanat eserine dönüştürerek, buluntu kumaş ve çeyizi ele aldığım çalışmalarındaki örnekler incelenmektedir. Ele aldığım bu nesneler, geçmişte insanların yaşamlarında yer edinen, onların emek ve sabrıyla ortaya çıkan işlemelerdir. Geçmişten günümüze değişen ve yenilenen gelenek ve görenekleri göz önüne aldığımızda, bu tür nesnelerden ilham alarak geleneğin, gelecek nesillere taşınmasını ve anıların çalışmalarımı yansıtılmasını sağlamaktayım. Aynı zamanda geçmişle bağ kuran bu çeyizler, izleyiciyle karşılaştığında onların dünyalarında, belleklerinde yer tutan, onları sorgulamaya sürükleyen nesnelerdir. Böylece izleyici, çalışmalarda kendi tecrübesi ve belleğiyle karşılaşır.

Bu eser metninde yer verdiğim çalışma örneklerimde, geleneksel nesnelerin sanatsal çalışmalara dönüşümü noktasında, izleyicide oluşturmak istediğim etki; nesneyle karşılaşıldığında geçmişe duyulan özlem duygusunu canlandırmak ve günümüzde kaybolan değerleri yeniden hatırlatmaktır.

Sonuç olarak, sanatta ve toplumda meydana gelen gelişmeler ile çeyiz ve buluntu kumaş kullanımının sanat tarihi ve günümüz kullanım örnekleri geniş bir perspektife yayılan örnekler üzerinden incelenmiş ve sanatçıların etnografik nesne kullanımına katkılar sağladığı bulgularla desteklenmiştir. Gölgede bırakılan bu nesneleri, gün ışığına çıkararak sanat içinde multidisipliner tekniklerde kullanıldığı ve feminizm, ırk, siyaset, göç, kimlik kargaşası, geleneksel ve kültürel değerler gibi söylemler içinde işleniş, örnekler ve çalışmalarım üzerinden incelenilerek, farklı bir bakış açısı oluşumuna katkı sağlanmıştır. Ürettiğim çalışmalar ile birlikte, geçmiş ve günümüz sanatından örneklerin incelendiği bu eser metni, günümüz sanatında kullanılan çeyiz ve buluntu kumaşlar üzerinden, sanata farklı bir bakış açısı sağlamak ve üretilen eserler üzerinden yeni sorular sorarak; yorumlamak, açıklamak ve zenginleştirmeye çalışmak amacıyla hazırlanan bir araştırmadır.

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, A. (2012). *Tutiname (Metin ve İnceleme)*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek lisans Tezi, Isparta.

Ağatekin, E. (2016). Türkiye’de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 15, 77-90.

Atay Yolal, C. (2020). *Dantel Öğesinin Özgün Seramik Yüzeyle Yansıması*, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara.

Antmen, A. (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul, Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2021). Sanat Cinsiyet. İstanbul, İletişim Yayınları.

Artun, A. (2005). Sanatçı Müzeleri. İstanbul. İletişim Yayınları.

Artun, A. (2015). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizemin Tasfiyesi. İstanbul, İletişim Yayınları.

Balcı, H. (2022). Feminist Sanatta Kadın El Emeğinin Gündeme Gelişi ve Direniş Biçimi Olarak kullanımı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 28, 39-52.

Can, M. (2022), Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Dantel. *Art Vision*, 28(48), 85-90.

Conrads, U. (1991). 20. yy. Mimarisinde Program ve Manifestolar. İstanbul, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Coşkun Onan, B. (2017). Postmodern Sanatta Nesne ve Mekan Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 38, 37-50.

Çağmar, M. Ş. (2017). Sanat Eserinde Hakikat: Martin Heidegger ve Walter Benjamin. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 9, 599-611.

Demir, R. ve Ceranoğlu, M. (2019) Çağdaş Sanatta İlmek: Dantel Örneği. 3. *Uluslararası Sanat Sempozyumu*, 151-162.

Demir, S. (2017). Sandık ve Çeyiz Kültürüne Müzeografik (Müze İşlemleri) Açından Yaklaşmak. *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, 23 (89), 126-138.

Ersen, N. L. (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı. *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, 4, 73 – 78.

Farting, S. (2012) Sanatın Tüm Öyküsü. Çev. Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu, İstanbul, Hayal Perest Yayınları.

Gadanaz, A. (2017). *Avrupa Tapestry Dokumalarında: Bauhaus Okulu ve Türk Dokuma Sanatına Olan Etkileri*, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.

Glase, H. (1993), *Traditional Turkish Art Today*. İndiana Universty Press.

Gombrich, E. H. (1999). Sanatın Öyküsü. Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Gürel, A. (2015). *Seramik Sanatında Figüratif Form Olanakları Bağlamında Amiguruminin Kullanımı*, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Gürcüm, B. H. ve Baykasoglu, N. (2019). İşlemenin Ayrımcı Kökenleri. *İdil dergisi*, 08, 55-09.

Hauser, A, (2019). Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt 1: Tarih Öncesi Çağlardan Orta Çağa. Çev. Duygu Şahin, İstanbul, Kırmızı Yayınları.

Heidegger, M. (2007). Sanat Eserinin Kökeni. Ankara, De Ki Basım Yayım.

İnal G. (1982), Sergisi Nedeniyle Gülsün Karamustafa Anlatıyor. *Sanat Olayı Dergisi*, Sayı:5.

Işıktan, F. (2022). Desen ve Dekorasyon’ Hareketi ve Joyce Kozloff’un Seramikleri. *Social, Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 8, 560-567.

Kademoğlu, O. (1999). Çeyiz Sandığı. İstanbul: Duran Ofset Matbaacılık.

Keser, N. (2016). İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Yükselişi. *Humanitas*, 4 (8), 165-179.

Köksal, A.(2002) Modern Mimarlığın Öncüleri: Walter Gropius ve Bauhaus. İstanbul, Boyut Yayın Grubu

Kutlu Beyhan, N. (2020). *Çağdaş Sanatta Bir Ritüel Olarak Evlilik*, Düzce Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Düzce.

Layikel, Ş. (2004). *Sanat Yapıtı ve Üretim Sürecinde 'Öteki' İle İlişki*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Manay, D. (2019). *Feminen Bir Tavır Olarak Dikiş ve Güncel Sanat*, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Nochlin, L. (2022), *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*, Çev. Ahu Antmen, İstanbul, Hayal Perest Yayınları.

Özşen, D. (2013), *20. Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Eser Metni, İstanbul.

Pamuk, B. (2020). *Çeyiz Sandığını, Giyilebilir Sanat ile Anlatmak: Sandık Sarısı Koleksiyonu*. *OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16 (32), 5341-5358.

Polat Akgün, D. (2019). *Anayasa Hukukunda Sanat Özgürlüğü*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

Read, H. (1973). *Sanat ve Endüstri*, Çev. Nigan Bayazıt, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası.

Seymen Çakar, A. (2015), *Kadının İnsan Haklarından Bir Sapma Örneği: Hindistan'da Sati Geleneği*. *TBB Dergisi*, 120, 75-86.

Shiner, L. (2020). *Sanatın İcadı*. Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stephen, F. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs C. Çulcu, İstanbul. Hayal Perest Yayınevi.

Sırma, T. (2019), *Modern Sanatta Nesne ve Mekan İlişkisi*, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Ther, U. (2010). *Türk İşlemleri: Osmanlı Saray ve İşlemelerinden Anadolu Sandıklarına*. Çev. Fatma Artunkal, İstanbul: Yeni Çığır Kitapevi

Toprak, A. (2018). *Feminist Bir Yaklaşımla Nil Yeter'in, Sanat Ortamına Katkısı*. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 2, 215-234.

Uysal, S. (2014). *1980 Sonrası Çağdaş Türkiye Sanatında Sanatsal Bir Eylem Olarak Dikiş ve Sanatsal Bir Malzeme Olarak Tekstil*, Sanatta Yeterlilik Programı, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Uzun Aydın, D. (2018). Modernizmin Benzer Akımları İçinde Kendine Yer Bulmaya Çalışan Bir Sanat Üslubu: Arte Povera. *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, 19, 217-233.

Ünsal, H. (2018). *Etnografik Kültür Bağlamında Sanatta Yeni İfade Biçimleri*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yalçın Uysal, S. (2010). Türklerde Çeyiz Sandığının Kullanımı ve Geleneksel Süslemeler. *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 159-167.

Yiğit, Ö. (2019). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında İşleme, Dikiş, Nakış, Örme Gibi Tekniklerin Kullanımı*, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Hatay.

Yıldırım, N. N. (2018). *1980-1990 Yılları Arası Türk Plastik Sanatlarında Feminizm Yansımalarının Dört Kadın Sanatçı Üzerinden İncelenmesi: Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsun Onur*, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Lisans Tezi, Eskişehir.

Yılmaz, S. (2020). Çağdaş Türk Seramik Sanatına Kaynaklık Eden Geleneksel Nesneler. *Art-Sanat*, 13, 417-441.

İnternet Kaynakları

https://www.glenstone.org/wp-content/uploads/2021/04/Change-2_Faith-Ringgolds-More-Than-100-Pound-Weight-Loss-Performance-Story-Quilt_FINAL.pdf

(Erişim Tarihi: 04.10.2020)

<https://sculpturemagazine.art/shinique-smith-and-the-politics-of-fabric/>(Erişim

Tarihi: 24.10.2022)

<https://hyperallergic.com/285634/why-david-hammons-might-find-it-necessary-to-be-elusive-and-difficult/>(Erişim Tarihi: 26.10.2022)

<https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/david-hammons-hauser-wirth-62704/> (Erişim Tarihi: 26.10.2022)

<https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/sergi/k-deniz-pireci-ceyiz/50062/15>(Erişim Tarihi: 09.11.2022)

<https://gazetesanat.com/derya-yilmaz-ozsenin-nesneye-dair-izler-heykel-sergisi-galeri-selvin-2de>(Erişim Tarihi: 11.11.2022)

<https://www.brattleboromuseum-org.translate.goog/2018/06/12/orly-cogan-dont-call-me-princess/? x tr sl=en& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=sc>(Erişim Tarihi: 16.11.2022)

<https://www-textileartist-org.translate.goog/orly-cogan-feminist-fantasy-on-forgotten-fabrics/? x tr sl=en& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=sc>(Erişim Tarihi: 16.11.2022)

<https://www-brooklynmuseum-org.translate.goog/eascfa/about/feminist art base/orly-cogan? x tr sl=en& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=sc>(Erişim Tarihi: 19.11.2022)

<https://www.e-skop.com/skopbulten/erkekler-tuvaletinde-bir-kadin-barones-elsanin-pisuvvari/4882> (Erişim Tarihi: 15.12.2022)

<https://manifold.press/pisuarin-meshuru-devrimcinin-kadini#ref1>(Erişim Tarihi: 16.12.2022)

https://en.wikipedia.org/wiki/Elsa_von_Freytag-Loringhoven(Erişim Tarihi: 16.12.2022)

ÖZGEÇMİŞ

2010 Safranbolu İMKB Güzel Sanatlar Lisesi'nden mezun oldu.

2014 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nden mezun oldu.

Karma Sergiler

2013 Nuri İyem Resim Ödülü, İstanbul

2014 "Kentte Yalan Keşmekesi" Şirket-i Hayriye Sanat Galerisi, İstanbul

2014 'Mezuniyet sergisi' Cumhuriyet Müzesi, İstanbul

2014 Rh+ artmagazine 10.Uluslararası Yılın Genç Ressamı Yarışması, İstanbul

2015 Ümraniye Belediyesi 11. Resim Yarışması, Mansiyon, İstanbul

2015 15. Şefik Bursalı Resim Yarışması, İstanbul

2015 Marmara Üniversitesi "Atatürk ve Cumhuriyet" Konulu Ulusal Resim Yarışması ikincilik Ödülü, İstanbul

2016 Ümraniye Belediyesi 12. Resim Yarışması, İstanbul

2017 7. Bazart Resim Sergisi, İstanbul

2018 " Anda anla olumla ma!" Kargart, İstanbul

2018 Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi "Başka bir ben yok ", Ankara

2019 BASE, İstanbul

2020 BASE, İstanbul

2020 Step İstanbul, İstanbul

2021 Base Selection, Tophane-i Amire, İstanbul

2022 Ekavart Gallery "No:1" İstanbul

2022 "Zamansız Yolculuk Sergisi" Jumbo Base, Yapı Kredi Bomontiada, İstanbul

2022 Baselected, Zai Yaşam Bodrum, Muğla

2022 Cermordern "Genç Buluşma", Ankara

Kişisel Sergiler

2020 Avlu Bebek, İstanbul

2020 Ferda Art Platform "Kayboluşun Eşiğinde Varoluş", İstanbul

